

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 Freskokünstler

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

und vor allem Baldung haben eingewirkt, natürlich auch lombardischvenezianische 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

Naturerlebnis. In der Ruhe des Striches wird sicher eine Einwirkung venezianischer Holzschnitte verspürt werden dürfen. Schon dies unterscheidet diese Blätter von Dürers Holzschnittstil und seiner, wie Wölfflin sagte, "kochenden Zeichnung". Das Entscheidende ist aber nicht Venedig, sondern Holbein. Es ist die Fähigkeit seiner Phantasie, das Wichtigste auf dem kürzesten Wege zu sagen. Es geschieht durch einen großen Schritt, der weitergeführt eine Umwälzung für die gesamte deutsche Ausdrucksgeschichte bedeutet hätte. Die Abwendung vom Umwege kann man ihn nennen. Der Umweg ist in der deutschen Kunst gewiß nicht einfach ein Mißbrauch. Vieles Größte ist bei uns Umweg. Die Faltensprache des Veit Stoß und die Gebärdensprache des genialsten deutschen Dirigenten von heute sind solche Umwege. Sie tragen höchsten Wert in sich selber. Nur verlangt der Umweg die echte Meisterschaft, um nicht Abweg zu werden. Er kann in Deutschland merkwürdig häufig Vorzug sein, aber er ist immer eine Gefahr. Holbein selber kannte ihn, aber in den Holzschnitten zum Alten Testament hat er ihn zweifellos verlassen. Dabei gehört zu dem Erstaunlichsten, daß sogar der alte Bewegungsgehalt deutscher Kunst nicht aufgegeben, nur eingefangen zu werden brauchte. Die Flamme ist, wo sie von der Erzählung gefordert wird, nicht nur physikalisch gefaßt, sondern ausdrucksvoll eigenwertig. Waetzold hat Richtiges darüber gesagt. Holbein denkt also sehr altdeutsch und sehr neu zugleich, er denkt zugleich als Graphiker und als Bildarchitekt. Es ist sogar so: wo er als Graphiker am stärksten überzeugt, da kann er zugleich als Bildarchitekt überraschen. Wir greifen einen einzigen Fall heraus. Welch ein Fresko ergäbe die Niederlage des Sanherib (Abb. S. 54)! Trotz sicherer Beherrschung des Tiefenraumes ist das eine Ordnung in der Fläche, die dem größten Maßstabe gewachsen wäre. Einseitig von rechts nach links gehen Angriff und Flucht und doch hat die Gesamtform die vollendete Ruhe der Symmetrie. Die Lanzen der Fliehenden auf der linken Seite zeigen nach rechts und wirken so künstlerisch auf die Mitte zurück, der sie doch, gegenständlich gemeint, gerade entweichen. Die Lanzen der Siegreichen auf der rechten Seite rammen sich dagegen im Grunde fest. Die Form kommt zu Ende, in einem Flusse von links nach rechts, während die dichterische Vorstellung gerade hier den Ursprung der Bewegung und nicht ihr Ende zu sehen hat, ja gleichzeitig auch noch sieht. Es sind Mengen von Gestalten und es sind starke Einzelne. Die Mitte hält sie auseinander und bindet sie dennoch zu-



Niederlage des Sanherib

sammen. Ein Kraftstrom von unbezwinglicher Macht ruht zugleich wie in einer stillen Brunnenschale: Vereinigung des Unvereinbaren, "coincidentia oppositorum" überall. Wer dem Geheimnis der Form etwas näher kommen will, der möge auch verfolgen, wie die Linien der Berge und jene der Engelwolke sich begleiten, indem sie sich ausweichen; ebenso, wie sich die Berge den Heeren zuordnen.

Das ist die gleiche außergewöhnliche Kunst, den Tiefraum in der Fläche zu bändigen, die wir, nun jenseits der Bibelbilder, auch in der gezeichneten Basler Landsknechtschlacht (Tafel 23) erleben. Sie wird der zweiten englischen Zeit nach 1532 entstammen. Sie ist erheblich größer im Maßstabe (27–43 cm), und es mag noch leichter erscheinen, den Entwurf in Gedanken auf die Maße eines großen Wandgemäldes auszuweiten, etwa nach Art der Hodlerischen. Daß er das verträgt, ist keine Frage. Aber erst, wer begreift, daß diese aus Schicksal und Schicksalen zusammengeballte Menschenszene zugleich klare Grundformen aus der uns Menschen schicksallosen Welt der Kristalle besitzt – einen dreieckigen Grundriß mit der Spitze auf uns zu –, der ahnt etwas von der Größe des letzten Altdeutschen. Er ahnt vielleicht auch, was hier hätte kommen können und nicht gekommen ist. Auch das Bergwerk in London sehe man daraufhin an. Die Bergleute darin sind keineswegs Staffage, sondern in großartig herrscherlichem



Durchzug durch das Rote Meer

Ausschwunge Träger eines Rhythmus, der nun ganz an Hodler denken läßt. Die Niederlage des Sanherib war eines aus sehr vielen Beispielen, die uns die Holzschnitte zum Alten Testamente liefern könnten. Der Durchzug durch das Rote Meer (Abb. S. 55) hätte vielleicht nicht so sehr ein Fresko, aber doch ein großes Gemälde ergeben; auch die Verspottung Hiobs (Abb. S. 56), die zugleich als graphisches Blatt und als menschliches Bekenntnis zum Tiefsten gehört, was der große Menschenkenner und Menschenkünstler geschaffen hat. Dieser wußte um die Bitterkeit der Welt, und er war wie alle großen Deutschen mutig genug, dem Schmerz sein Recht zu geben. Auch der völlig anders, aus wenigen Hauptgestalten, zugleich aus Nähe und Ferne, aus Innenraum und Landschaft geformte Segen Isaaks (Abb. S. 57) hätte ein großes Gemälde ergeben können. Es wäre ein echter Vorläufer des berühmten Rembrandt-Bildes in Kassel. Die Erzählung ist stets von der ausdrucksvollsten Sprachkraft - die Blendung des Tobias ist ein vorzügliches Beispiel dieser Meisterschaft, und eigentlich gibt es kein Blatt, das dies nicht wäre. Immer aber verblüfft zugleich die Monumentalität.

Es ist für Holbein bezeichnend, daß die Betrachtung schließlich immer noch als heilig geltender Inhalte unwillkürlich in eine andere Welt hinüberführen konnte, zum Schlachtenbilde. Zuletzt ist es keine andere – es



Verspottung Hiobs

ist eben Holbeins Welt. Wer nun auch nur ein weniges von diesem weiß, dem muß dabei aufsteigen, daß der Meister ja wirklich ein Freskomaler gewesen ist, daß er das Hertensteinsche Haus in Luzern (Tafel 28), das "Haus zum Tanz" in Basel (Tafel 29) und vor allem im Inneren des Basler Rathauses den Großratssaal ausgemalt hat (Tafel 24). Er hat also große Entwürfe wirklich ausgeführt. Nur sind wir dieser Zeugnisse bis auf wenige, freilich ergreifende Reste beraubt. In den Jahren 1521 und 1522, dann noch einmal 1530 hat Holbein vor allem die Fresken des Basler Rathauses geschaffen. Hier haben wir den schon einmal erlebten Vorgang in anderer Richtung. Bei den Bibelbildern oder der Landsknechtschlacht träumten wir vom Kleinen in das mögliche und niegeschaffene Große. Hier müssen wir das wirklich geschaffene, aber vergangene Große aus dem erhaltenen Kleinen ersetzen.

Es sollten, wie in den deutschen Ratssälen (und nicht nur in ihnen) üblich, Beispiele für gute und schlechte Verwaltung, Warnungen und Mahnungen an die Herrschenden gegeben werden. Die Stoffe nahm man in Basel zuerst aus der Antike, dann aus dem Alten Testamente. Als häßliches Beispiel des Hochmutes wurde die Szene gewählt, wie der Perserkönig Sapor über den Rücken des besiegten Kaisers Valerian auf das Pferd steigt



Isaak segnet Jakob

(Tafel 26). Holbein gab sie – bei kleinen phantastischen Ausschmückungen - wesentlich in der Tracht der eigenen Zeit und sogar auf der Bühne einer ausgesprochen deutsch-schweizerischen Straße, etwa einer Berner. -Ein anderes Beispiel war die übermütige Drohrede des Königs Rehabeam gegen seine Räte. Da gab Holbein einen Innenraum, wieder aus der eigenen Zeit und die Menschen wieder wesentlich in der eigenen Zeittracht wieder aber vor allem mit großartiger Bändigung des Raumes in der Fläche. Das Wundervollste, erst gegen 1530 entstanden, ist die Begegnung des Propheten Samuel mit Saul (Tafel 25). Hier führt Holbein in freie Landschaft. Vor ihr spielt sich im ersten Drittel der Bildfläche die Begegnung der beiden Hauptgestalten ab. Dies ist wohl das Monumentalste, das außer Dürers Aposteln damals die deutsche Kunst geschaffen hat. Eine gute Warnung an die Liebhaber billiger Antithesen: der Landschafter Dürer beschränkte sich in seinem späten Hauptwerke auf die menschliche Gestalt und gab ihr den erhabenen Ausdruck mit dem Pinsel gemeißelter Plastik; der "einseitige Bildnismaler" Holbein aber fand eine echte Landschaft. Er gestaltete dabei die flammenden Brände zu gewaltigen Zeichen der Vernichtungskraft an sich. Er formte auch die Landschaft ganz im Dienste der Handlung, er sah eben eine Handlung; er erwies sich als Dramatiker, als Meister der beherrschten Bewegung und leistete auch hier

unmerklich unter der Decke zwingenden Formenstromes jene Verbindung, die alles Große und wirklich Klassische der Kunst (im Gegensatz zum Klassizistischen) auszeichnet: Mathematik und Leidenschaft! Die Berglinien laufen ganz im Dienste des Geschehens. Sie entsenden gleichsam den drohenden Propheten, der doch vor ihnen erscheint, sie senken sich von links hin zu seinem Kopfe, heben sich leise mit seinem Arme - während über den schuldigen König die böse Flammenkrone hochschlägt – und wölben sich dann wieder hoch hinter und über dem Kriegerzuge, der nach rechts hin sich keilförmig verbreitert. Auch die wenigen Pflanzen haben ihren zugunsten der Gestalten bestimmten Ort: als stiller, aber dann nach rechts zur Menschengebärde hin ausschlagender Baum ganz links, als niedriges Gebüsch zwischen den beiden Hauptspielern, dann noch einmal als ferne Erhebung über der Spitze des Zuges. Da aber, wo in diesen eine Schattenschlucht geschlagen ist, brennt als verwandte, doch sehr gesteigerte Form abermals die Flamme hoch. Wer die Klarheit der Ordnung bis ins Einzelne begreifen will, darf auch die Lanzen nicht vergessen, die große einzelne links der Mitte, die Menge - wiederum durch eine nur geringe Zahl von Stäben eindrucksvoll vertreten - nach rechts hin. Wer das Tiefraumerlebnis allein bewertete, würde ebenso irren als wer allein die Flächengestaltung sähe. Beides in einem trägt die Größe. Im ganzen scheint uns Holbein ein sehr anderer Mensch als Rubens, aber nicht selten nimmt er doch etwas von diesem deutlichsten Hauptmeister der späteren Fürstenkunst im Norden voraus. Bei dem vordersten Rosse, seinem stolzen Haupte, seinem kraftvollen Hals und Bug, kann man an die Entwürfe zur Geschichte des Decius Mus denken. Aber ist nicht überhaupt die ganze Auffassung des Heldenhaften, wie sie der große Vlame vertrat, hier schon enthalten? Der rein aus Holbeins Seele hinzugetretene sehr schöne Gedanke, den besiegten König mit dem shakespearehaft empfundenen Ausdruck milder Trauer zwischen den feindlichen Reitern erscheinen zu lassen, wäre auch des Rubens würdig. Holbein als Dichter! Wir wollen ihn über dem großen Menschenmaler nicht vergessen. Es gehört zu den vielen tragischen Schwierigkeiten auf dem Wege des Deutschen, daß einmal ein Großteil unserer alten Wandgemälde überhaupt verschwunden ist, dann aber vor allem die Leistung Holbeins keine rechte Nachfolge gefunden hat. Erst in der späteren deutschen Fürstenzeit schuf unsere barocke Baukunst, nun in erstaunlichem Umfange, Flächen, auf denen ein freigewordener Wille zum Fresko, zum Wand- und zum Deckengemälde, sich endlich ungehemmt ausgießen konnte. Von Holbeins eigenhändiger Leistung haben wir nur Bruchstücke. Die Köpfe der samnitischen Gesandten vor Curius Dentatus, in der Basler Kunstsammlung erhalten (Tafel 27), geben einen Anhalt, uns die Werthöhe der Ausführung vorzustellen. Es ist erstaunlich, wie schwäbisch, ja augsburgisch sie wirken; etwas von der fuggerischen Atmosphäre umschwebt sie. Tatsächlich ist Augsburg, das auch im Barock noch stark an der Freskomalerei beteiligt war, der Mutterboden dieser Kunst gewesen.

Augsburgisch war seit langem auch die Übung der Fassadenmalerei. Nicht erst mit dem jüngeren Holbein ist sie in seiner Heimat geboren. Schon das Geschlecht von 1460 und die Altersgenossen Dürers, schon Ulrich Apt, Burgkmair, Breu und Beck hatten für die Patrizierfamilien ganze Häuserwände bemalt. Noch Sandrart sah solche Malereien wohl erhalten. Fassadenmalerei ist nun freilich eine völlig andere Aufgabe als die der Fresken im Inneren. In diesen herrscht die geschlossene Wand, die sich als reine Bildfläche darbietet. Die Rahmung ist durch den Raum gesichert. An den Außenseiten aber trat zu den Möglichkeiten des Erzählens der Reiz der Anspielung auf das Bauliche. Der Reiz der Anspielung - und zunächst kaum mehr! Man verkennt die Aufgabe völlig, wenn man in diesen Malereien einen Ersatz der Fassade sieht, etwa so, als ob aus Mangel geeigneter Baumeister wenigstens der Schein einer italienischen Fassade erstrebt worden sei und im Grunde statt des Gemalten lieber eine Fassade in echter Ausführung gegeben worden wäre. Es handelt sich gar nicht um den Anschein echter Fassaden, am wenigsten bei Holbein. Erst im Barock wurde es üblich, das Gemalte als wirklichen Ersatz des Gebauten zu nehmen. Bei Holbein war die "Illusion" so keck, daß sie gar keine mehr war. Was er am Hertensteinschen Hause in Luzern (Tafel 28) schuf, konnte in einzelnen Szenen mit Baukunst spielen. Wenn um das gotische Portal der Schein einer lombardischen Bauform gelegt wurde, so ist freilich dies, aber auch nur dies, eine Art Architekturersatz. Im übrigen herrschte durchaus die menschliche Szene. Der Einblick in ein Treppenhaus war schon auf den ersten Blick als Theater gemeint. Am "Haus zum Tanz" (Tafel 29) in Basel und eben dort am "Haus zum Kaiserstuhl" trat die reine Spielerei entschieden auf. Tiefendurchbrüche, offene Loggien, rechtwinklige Einsprünge machten besonders aus dem "Hause zum Tanz" eine phantastische Bühne, deren

architektonische Unmöglichkeit auf der Stelle einleuchtet. Sogar unfertige Bogenteile konnten in der Scheintiefe auftauchen. Ein römischer Held erschien auf hoch gebäumtem Rosse, bereit, sich in den Abgrund zu stürzen über gemaltem italienischen Bogendurchgang. Gestalten liefen frei auf den Gesimsen. Der Tanz selber aber fand in Gruppen Ausdruck, die wohl an Dürers tanzende Bauern anknüpfen konnten, noch deutlicher aber – wiederum! – an Rubens vorgemahnen.

aber - wiederum! - an Rubens vorgemahnen. Gestehen wir frei: so genial die Leistung war, sie bedeutet doch geschichtlich einen gewaltigen Bruch. Es ist einer von jenen, für die der Einzelne nicht mehr verantwortlich ist. Dieser steht, wo ihn das Schicksal hingestellt. Nicht, daß der altdeutsche Formenschatz nun aufgegeben wurde, nicht dies ist das Bedenkliche. Es ist vor allem nicht das Neue. Dieser Vorgang war allgemein und schon seit der Frühzeit des Jahrhunderts im Gange. Das Bedenkliche liegt in der malerischen Freizügigkeit der architektonischen Form, in der Anmaßung des Auges über eine Kunst, deren ganz urtümliches Wesen in unserer wirklichen Erde verwurzelt ist. Es ist ein Vorgang von unbezwinglicher Macht, sobald er überhaupt ins Rollen gekommen. Dann gab es nur noch die Möglichkeit der späten Reue; der Klassizismus hat sie in seiner Weise zu erfüllen gesucht. Was geschah, das war der Verlust der architektonischen Wirklichkeit und deren Verkauf an den malerischen Schein. Das 19. Jahrhundert war schon damals unausbleiblich gemacht. Wie soll man dieses Stilgeschehen eigentlich benennen? Die Fragwürdigkeit aller Stilnamen ist hier oft genug betont worden. Es lohnt sich aber, an dieser Stelle die Frage doch noch einmal aufzunehmen.

Ist dies nun "Renaissance", womöglich gar "deutsche Renaissance", womöglich gar "Frührenaissance"? Insbesondere die letztere Bezeichnung hätte nur dann einen Sinn, wenn man um jeden Preis ein Nachhinken der deutschen Kunst festlegen wollte. Aber das, was um 1520/30 geschah, war wirklich nicht etwa die spätere und plumpere Wiederholung dessen, was hundert Jahre vorher in Italien vor sich gegangen war. Zu diesem hatte Deutschland in der Zeit des Konrad Witz seine eigene Entsprechung besessen. Auch müßte, was man in Italien Wiedergeburt nennt, in Deutschland eher das Gegenteil heißen, sobald man Einzelformen im Auge hat. Einzelformen dürfen nicht mit dem Ganzen verwechselt werden. Das Ganze der deutschen Kunst um 1520/30 entspricht, wenigstens in den darstellenden Künsten, der Lage nach dem, was wir ebenso in Italien beob-

achten können. Das Ganze ist erschüttert, hier wie dort, und wir benennen, europäisch sehend, diese Erschütterung zur Zeit gerne mit dem Namen Manierismus. Ist, was in Holbeins Fassadenmalereien geschah, nicht wirklich eine Erschütterung, eine Zersetzung, eine Auflösung des früher Gesicherten, eine Aufhebung insbesondere der alten, echten Ursächlichkeit? Es kann gar nicht bezweifelt werden. Aber unter "Renaissance" versteht ja kein vernünftiger Mensch eine Zersetzung, auch und gerade wenn er den engeren Wortsinn fallen läßt und in reiner Verabredung nur eine bestimmte europäische Wandlung so benennt. Gemeint ist immer etwas Klassisch-Ausgewogenes, Gefestigtes, in sich Ruhendes. Wir wissen, daß dies einmal kurz vorhanden, daß es allgemein aber bereits um 1520 vorüber war. Wenn auch Raffael und Lionardo damals erst ganz kürzlich verstorben waren, Michelangelo sogar noch ein langes Leben vor sich hatte - die für das Neue bezeichnenden Künstler hießen jetzt Pontormo statt Sarto, Parmeggianino statt Correggio, Rosso Fiorentino statt Lionardo, bald auch Beham oder Pencz statt Dürer, Hirschvogel statt Altdorfer, Heemskerk oder Scorel statt Massys.

Schon weit früher wurde vermerkt, daß im "Mittelalter" gerade die Wirklichkeit der Buchseite, des Glasfensters und der Wand, die Wirklichkeit insbesondere jeder gebauten Form noch ein unantastbarer Wert gewesen ist. Wirklichkeit heißt auch Ursächlichkeit, wie unsere Sprache mit dem Worte Wirkung auf das deutlichste betont. Der malerische Geist ist natürlich nicht einfach ein Gegensatz zur Ursächlichkeit - da nämlich nicht, wo die Wirklichkeit selbst reines Bild ist, denn dieses ist ja seine Wirklichkeit. Jetzt aber hat er auch das erfaßt, was nicht nur zum Auge, sondern zum Tastsinn, zur Ortsbewegung unseres Körpers urtümlich gesprochen hat. So hat er aus der bemalten Wand, wie aus der bemalten Buchseite und der farbig geschlossenen Glasfläche ein "Fenster" in das All, architektonisch ein Loch machen können. Auch Holbeins Scheibenrisse sind an diesem Vorgange nicht unbeteiligt. Sie sind vorzügliche, zuweilen herrliche Leistungen. Aber ohne den Schritt, den sie schon taten und nicht einmal als erste taten, ohne die Verdrängung der architektonischen Fläche durch den bloßen Bildschein wäre auch der vollständige Verfall des Glasgemäldes im 19. Jahrhundert nicht eingetreten. Feinfühlige Menschen, die nicht einmal einer genauen Geschichtskenntnis bedürfen, können vor Holbeins Fassadenmalereien schon fragen: ist das nicht wie 19. Jahrhundert? – Es war noch ein weiter Weg bis dahin. Der Ersatz gebauter Räume durch gemalte Sphären, im oberitalienischen und süddeutschen Barock durchgeführt, ist einer der größten Schritte auf diesem Wege. Es geschah noch in voller Kraft, es fehlte damals jeder Ausdruck von Ratlosigkeit, es konnte größte Kunst entfaltet werden – der Weg in den Absturz war dennoch weitergeführt. Das 19. Jahrhundert aber ist als eine Zeit der reinen Augenherrschaft ohne architektonisches Rahmenbewußtsein unverkennbar.

Der ganze Vorgang ist im Grunde schon seit dem 14. Jahrhundert unvermeidbar. Ganz deutlich ist er durch die "antiklassischen" Stile geworden. Schon die echt architektonisch gemeinte Scheinfassade des 17. Jahrhunderts - die nämlich wenigstens echte Bauformen zwar aufmalt, aber damit doch halbwegs ersetzt -, schon sie ist ein Reuevorgang gegenüber der Fassadenmalerei des Manierismus; sie entspringt dem kraftvolleren Lebensgefühle des Barock. Dieser vertritt, soweit er auch schon mit dem malerischen Scheine arbeitet, gegenüber dem Manierismus schon wieder das Gefühl echterer Ursächlichkeit. Manierismus beruht auf deren Aufhebung. Daß etwas dieser Art schon in Holbeins Fassadenmalereien steckt, ändert nichts an seiner Größe; es stellt ihn nur an seinen geschichtlichen Platz. Ganz unabhängig von seinem Genie muß auch Holbein da, wo ein allgemeinstes Geschehen sich vollzieht, an diesem mitwirken. Die "Tragödie der Architektur" (Fechter) ist nun einmal im Gange. Sie hebt auch nicht die Tatsache auf, daß eine überraschende Fülle genialer Werke erst innerhalb ihrer, sogar erst durch sie, möglich wurde.

HOLBEIN UND DIE SCHMUCKFORM

Übrigens steht es bei Holbein überhaupt zuweilen so, wo er an der Geschichte der reinen Zierform beteiligt ist – aber auch nur da. Diese Beteiligung war weit umfangreicher, als die meisten ahnen: gegen 1200 Vorlagen allein für den Buchschmuck, darunter herrliche Alphabete der verschiedensten Art, reich an prachtvollen Kindergestalten, "welschen Kindlein", Putten; weiter: Signete und Titel, Holzschnitte und Metallschnitte