



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 Schmuckform

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

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 echter 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.

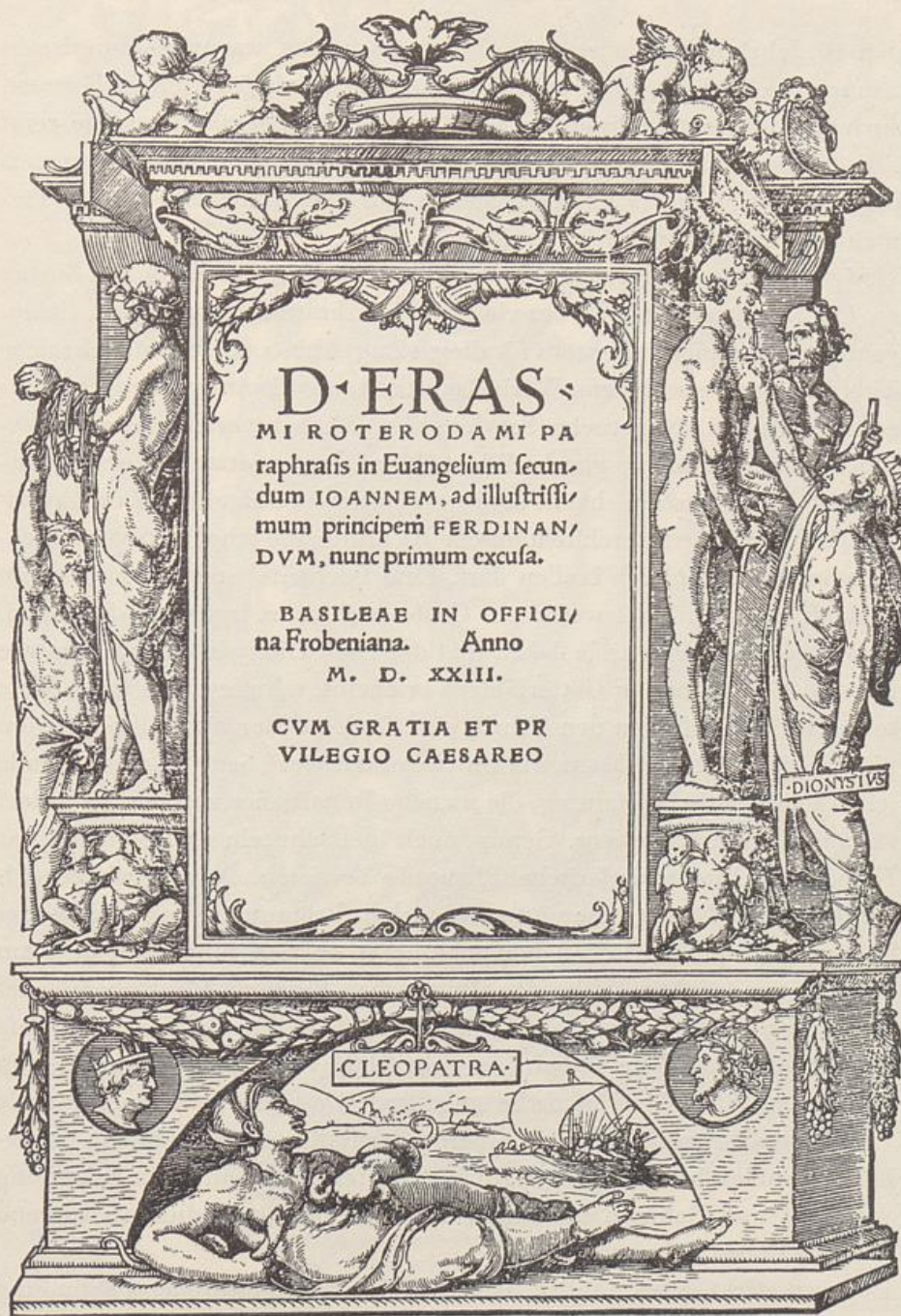
HOLBEIN UND DIE SCHMUCKFORM

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

(darunter Evangelistensymbole von phantastischer Pracht), zahlreiche Entwürfe für Gold- und Waffenschmiede, zu Pokalen, Bechern, Degengriffen, Medaillons, Prunkuhren, Spiegelrahmen, Tafelaufsätzen, Dolchscheiden. Uns genüge, unter diesen letzteren dem Basler Entwurf mit dem Totentanze (Tafel 10) ein rund fünf Jahre späteres Blatt gegenüberzustellen (Tafel 30). Ist da nicht auch ein Verlust der Ursächlichkeit festzustellen, eine Vorahnung vom 19. Jahrhundert, ein – Manierismus? So betont wir für das Genie Holbein als Ganzes diese (und am liebsten jede) Stilbezeichnung ablehnen wollen, in diesem Punkte erscheint er uns als „Zeitgenosse“. Mit der alten Seelenwelt, die in dem früheren Basler Entwurf noch lebt, ist viel mehr als diese selber aufgegeben, nämlich die echte Ursächlichkeit. Ein gerahmter Gestaltenzug ist höchst sinnvoll für die langgezogene Form der Dolchscheide. Der eine Basler Entwurf hat ihn noch, der andere hat ihn nicht mehr. Er hat einen *Auf-Bau*! Man könnte sagen, dieser habe nur einen anderen, doch keinen geringeren Sinn. Gewiß hat er einen Sinn, aber eben dieser Sinn bedeutet Aufhebung des Eigentlichen. Ein Aufbau ist etwas anderes als ein Fries. Eine Dolchscheide ist etwas anderes als eine Fassade: sie hat keine Geschosse. Hier ist aber – köstlich schön und mit bestrickender Phantasie – doch so etwas wie der Heidelberger Ottheinrichsbau vorgeahnt. Mindestens das untere Geschoß könnte man sich fast an diesen versetzt denken. Es ist freilich ein Unterschied innerhalb dieser Geschosse; sie wandeln sich leise von einer Bau- zu einer Bildform. Darin ist, wie überhaupt im weiteren 16. Jahrhundert, eine leichte Vorahnung des Watteau-Ornamentes zu spüren. Holbein hat die Dolchscheide nicht mehr waagrecht, sondern aufrecht gesehen. Dagegen dürfte noch nichts gesagt werden. Man dürfte sogar betonen, daß ein Dolch ja gehängt werde, also eher oben und unten als rechts und links zu zeigen habe. Richtig! Aber Hängen ist nicht Steigen. Erst dieses, daß die Aufwärtsrichtung gewählt und diese zur Geschoßbildung versteift ist, erst dies ist wirklich Verführung. Ein gesundes Gefühl ist zusammengebrochen, die Ursächlichkeit der Bauform als solcher ist selber zu einem scheinhaften Selbstzweck entartet. Es ist kein Zufall, daß wir von der Fassadenmalerei auf dieses Beispiel geführt werden; Holbein selber dürfte auf dem gleichen Wege dahin gekommen sein.

Aber das muß gesehen werden. Es gilt, zwischen künstlerischem und geschichtlichem Werte zu unterscheiden. Ein Werk kann die höchste Kunst

beweisen und doch an geschichtlich bedenklicher Stelle stehen. Auch die Basler Dolchscheide ist so fein gedacht, so voller Reize einer echten Phantasie, daß sie Holbeins völlig würdig bleibt. Da haben wir nichts zu kritteln. Dies hebt dennoch die Frage nicht auf, wohin solche Formen geschichtlich führen mußten: zu Wellenberg oder zu Wellental? Nun, sie führten zu einer geschichtlichen Senke, zu jener Welt des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts in Deutschland, für die das Verabredungswort „Manierismus“ weit treffender ist als das übliche „deutsche Renaissance“, für welches sich, genau besehen, überhaupt kein echter Grund finden läßt, da es nur aus der gedankenlosen Gleichsetzung von italienischem Einfluß und Renaissance zu erklären ist. Dabei ist der italienische Einfluß nicht einmal bestimmend, sondern das, was die Deutschen daraus gemacht haben. Das aber ist: die Zersplitterung des Monumentalen in das Kleine, das Durcheinanderwerfen der Werkstoffe, die Vermischung aller Maßstäbe, die Verwechslung von Bauform und Zierform, von Gestalt und Ornament, von Architektur und Malerei – ja, von Architektur und *Schreinerei*! Auch vor den Waffenformen dieser „deutschen Renaissance“ kann man sich manches Mal peinlich an das 19. Jahrhundert vorgemahnt fühlen. Soweit geht es zwar noch nie, wie es im späten 19. Jahrhundert gekommen ist, wo man schließlich ein Thermometer (das still zu hängen hat) als Streitaxt (die geschwungen wird) formen und den Stiel obendrein aus einer richtigen Hasenpfote bilden konnte. Aber Verschraubtes und Verlogenes gab es schon damals genug. Bei Holbein selber gibt es das gewiß noch nicht, aber der Stein war schon im Rollen. Die Verwischung der Grenzen ist das Entscheidende, der Grenzen besonders zwischen Schmuckform und Baukunst. Es ist auch kein Zufall, daß erst im Laufe des 16. Jahrhunderts das Ornament sich selbständig macht, daß von nun an eigene Ornamentbücher entstehen, oft zur Anwendung bestimmt, allmählich aber geradezu zum Selbstzweck entartend. Sie konnten sich sogar zu Architekturbüchern verwandeln, in denen aber außer den geliebten vitruvianischen Säulenordnungen von echter Architektonik kaum noch etwas zu spüren war. Auch Dietterlin, ein höchst begabter Maler und Zeichner, ist mit seiner „Architectura“ von 1598 schon bei Holbein vorgeahnt. Ornament war bisher ein Mittel – nun wurde es Eigenzweck. Wenn aber alles „selbständig“ wird, so gibt es keine Herrschaft mehr und also keine Ordnung. Auch dies ist vorgeahntes 19. Jahrhundert. Wo wir dieses im vorschreiten-



Titelblatt mit dem Selbstmord der Kleopatra

den 16. Jahrhundert spüren, da eben herrscht das, was wir Manierismus nennen. Nebenbei gesagt: auch die Durchlässigkeit für fremde Formen, auch die Internationalisierung der Kunst ist manieristisch und sie zeigt sich ebenso in Italien, im Eindringen deutscher Formen, wenn dieses auch der Breite nach gewiß nicht mit dem Eindringen italienisch-antiker Formen im Norden zu vergleichen ist.

Übrigens zeigten sich solche Eigenschaften auch in der Form des Buches an. Der Kleopatra-Titel, als der vielleicht berühmteste Entwurf von vielen, genügt als Beispiel wenigstens für diesen Zug (Abb. S. 65). Schon daß solche Titel für ganz verschiedene Werke benutzt werden konnten, ist doch etwas anderes als die spätgotische Sorglosigkeit, die für verschiedene *Gegenstände*, etwa Städte, das gleiche Bild wählen konnte. Jetzt ist es erschüttertes Gefühl für Ursächlichkeit, damit erschüttertes Stilgefühl. Der Kleopatra-Titel vertritt eine architektonische Richtung, die schon als solche buchkünstlerisch bedenklich heißen darf. Eine Buchseite ist nun einmal kein Epitaph, und ein Titel weder ein Grab- noch sonst irgendein Denkmal. Gewiß *spielt* die Phantasie dabei, und der Dieb Dionysius, der rechts wie links als Goldräuber an Götterbildern erscheint, schmiegt sich beide Male so geschickt wie frei in den Umriß ein. Doch ist hier bis in Einzelheiten hinein das gleiche wirksam wie im Gesamtentwurf, jene in diesem Falle schon manieristische Haltung, die manche Renaissance nennen. Es bedarf keines näheren Eingehens. Genug, auch in Buchtiteln und Signeten hat Holbein reichste schöpferische Phantasie bewiesen. Nur begab er sich damit in den Dienst einer internationalen Strömung. Die Aufgabe des humanistisch-philologischen Buchschmuckes an sich führte zugleich am deutlichsten aus dem Kreise der altdeutschen Formen. Nicht überall und nicht gleichmäßig: der Titelholzschnitt von 1515 für die Erasmus-Briefe an Dorpius ist rein italienisch (das Schriftbild wird, leicht angerollt, von Putten vor einer Muschelnische gehalten). Dagegen geht jener für die Freiburger Stadtrechte (Abb. S. 67) trotz der Italismen des Rahmens unverkennbar auf altdeutsche Plastik zurück. Mustergültig rein ist die Scheidung von Text und Rahmen bei einem Titel für Oekolampadius, verwirrend eher die Cebestafel von 1523.

Dagegen wirkt es erstaunlich, wie Holbeins kunstgewerbliche Erfindung dort alsbald instinktsicherer blüht, wo sie sich auf Lieblingsübungen seines Volkes von älterer Herkunft beziehen darf. Goldschmiede und Waffen-



Titelblatt „Freiburger Stadtrechte“

schmiede bildeten seit vielen Jahrhunderten einen sicheren Vortrupp deutscher Kunst. Was Holbein ihnen zudachte, ist ohne weiteres prächtig geraten. Fast das Geistreichste gelang mit den Basler Entwürfen eines Degengriffes, eines Tafelaufsatzes und eines Spiegelrahmens (Tafel 32). Sie sprühen von Erfindung und sind auch im Vortrage von glühender Lebendigkeit. Sie entstammen der englischen Spätzeit, ebenso wie die schöne Vorzeichnung eines Prunkbechers für Jane Seymour (in Oxford) (Tafel 31). Diese ist auf das genaueste ausgearbeitet, nicht ein Einfall, sondern ein Werkriß von feinsten Sauberkeit. Hier erkennen wir wieder deutlich das Klassische, das den letzten großen Altdeutschen in allen wichtigeren Schöpfungen ohnehin stets von den Manieristen absetzen mußte; es liegt in der Ausgewogenheit des spannungsreichen Umrisses. Der Entwurf einer Uhr im Britischen Museum, aus den letzten Lebensjahren stammend, schließt sich an.

ZU HOLBEINS BILDNISSEN

Ein ungeheurer Reichtum an Formen ist uns schon bisher, wenn auch noch so flüchtig, erschienen: der große Freskokünstler von Wandbildern in Innenräumen und an Fassaden, der überreiche Illustrator, der Erfinder von Totentänzen und Bibelbildern, der Altarkünstler, der Schöpfer zahlloser Scheibenrisse, der Buchkünstler, der Kunstgewerbler und Ornamentist. Jetzt erst denken wir etwas genauer an das, woran die meisten zuerst denken werden: an den einzigartigen Bildnismaler. Mit Absicht! Unsere Betrachtung hatte sich von Anfang an das Recht erbeten, Breite und Dichtigkeit der Darstellung nicht nach den sachlichen Inhalten, sondern nach unseren heutigen Bewertungen abzumessen. Das Unbekannte oder anscheinend zu schwach Erkannte hat hier mehr Raum als das Anerkannte. Der (nur für eine gewisse Öffentlichkeit natürlich) „unbekannte Holbein“ war wichtig. So wird verhältnismäßig kurz von dem gesprochen werden, was Holbeins Weltruhm am sichersten begründet hat. Bei seinen Bildnissen gibt es wohl keinen Widerspruch, was den unsterblichen Wert angeht. Solange ein Funken Vernunft in unserer Selbstbetrachtung wirksam bleibt, werden wir vor Holbeins Bildnissen in Verehrung verharren. Wenn