



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

19. Holbeins soziale Eigenart (Die Totentänze)

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

fließend mit einem welken Reize der Nacktheit. Das mag immerhin als Natur noch zulässig sein; es ist aber die Frage, ob diese Sinnlichkeit, als Häßlichkeit, *liebenswert* wird, in derjenigen Reinheit, welche die sittliche Reinheit zur Voraussetzung hat.

Die Sinnlichkeit steht hier nur für sich selbst; sie paart sich nicht unmittelbar mit der sittlichen Leidenschaft des Charakters, so wenig, als sich Jugend und Alter paaren. Diese Sinnlichkeit erweckt nicht den Lebenswert der Liebe, die Liebeswürde. Diese Sinnlichkeit gibt sich dem Spotte preis. Diese Nacktheit ist daher auch nicht die der paradiesischen Unschuld, und daher auch nicht die der malerischen Schönheit. An dieser Aufrichtigkeit verrät sich der Mangel in der Porträtkunst Dürers, die auf die Tiefe des Charakters geht, aber sich nicht der Schwäche im Menschenwesen annimmt, welche im Antlitz des Menschen die angebliche Häßlichkeit bloßstellt.

Wölfflin sagt: „Der Naturalismus hörte auf, für ihn verbindlich zu sein, so bald es sich um ein Bild und nicht um eine Studie handelte.“ Wie läßt sich das begreifen? Vielleicht erklärt es sich aus unserer Annahme, daß Dürer vor dem Problem des Häßlichen halt machte. Am Bilde läßt sich der Naturalismus nicht durchführen, wenn man vor der Häßlichkeit zurückweicht. Wir haben nun aber erkannt, daß hier nicht nur der einseitige Naturalismus schwach wird, sondern vielmehr die sittliche Vorbedingung. Es möchte daher allerdings mit der Präponderanz des religiösen Enthusiasmus, der in diesem Zeitalter der dogmatischen Befangenheit nicht entbehrte, zusammenhängen, daß die sittliche Beurteilung des Menschen nicht zu jener Freiheit erblühen konnte, welche der italienischen Renaissance in ihrer Kraft und in ihren Schwächen eigen ist.

19. Holbeins soziale Eigenart.

Holbein ist der deutsche Raffael des Porträts. Porträthaftigkeit hat er auch seinen religiösen Bildern gegeben. Und sie haben dadurch nicht an

Ernst verloren. Schon das Bild der Maria, eine früheste Arbeit, zeigt diesen Hinblick auf die Sinnlichkeit; aber sie liegt im Gesicht, nicht im Körper; es ist nur ein Kopfbild; und die Sinnlichkeit ist hier verbunden mit einer durchdringenden Kraft; sie ist freilich nur mit ihr verbunden, nicht durch sie verklärt. Die Sinnlichkeit, in ihrer Kraft, weist aber schon auf die Häßlichkeit hin, vor der diese Jugendkraft geschützt ist.

Eine ergreifende Kraft hat die bis zur Häßlichkeit der Abmagerung gesteigerte Größe und Tiefe des Schmerzes und der Weltverachtung in Christus vor Kaiphas. Das ist die gewaltigste Vernichtung der Anklage, der schon die Faustschläge drohen. Und in einem Holzschnitt des Weltgerichts hat Christus ein Erbarmen, das für Holbeins Totentänze von Bedeutung ist.

Und wie hat er dieses alte Thema neu behandelt. Wie in dem Geist der Bauernkriege hat er hier soziale Gerechtigkeit verwaltet. Das ganze Thema scheint eine Abstumpfung der eschatologischen Bedeutung des Todes durch die soziale Beurteilung des Lebens in den Lebensberufen. Besonders rührend ist hier auch das Wappen des Todes, da der Tod den Mann und die Ehefrau scheidet.

Auch fehlt es ihm wahrlich nicht an der grüblerischen Tiefe, wie er sie dem Adam gibt neben jener Eva mit dem Apfel, oder dem Johannes neben der heiligen Jungfrau. Wie könnte man alle die Bilder ernster Frömmigkeit aufzählen, die er geschaffen. Dennoch scheint es unverkennbar, daß schon eine feine Schalkhaftigkeit auch auf dem Marienbilde sich hervorwagt, wie auf St. Anna Selbdritt.

Daher zeigt sich auch schon eine Abweichung von der Schönheit, die er doch in klassischer Kraft zu schaffen vermag, wie in der *Lais Corinthiaca*. Aber in der Liebesgöttin zeigt das langgestreckte Oval schon wieder die Hinneigung zur Selbständigkeit des seelischen Ausdrucks gegenüber der Alleinherrschaft des Schönheitkanons. Unter der Maske des Unschönen, positiv aber der Schalkhaftigkeit, wagt sich die Seelenhaftigkeit leibhaftig hervor, und ringt

um ihre Selbständigkeit, um ihre ästhetische Eigenart. Die Madonna von Solothurn ist dafür ein Beispiel.

20. Holbeins Porträtkunst.

So wird das Porträt zum Schwerpunkt in der Kunst Holbeins. Und es ist daher bedeutsam, daß es auch in sein Madonnenbild eindringt. In der Madonna des Bürgermeisters kniet die zweite Frau des Stifters, die er auch im Porträt gemalt, wie sonst auch gezeichnet hatte. Das Gesicht ist nicht schön; aber es hat die Tiefe der Leidenschaft, die sie auch behält auf der farbigen Kreidezeichnung, in der das Kopftuch bis hart an die Unterlippe heranreicht. Das Auge scheint da die Leidenschaft in Wehmut abzuklären, aber Mund und Nase atmen die Sinnlichkeit der Leidenschaft.

Gesteigert ist das Problem der Häßlichkeit auf dem Bilde seiner Frau mit seinen Kindern. Es scheint unverständlich, daß er ohne die tiefste Liebe diese Frau hätte gemalt haben können, zu der sein Knabe aufblickt, wie ein Heiliger zur Mutter Gottes. Wer nur auf Naturalismus sieht, der sieht hier nur die Häßlichkeit. Wem könnte aber die tiefe Seelenhaftigkeit entgehen, die diese Augen verschleiern, mehr als der Schleier, der über die halbe Stirn gebreitet ist. Hier ist die Häßlichkeit bezwungen durch die Seelenhaftigkeit; und vor diesem Bilde erscheint nun nicht mehr nur die Schönheit liebenswert. Die Porträtkunst hat eine neue Einheit von Seele und Leib geschaffen, eine neue Schönheit, die gänzlich unabhängig ist von jedem Kanon und allen Proportionen, die Porträtschönheit des menschlichen Antlitzes.

Es scheint von providentieller Bedeutung, daß Holbein nicht nur Augsburg verließ, und in Basel Bürger wurde, sondern daß er auch Basel verließ, dem er in seinem Fassadenbau und sogar in den Trachtenbildern seiner Frauen nicht nur ein geschichtliches Denkmal, sondern ein künstlerisches Erziehungswerk gewidmet hat: daß er nach England ging, und an den Hof Heinrich VIII. kam. Zunächst zwar hat er in einem großen Zyklus Thomas Morus und seine Familie, auch den Vater, gezeichnet.