



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

Graphik

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

lassen, oben an der Wand einen Fries in der Art Mantegnas anzubringen. Auf den Bildern der Offenburgerin (1526) und den ersten englischen (1527) ist es nur noch ein in Falten gelegter Vorhang. Von 1530 ab reduziert er den Hintergrund auf eine abstrakte, einfarbige Fläche. Etwa noch eine Inschrift in goldenen Buchstaben darauf zu setzen, schien seinem geläuterten Realismus kein Widerspruch (Abb. 203).

Heute werden von gemäldemäßig ausgeführten Bildnissen 66 gezählt. Nehmen wir dazu die Zeichnungen mit unzweideutigen Hinweisen, daß sie Vorlagen für auszuführende Gemälde waren, so ist die Zahl der untergegangenen sehr beträchtlich. Von jenen 66 besitzt Deutschland, auch wenn wir Basel und Wien hinzurechnen, nur einen kleinen Teil. Die nach Paris, England und Amerika gekommenen werden wohl noch auf geraume Zeit den deutschen Kunstfreunden entzogen sein, selbst gute Photographien geben von ihnen doch nur einen blassen Begriff. Besser steht es mit den Zeichnungen. Ihre Reproduktion in der vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft veranstalteten, noch nicht abgeschlossenen Gesamtausgabe der Holbeinzeichnungen wird künftig das wichtigste Hilfsmittel zur Kenntnis von Holbeins Porträtkunst sein.

GRAPHIK.

Holbeins Malkunst macht nie vergessen, daß ihre Grundlage die zeichnerisch angeschaute, zuerst mit dem Stift fixierte Form ist. Nachdem von seinen Wand- und Glasgemälden alles, von seinen Porträts nicht wenig untergegangen ist, hat es einen erhöhten Wert, daß von seinen Zeichnungen eine verhältnismäßig große Zahl sich erhalten hat und durch ausgezeichnete Reproduktionen zugänglich gemacht ist. Studien vor der Natur sind sehr selten, ausgenommen die Porträtstudien; doch auch bei diesen schwebt ihm meistens schon das künftige Bild vor Augen. Die große Masse seiner Zeichnungen sind Entwürfe für auszuführende Werke, Bilder oder kunstgewerbliche Gegenstände. Sie haben also nicht die Bedeutung, wie ein großer Teil der Dürerzeichnungen, daß sie den mit dem Stoff noch ringenden, die Form noch suchenden Künstler uns belauschen lassen. Der Werdeprozeß des Gedankens ist in der Hauptsache schon abgeschlossen. Er drückt ihn dann mit den allereinfachsten Mitteln aus. In der Regel Umriß mit der Feder und leichte Schattenangabe mit dem Pinsel. Sein zeichnerischer Stil hat nichts Nervöses, Ungestümes, genialisch Improvisiertes; mit souveräner Ruhe und höchst erstaunlicher Simplizität sagt er, was ihm zu sagen nötig erscheint. Es ist, als ob er ein vor seinem inneren Auge fertig dastehendes Bild gemächlich abschreibe, nicht, als ob er es entstehen lasse.

Wenn ein deutscher Künstler des 16. Jahrhunderts auf weitere Kreise einwirken wollte, so mußte er zur gedruckten Kunst greifen. Es sieht nicht so aus, als ob es Holbein sehr darum zu tun gewesen wäre. Er hat

in Basel mehr als 1200 Stück gezeichnet, aber nicht im Selbstverlag, wie Dürer, sondern immer oder fast immer im Auftrag und oft nach den Anweisungen dritter Unternehmer. Das ist auch der Grund, weshalb er nie zum Grabstichel gegriffen, nur für den Holzschnitt gezeichnet hat. Die Baseler Verleger verlangten mehr Buchschmuck als eigentliche Illustration. Da hauptsächlich lateinische Autoren für den internationalen Kreis der humanistisch Gebildeten gedruckt wurden, »nahm das Schmuckgepräge des Buches einen abgeschliffenen, weltmännischen Charakter an«. Der venezianische Buchdruck war Quelle und Muster. Nach 1520 gewannen Bibelübersetzungen und reformatorische Streitschriften einen breiten Raum. Der deutsche Holzschnitt, in seiner Art durch Dürer zur Vollendung gebracht, war wuchtig, breit und malerisch. Den zarten, vornehmlich auf den Umriß angelegten Vorzeichnungen Holbeins gerecht zu werden, ging über das Vermögen der Baseler Formschneider. Der vom Verleger Froben begünstigte Metallschnitt führte zu noch größeren Entstellungen. Erst als er in dem 1522 von Mainz nach Basel übersiedelten Hans Lützelburger einen wunderbar geschickten Interpreten fand, entschleierte sich die Schönheit seiner Zeichnung. Ihrer Gemeinschaft, die leider schon 1526 durch Lützelburgers Tod gelöst wurde, entsprangen u. a. die Titelblätter zu zwei Neudrucken von Luthers Neuem Testament, die Einzelblätter »Der Ablaßwucher« und »Christus das Licht«, der erste Teil der später auf 92 Nummern vermehrten Illustrationen zum Alten Testament (Abb. 187—190), vor allem die später berühmt gewordene Folge des »Totentanzes« (Abb. 191—194); später, weil sie erst 1538 und nicht in Basel, sondern in Lyon (mit französischen Versen) herausgegeben wurde. Aus diesen 40 winzigen, unendlich gehaltvollen Blättern spricht die Stimmung der Reformation und der Bauernkriege. Ihre Voraussetzungen gehen aber auf das Mittelalter zurück und müssen genauer betrachtet werden.

Die Personifikation des Todes war schon dem Altertum bekannt. Bei den Byzantinern war der Thanatos nicht mehr ein schöner Jüngling, sondern ein alter Mann. Das Abendland hat ihn so übernommen, dann aber in die Gestalt eines verfallenen Leichnams mit Totenschädel umgewandelt. Besonders hat sich die geistliche Bühne dieser Gestalt bemächtigt, in Frankreich schon im 13. Jahrhundert nachweisbar. Ein Reigentanz zwischen Toten und Lebenden wurde aufgeführt mit lehrhaften Wechselreden. Die Aufnahme in die Wandmalerei geschah im 15. Jahrhundert. Schon um 1400 scheint die erste Fassung des Totentanzes im Kloster Klingental in Klein-Basel entstanden zu sein, früher als die berühmte *Danse macabre* auf dem Kirchhof der Innocents in Paris (1424). 1463 fand die Darstellung ihren Weg nach Lübeck und wurde in Reval wiederholt. Sehr bald hat auch der primitive Holzschnitt sich ihrer bemächtigt (ältestes datiertes Exemplar 1446). Ein wesentlicher Zug ist

immer die Einteilung der Menschen nach Ständen, niemand entgeht ihm, vor ihm sind alle gleich. — Die Vorstellung vom Reigentanz der Toten ist aber nur ein Fall unter vielen. Der Grundgedanke wird durch die Pluralität der Toten nicht sowohl verstärkt als abgeschwächt: der Tod als mythisches Wesen, als Bezwinger alles Lebens ist einer. So zeigt ihn die tiefsinnige Dichtung vom »Ackermann in Böhmen«, und so, als Einzelwesen, führt ihn des öfteren die bildende Kunst des 15. Jahrhunderts vor. Wir führen nur wenige Beispiele an. Auf einem Kupferstich um 1480 sitzt er am Schachbrett; sein Gegner ist ein König, umgeben von seinem Hofstaat, ein Engel Gottes tritt heran und weist das abgelaufene Stunden-glas. In etwas anderer Fassung zeigte den Tod als Schachspieler auch ein Wandgemälde im abgebrochenen Kreuzgang des Straßburger Münsters. In den Illustrationen zu Brants Narrenschiff erscheint hinter Frau Venus der Tod (Bd. II, Abb. 691). In Schedels Weltchronik (Bd. II, Abb. 693a) ringt Christus mit ihm. Des öfteren bei Dürer: ein Liebespaar und hinter einem Baumstamm höhnisch winkend der Tod; ein andermal, mit höchster Kühnheit, vergewaltigt er ein Weib; ein drittes Mal reißt er einen Reiter vom Roß; oder er reitet auf einer Schindmähre beutegierig daher. Bei Baldung schleicht er sich an ein blühendes nacktes Weib heran und küßt sie über die Schulter weg (Abb. 96). Bei Urs Graf lauert er im Geäst eines Baumes auf zwei Landsknechte (Abb. 105). Bei Burgkmair erwürgt er auf der Straße einer Stadt einen Mann, während seine Begleiterin schreiend enteilt (Abb. 159). Derselbe malt sein Selbstbildnis und das seiner Frau, indem sie sich im Spiegel betrachten, aus dem zwei Totenköpfe ihnen entgegenblicken. Dürer gibt auf einem seiner schönsten Kupferstiche das Wappen des Todes. Ähnlich Wechtlin auf einem Helldunkelholzschnitt. Man sieht: diese von Leben strotzende Zeit ist zugleich erfüllt von dem Pathos des *media vita in morte sumus*. Verglichen mit den alten Totentanzbildern, hat die Tonart sich verändert. Dort ist sie lehrhaft und systematisch, steht doch meistens als Einleitungsbild der Prediger auf der Kanzel an der Spitze; auf den Todesbildern wird Konzentration auf einen einzigen, erschütternden, dramatischen Moment gesucht.

Aus alledem hat nun Holbein die Summe gezogen. Den Totentänzen entlehnt er die Gliederung nach Ständen und Berufen, aber die einzelnen Szenen sind isoliert, ein dramatischer Moment für sich. Es ist nicht wahrscheinlich, daß er seine Bilderfolge ohne Text hat herausgeben wollen, wie sie auf den Probedrucken erscheinen. Wenigstens möglich also, daß die in der Lyoner Ausgabe am Kopf jeder Seite stehenden Bibelsprüche, die durch ihre Anwendung Epigramme von ätzender Ironie werden, schon in Basel in Gemeinschaft mit seinen gelehrten Freunden festgestellt waren. Die unter den Bildern stehenden französischen Verse sind matte Paraphrasen. Indessen haben niemals Bilder eine Erklärung

weniger nötig gehabt. Wir geben nur von einigen probeweise den Inhalt und können noch weniger nachbilden (Abb. 191—194).

Ouverture. Tote ohne Zahl entsteigen den Gräbern, dem Beinhaus und beginnen mit Hörnern, Posaunen und Pauken eine schaurige Musik. Schon der Klingentaler Totentanz hatte diese Szene, der offenbar die Erinnerung an die Bühne zugrunde liegt. *Vae vae vae habitantibus in terra. Cuncta in quibus spiraculum vitae est, mortula sunt.* Aus Apoc. VIII und Genesis VII. — Der Papst sitzt auf seinem Thron und krönt den vor ihm knienden Kaiser. Als Zuschauer Kardinäle und Bischöfe. Der Tod, selbst mit dem Kardinalshut, ahmt Haltung und Gebärde possenhaft nach. In den Falten des Baldachins hockt ein Teufelchen, ein zweites reicht die mit fünf Siegeln behängte Krönungsbulle. *Moriatur sacerdos magnus et episcopatum ejus accipiat alter.* Aus Josua XX u. Ps. CVIII. — Der König (an Franz I. von Frankreich erinnernd; wie vorher der Kaiser an Maximilian) sitzt an der Tafel, der Tod ist sein Mundschenk. — Der Bischof wird aus der verängstigten Schafherde, die er weidete, vom Knochenmann weggerissen. *Percutiam pastorem et dispergentur oves.* Marc. XIV. — Der Domherr schreitet zur Hora, der Tod zeigt ihm das Stundenglas. *Ecce appropinquat hora.* Matth. XXVI. — Der Richter sitzt auf seinem Stuhl, vor ihm die Parteien, der Reiche greift in seinen Beutel, der Arme tritt beiseite, hinten der Tod zerbricht den Richterstab. *Disperdam iudicem de medio ejus.* Amos II. — Der Priester trägt das Sakrament zu einem Sterbenden, der Tod eilt als Ministrant voraus. *Sum quidem et ego mortalis homo.* Sap. VII. — Eine alte Frau mit gebeugtem Rücken, ein Skelett mit dem Hackbrett tanzt ihr voraus, ein zweites holt die Knochenhand zum Gnadenstoß aus. *Melior est mors quam vita.* Eccl. XXX. — Dem Arzt führt der Tod mit patronisierender Gebärde einen Kranken zu. *Medice, cura te ipsum.* Luc. IV. — Der Kaufmann sitzt in seinem Gewölbe unter seinen Schätzen, trotz dem vergitterten Fenster ist ein Räuber eingebrochen, der Tod. *Stulte, hac nocte repetunt animam tuam.* Luc. XII. — Der Tod als Straßenräuber überfällt einen mit gefülltem Tragkorb über Land gehenden Hausierer. *Venite ad me qui onerati estis.* Matth. XI. — Das eben getraute Ehepaar zieht in sein Haus ein, als Brautführer schlägt der Tod die Trommel. *Me et te sola mors separabit.* Ruth I. — Der Ackersmann am Pfluge, der Tod treibt die Rosse an. *In sudore vultus tui vesceris pane tuo.* Gen. I. — Eine arme Frau kocht den Ihren die Suppe, der Tod reißt ihr Kind hinweg, das klagend den Arm nach der Mutter ausstreckt. *Homo natus de muliere, brevi vivens tempore repletur multis miseriis, qui quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra.* Job XIV. — Dieses letzte Bild ist das einzige, aus dem ein elegischer Ton klingt. Sonst ist alles erbarmungsloser Hohn auf die vermeintliche »Sekurität« unseres Daseins. Ernst Heidrich hatte ganz recht: gegen Holbeins Totentanzbilder er-

scheinen die größten Brutalitäten der früheren Kunst nur mehr roh, aber kaum noch grausam. Von Ergebung und Versöhnung keine Spur. Die einzige Konzession an die christlichen Gedanken sind die vier ersten, wohl erst später in den Plan aufgenommenen Bilder, die den Sündenfall und seine Folgen schildern. — In unheimlichem Gegensatz zu dem grausigen Inhalt steht die kühle Ruhe der wunderbar feinen Ausführung. Man halte dagegen Dürers Apokalypse! — Die Bilder sind nach 1522, vor 1526 gezeichnet und geschnitten. Wären sie schon damals in den Handel gebracht worden, sie hätten auf die erregte Zeit gewirkt wie Öl auf die Flammen. Auch als sie 1538 in Lyon herauskamen, verbreiteten sie sich schnell und wurden bis nach Italien hinein nachgedruckt.

Nach Unterbrechung durch die englische Reise nahm Holbein in den letzten Baseler Jahren den Holzschnitt wieder auf, aber ohne volkstümliche Wirkungen zu suchen. Das Titelblatt zu den Werken des Erasmus ist hinsichtlich der Reinheit und Zartheit der Zeichnung und der weisen Beschränkung der technischen Mittel der schönste aller deutschen Holzschnitte (Abb. 196).

Nun bleibt noch eine Hauptfrage zu beantworten: Was hat die zeitgenössische deutsche Kunst durch Holbein gewonnen? Hätte er ein Publikum haben können, wie es Rom, Venedig, Antwerpen darbot, es hätte viel sein müssen. In bescheidenerer Form hätte ihm auch Augsburg das sein können. Aber sein Unstern trieb ihn nach Basel. Und als er auch Basel verließ und nach England ging, da war es schon nicht mehr ein unglücklicher Zufall, sondern die Folge der deutschen Zustände insgesamt. Es ist nicht anders: Holbein, der letzte eines herrlichen Künstlergeschlechts, fand die historischen Fundamente der deutschen Kunst in vollem Verfall: die Kirche und ihre Weltanschauung zerstört, die Nation zerrissen, die bürgerliche Kultur durch das Eindringen der Renaissance in Zersetzung. An alledem konnte kein einzelner Mann, auch der höchstbegabte nicht, etwas ändern.

Die künstlerische Romantik hatte sich noch ausleben dürfen, die Erfüllung der an Holbein geknüpften Verheißungen blieb Fragment.

DIE ARCHITEKTUR BEI DEN MALERN UND STECHERN.

Es gehört zur geschichtlichen Rolle der Malerei dieses Zeitalters, daß ihr etwas zu leisten zufiel, was nicht ihres Amtes war, aber doch nicht ungetan bleiben durfte ohne Schaden für das Ganze des Kunstlebens. Wir wissen es schon und haben es zu erklären versucht: es war in Deutschland eine Zeit ohne Baukunst. Damit ist aber der Erfolg noch nicht aufgehoben: »daß alle Wandlungen des Darstellungsstils begleitet sind von Wandlungen der dekorativen Empfindung«. Wie wäre es möglich gewesen, in das Wesen der Renaissancekunst einzudringen bei völliger