

HANS HOLBEIN d.J.
BILDER DES TODES

41 Holzschnitte

Insel-Bücherei Nr. 221

HANS HOLBEIN
DER JÜNGERE
BILDER DES TODES

41 Holzschnitte



1989

INSEL-VERLAG
LEIPZIG

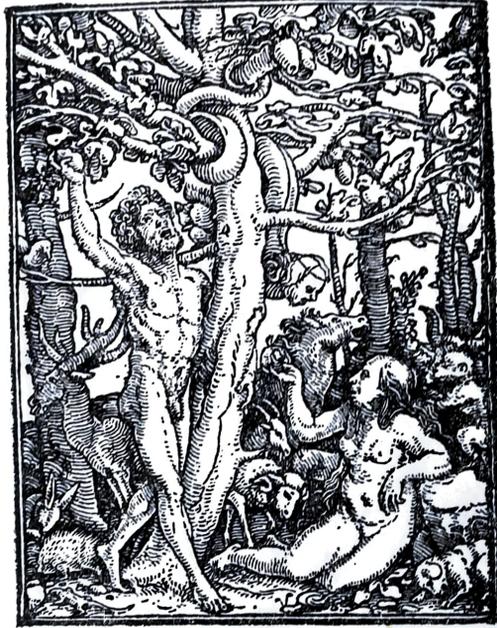
© 1964 Insel-Verlag Anton Kippenberg, Leipzig

ISSN 0233-1047
ISBN 3-7351-0060-0

Die Schöpfung aller ding.



Adam Eva im Paradyß.



Vstribung Ade Eue.



Adam bauet die erden.



Gebeyn aller menschen.



Der Papst.



Der Keyser.



Der König.



Der Cardinal.



Die Keyserinn.



Die Königin.



Der Bischoff.



Der Herzog.



Der Apt.



Die Apsissinn.



Der Edelmann



Der Thümberr.

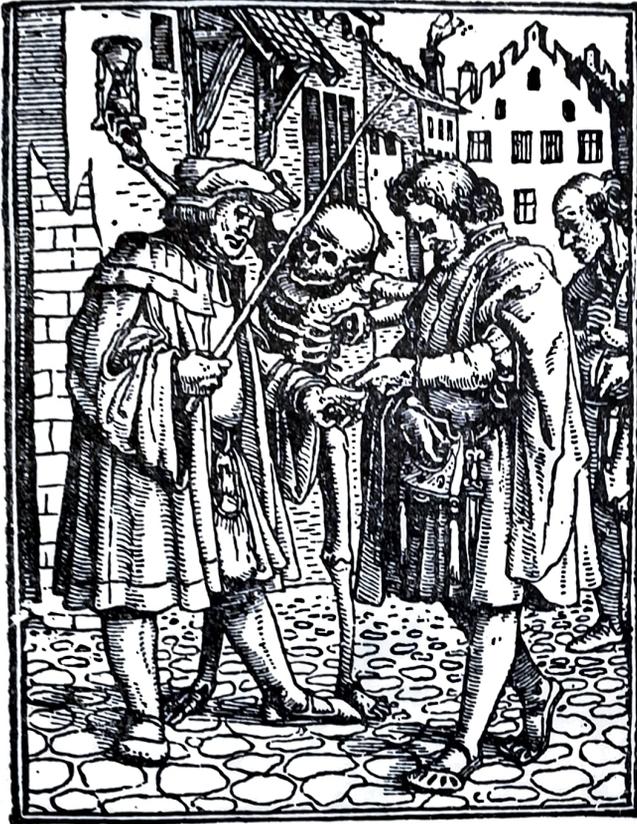


Der Richter.



The Judge

Der Fürspräch.



The Advocate or Lawyer

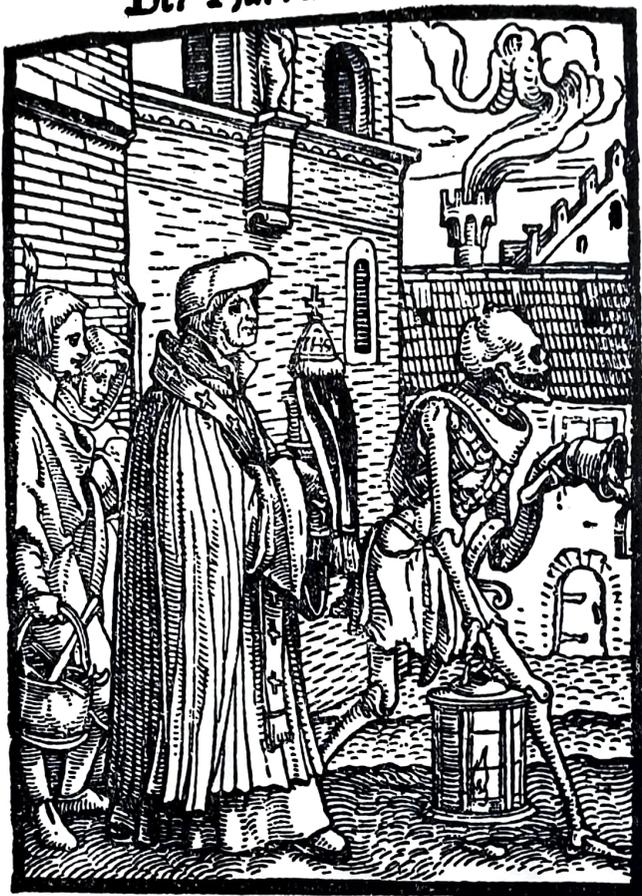
Der Ratsherr.



Der Predicant.



Der Pfarrherr.



Der Mönch.



Die Nunnē.



Daß Altweyb.



Der Artzet.



Der Sternensucher.



Der Rych man.



Der Kauffman.



Der Schiffman.



Der Ritter.



Der Groff.



Der Alt man.



Die Greffinn.



Die Edelfrau.



Die Hertzoginn.



Der Krämer.



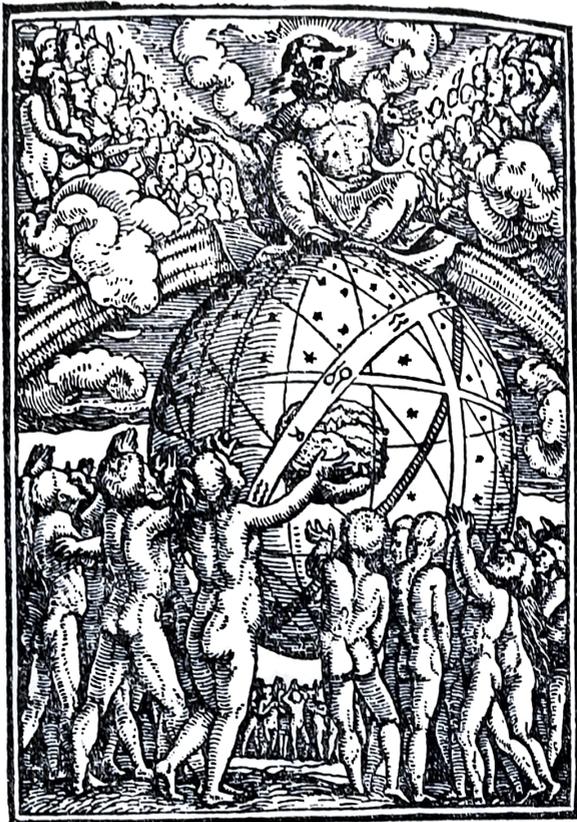
Der Ackerbau.



Daß Jungkint.



Daß lüngst gericht.



Die wapen des Thotß.



GELEITWORT

Holbein hinterließ keine biographischen oder theoretischen Aufzeichnungen. Er lebt in seinen Bildern. Die künstlerische Meisterschaft der ›Bilder des Todes‹ ist untrennbar verbunden mit ihrem geschichtlichen Gehalt und dem Bekenntnis des jungen Holbein zu den progressiven Kräften seiner Zeit. Um die Einheit von Gehalt und Form umfassend erleben zu können, ist es wichtig zu wissen, was das für ein Mensch war, der diese Bildfolge schuf, und wie die Zeit aussah, in der er lebte. Dann wird auch deutlich, wodurch sich seine ›Bilder des Todes‹ von der Weltanschauung der Totentänze des frühen Mittelalters unterscheiden.

Hans Holbein d. J. wurde 1497 in Augsburg geboren, fünf Jahre nach der Entdeckung Amerikas. 1498 fanden die Portugiesen den Seeweg nach Ostindien. Die Handelswege, die Norditalien und seinen orientalischen Warenaustausch mit Westeuropa verbanden, führten über Augsburg, das mit den Handelsgesellschaften der Fugger, Welser und anderer Kaufmannsfamilien zur Metropole von Süddeutschland aufblühte. Hier entwickelten sich die Anfänge der kapitalistischen Wirtschaftsformen stärker als im übrigen Deutschland. Die Kaufleute und Bankiers brauchten Handelsfreiheit und strebten über die feudalen partikularen Schranken hinaus. Durch den Verkehr mit Oberitalien drangen die Gedanken der Renaissance und des Humanismus nach Augsburg. Renaissancebauten entstanden und prägten der Stadt einen hellen, festlichen Charakter auf. Die Bürger, von einem neuen

weltlichen Geist durchdrungen, genossen die Reichtümer, die ihnen der Handel zuführte.

Dieses pulsierende Leben, das Gepränge der Reichstage, die Besuche Kaiser Maximilians I. mit ihren Schauturnieren und Festzügen beeindruckten den Knaben Holbein. Mit zunehmendem Bewußtsein nahm er aber auch die Gegensätze seiner Zeit auf. Er sah Hans Burgkmairs Holzschnitt ›Der Tod als Würger‹. Vor ihm lagen die späten, unverkennbar satirischen Porträtzeichnungen seines Vaters, Volkstypen, Mönchsköpfe, wie dieser sie im Klosterkeller und in den Weinschenken der Stadt zu Gesicht bekam. Er erhielt Einblick in die gesellschaftlichen Spannungen, die das Anwachsen des Kaufmannskapitals der Bürgerschaft innerhalb des Feudalsystems hervorrief, und erlebte die Gegensätze von Luxus, Sittenverderbnis und der Verelendung der Bauern und städtischen Plebejer.

Als der junge Holbein 1515 nach Basel abwanderte – der Vater verließ ein Jahr danach verarmt seine Heimat –, hatten sich die gesellschaftlichen Gegensätze so zugespitzt, war die Ausbeutung Deutschlands auch durch die katholische Kirche und ihr Oberhaupt so unerträglich geworden, daß alles auf eine revolutionäre Entspannung hinauslief. Basel, das seit der Jahrhundertwende zur Schweiz gehörte, war immer noch das Zentrum des oberrheinischen Kulturkreises, in dem sich Schwäbisches und Elsässisches vereinte. Es nahm die jungen Kräfte der humanistischen und reformatorischen Bewegungen auf. Johannes Reuchlin, der Straßburger Münsterprediger Geiler von Kaisersberg, sein Freund Sebastian Brant, der Satiriker des ›Narren-

schiffes«, lernten und lehrten vorübergehend hier. Zur Zeit Holbeins kamen Thomas Murner, Ulrich von Hutten, Paracelsus nach Basel. Bischöfe und Priester wurden Anhänger des Humanismus und der reformatorischen Ideen. Sie verwarfen den Ablasshandel, predigten gegen die Lehre vom Fegefeuer und hielten die Messe in deutscher Sprache. Papst Alexander VI. protestierte beim Rat der Stadt gegen die lutherische Ketzerei. Aber die Drucker und Verleger Froben und Amerbach ließen sich nicht einschüchtern und brachten Werke antiker Klassiker, Bibelausgaben und Renaissance-schriften heraus. Sie zogen Erasmus von Rotterdam in ihren Kreis und gewannen den jungen Holbein und Urs Graf als Zeichner für ihre Offizin. Holbein versah ein gedrucktes Exemplar von Erasmus' ›Lob der Torheit‹ mit charakteristischen witzigen Randzeichnungen. Der Widmungstitel des bei Froben 1518 erschienenen gesellschaftskritischen Buches ›Utopia‹ des Engländers Thomas Morus war mit der von Holbein entworfenen Einfassung geschmückt. Holbein stand also mitten im Kampf der Parteien, wie er sich zwischen der ›Rheinischen Gesellschaft der Humanisten‹, dem Klerus und den Scholastikern abspielte. Seine Baseler Marienbilder sind in ihrem irdischen Liebreiz ganz der Ausdruck des neuen bürgerlichen Fühlens und Denkens. ›Der tote Christus im Grab‹ ist mit unerbittlicher Realistik von einem Menschen gemalt, der sich mit der beginnenden Emanzipation der Naturforschung von der Theologie auseinandergesetzt hat. Man muß also die herkömmliche Auffassung, daß Holbein nur der kühle Beobachter, unberührt von den Spannungen

seiner Zeit, gewesen sei, ergänzen. Während seines Aufenthalts in England malte er nicht nur Porträts der königlichen Familie, sondern auch einen Vertreter der neuen kapitalistischen Bourgeoisie, den Kaufmann Giszze.

Holbeins Zeichnungen zur Folge der Todesbilder sind in ihrem weltanschaulichen Gehalt von seinem Verhältnis zu Erasmus, zum Humanismus und zur Reformation geprägt. Aufschluß über dieses Verhältnis geben neben den ›Bildern des Todes‹ die Zeichnungen und Malereien zur Passionsgeschichte und die Holzschnitte ›Ablasshandel‹ und ›Christus als das wahre Licht‹.

Von Erasmus sagten die Mönche, er habe die Eier gelegt, Luther nur die Küken ausgebrütet. Allerdings bereitete Erasmus mit seiner Bibelkritik die Reformation vor. Wie er die Mönche als ausschweifende, beschränkte und ungebildete Tölpel lächerlich machte, die scholastischen Purzelbäume der Thomisten und Scotisten anprangerte, wie er die Entstellung des ursprünglichen Christentums durch Zeremonien und ›abergläubische Albernheiten‹ rügte, ja, wie er in einem Brief an Thomas Morus die päpstliche Monarchie in der bestehenden Form als das Unglück des Christentums bezeichnete: – alles das war geeignet, den Aufstand der unterdrückten Bauernmassen zu schüren. Aber zugleich schrieb Erasmus an Morus, daß er es nicht für nützlich halte, das Übel der päpstlichen Monarchie in der Öffentlichkeit zu behandeln. Mit dem Papst wollte er es nicht verderben. In der reformatorischen Bewegung sah er eine Tragödie und bangte, daß durch

sie die schönen Wissenschaften zerstört würden. Als 1525 die revolutionären Bauern auch vor Basel erschienen, sprach er von einem ›christlichen Bürgerkrieg‹ und setzte beim Stadtrat seinen ganzen Einfluß für Ausgleich und Mäßigung ein. Hutten, der in Basel Zuflucht bei ihm suchen wollte, wick er aus und nannte ihn einen Vagabunden. Luther griff er in einer Streitschrift an.

Der junge Holbein, der seinem Gönner Erasmus die Empfehlung an Thomas Morus zu verdanken hatte, malte in dem Pariser Profilbild ein vollendet lebenswahres Porträt des Humanisten und Skeptikers. Er nahm dessen antiklerikale Tendenzen und sein Bemühen, die Kirche zu reorganisieren, mit klarem Verstand auf. Aber er sympathisierte auch mit der revolutionären Volksbewegung, zu der der Humanist Erasmus nur ein ablehnendes Verhältnis hatte. Aus den Baseler Holzschnitten und Zeichnungen wird deutlich, auf welcher Seite Holbein stand. Unter den Pharisäern seiner Passionsszenen befinden sich Mönche und bibelkundige Humanisten. In einem Blatt der Tuschzeichnungen aus der Leidensgeschichte Christi betrachtet ein bartloser Gelehrter in Barett und pelzverbrämtem Mantel kühl das Nageln der Christushand. Er ähnelt Erasmus. In dem Holzschnitt ›Christus als das wahre Licht‹ stehen auf der einen Seite die Armen und Unterdrückten, zu denen sich Christus hinwendet. Auf der anderen Seite torkeln die Scholastiker und Kleriker, voran der Papst, und zuletzt Erasmus den heidnischen Philosophen Plato und Aristoteles in den Abgrund nach. In religiöser Verkleidung äußert sich hier deutlich die

politische und gesellschaftliche Stellungnahme Holbeins. Mit diesem Blatt und mit dem Holzschnitt gegen den Ablasshandel des Papstes unterstützte Holbein die Sache des plebejisch-bäuerlichen Lagers. Das trifft auch für die ›Bilder des Todes‹ zu.

Schon im dreizehnten Jahrhundert griffen die geistlichen Schauspiele in Frankreich die Idee des Totentanzes auf. Es waren Reigentänze zwischen Toten und Lebenden. Der Tod führte die einzelnen Vertreter der Stände hinweg ins Schattenreich. Die Betroffenen folgten ohne jedes Widerstreben. Etwa seit dem vierzehnten Jahrhundert übernahm dann die Bildnerie das Thema als Illustration zu den Volksdichtungen und Schauspielen. Es handelte sich um plastische Darstellungen und Wandmalereien an den Mauern der Friedhöfe, in Kirchen, Kapellen, auch in Schlössern. Die katholische Kirche benutzte diese Totentänze, um eindringlich zur Buße zu rufen und die von den politischen und wirtschaftlichen Erschütterungen der Zeit, von Kriegen und Seuchen drangsalierten Massen zur Jenseitserwartung und zum Dulden zu ermahnen. Memento mori: Gedenke, daß du sterben mußt. Wende dich ab von Zügellosigkeit und Sinnenlust. Tröste dich, denn im Tod sind alle gleich, Reiche und Arme, Papst, Kaiser und Bettelmann.

In den Totentänzen des Klosters Klingenthal in Klein-Basel und auf der Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters in Groß-Basel, die Holbein vorfand, wurde der kirchlich-moralisierende Charakter des alten Schauspiels durch Volkswitz und Bilder wirklichen Lebens verdrängt. Der Berner Totentanz des Niklaus

Manuel Deutsch zeigt dagegen weit stärkere satirische Züge gegen die herrschenden Stände und die Geistlichkeit. Hier wie in Basel handelte es sich nicht mehr um den alten Kettenreigen des Totentanzes, sondern um getrennte Paare. Aber die Lebenden blieben nach wie vor nicht oder kaum Widerstrebende. Der Doktor der Theologie auf dem Berner Totentanz läßt sich von dem Tod ohne Gegenwehr an der Gurgel packen.

Die uns erhaltenen, erst später von dem Baseler Bäckermeister Büchel, von Merian, Fröhlich und Mechel angefertigten Zeichnungen und Kupferstiche der Baseler Totentänze sind konventionell, fast unbeholfen. Erst Holbein schuf meisterhafte Kunstwerke im neuen Geist der Renaissancezeit. In dem seinen Todesbildern vorausgehenden Totentanz auf der Dolchscheide sind es noch die einzelnen Paare des alten Totentanzreigen. In dem Totentanz-Alphabet gibt Holbein bereits dramatische Szenen, die er dann in der Holzschnittfolge der Todesbilder zu einem dramatischen Ablauf und zu einer Einheit steigert. Der Künstler des Humanismus, der Reformationszeit und der Bauernaufstände wendet sich mit seinem Realismus ab von der mittelalterlichen Vorstellung, daß die Welt ein Jammertal sei. Dabei verschließt er nicht die Augen vor den gesellschaftlichen Gegensätzen seiner Zeit, sondern kritisiert die Übel und greift sie an. Die noch in der religiösen Tradition befangene Einleitung und das Ende der Folge widersprechen dem nicht. »Das Jüngste Gericht« läßt die Verdammten aus. Dies entspricht der Kritik des Humanisten Erasmus an der Lehre Luthers von der absoluten Sündhaftigkeit des Menschen und von der Hölle.

In den alten Darstellungen des Jüngsten Gerichts scheidet der Weltenrichter die Auserwählten und Verdammten. Maria thront zur Rechten des Sohnes. Die Apostel unter schwebenden Engeln wohnen dem Gerichtstag bei. Nichts von alledem bei Holbein. Das Inferno der Hölle ist weggelassen. Nicht, wie einige Interpreten meinen, weil der kleine Raum des Holzschnittes dies nicht zuließe, sondern weil Holbein sich nicht mehr von dem Dogma der alten Kirche leiten ließ, das den irdischen, zeitlichen Tod als Übergang ansah, dem die Erlösung oder der zweite, ewige Tod folgte. Bei Holbein, der die beginnende Naturwissenschaft und deren Einblicke in die Gesetzmäßigkeiten der Natur verfolgte, gehört der Tod zum Menschen. So steht in dem ›Wappen des Todes‹ ein Menschenpaar, das die Freuden des diesseitigen Lebens genießen will, neben der Allegorie des Todes, der den Stein erhebt, um ihn auf die Menschheit niederzuschmettern. Tod und Leben: eine natürliche Einheit. Der Tod selbst in den einzelnen Szenen ist nicht mehr ein abstrakter Schemen, sondern individualisiert mit dem Ausdruck menschlicher Affekte. Holbein erreicht das durch bewußtes künstlerisches Abweichen von der anatomischen Richtigkeit des Gerippes. Der Tod greift in das Leben der Menschen brutal, höhnisch, mit burlesken und faunischen Gebärden ein und rächt ihre Verfehlungen. Oder er leitet sie behutsam dem unabänderlichen Ende zu. Die Menschen wehren sich oder folgen der Gesetzmäßigkeit des Lebensablaufes (›Der alte Mann‹, ›Das alte Weib‹). So wird der alte Stoff volkstümlich im weltlichen Sinn.

In den Bildern zwischen Einleitung und Ende spiegeln sich die Zeitereignisse deutlich wider. Neben Papst Leo X., Maximilian I., Franz I. von Frankreich sehen wir die einzelnen Vertreter der ideologischen Strömungen während der Reformation und des Bauernkrieges, die Fürsten, den hohen Adel, die Ritterschaft, die aristokratische Geistlichkeit, die niedere Geistlichkeit, den neuen Stand der Juristen. Holbein erlebt die verschiedenen Stände des Reiches im Kampf miteinander. Die unchristliche Machtpolitik der Päpste greift er in der Szene der Kaiserkrönung durch den Papst mit den Mitteln der damaligen Volkssatire an. Der Papst sitzt auf einem prunkhaften Sessel, dessen Lehne von einer Sirengestalt getragen wird. Auf dem Baldachin lauert ein Teufel, um die Seele des Papstes in Empfang zu nehmen. Ein anderer Teufel hält eine päpstliche Bulle in den Krallen. Hinter dem Kardinal äfft der Tod den Würdenträger höhnisch nach. In späteren Kopien dieser Szene werden die Teufel herausgeschnitten. Zur Zeit Holbeins tun sie ihre Wirkung. Die Aufdeckung der Ursachen für die bürgerliche Opposition und für die revolutionäre Bewegung der plebejischen Klassen durchzieht den ganzen Zyklus.

Das Schwert des Kaisers ist zerbrochen. Mit dieser kleinen, aber wesentlichen Andeutung hat Holbein die politische Situation in Deutschland bildhaft gemacht. Die Herrschaft der katholischen Kirche und des Papstes, der Deutschland auszehrte, mußte beseitigt und das Land entgegen dem Partikularismus der Landesfürsten politisch geeinigt werden. Maximilian I., der für seine dynastischen Interessen abenteuerliche Kriege

führte und dem Papst keinen Widerstand leisten konnte, war nicht in der Lage, die einigende und ordnende Aufgabe zu lösen. Indem Holbein den heischenen Bürger und den bittenden Bauern vor dem Kaiser auftreten läßt, stellt er mit seiner künstlerischen Aussage offensichtlich die Forderung nach der Reichseini-gung. Wieweit er sich all dieser Zusammenhänge be-wußt war, wissen wir nicht. Jedenfalls wird deutlich – das trifft auch auf alle anderen Bilder zu –, welche Fülle zeitlicher Bezüge Holbein mit seinen künstle-rischen Mitteln in den Szenen vereinte und wie er vom Einzelnen auf das Allgemeine kam.

Der Herzog weist die Frau, die ihm ihr Elend klagt, zurück. Der Richter läßt sich von dem Reichen bestechen. Dem Tod hängt eine Kette um den Hals als Zeichen der Foltermaßnahmen durch die herrschende Klasse. Der Fürsprecher (in der Schweiz: Advokat) läßt sich von dem Begüterten sein Honorar auszahlen, während der Arme verzweifelt die Hände ringt. Der Ratsherr, dem ein Hochmutsteufelchen im Nacken sitzt, wendet sich von dem verelendeten Bauern ab. Jedes-mal greift der Tod in die Dramatik der Szene ein. Wenn der Mönch seine Bettelbüchse vor dem Tod retten will, wenn die Nonne sich nach ihrem Buhlen begierig umschaut, während sie die Hände zum Gebet faltet, so erregten solche Szenen den Pfaffenhaß und das Gelächter des Volkes, das auch verstand, warum Holbein das Verhältnis des Todes zum Pfarrherrn anders darstellte als zum Abt. Die untere Geistlichkeit in der Stadt und auf dem Lande sympathisierte mit den Armen. Sie war selbst von den Reichtümern der feu-

dalen Hierarchie der Kirche ausgeschlossen. Wenn das Volk die Bilder vom reichen Mann und vom Kaufmann sah, so hatte es die Folgen des anwachsenden Warenhandels und des Kaufmannskapitals mit Profit und Wucher am eigenen Leibe gespürt. Am gewalttätigsten greift der Tod den Ritter und den Grafen an. Mit dem Bauernkittel angetan, hat der Tod den Grafen mit dem Dreschflegel traktiert und erschlägt ihn nun mit dem gräflichen Wappen.

Dieser gesellschaftliche Inhalt des für alle Zeiten geltenden Themas Tod und Leben wird von Holbein in einer meisterhaft klaren, dem Holzschnitt angepaßten Form vorgetragen, die die neuen künstlerischen Mittel der Zeit verarbeitet: die perspektivische Einbeziehung des Hintergrundes, die Verwendung von Renaissancebauten und Renaissancedekor. Der landschaftliche Hintergrund ist in dem Bild des Ackermans und des Bischofs besonders stimmungsvoll gegeben. Wellen, Wolken, Rauch, Bäume, Gesträuch werden in rhythmischer Bewegung behandelt. Wir bewundern immer wieder, wie Holbein in die kleine Fläche seiner Holzschnitte eine Fülle von Details spannt, ohne daß diese als Nebenwerte die zentrale Szene überwuchern. Dabei kam ihm der Holzschneider Hans Lützelburger, der nach Holbeins Vorlagen die Druckplatten schnitt, mit seinen schlichten Mitteln, mit der Klarheit und Feinheit seiner Linienführung kongenial entgegen.

Die Todesbilder erschienen als Buchausgabe gleichzeitig mit Holbeins Zeichnungen zum Alten Testament 1538 in Lyon bei den Brüdern Trechsel. Noch zu Lebzeiten Lützelburgers, der 1526 starb, wurden jedoch

in Basel Abzüge der Originalplatten mit deutschen Überschriften angefertigt. Davon existieren einige Exemplare in Basel, Karlsruhe, Berlin, Paris und London. Die Ausgabe von 1538 enthielt 41 Holzschnitte ohne Titel über den Bildern. Dafür waren sie im Sinne der damaligen moralisierenden Erbauungsbücher mit lateinischen Bibelstellen und französischen Versen des gelehrten Pariser Buchdruckers Gilles Corozet und einer französischen Vorrede versehen. Holbeins Name und der des Formschneiders wurden nicht genannt. Wir finden allerdings auf dem Holzschnitt ›Die Herzogin‹ das Monogramm von Hans Lützelburger. In zwei späteren Ausgaben erschienen noch zehn Todesbilder: der Kriegsmann, der Kärner, der Spieler, der Räuber, der Säufer, der Narr, der Blinde, der Sieche, Braut, Bräutigam und Kindergruppen, die aber von Holbein kaum für den Zyklus gedacht waren.

Die Narrendichtungen und Tierepen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts griffen als Ständesatiren in die Klassenkämpfe der Zeit ein. Auf dem Gebiete der bildenden Kunst stellten sich Holbeins Todesbilder an ihre Seite. Gleichzeitig durchbrach Holbein das kirchliche Dogma vom Tod als Durchgang zum wahren Leben, von der grundschlechten Natur des Menschen und der Gnade oder Vergeltung im Jenseits. Er greift die Laster und Widersprüche seiner Zeit an. Er verfolgt die Schuldigen mit beißender Ironie. Ohne Sentimentalität zeigt er, wie das Leben ist. Der Tod gehört zum Leben. So bleiben Holbeins Todesbilder im Kern lebensbejahend und sind der Ausdruck eines Mannes, der, wie Friedrich Engels von den Heroen des sech-

zehnten Jahrhunderts schrieb, mitten in der Zeitbewegung, im praktischen Kampf lebte und webte, Partei ergriff und mitkämpfte.

Kurt Liebmann

ISSN 0233-1047
ISBN 3-7351-0060-0

Insel-Verlag Anton Kippenberg, Leipzig
Elfte Auflage
Lizenz Nr. 351/260/30/89 LSV 8124
Gesetzt und gedruckt
in den Druckwerkstätten Stollberg,
gebunden in der
Kunst- und Verlagsbuchbinderei Leipzig
Schrift: Baskerville-Antiqua
Printed in the German Democratic Republic
Bestell-Nr. 786 884 3