

Holbein's Totentanz

von Jaro Springer.

Der Folge von vierzig Holzschnitten, die unter dem Namen Holbeins Totentanz bekannt ist, hat der Urheber, der Baller Maler und Zeichner Hans Holbein der Jüngere, das Beste seines hellklingenden Ruhmes zu danken. Gewiss gebührt seinen Gemälden, Bildnissen und Madonnen ein glänzenderer Platz in der deutschen Kunst, aber keines seiner Werke hat Holbeins Namen so weit hinausgetragen, als diese kleinen Holzschnitte. Der Holbein des Totentanzes ist ganz sicher bekannter, als der Holbein der Darmstädter Madonna oder des Londoner Doppelbildnisses. Für den großen Kreis von Kunstfreunden, denen die Art der Ausführung noch nicht alles und, trotz Warnung und Mahnung moderner Kunsterklärer, der Gegenstand beim Kunstwerk noch sehr viel bedeutet, ist die Bevorzugung berechtigt. Denn in keinem andern Werk Holbeins erscheint seine Erfindungskunst so reich und anmutig, nirgends ist er von den schweren und ernststen Gedanken, die seine Zeitgenossen bedrückten, so geleitet worden, wie in diesen Blättchen, in denen er die Hinfälligkeit der Menschen und die unüberwindliche Macht des Todes über sie zeigt.

Das Thema des Totentanzes ist von Holbein nicht zum erstenmal bearbeitet, sondern schon von alters her literarisch behandelt und künstlerisch dargestellt worden. Für beide Formen ist der Ursprung in Frankreich zu suchen. Zuerst, nachweislich schon im 14. Jahrhundert, wurde, was den Inhalt aller Totentänze ausmacht, im Drama gegeben, wenn man eine Reihe lose aneinander gefügte Zwiegespräche so nennen darf. In diesen Dialogen spricht der Tod mit einem Menschen, Vertretern der Stände (Kaiser, Papst, König, Kardinal) oder der Lebensalter (alter Mann, junge Braut). Der Inhalt der Gespräche ist immer der gleiche: der Tod fordert die Menschen auf ihm zu folgen, der Mensch klagt, daß er aus dem Leben scheiden müsse. Diese Schauspiele sind sicher auch bei kirchlichen Festen aufgeführt worden. Den Aufführungen entnahm der Maler die Motive. Er zeigte den Tod neben einem Menschen, ihn führend, zerrend,

greifend, beide in Tanzstellung, und führte so in einem Reigen die Paare in langer Reihe vor. Darnach haben diese Darstellungen den Namen Totentänze erhalten. Es wurde Brauch, der von Frankreich, wo sich die ältesten gemalten Totentänze erhalten haben, nach Deutschland übertragen wurde, solche Darstellungen in den Kreuzgängen der Klöster, auf den Mauern der Kirchhöfe zu malen. Das Ende des 15. Jahrhunderts bringt dann auch Totentänze in Buchform mit Holzschnitten. Die Gestalt des Todes wird selten als Knochengерippe (Skelett), meist als halbverweste Leiche mit fleischsetzen und Haut gebildet, der Kopf ist immer der Knochenschädel. Diese unheimliche Erscheinung ist in Bild, Spiel und Lied nicht ein Toter, sondern immer die Personifikation des Todes.

Von den älteren Darstellungen kannte Hans Holbein sicher die beiden Basler Totentänze, den Klein-Basler (im Nonnenkloster Klingenthal, vielleicht schon um 1400 entstanden) und den Groß-Basler (an der Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters vom Ende des 15. Jahrhunderts), vielleicht auch einige der Buchausgaben mit Holzschnitten. Er kannte sie, benutzte sie und liefs sich von ihnen in wesentlichen, nicht nur äußerlichen Dingen leiten. Trotzdem wird der Totentanz erst unter Holbeins Händen zum grossen Kunstwerk, das eindringlich spricht und voraussetzungslos verständlich ist. Die mittelalterlichen Vorläufer lassen noch die literarische Herkunft erkennen, die Szenen bedürfen eigentlich der Erklärung durch Wort und Vers. Wenn bei den monumentalen Malereien darauf verzichtet wurde, so konnte das geschehen, weil es sich schon um geläufige Dinge handelte. Immer der gleiche nicht weit geholte Gedanke wird behandelt: die Macht des Todes über den Kaiser, den König, den Papst, den Bischof, in nie gewandelter form: Tanzpaar neben Tanzpaar in langer Reihe. Holbein verzichtet zunächst auf diese überlieferte form des Reigens, so das seine Holzschnitte den Namen Totentanz nicht mehr mit vollem Recht tragen. Holbein zeigt wirkliche Vorkommnisse, er zeigt den Tod, der sein Opfer mitten aus dem Glück und dem Leben holt. So wird die durch das kirchliche Schauspiel bedingte form zuerst von Holbein überwunden und dem überkommenen Gegenstand die hohe und endgültige künstlerische fassung gegeben.

Von den 40 Blättern des Holbein'schen Totentanzes, deren von uns gegebene Reihenfolge durch die späteren Buchausgaben gesichert

ist, sind 33 den eigentlichen Todesdarstellungen vorbehalten, 4 bilden eine Einleitung, 3 einen Schluss. In den einleitenden Blättern wird das Schicksal des ersten Menschenpaares, durch die die Sünde und der Tod in die Welt kam, erzählt. Von der Welterschöpfung wird der letzte Akt, die Erschaffung des Weibes, gezeigt. Dann sehen wir den Sündenfall. Auf dem dritten Blatt ist die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies dargestellt. Hier erscheint zuerst der Tod, der mit Lautenspiel den Auszug des ersten Menschenpaares begleitet. Auf dem vierten Blatt ist der Tod der Arbeitsgehilfe des Adam, der einen Baum rodet. Sein Symbol, das Stundenglas (die Sanduhr), das weiter auf den meisten Blättern vorkommt, ist hinter dem Arbeitenden auf den Boden gestellt. Hier ist es am Platz, in einer Einschaltung über die Gestalt des Todes bei Holbein Auskunft zu geben. Auch bei Holbein ist der Tod nicht ein Toter, sondern die Personifikation des Todes, selbst da, wo der Tod in zwei Gestalten den Menschen begleitet (Papst, Krämer, Herzogin, altes Weib). Es wurde Holbein der Vorwurf gemacht, daß er mit geringer Kenntnis der Osteologie seinen Tod geformt, ihm (außer anderen Abweichungen von der Wirklichkeit) am Unterarm und Unterschenkel immer nur einen Knochen gegeben habe. Dieser Vorwurf ist unbegründet. Denn darin ist Holbein von den Vorläufern abhängig, daß er den Tod nicht als vollständiges Skelett bildete, sondern als Knochenmann, der teilweise noch mit Haut und fleisch überzogen ist. Holbeins Tod hat oft noch Haare am Schädel (Kardinal, Mönch, Ratsherr, Richter, Fürsprech, Kaufmann, alter Mann, Königin, Herzogin), der Oberkörper ist vielfach noch mit fleischteilen bedeckt, zweimal ist der Tod sogar durch hängende Brüste deutlich als frau charakterisiert (Kaiserin und Nonne), immer aber sind die Extremitäten mit Haut überzogen gedacht. Die eigentlichen Todesdarstellungen beginnen mit der Geistlichkeit. Die satirische, wenig glimpfliche Art, mit der einzelne Kleriker behandelt werden, ist von den Vorstellungen, die in der beginnenden Reformationszeit umgingen, beeinflusst. Der Papst wird in der Ausübung seines höchsten Rechtes, der Kaiserkrönung, vorgeführt. Der knieende Kaiser, dessen Profilbildung etwas an Kaiser Maximilian I. erinnert, küßt während des Krönungsaktes dem Papst demütig den Pantoffel. Der Tod zieht den Papst von hinten leise fort, ein zweiter Tod ist unter dem Gefolge in Kardinalstracht untergebracht. Zwei

Teufelchen sind noch hinzugekommen, der eine rafft den Vorhang am Thronhimmel zurück, der andere fliegende hält eine Bulle mit vielen Siegeln in den Krallen. Natürlich ist hier an keine bestimmte Kaiserkrönung gedacht. Der Kardinal (6) wird vom Tod geholt, als er mit einem Manne wegen einer Urkunde, vielleicht einem Ablass, unterhandelt. Der dicke Abt (9) wehrt sich kräftig gegen den Tod, der Krummstab und Mütze von seinem Opfer geliehen hat. Der Mönch (12) mit Geldbüchse und gefülltem Bettelsack schreit auf unter dem festem Griff des Todes. Die anderen Geistlichen werden in würdigerer Art gezeigt: der Bischof (7), den der Tod von der anvertrauten Herde wegholt, der Domherr (8), dem beim Betreten der Kirche das abgelaufene Stundenglas vorgehalten wird, der Pfarrer (10), der das allerheiligste Sakrament zu einem Sterbenden bringt und vom Tod als Messner begleitet wird, der Prediger (11), hinter dem der Tod auf der Kanzel steht mit einem Zettel in der Hand, aus dem er eingeflüstert hat (die Deutung ist nicht sicher). Der Geistlichkeit ist der Arzt (13) angereiht, dem der Tod mit dem Uringlas in der Hand den kranken Alten zuführt. Es folgen die Vertreter der weltlichen Stände, an ihrer Spitze der Kaiser (14), der wieder an Maximilian I. erinnert. Dem Kaiser, der, so scheint es, einem Verfolgten gegen einen Mächtigen zum Recht verholfen hat, nimmt der Tod die Krone vom Haupt. Der König (15), es ist wohl Franz I. von Frankreich gemeint, sitzt nach beendeter Mahlzeit an der Tafel und langt zur Handwaschung nach der Schale, die der Tod hält. Eine bettelnde Frau mit ihrem Kind wird vom Herzog (16) abgewiesen, da zupft ihn der Tod am Hermelinmantel. Dem Grafen, dem Ritter, dem Edelmann tritt der Tod als siegreicher Kämpfer entgegen. Dem Grafen (19) steht er, durch den Dreschflügel gekennzeichnet, als aufständischer Bauer gegenüber, der das Wappenschild des Grafen zertrümmert. Den Ritter (20) hat er mit dem Speer durchbohrt. Der Edelmann (21), hinter dem schon die Bahre steht, wehrt sich mit Schwert und fault vergeblich gegen den festen Griff des Todes.

Die nächsten Blätter zeigen die Vertreter bürgerlicher Berufe. Der Ratsherr (22) schreitet zwischen einem armen Manne, der ihm in leiser Bitte zaghaft die Hand auf die Schulter legt, und einen Reichen auf der Gasse. Der Teufel bläst dem Ratsherrn ins Ohr, sich dem Reichen zuzuwenden. Da hebt der auf dem Boden kauende

Tod die Sanduhr gegen den ungetreuen Mann. Dem ungerechten Richter (17), der sich bestechen läßt, windet der Tod den Stab, das Zeichen des richterlichen Amtes, aus der Hand. Auch der Fürsprech (18) nimmt Geld, während der zerlumpte Arme des Fürsprechers entraten muß, weil er ihn nicht bezahlen kann. Zum reichen Mann (23), in der späteren Buchausgabe der Geizige genannt, ist der Tod ins wohlverwahrte Gewölbe eingedrungen und raubt ihm das Gold. Den Kaufmann (24) überrascht der Tod, während er im Hafen auf seinen Warenballen Geld zählt und sich wohl, der aufgestellte Kompass auf dem Ballen könnte es andeuten, zu einer weiten Seereise anschickt. Den Krämer (25), der von einem Löwenartigen Hund begleitet ist, holt der Tod auf einsamer Landstrasse, ein zweiter Tod fiedelt auf einem merkwürdigem Musikinstrument. Den vom Sturm bedrohten Schiffern (26) bricht der Tod den Mast. Während der Ackermann (27) pflügt, treibt der in der Furche nebenher laufende Tod die Säule an. Wegen der Landschaft gehört dieses Blättchen zu den künstlerisch ansprechendsten der Folge. Den alten Mann (28) begleitet der Tod mit dem Hackbrett zum offenen Grab. In acht Blättern werden Frauen vorgeführt, es sind die Gegenstücke zu den entsprechenden männlichen Vertretern. In feierlichem Zug von Damen geleitet erscheint die Kaiserin (29) vor dem Palast, der weibliche Tod in Kapuze und Mantel hält sie auf ihrem Wege auf und weist auf die offene Gruft vor ihr. Der Königin (30) naht sich der Tod im Narrengewand und reißt sie trotz Schreiens und Sträubens mit sich. Die Herzogin (31) überrascht der Tod im Bett, aus dem er sie an den Füßen herauszerret. Ein zweiter Tod begleitet den Vorgang mit Geigenspiel. Der Gräfin (32) hilft der Tod als Kammerfrau, indem er ihr ein Halsband umlegt. Die Edelfrau (33) geht als Braut neben dem Bräutigam zur Hochzeit, vor dem Paar der Tod, auf die umgehängte kleine Trommel schlagend. Um die sträubende Äbtissin (34) von der Klosterpforte fortzuholen, hat sich der Tod einen seltsamen Kopfputz aufgesetzt. Die Nonne (35) lauscht, anstatt in frommer Andacht sich zum Altar zu wenden, dem Liebeslied, das der in die Kammer eingelassene junge Mann ihr zur Laute singt. Ein weiblicher Tod mit umgehängtem Skapulier drückt wohl in symbolischer Handlung mit der Knochenhand das eine Licht aus. Das Stundenglas ist umgefallen. Das alte Weib (36) sucht mühsam mit dem Stock ihren Weg. Der be-

kränzte Tod holt aus, um sie am Genick zu packen. Ein zweiter Tod Backbrett Spielend geht voran. Das Stundenglas ist zerbrochen. Den Frauen folgt das rührende Bild des jungen Kindes (37), das der Mutter genommen wird, als sie dem Liebling gerade im Napf den Brei kocht.

Den Beschluß der Folge bilden drei Blätter (38—40): Das Beinhaus mit musizierenden Todesgestalten, das jüngste Gericht und das phantastische Wappen des Todes.

Auf den großen künstlerischen Wert der Holzschnitte braucht angesichts der getreuen Nachbildungen nicht hingewiesen zu werden. Natürlich sind nicht alle gleichwertig. Da, wo die Umgebung reicher gestaltet ist, wie beim Ackermann, dem reichen Mann, der Herzogin, der Nonne, wird die Wirkung erhöht. Von den politischen und religiösen Geschehnissen seiner Zeit ist Holbein bestimmt (Papst, Graf), mehrfach zeigt er, wenn es gestattet ist Anschauungen so entlegener Zeiten mit einem modernen Wort zu bezeichnen, sozialistische Tendenz.

Hans Holbeins Zeichnungen zum Totentanz sind in Basel entstanden. Der Holzschnneider, der die zierlichen Blättchen so kunstvoll schnitt, heißt Hans Lützelburger. Das Blatt die Herzogin hat er mit seinem Monogramm auf der Bettlade bezeichnet. Lützelburger ist 1522—1526 in Basel nachweisbar. Das muß demnach auch die Zeit sein, in der der Totentanz entstanden ist. Im letztgenannten Jahr wird Lützelburger als verstorben aufgeführt. In den Nachlass teilten sich die Gläubiger. Die Stöcke des Totentanzes kamen in den Besitz des Lyoner Buchdruckers Trechsel, der sie erst 1538 zum ersten Mal in Buchform herausgab.

Aber schon vorher, vor 1526, wurden von den Stöcken in Basel Drucke abgezogen, denen wohl auch schon die Form des Buches gegeben wurde. Diese, nicht ganz mit Recht Probedrucke genannte, erste Baseler Ausgabe wurde mit besonderer Sorgfalt gedruckt, sie ist ungleich besser, als die späteren Lyoner Bücher. Das besonders schöne und gleichmäÙsige Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts diente unseren Nachbildungen zur Vorlage.

Es erübrigt noch die Frage, warum Holbein ein so kleines Format für seine Bilder des Todes wählte. Kaum geschah es in der Erwägung, daß die Kleinheit dem Gegenstand entspräche. Holbein

bevorzugt bei Buchillustrationen oder folgen in Buchform überhaupt das kleine Format oder wählt doch einen kleinen Maßstab für Menschen und Gegenstände. Die Vorlagen für den Totentanz haben wir uns wohl als feine Federzeichnungen vorzustellen, die direkt auf den Holzstock ausgeführt, beim Schneiden natürlich untergegangen sind. Lützelburger vermochte mit seinen Feinschnitten den Intentionen Holbeins vielleicht noch mit einer Steigerung der gewollten Wirkung aufs glücklichste zu folgen. Lützelburgers Arbeiten bedeuten den Höhepunkt in der Entwicklung des deutschen Holzschnittes. Holbeins Totentanz ist auch durch die vollendete Technik der Ausführung ein bedeutendes Kunstwerk.

Wer noch mehr über den Totentanz erfahren will, dem sei das sehr gründliche und ausführliche Buch von Alexander Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder, Straßburg 1897 empfohlen. Den etwas nüchternen Erklärungen der Bilder konnte in der vorstehenden kurzen Einleitung freilich nicht immer gefolgt werden.



