

HANS HOLBEINS TOTENTÄNZE.



AUM hatte MANUEL sein Wandgemälde vollendet, als auch schon der grösste Meister der Totentänze, HANS HOLBEIN, mit seinen Schöpfungen begann. Obgleich sie nur als kleine xylographische Blättchen erschienen, waren sie von Anfang an der Gegenstand allgemeiner Bewunderung und Anerkennung; dies beweist schon der Umstand, dass sie in mehr als hundert Ausgaben und Nachbildungen jeder Art verbreitet worden sind. Was aber HOLBEINS Werk auszeichnet und ihm den Anspruch sichert, die Entwicklung der Totentanzbilder auf das vollkommenste abgeschlossen zu haben, ist nicht sowohl die vorzügliche Ausführung seiner Bilder, als die Art, wie er den alten Gegenstand von Grund aus umgestaltete und dadurch erst in das Gebiet wahrer Kunst erhob. So sprach sich schon WACKERNAGEL aus (S. 363) und hob auch in seiner scharfsinnigen Weise gewisse Merkmale der HOLBEINSCHEN Bilder hervor, die sie von den alten Totentänzen unterschieden. Über diese allgemeinen Urteile ging er aber nicht hinaus, und soweit ich sehe, auch kein anderer Forscher, der sich mit diesem Gegenstande beschäftigte. Stets wurde das alte Lob mehr oder weniger schwungvoll wiederholt, der allgemeinen Empfindung, die die Bilder im Beschauer hervorriefen, mehr oder minder beredter Ausdruck verliehen; ich habe jedoch nirgends gefunden, dass sie einer eingehenden, hier ganz unerlässlichen Untersuchung unterzogen wurden.

Bekanntlich giebt es drei Darstellungen des Totentanzes von HOLBEINS Hand: 1) die Handzeichnung mit dem Entwurfe zur Verzierung einer Dolchscheide, 2) das xylographische Alphabet mit den Totentanzbildern in den einzelnen Buchstaben, 3) die selbständigen Holzschnitte des Totentanzes, von denen gewöhnlich allein die Rede ist, und die man im Gegensatz zu den zwei ersten Darstellungen als den grossen Totentanz bezeichnen kann. Alle drei sind in Deutschland durch Jahrhunderte bis zur Stunde schlechtweg „Totentänze“ genannt worden; nur WACKERNAGEL erklärte sich gegen die Zulässigkeit dieses Namens und WOLTMANN, der kaum einen Ausspruch WACKERNAGELS nicht wiederholt hat, schloss sich ihm an. WACKERNAGEL behauptet, dass HOLBEIN „den tanzenden Tod ganz aufgab“, und dass daher der Ausdruck „Totentanz“ nicht passe; HOLBEINS Holzschnitte „sind eben Bilder des Todes, es ist kein Totentanz mehr“ (S. 364, 375). Hier begegnet uns zum erstenmale eines jener Urteile, die von einer richtigen allgemeinen Empfindung ausgehend, zu sehr auf diese und zu wenig auf eine objektive Untersuchung der Bilder selbst sich stützen. Gewiss hat WACKERNAGEL darin recht, dass HOLBEINS Bilder keine Totentänze im alten Sinn vorstellen; nur ist die Begründung einseitig und nicht zutreffend. Bei HOLBEIN kommen mehr wirklich tanzende Tote vor als z. B. in Klingenthal, hier nur zweimal (Patriarch, Jurist), dort wenigstens fünfmal, bei der Austreibung aus dem Paradies, bei der Königin, der alten Frau, dem Ehepaar, dem Narren (Taf. 3, 4, 6—8, No. 3, 11, 25, 35, 43)*). Nimmt man dazu, dass mehrere andere seiner Toten die Lebenden ebenso angreifen und mit sich fortreissen (Bischof 12, Äbtissin 15, alter Mann 33, Krämer 37 u. s. w.), wie es die alten Totentänze darstellen, so bleibt in der That nicht viel über die Hälfte von HOLBEINS Bildern übrig, deren Tote in ihrem äusseren Gebaren sich von ihren Vorbildern unterscheiden. Und dasselbe gilt in verstärktem Masse von dem Alphabet und der Dolchscheide. So beweist also WACKERNAGELS Kriterium eigentlich das Gegenteil von dem, was er folgert.

Ich bin aber weit davon entfernt, die aufgeworfene Frage in dieser formalen Weise entscheiden zu wollen. Es kann sich dabei gar nicht darum handeln, den begrifflich zulässigen Namen zu finden; denn der Ausdruck „Totentanz“ ist nun einmal durch die historische

*) Über die Numerierung im grossen Totentanz siehe den Abschnitt XIV.

Entwicklung unseres Gegenstandes für alle verwandten Darstellungen gebilligt, so dass, nach WACKERNAGELS eigenem Citat (S. 370), selbst ein blosser Dialog zwischen dem Tod und dem Menschen vom Jahr 1544 jenen Namen trägt. Und auf der anderen Seite ist der von WACKERNAGEL vorgeschlagene Name „Bilder des Todes“, wie sich aus der weiteren Untersuchung ergeben wird, sachlich nicht mehr berechtigt als der „Totentanz“.

Ich kann hier aber WOLTMANN'S Bemerkungen in derselben Sache nicht übergehen, weil sie in die besondere Entstehungsgeschichte der HOLBEINSCHEN Bilder übergreifen. WOLTMANN legt nämlich bei seinem Widerspruch gegen die Bezeichnung „Totentanz“ den Nachdruck darauf, dass der Titel der Originalausgaben „Simulachres de la mort“ und „Imagines mortis“ laute, und deshalb auch die späteren Ausgaben nur als „Bilder des Todes“ zu bezeichnen seien (No. 78, II, S. 240). Meines Erachtens verdient aber dieser Titel die ihm zugewiesene Autorität nicht. Denn mindestens zwölf Jahre, bevor die erste jener französischen Originalausgaben erschien (1538), wurden die HOLBEINSCHEN Holzschnitte des grossen Totentanzes mit deutschen Überschriften veröffentlicht*) und später von HOLBEIN'S Zeitgenossen BASILIUS AMERBACH, ebenso wie die Zeichnung der Dolchscheide, als „Totentanz“ und „Chorea mortis“ verzeichnet (WOLTMANN II, S. 45, 47, 199). Von diesen sogenannten Probedrucken sind ausserdem so viele Exemplare hergestellt worden, dass man sie mit Recht eine erste Ausgabe genannt hat (MASSMANN, No. 46, S. 10) und auch heute nennen darf, besonders da von einem ursprünglich für sie bestimmten Texte nichts bekannt ist. Dagegen standen sie nachweislich mit jenen viel später erschienenen Lyoner Ausgaben in keinem anderen Zusammenhange, als dass die in Basel und unter dem Einfluss des Grossbasler Totentanzes entstandenen Holzstöcke nach ihrer ersten Benutzung als Gläubigergut in die Fremde gerieten, um dort nach dem Gutdünken der neuen Besitzer zur Illustration eines der damals üblichen Erbauungsbücher verwendet und durch abgeschmackte Verse interpretiert zu werden, ähnlich wie die Danse macabre in die Heures überging. Wie willkürlich dabei verfahren wurde, ersieht man wohl am besten daraus,

*) Der Holzschneider LÜTZELBURGER, der als Besitzer der Holzstöcke wohl auch ihre Abdrücke besorgte, starb 1526; auch giebt es Kopien nach diesen Abdrücken aus dem Jahr 1527 (WOLTMANN, No. 78, II, 178).

dass in der Lyoner Ausgabe von 1545 die bekannten Kindergruppen HOLBEINS, die mit den Totentanzbildern in keinem irgendwie ersichtlichen Zusammenhange stehen, ihnen angeschlossen und ebenfalls durch Bibelstellen als Repräsentanten verschiedener Laster charakterisiert wurden (s. MASSMANN, SCHLOTTHAUER). Der Titel solcher Ausgaben kann also für die Bezeichnung der HOLBEINSCHEN Totentanzbilder, die völlig unabhängig von dem ihnen später aufgezwungenen Text entstanden und zuerst auch ohne ihn veröffentlicht wurden, nicht massgebend sein. Und so scheint es einzig richtig, das historische Vorrecht des Namens „Totentanz“ anzuerkennen, um so mehr als die Zeichnungen des Alphabets und der Dolchscheide einen anderen Namen überhaupt nicht besessen haben und, namentlich die letztere, auch nicht zuliessen.

HOLBEINS Totentanz steht nicht nur „in Hinsicht der künstlerischen Erfindung als sein Meisterwerk da“ (WOLTMANN), sondern wir haben dabei die seltene Erscheinung, dass der Künstler denselben Gegenstand dreimal, und jedesmal nach durchaus anderen Gesichtspunkten ausführte*). Um die Beziehungen dieser drei verschiedenen Bearbeitungen zu einander richtig beurteilen zu können, muss vor allem ihre Zeitfolge festgestellt werden. Die Zeichnung zur Dolchscheide muss vor 1521 entstanden sein, da sie auf einer wirklichen Dolchscheide ausgeführt ist, deren von URS GRAF gravierter Dolch die Jahreszahl 1521 trägt (WOLTMANN, S. 260). Später erst entstanden das Alphabet und der grosse Totentanz; denn LÜTZELBURGER, der diese in Handzeichnungen nicht bekannten und daher wahrscheinlich gleich auf Holz gezeichneten Bilder schnitt, kam erst nach 1522 nach Basel. Es fragt sich nun, welche von beiden Reihen die frühere war. WACKERNAGEL meint, dass das Alphabet, das ebenfalls keinen Totentanz, sondern nur Bilder des Todes enthalte, eigentlich bloss ein Auszug des grösseren Cyklus sei**), eine Auswahl von 24 Paaren aus den 41 Paaren des letzteren, die dem Künstler die charakteristischen schienen und auch in derselben Reihenfolge geordnet seien (S. 366). Es ist merkwürdig, dass ein sonst so scharfsichtiger und

*) Nachdem die weitläufig begründete Hypothese VÖGELINS, dass das Churer Wandgemälde die erste und originale Form des HOLBEINSCHEN Totentanzes sei (No. 71), allseitigen Widerspruch erfahren hat, gehe ich nicht mehr darauf ein.

**) WOLTMANN scheint dieser Frage keine sonderliche Bedeutung beizulegen, da er es unerörtert auf sich beruhen lässt, ob das Alphabet „im Verhältnis eines Auszugs oder eines Vorbildes“ zum grösseren Totentanze stehe (S. 260, 280).

ästhetisch so feinfühler Mann wie WACKERNAGEL für die einfache, unmittelbare Beobachtung so wenig Sinn hatte, dass er auf Grund eines allgemeinen Eindrucks empirische Thatsachen behaupten konnte, ohne auch nur den so leichten Versuch gemacht zu haben, sie empirisch festzustellen. Vergleicht man nämlich die beiden Reihen in der Weise, dass man neben die Bilder des Alphabets die ihnen entsprechenden Bilder der von WACKERNAGEL citierten Buchausgabe mit 41 Nummern setzt, und zwar in der ihnen eigenen Reihenfolge, so ergibt sich so ziemlich das Gegenteil von WACKERNAGELS Behauptung. Die Reihenfolge ist nur für die ersten neun Buchstaben bis I (Herzog) dieselbe, für die folgenden fünfzehn Buchstaben fehlt eine solche Übereinstimmung (s. Tabelle V). Und zwar besonders deshalb, weil nicht weniger als sieben Bilder des Alphabets, d. h. beinahe ein Drittel von ihnen (Kriegsmann, Narr, Dirne, Säufer, Reiter, Waldbruder, Spieler) in der Buchausgabe fehlen. Gegenüber den von WACKERNAGEL nicht genannten späteren Ausgaben mit 53 Bildern vermindert sich allerdings die Zahl der im Alphabet allein vorkommenden Bilder auf drei (Dirne, Reiter, Waldbruder), dafür vergrößert sich die Verschiedenheit der Reihenfolge.

Aus den Gegenständen und der Reihenfolge der Bilder im Alphabet und im grossen Totentanz lässt sich also keineswegs schliessen, dass das erstere ein späterer Auszug aus dem Hauptwerk ist. Dies wird vollends unwahrscheinlich, wenn man folgende Daten berücksichtigt. Das Alphabet erschien zuerst in Drucken von 1524; folglich wird es wohl schon 1523 gezeichnet sein. Der grosse Totentanz war aber damals noch lange nicht fertig, da LÜTZELBURGER bei seinem Tode 1526 eine Anzahl von Bildern des Totentanzes unvollendet zurückliess, die erst für die späteren Buchausgaben von 1545 an geschnitten wurden. Unter diesen Bildern befinden sich aber vier (Kriegsmann, Spieler, Säufer, Narr), deren Gegenstand schon im Alphabet vorkam. Wie ist es nun denkbar, dass HOLBEIN, der den grossen Totentanz, wie man annimmt, unmittelbar aufs Holz zeichnete und die Holzstöcke dem LÜTZELBURGER überliess, diese Vorzeichnungen und namentlich die letzten unter ihnen schon 1523 oder auch 1524 für das Alphabet benutzt haben sollte?

Wenn also schon die äusseren Daten zu Gunsten einer späteren Entstehung des grossen Totentanzes reden, so bekunden die Bilder selbst erst recht deutlich, dass er eine höhere Stufe des Alphabets

ist. 1) Gleich das erste Bild im A des Alphabets zeigt eine genaue Wiederholung der beiden Toten des Beinhauses im Grossbasler Gemälde: beide etwas hintereinander stehend, der eine mit Pfeife und daran hängender Trommel, der andere mit einem längeren Blasinstrument. Das „Beinhaus“ in HOLBEINS grösserem Cyklus hat statt dieser zwei Figuren eine grosse Versammlung musizierender Toter in ganz neuer Gruppierung und Stellung und mit ganz anderen Instrumenten. Natürlicher und daher wahrscheinlicher ist es doch, dass HOLBEIN zuerst das Grossbasler Bild kopierte und dann seine neue Komposition schuf und nicht umgekehrt nach dieser vollkommeneren Erfindung zu der blossen Kopie des geringeren Bildes zurückkehrte. 2) Ähnlich verhält es sich mit dem Kardinal (E), der Nonne (Q) und dem Arzt (M) des Alphabets, die in Tracht und Haltung aus Gross-Basel (E), den Heidelberger Holzschnitten (Q) und der Danse macabre oder den Heures (M) entlehnt sind, während die entsprechenden Bilder des grossen Totentanzes ganz neue, viel umfänglichere Kompositionen darstellen, die unmöglich jenen Kopien alter Vorbilder vorausgegangen sein können. 3) Dass der Waldbruder des Alphabets (W) eine Entlehnung aus Gross-Basel oder den Heures ist, liegt auf der Hand; im grossen Totentanz fehlt er, aber nicht das Motiv seiner gebückten Haltung und seiner Führung durch den Toten, denn dies findet sich sehr deutlich in dem von HOLBEIN neugeschaffenen alten Mann wieder. Dieser Fortschritt der Zeichnung, die Umbildung des zuerst entlehnten Waldbruders zu einem neuen Vertreter des Alters ist so unverkennbar, dass schon daraus die entsprechende Zeitfolge der beiden Bilderreihen erschlossen werden kann. 4) Ausschlaggebend ist endlich, dass der grosse Totentanz durchweg mehr durchdacht und durchgearbeitet, daher selbständiger und reifer als das Alphabet und deshalb ohne Vorarbeiten irgendwelcher Art gar nicht wohl denkbar ist, während das Alphabet als geistreiche Umschreibung der älteren Vorbilder sich gerade als eine solche Vorarbeit darstellt.

In dieser eben begründeten Reihenfolge: Dolchscheide, Alphabet, grosser Totentanz sollen diese drei Werke HOLBEINS jetzt einzeln untersucht werden.

XII.

DER TOTENTANZ AUF DER DOLCHSCHEIDE (Taf. 1).



S sind davon zwei Exemplare bekannt: 1) eine getuschte Handzeichnung in der Berliner Bauakademie, früher in MECHELS Besitz in Basel und dort von ihm gestochen im Oeuvre de Jean Holbein (No. 52); ein späterer und besserer Berliner Stich befindet sich im Prachtwerk „Vorbilder für Architekten und Handwerker“. 2) eine gleiche Zeichnung in der Basler Kunstsammlung*). Beide Blätter sind auf Tafel 1 nach Originalphotographien wiedergegeben.

WOLTMANN (No. 78, I, 259, 435; II, 106, 120) hält beide Exemplare für echt, und weil sie nur spiegelbildlich gleich sind, eins davon für einen „Umdruck“ oder „Abklatsch“ des anderen. Dagegen hat A. v. ZAHN in seinen Jahrbüchern V, 207 das Basler Blatt für das Original, das Berliner Blatt für eine sehr gute alte Kopie erklärt, ohne jedoch die Gründe dafür anzugeben. Um den anatomischen Kenntnissen HOLBEINS nachzugehen, ist es aber durchaus nötig, durch genaue Vergleiche die Frage nach dem Original zu entscheiden.

Das Berliner Exemplar (A) ist nun nach meiner Untersuchung in jeder Beziehung besser gezeichnet als das Basler Exemplar (B); und wenn es auch selbst nicht ohne einige Fehler an den Skeletten ist, so sind doch nicht nur diese in B wiederholt, sondern in vielen anderen Stücken durch offenbare Verschlechterungen vermehrt. Von diesen sind zuerst die anatomischen Fehler an den Toten zu erwähnen. Der gehobene Oberarm des ersten Toten ist etwas zu kurz, sein Becken zu breit und flach und die daraus aufsteigende Lendenwirbelsäule aufwärts unrichtig verbreitert und nach einer Seite von der Mittelebene abweichend. Die Oberlänge (vom Scheitel bis

*) Auf No. 79 der Braunschen Photographien befindet sich ein zweites Basler Exemplar unserer Dolchscheide, angeblich ebenfalls von HOLBEIN, das aber gegenwärtig in der Basler Kunstsammlung nicht mehr ausgestellt ist, offenbar deswegen, weil es eine recht minderwertige Kopie mit dem Monogramm HB (Hans Brosamer oder Hans Bock?) war. Wie aus einigen bezeichnenden Merkmalen zu ersehen, war die Vorlage dieser Kopie das gegenwärtig in Basel ausgestellte Exemplar.

zur Schambeinfuge) dieses Toten ist, obgleich er in den Umrissen mit dem gleichen Toten in A übereinstimmt, doch in störender Weise zu lang ausgefallen, weil infolge der Geradestellung des Kopfes der Scheitel ziemlich genau mit dem obersten Kontur zusammenfällt, während in A derselbe Kontur den Hinterkopf umschreibt und Gesicht und Scheitel viel tiefer liegen. Der die Königin fassende Arm des zweiten Toten ist einwärts gedreht, wogegen die beiden Vorderarmknochen in B sich in einer Auswärtsdrehung befinden, — eine ganz unmögliche Kombination. — Am vierten, weiblichen Toten von B ist das Kinn ganz missglückt, die hängenden Brüste sind unkenntlich und das Becken erst recht missverstanden, indem es, statt des zwischen den Beinen ganz im Schatten sichtbaren Schwanzanhangs im Exemplar A, einen solchen an der Vorderseite trägt*). Dagegen fehlt im Gegensatz zu A derselbe Anhang am letzten Toten, dessen Bauch wiederum völlig verzeichnet ist. Dies alles ist in A viel besser, beziehungsweise richtig gezeichnet; und jene Fehler von B können überhaupt nur so erklärt werden, dass der Zeichner sich die oft recht kleinen, aber bedeutsamen Abweichungen zu schulden kommen liess, weil ihm die Skelettbildung nicht geläufig war. Andererseits sind gerade solche Dinge wie die in A deutlich sichtbaren Brüste des vierten Toten und namentlich die Schwanzanhänge, was der Zeichner von B missverstand oder übersah, besondere Kennzeichen der HOLBEINschen Toten in den übrigen Totentänzen.

Aber auch sonst fehlt es in B nicht an störenden Fehlern. Der Hals des Königs ist zu kurz, die erhobene Hand des Kriegers viel zu lang, die andere dagegen zu klein geraten; die Beine ebenderselben Personen, in A stämmig, wie man es bei HOLBEIN zu sehen gewöhnt ist, laufen in B gar zu dünn aus; endlich ist dort der Faltenwurf am Kleide der Königin und an der Fahne des Kriegers viel zu steif, das flatternde Tuch des ersten Toten geradezu brettartig. — Vielleicht noch empfindlicher berühren aber den Beschauer in B die trivialen Abschwächungen einiger schönen, echt HOLBEINschen Motive von A. Hier neigt der erste Tote seinen Kopf in Übereinstimmung mit seiner ganzen Haltung, wodurch die Wucht seiner

*) An dieser Stelle hat auch CHR. v. MEHEL gesündigt; korrekt ist nur die Berliner Reproduktion (No. 72).

Bewegung beim Fortreissen des Königs stärker zum Ausdruck kommt; diese ausdrucksvolle Stellung ist in B aufgegeben, der Totenkopf gehoben und geradeaus gerichtet und dadurch bei dem gleichen äusseren Umriss der Hinterkopf zu lang, der ganze Schädel geradezu affenartig ausgefallen und zugleich die straffe Einheit der gesamten Körperhaltung verloren gegangen. Diese Figur in B erinnert vielmehr an die schlangenartig gewundenen Toten MANUELS (Fig. 82). Ebenso ist der zum Fortschleudern des Reichsapfels erhobene Fuss desselben Toten, der in A die Kugel kaum berührt, in B infolge einer an sich minimalen Verschiebung, auf ihr ruhend dargestellt, wodurch natürlich der Eindruck des wilden Stosses verloren geht. Jede leidenschaftliche Bewegung der Figuren von A wird in B mattherzig ausgeführt.

Am auffälligsten ist aber die Haltung des Königs in B abgeschwächt. In A ist sein zurücksinkendes Haupt zugleich zur Seite gewandt und deshalb das Gesicht nur in Verkürzung sichtbar; die das Scepter führende Hand ist auswärts gekehrt und zeigt so, worauf es besonders ankommt, die Lösung der Finger und das Nachlassen des Griiffs. Dem Zeichner von B glückte die Verkürzung wiederum nicht, dagegen sank der Kopf tiefer zwischen die Schultern, und so entstand die unschöne Verkürzung des Halses; endlich wurde jene schöne HOLBEINSche Hand so verändert, dass sie aussieht, als wenn sie ein verdicktes Ende des Scepters fest umklammert.

Dies alles beweist, dass A nicht nur besser, sondern insbesondere in HOLBEINS Art gezeichnet ist, wogegen B ebenso durch anatomische Fehler wie durch das Verkennen und Verfehlen gewisser feiner Motive merklich abfällt. Es kann daher nur A, die Berliner Zeichnung der Dolchscheide mit dem Totentanz das HOLBEINSche Original, das Basler Exemplar aber bloss eine Kopie sein, deren spiegelbildliche Zeichnung vielleicht die Ursache mancher Fehler war. Dafür, dass in B die Umkehrung eines Vorbildes vorliegt, spricht auch der Umstand, dass dort das Schwert des Kriegers auf der rechten statt auf der linken Seite hängt — der Kopist HB hat es korrigiert — und dass die Figur des trommelnden Toten genau in der Stellung von A, also umgekehrt wie in B, auf einem anderen HOLBEINSchen Blatte wiederkehrt (s. u.). Bei der folgenden Untersuchung werde ich mich natürlich nur an das Berliner Exemplar der Dolchscheide halten.

In keinem der späteren Totentänze hat sich HOLBEIN im äusseren Aufbau des Bildes so vollkommen an die alten Totentänze gehalten wie in der Zeichnung zur Dolchscheide; wo er aber später im einzelnen wieder darauf zurückkam, hat er den alten Gedanken kaum wieder so geistvoll verwertet wie auf der Dolchscheide. Nur sechs Personen sind es — König, Königin, Krieger, Dirne, Mönch, Kind —, die von je einem Toten fortgezogen werden; nur der pfeifende und trommelnde Tote hat seinen Partner, den Krieger, nicht gefasst, sondern lässt bloss seinen unwiderstehlichen Ruf erschallen. Keine Gestalt ist einem früheren Totentanz ganz entlehnt, aber der Einfluss Gross-Basels zeigt sich doch in der „Kühnheit und wilden Bewegtheit der Totenfiguren“ (WOLTMANN) und in einer ganzen Zahl von einzelnen Motiven. Wohl die gelungenste und schönste Gestalt ist diejenige des Königs, der mitten in der leidenschaftlichen Bewegung, wodurch er sich dem eisernen Griff des Knochenmanns zu entreissen sucht, von der Todesohnmacht überrascht wird: bei der lebhaften Vorwärtsbewegung sinkt sein Haupt zurück und zur Seite, es sinkt der Arm und es lösen sich die Finger, die das Scepter hielten, dessen Spitze bereits den Boden berührt. Diese ganze Haltung, besonders die Hand, konnte nur HOLBEIN so naturwahr und so schön wiedergeben, und nur Kopisten konnten beides so verderben, wie es in den Basler Zeichnungen und gar in den FRÖHLICHschen Nachschnitten geschehen ist, wo der König nur noch eine Karikatur der HOLBEINSchen Figur genannt werden kann (s. S. 113). Wir sahen nun, dass gerade in Gross-Basel mit Vorliebe die Todesohnmacht der von den Toten Ergriffenen dargestellt und so ganz naturgemäss zum Vorbilde für HOLBEIN wurde. Vielleicht benutzte er geradezu den mit dem Stabe niedersinkenden Arm des Schultheissen für seinen König, wie denn auch der zu Füssen des letzteren liegende Reichsapfel beim Kaiser in Gross-Basel vorgebildet war. Der weibliche Kopfputz des Toten, der die Königin, und die weiblichen Brüste des anderen, der die Dirne entführt, sind durch die weiblichen Toten der Kaiserin und der Königin in Gross-Basel wenigstens hervorgerufen.

Was bedeuten aber diese untergeordneten Nachbildungen gegenüber der Freiheit, mit der HOLBEIN im übrigen verfuhr! — Wenn WOLTMANN den Eindruck wilder Bewegtheit auf die Toten zurückführt, so ist dies nur teilweise richtig. Er entsteht vielmehr dadurch,

dass gerade im Gegensatz zum Grossbasler Totentanz nicht bloss die Toten sich in leidenschaftlicher Bewegung befinden, sondern nicht minder die Lebenden, die sonst allgemein in mehr passiver Haltung als Sterbende den Toten gegenüberstehen. Dass HOLBEIN freilich auch Leidenschaft und Ohnmacht wirkungsvoll zu verbinden wusste, haben wir am König gesehen; die anderen Lebenden zeigen sich aber noch in der Vollkraft des Lebens, und der widerwillig springende Mönch, der vor seinem Toten zurückweichende Krieger bewegen sich lebhafter als die Toten selbst. Der traditionelle Ernst des alten Totentanzes wurde dadurch freilich beeinträchtigt. Aber hier zum erstenmal begegnet uns die Thatsache, dass HOLBEIN weit davon entfernt war, die Tradition nur in neuem Gewande geben zu wollen. Für ihn war sie nur noch das Mittel, rein künstlerischen Ideen einen besonderen Ausdruck zu verleihen, und es erscheint daher nicht angebracht, von der künstlerischen „Vollendung“ der alten Totentänze durch HOLBEIN zu sprechen, während er sie, je später desto vollständiger auflöste und in andere Erscheinungen verwandelte.

Der eigentümliche Eindruck unserer Zeichnung rührt aber auch nicht von der allgemeinen leidenschaftlichen Bewegung der Toten und der Lebenden her; es spielt dabei noch ein ganz anderes Moment eine wichtige Rolle. WOLTMANN spricht von einem wirklichen Reigen und Tanz auf der Dolchscheide; dies darf jedoch nicht in demselben Sinne aufgefasst werden wie bei anderen, namentlich den französischen Totentänzen mit der zusammenhängenden Reihe der Paare. Auf der Dolchscheide bleiben die Paare völlig getrennt und ziehen nicht einmal alle in derselben Richtung: das vierte und das fünfte Paar sind von den drei ersten Paaren abgewendet und bewegen sich dem letzten Paar entgegen. Und von einem Tanz kann allenfalls bei den zwei weiblichen Paaren die Rede sein. Trotzdem gewinnen wir den Eindruck einer einheitlichen und gewissermassen rhythmischen Bewegung, weil die Paare alle dicht zusammengerückt sind und die zwölf Gestalten die Fläche der Dolchscheide so wundervoll gleichmässig und doch mannigfaltig ausfüllen. Mit Recht bewundert WOLTMANN die Kunst, mit der alles in den schmalen Raum hineinkomponiert ist. Dies lässt sich jedoch ohne eine nähere Erläuterung kaum richtig verstehen. Die Kunst liegt nicht sowohl darin, dass HOLBEIN ein von ihm gewolltes Bild in einen gegebenen schmalen Raum einzufügen wusste, als vielmehr darin, dass er das

Bild eines Totentanzes dekorativ zu verwenden verstand. Jene Einfügung wäre sehr viel leichter und der Totentanz als solcher vollkommener darzustellen gewesen, wenn HOLBEIN seine Gestalten merklich kleiner gebildet hätte; sie wären dann paarweise mehr auseinander getreten, der Hintergrund hätte sich über ihnen erhoben, hätte dabei vielleicht auch eine Ausführung erfahren, kurz es wäre ein Bild entstanden, das die Dolchscheide wohl schmücken mochte, aber in seiner selbständigen Bildung eigentlich nicht hingehörte. Eine wirkliche Dekoration der Scheide musste vielmehr so beschaffen sein, dass sie die Fläche nicht bloss belebte, sondern sich ihren besonderen Formen unterordnete und sie erst recht hervortreten, nicht aber als gleichgültige Unterlage des Schmuckes erscheinen liess. Die Gestalten mussten also die ganze Fläche gleichmässig überdecken, ihre ganze Breite durchsetzen und zugleich in der Längsrichtung einen zusammenhängenden Fluss der Bildung unterhalten, endlich die Verschmälerung der Scheide gegen ihre Spitze hin auch bildlich zum Ausdruck bringen. Dies erreichte HOLBEIN erstens dadurch, dass er die Gestalten höher wählte als die Breite der Scheide: dadurch war es ausgeschlossen, dass sie durch eine gerade Stellung den lebendigen Zusammenhang nach beiden Seiten erschwerten oder infolge von Biegungen bei geringerer Höhe einen leeren Hintergrund über sich frei liessen. Beugung, Bewegung, Ineinandergreifen der Linien war mit jenem grösseren Mass gegeben, und indem die Paare zusammenrückten, ergab sich jener ununterbrochene Fluss bewegter Bildung über die ganze Fläche hin. Und wie wunderbar wusste HOLBEIN die Verjüngung der Fläche durch die immer mehr gebückten Gestalten zu veranschaulichen, bis zur unübertrefflichen Gestalt des widerstrebenden Kindes, das die Fläche so vollkommen abschliesst.

Die zwei letzten tief gebückten Toten erscheinen trotzdem keineswegs in gezwungener Stellung, sondern ganz natürlich. Nur ist der dadurch erzielte vorherrschende Eindruck nicht der eines dämonischen Hohns (WOLTMANN), vielmehr unstreitig der eines dämonischen Humors. Wie sollte es auch einem aufmerksamen Beschauer entgehen, dass der das Kind gewaltsam hinter sich herzerrende Tote die Schaufel wie ein Steckenpferd zwischen seinen Beinen hält, also gewissermassen vor dem Kinde her reitet; und wer enthielte sich wohl eines unwillkürlichen Lächelns, wenn er jene beiden letzten

Totengestalten betrachtet, die in derselben tief gebückten, schleichenden Haltung gegeneinander vorschreiten und beinahe mit den Köpfen zusammenstossen?

In dem ersten Toten, der den König gepackt hat und dessen am Boden liegenden Reichsapfel mit dem Fusse fortstösst, ist allerdings dämonischer Hohn nicht zu verkennen, ebenso wenig aber das komische Element in den folgenden Toten. In den alten Totentänzen finden wir nicht selten, dass der Tote Teile der Bekleidung des Lebenden trägt, und in der Regel wird dies als eine spöttische „Nachäffung“ bezeichnet. HOLBEIN liess sich dieses Motiv nicht entgehen, verwendete es aber in der Dolchscheide in ganz anderem Sinn. Die haubenförmige Kapuze, die der zweite Tote trägt, kann keine Nachäffung der gekrönten Königin bedeuten, und der alte schäbige Federhut, das zerbrochene Schwert des fünften Toten haben vollends keine Beziehung zu dem von ihm geführten Mönch. Unzweifelhaft ist nur, dass beides der für die meisten doch grauenvollen Knochenfigur einen komischen Anstrich verleiht und so mit dem Schauerlichen künstlerisch aussöhnt. Auch der Trommler trägt einen wunderlichen hohen Kegelhut, der freilich auch einem Landsknecht zukommen kann, mir aber doch eine andere Bedeutung zu haben scheint, als den Krieger, den Partner dieses Toten, nachzuäffen. Offenbar haben HOLBEINS Zeitgenossen diese Figur ohne weiteres verstanden; denn er selbst hat uns ihr Vorbild unter den Lebenden an anderer Stelle gezeichnet. Auf einer in Basel aufbewahrten Zeichnung, einer Leistenverzierung mit Bären und Blattwerk, befindet sich in der Mitte der Bärenführer, dessen Hut, Trommel und Pfeife die Attribute jenes Toten genau wiederholen, und der diese Instrumente ebenfalls so trägt und spielt wie dieser (Fig. 84)*). Ein Zufall ist hier natürlich ausgeschlossen; auf der anderen Seite wäre es aber wenig angebracht, nun sofort dem „tieferen Sinn“ dieser Nachahmung nachzuspüren. Wieviel Köpfe sind schon darüber zerbrochen worden, das zu erraten, wobei sich ein Meister überhaupt nichts Besonderes gedacht hat! Ich begnüge mich daher festzustellen,

*) WOLTMANN verzeichnet dieses Blatt folgendermassen (No. 78, II, 106): „Leistenverzierung, vertikaler Streifen; Bären und ein Narr.“ Die Narren hat aber HOLBEIN, so gut wie seine Vorgänger in Gross-Basel und Bern, im Alphabet und grossen Totentanz barfüssig abgebildet, wie es der damaligen Sitte entsprach (s. u.). Die Bezeichnung „Bajazzo“ oder „Hanswurst“ wäre nach der ganzen Tracht und Hantierung passender.

dass HOLBEIN in jenem musizierenden Toten die ihm gerade vorschwebende bekannte Figur eines Bärenführers wiedergab, die durch den köstlichen Gegensatz zu ihrem Partner den einförmigen Gedanken des Totentanzes auf das wirksamste belebte.

Die besondere Körperbildung der Toten auf der Dolchscheide werde ich erst später im Zusammenhang mit den übrigen Totengestalten HOLBEINS erörtern; hier mag die Bemerkung genügen, dass sie auf der Dolchscheide, mit untergeordneten Ausnahmen, als vollständige Skelette auftreten, die im Original (A) vorzüglich geraten sind, während die Basler Kopie (B), wie wir sahen, sich auch darin manche Verschlechterung hat zu schulden kommen lassen.



Fig. 84. Bärenführer aus einer Handzeichnung von H. Holbein in Basel, nach einer Braunschen Photographie.

Um die Zeichnung der Dolchscheide richtig zu würdigen, hat man davon auszugehen, dass sie zu einem bestimmten dekorativen Zweck erfunden war, der für die ganze Darstellung massgebend wurde. Es war daher jede Auffassung ausgeschlossen, die reiche, umfassende Darstellungsmittel und überhaupt eine bildmässige Ausarbeitung forderte, und das Hauptgewicht fiel naturgemäss auf eine passende äussere Anordnung von wenigen Figuren. HOLBEIN musste daher von einem ganzen, einheitlich abgeschlossenen Totentanz absehen und sich auf einige „Bilder aus dem Totentanz“ beschränken, deren Grundgedanke wenigstens äusserlich der althergebrachte blieb. Also eine neue grundlegende Auffassung ist da noch nicht zu suchen, sondern nur die meisterhafte Verwendung und Ausführung der Figuren und die höchste Kunst der Dekoration zu bewundern. Die Anregung zu diesem seinen ersten Totentanz empfing HOLBEIN einzig und allein vom Grossbasler Gemälde; andere Einflüsse sind dabei nicht nachweisbar.

XIII.

DAS ALPHABET MIT DEM TOTENTANZ (Taf. 2)*).



UCH in diesem Totentanz verfolgte HOLBEIN einen dekorativen Zweck: es sind für den Bücherdruck bestimmte und von 1524 an auch verwendete Initialen, mit denen je eine Totentanzscene verbunden ist. Sie waren in Holz geschnitten. Dieser Zweck des Alphabets schloss natürlich von vornherein einen begleitenden Text aus; trotzdem wurden die Sonderabdrucke (sogen. Probedrucke) des ganzen Alphabets gelegentlich mit einem solchen Text versehen, und zwar teilweise mit denselben Bibelstellen, die auch für den grossen Totentanz gewählt wurden. Nichts zeigt deutlicher als diese Thatsache, wie wenig die den HOLBEINSCHEN Totentanzbildern angehängten Texte mit ihnen in organischem Zusammenhange standen.

Trotz der ähnlichen kunstgewerblichen Verwendung entstand das Alphabet unter ganz anderen Bedingungen wie die Zeichnung für die Dolchscheide. Einmal ist dieser zweite Totentanz durch seine Verteilung auf die 24 Buchstaben vollständig in ebenso viele Bilder zerlegt, die naturgemäss einzeln zur Anschauung kommen sollten. Ein einheitlicher Zusammenhang des Ganzen, ja selbst eine bestimmte Reihenfolge waren dadurch gegenstandslos geworden, und nur der Einfluss des Grossbasler Totentanzes, den HOLBEIN stets vor Augen hatte, erklärt es, dass auch das Beinhaus, das nur am Anfang eines zusammenhängenden Totentanzes Sinn hat, in das Alphabet aufgenommen und dass wenigstens in seiner ersten Hälfte die traditionelle Rangordnung einigermaßen eingehalten wurde (s. Tabelle V).

Ein weiteres, für die Gestaltung des vorliegenden Totentanzes bestimmendes Moment ist darin zu suchen, dass HOLBEIN die einzelnen

*) Ich kenne dieses Werk in der hier wiedergegebenen Faksimilereproduktion eines der wenigen vollständigen Probedrucke, im Dresdener Museum (vgl. WOLTMANN, No. 78, II, S. 199), und dann in den anerkannt vorzüglichen Nachschnitten, die LÖDEL nach demselben Original herstellte (No. 40, 41, 54). Von anderen Nachschnitten sah ich noch diejenigen in: 1) Dion. von RICKELL, Alchoran, Strassburg, Schott 1540; 2) EPPENDORFF, Türkischer Kaiser Ankunft, Strassburg, Schott 1540. Diese vergrösserten Nachschnitte erreichen lange nicht die Originale und weichen in mehreren Dingen, unter anderem in der Bildung der Toten, willkürlich ab.

Scenen in quadratische Rahmen fasste, ohne sie mit dem im Vordergrund stehenden Buchstaben irgendwie zu verknüpfen*). So ergab sich ihm die Aufgabe, für das Alphabet 24 Themata aus dem Totentanz zu wählen und jedes selbständig für sich in dem vorgeschriebenen Raume auszuführen. Infolge dieser äusseren Bedingungen war er von dem Zwang der unkünstlerischen ständigen Wiederholung und Gleichförmigkeit, die in dem Vorwurf des alten Totentanzes gegeben waren, befreit; ein Zwang, der sich am wenigsten mit der unerschöpflichen Phantasie unseres Meisters vertrug. Damit soll aber nicht gesagt sein, dass HOLBEIN im Alphabet sofort und durchweg ganz neue Bahnen der Darstellung des Totentanzes eingeschlagen hätte; und nichts giebt darüber verkehrtere Vorstellungen, als wenn Urteile, die für das eine oder andere Bild zutreffen, gleich für die ganze Serie verallgemeinert werden. Vielmehr können wir es als ein Glück betrachten, dass es uns vergönnt ist, im Alphabet wie in dem späteren grossen Totentanz die ganze Entwicklung zu verfolgen, die sich in HOLBEINS Phantasie von der Anschauung der alten Totentänze bis zur Konzeption seiner reifsten Schöpfungen auf diesem Gebiet vollzog.

Es giebt im Alphabet Bilder, die, so meisterhaft ihre Ausführung im einzelnen bleibt, sich in ihrer ganzen Auffassung eng an das Grossbasler Muster anschliessen. Das schlechtweg „Beinhaus“ genannte erste Bild (A) ist nur eine vereinfachte Kopie des Grossbasler Beinhauses; infolge des beschränkten Raumes sehen wir dieses freilich bloss durch einen Haufen von Schädeln ersetzt, die zwei musizierenden Toten dagegen sind in ihrem Thun und ihren Attributen ziemlich genaue Wiederholungen jenes Vorbildes. Auch bemerkte ich schon, dass die Aufnahme dieses Bildes in das Alphabet nicht ganz begründet ist, da es für sich allein betrachtet eigentlich unverständlich bleibt. HOLBEIN begann aber nicht mit Reflexionen, sondern überliess sich zunächst ganz unbefangen der Reproduktion der ihn fesselnden Bilder. So erklärt es sich auch, dass er in dem Grossbasler Beinhaus die Anregung zu einem weiteren Bilde fand, dem sogenannten „Jüngsten Gericht“ oder der „Auferstehung der Toten“, wie es im Totentanz wohl richtiger heissen sollte. Dieses von

*) Der Versuch MONTAIGLONS, in den einzelnen Buchstaben die Initialen von den lateinischen Namen der darin vorkommenden Personen nachzuweisen, stützt sich auf so viel Tüftelei und bedingt so viele Ausnahmen, dass er als missglückt zu bezeichnen ist, wenn man auch davon absieht, dass die „Sinnigkeit“ eines solchen Verfahrens unter dem Niveau eines HOLBEIN liegt.

HOLBEIN ans Ende des Alphabets (Z) gesetzte Bild kommt sonst in keinem Totentanz vor*); und ich glaube nicht, dass HOLBEIN gerade bei dieser Gelegenheit selbständig darauf verfallen wäre, wenn es sich ihm nicht im Giebelfelde des Grossbasler Beinhauses dargeboten hätte. Der beschränkte Raum veranlasste wahrscheinlich den asymmetrischen, einseitigen Aufbau; das Unbefriedigende daran erkannte HOLBEIN selbst, denn bei der Wiederholung desselben Gegenstandes im grossen Totentanz hielt er sich viel genauer an sein Muster.

Neben dem Beinhause können hier noch der Bischof (H), der Mönch (O) und der Waldbruder (W) als Bilder genannt werden, die im allgemeinen dem Typus der alten Totentänze folgen, indem ein leichenhafter Toter den Lebenden abführt. Aber schon bei diesen einfachen Bildern regte sich HOLBEINS dramatische Ader; ihm widerstand ebensowohl die Darstellung ohnmächtig Sterbender wie harmlos tanzender Toter, auch der herannahende Tod sollte Leben und Bewegung nicht ausschliessen, eher steigern. Daher wird aus dem friedlichen Akt der alten Totentänze ein mehr oder weniger leidenschaftliches Ringen zwischen dem gewaltthätig zugreifenden Sendboten des Todes und dem sich lebhaft wehrenden Opfer, ein Kampf, so menschlich ausgeführt, dass darüber der alte Grundgedanke völlig zurücktritt. Schon der vom Toten fortgezerrte Bischof und der Mönch — ein Seitenstück zum Mönch auf der Dolchscheide — zeigen uns die Ansätze zum Kampf, der dann beim Papst (B) und Kaiser (C), König (D), Kardinal (E), der Kaiserin (F), der Königin (G) und anderen in voller Leidenschaft sich vor uns abspielt. Wild stürmen die Toten auf die Lebenden ein, die sich dem unwiderstehlichen Griff keineswegs ergeben fügen, aber trotz verzweifelter Gegenwehr bezwungen, ja niedergerissen werden (B, C, D, G). Und da dieser Kampf als ein durchaus realer geschildert wird, so ist es natürlich, dass er uns zuletzt (P) als ein wirklicher Waffenkampf zwischen dem Krieger und dem ebenfalls vollkommen gerüsteten Toten entgegentritt. Ebenso wirklich weiss uns HOLBEIN das Unterliegen der Lebenden dadurch anzudeuten, dass er die Angreifer nicht mehr einzeln, sondern in der Regel zu zweien auftreten

*) GRÜNEISEN hat freilich die Musik der Toten am Basler Beinhause für den Auferstehungsruf zum Weltgericht erklärt (No. 24, S. 157). Tote, die sich selbst zum Grabe hinausblasen, sind aber doch eine Vorstellung, die man den verständigen Meistern der Basler Totentänze nicht insinuieren darf.

lässt; eine weitere Abänderung vom Totentanz, die deutlich zeigt, dass HOLBEIN in ihm nicht mehr das Ziel seiner Darstellung, sondern nur noch ein Motiv für künstlerische Schöpfungen erblickte, hier zunächst leidenschaftlicher Kämpfe mit dem tragischen Hintergrunde des allen Menschen gemeinsamen Schicksals. Doch blieb HOLBEIN schon im Alphabet nicht bei der genannten Abänderung stehen.

War schon durch die äusseren Umstände die vollständige Lösung des einzelnen Vorgangs aus der ganzen Reihe und seine Einfassung zu einem abgeschlossenen Bilde gegeben, so fügte sich ganz ungezwungen und natürlich manches Beiwerk zu den handelnden Personen. So sitzt die Kaiserin (F) auf einem reich verzierten Sessel, der Herzog (I) wird auf eine bereit stehende Bahre niedergerissen, den Reiter (V) sehen wir auf seinem Gaule dahinjagen; hinter dem Waldbruder (W) zeigt sich seine Hütte, der Waffengang (P) geht auf dem von Leichen bedeckten Schlachtfelde vor sich. Endlich werden wir beim Arzt (M), Wucherer (N), Spieler (X) und dem Kinde (Y) in die Wohnräume des Hauses eingeführt und finden die Lebenden in ihrer gewöhnlichen Umgebung und Beschäftigung. Im Zusammenhange damit erhalten die Toten Attribute, die zum Teil noch so wie auf der Dolchscheide satirisch oder humoristisch wirken sollen. Dahin gehört der Hut des Toten in D, der ihn, den Überwinder des Königs, als einen Mann niederen Standes kennzeichnet; ferner der weibliche Tote mit der Frauenhaube, vor dem der Herzog händeringend zu fliehen sucht (I), der als Mönch verkleidete Tote, der die Nonne zum Tanze führt (G), endlich der Tote in R, dessen hohe Stiefel um so komischer wirken, als sie den Gegensatz zu den nackten Beinen des Narren*) nicht verkennen lassen.

Daneben begegnen uns aber in unserem Alphabet Totenfiguren, deren Tracht eine ganz andere Bedeutung hat. Der Tote des Grafen (K) ist durch Hut, Kragen und Dreschflegel deutlich als Bauer gekennzeichnet und weist dadurch und durch seine drohende Haltung unzweifelhaft auf die Bauernkriege hin, in denen der unterdrückte Hörige nicht selten zum Herrn über Leben und Tod der gewalthätigen Ritter wurde. Diese zeitgenössische Scene ist übrigens nur der Vorläufer der viel reicher ausgeführten gleichen Darstellung im grossen Totentanz, die noch eingehend behandelt werden wird.

*) Die gemeinen Narren gingen wenigstens im 15. Jahrhundert barfuss, wie es gleichzeitige Bilder, z. B. der Grossbasler Totentanz, die ältesten Kartenspiele u. s. w. beweisen.

Ebensowenig kann darin bloss eine Nachäffung gesehen werden, dass der Tote in L in der Tracht und mit dem Gerät des Messners den Domherrn führt; es ist vielmehr nur ein glücklicher Kunstgriff HOLBEINS, durch diese Einkleidung des Toten uns in der, durch den beschränkten Raum gebotenen einfachsten Weise den Priester in seiner Berufsthätigkeit vorzuführen. Im Waffenkampfe endlich hat HOLBEIN die Totengestalt am vollständigsten abgeändert. Mag auch das Grossbasler Bild des Ritters mit dem gewappneten Toten HOLBEIN zu seiner Darstellung veranlasst haben, so ist doch seine Auffassung eine ganz neue. Denn jener Basler Tote scheint allerdings durch seine Rüstung den sterbenden Ritter nur nachzuäffen und zu höhnen, wogegen HOLBEINS Bild nicht nur einen wirklichen Kampf schildert, sondern ihn sogar aufs Schlachtfeld verlegt. Dazu kommt, dass der Tote das bärtige Gesicht eines Lebenden, die prallen Unterschenkel mit Strümpfen, die Füsse mit Schuhen bekleidet zeigt, so dass nur der Rumpf und die Arme als Skelett behandelt sind. Was wollte HOLBEIN damit? Soll diese Figur, die mit einem zum Tanze abholenden Toten nichts mehr gemein hat, irgendwie den Tod selbst darstellen? — Ich halte es für passender, diese Frage bei der Wiederholung derselben Scene im grossen Totentanze zu erörtern, und beschränke mich hier auf die Bemerkung, dass HOLBEIN in diesem und anderen sich anschliessenden Bildern des Alphabets den traditionellen Boden des Totentanzes ganz verlassen hat, um aus dessen einzelnen Paaren nicht Todesbilder, sondern im Gegenteil echte Lebensbilder zu schaffen.

So zeigt sich uns namentlich das Bild des Arztes (M). Vor seinem Studiertische stehend, hält er das Glas mit dem Wasser eines Kranken, das ihm der Tote über die Schulter hinreicht, prüfend gegen das Licht. Die Derbheit, mit der uns HOLBEIN die Füllung des Glases durch die halbverdeckte kleine Teufelsgestalt andeutet, rückt das ganze Bild in das Licht schärfster Satire, nimmt ihm aber gleichzeitig die unmittelbare Beziehung zum Tod. Nicht etwa die Ohnmacht des Arztes gegen seinen eigenen Tod wird uns hier geschildert, auf Grund des oft citierten Wortes: Arzt, hilf dir selber, sondern in seiner ernsthaften Behandlung von grob absurden Dingen bloss sein eingebildetes Wissen gegeisselt. — Der Wucherer (N) ist unverkennbar eine Nachahmung des Grossbasler Bildes, nur mit einer Verdoppelung des Toten, so dass der eine den Wucherer

packt, der andere nach seinem Gelde greift. Was die Verdoppelung der Toten in den eigentlichen Kampfszenen bedeutet, wurde schon angegeben; im vorliegenden Fall hat sie aber einen anderen Sinn. In Gross-Basel ist das Bild des Wucherers (Fig. 70) allerdings ein Todesbild, wobei das Motiv, dass der Wucherer Geld für sein Leben bietet, die Unerbittlichkeit des Todes und die Ohnmacht der Sterblichen gegen ihn noch stärker hervorhebt. Bei HOLBEIN gebärden sich beide Toten geradezu als Räuber und die Angst des Wucherers für sich und sein Geld bildet den wirksamen Gegensatz zu ihrer wilden Leidenschaft — ein phantastisch eingekleidetes Bild wirklichen Lebens.

Das Bild der Buhlerin (S), die sich vom Toten umarmen lässt, wiederholt den schon von MANUEL in einer besonderen Zeichnung behandelten Gedanken des grauenvollen Verhängnisses, das der Liebesgenuss birgt (WOLTMANN, No. 78, I, 254, 280); je cynischer HOLBEIN sich in der Ausführung dieses Gegenstandes gehen lässt, desto mehr entfernt er sich von dem einfachen Todesbild. Vollends von einem solchen verschieden sind der Säufer (T) und namentlich die Spieler (X). Auf beide Bilder werde ich bei späteren Gelegenheiten näher eingehen; es sei daher hier nur hervorgehoben, dass in keinem von beiden ein tödlicher Angriff wirklich dargestellt ist, und dass namentlich bei den Spielern „Tod und Teufel“ überhaupt nicht nach ihnen greifen oder von ihnen beachtet werden und daher durch ihre Anwesenheit bloss die verdammenswürdige Leidenschaft der Spieler versinnlichen sollen.

Im letzten hier zu erwähnenden Bilde (Y) scheint freilich die Annäherung an die alten Totentänze wieder grösser zu sein: der Tod beugt sich über die Wiege und hebt beide Hände des Kindes wie zum Tanz. Aber durch die Verlegung der ganzen Scene in das Wohngemach, sowie durch die herbeigeeilte und entsetzt jammernde Mutter wird die Darstellung in eine ganz andere Beleuchtung gerückt. Der in den alten Totentänzen massgebende Gedanke, dass die nacheinander erscheinenden verschiedenen Stände und Alter gleicherweise dem Tode verfallen seien, tritt im Alphabet schon infolge der Trennung der einzelnen Initialen voneinander ganz zurück gegenüber dem Inhalt der gerade behandelten Scene. So überwiegt im Beschauer des letzten Bildes nicht die Vorstellung von der Sterblichkeit auch des Neugeborenen (Hyér naquis, huy men fault

aller — heisst es in der Danse macabre), sondern die Empfindung der Mutterliebe und des Schmerzes der Mutter, die ihren Liebling sich entrissen sieht. So verstand es HOLBEIN, auch wo er an der Darstellung des wirklich eintretenden Todes festhielt, den abstrakten, allgemeinen Gedanken zu individualisieren und so zu vertiefen, dass uns aus seinen Bildern die mannigfachsten Beziehungen ansprechen.

Freilich war schon dem alten Totentanz eine solche Auffassung nicht ganz fremd, bei dem Kind und der Mutter so gut wie bei anderen Personen. Sie blieb aber auf einzelne Andeutungen im Text beschränkt und ging nicht auf die Bilder über. Denn vor HOLBEIN hatte die bildende Kunst in den Totentänzen, auch MANUEL nicht ausgenommen, sich noch kaum zu der Freiheit durchgerungen, dass sie, statt der führenden Dichtung nur den traditionellen äusseren Schmuck zu leihen, aus ihr bloss die Anregung entnahm zu selbständigem Schaffen nach eigenem Gesetz. Und HOLBEIN selbst war, ich wiederhole es, keineswegs gleich von Anfang an zum Bewusstsein der eigenen Kraft gekommen, obschon gerade das Alphabet ihm die günstigsten äusseren Bedingungen zur Herstellung ganz selbständiger Bilder bot. Allmählich erst entfernte er sich von seinen Vorbildern so weit, dass zuletzt an die Stelle der üblichen Totentanzszenen eine Anzahl von meist vollkommen ausgeführten Darstellungen zeitgenössischen Lebens trat, in denen die Totengestalten dazu dienen, durch den Gegensatz die Lebensbewegung zu steigern, zu pointieren.

Unter diesen Umständen fällt auch die Vergleichung der HOLBEINSCHEN Bilder mit denen seiner Vorgänger unter einen ganz anderen Gesichtspunkt, als der beim Vergleich der alten Totentänze untereinander massgebend ist. Dort überwiegt das historische Interesse, den Zusammenhang der verschiedenen Darstellungen oft mit Hilfe ganz untergeordneter Äusserlichkeiten aufzudecken; wo aber die Illustration zum wahren Kunstwerk geworden ist wie bei HOLBEIN, da will der Nachweis des Ursprungs der einzelnen Motive nur die Einsicht fördern, was der Künstler aus dem Erbe zu machen verstand und mit welchen Mitteln er es that. Nur in diesem Sinn seien hier die Entlehnungen HOLBEINS erwähnt, die er mit souveräner Unbefangenheit sich nach allen Seiten hin erlaubte.

Dass HOLBEIN dem Grossbasler Totentanz die Anregung zu seinen Totentänzen verdankt, braucht nicht weiter erörtert zu werden. Es genügt, in dieser Hinsicht darauf zu verweisen, dass das

spezifisch Baslerische „Beinhaus“ (Fig. 22) mit den typischen musizierenden Toten sich bei HOLBEIN wiederfindet, obschon es dort nicht ganz am Platze war. Es kann daher auch nicht wunder nehmen, dass die Mehrzahl der im Alphabet vorkommenden Stände mit denen in Gross-Basel übereinstimmt. Eine Benutzung der ganzen besonderen Situation kann ich aber nur beim Wucherer (N) finden (s. o.). In Gross-Basel kommen dagegen nicht vor: der Mönch (O), der Krieger (P), die Dirne (S), der Säufer (T), der Reiter (V), die Spieler (X). Sie finden sich teilweise zwar schon in vorholbeinischen Totentänzen, aber so allgemein vorgebildet, dass von einer Entlehnung kaum die Rede sein kann. Sicherer ist eine solche bei den folgenden Gestalten nachzuweisen.

Die Darstellung weiblicher Toter hat schon frühe begonnen; und zwar treten sie anfangs gerade in Verbindung mit Männern auf (Kermeria, La Chaise-Dieu, H², Bern) und sind erst in Gross-Basel ausschliesslich mit Frauen vergesellschaftet, was in den späteren Ausgaben der Danse macabre wiederholt wird, wo alle Toten des Frauenreigens „la morte“ genannt werden. In dieser Verbindung der Sterbenden mit Toten ihres eigenen Geschlechts ist aber nicht mehr ausgedrückt als in den Worten der alten Legende: „Was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr“; und dieser Auffassung schloss sich HOLBEIN in der Zeichnung zur Dolchscheide an. Um so weniger kann er im Alphabet nur zufällig auf die andere und ältere Verwendung der weiblichen Toten verfallen sein, sondern wird sie den am leichtesten zugänglichen Holzschnitten H² (Fig. 46) entlehnt haben. Wie ganz anders als seine Vorgänger nutzte er aber dieses Motiv aus! Bei jenen sind die Beziehungen der weiblichen Toten zu den Männern eigentlich nicht zu verstehen und vielleicht auch ganz untergeordneter Natur*). Indem HOLBEIN dagegen den mächtigen Herzog, den kriegsstarke Mann, mit angstvoller Gebärde und in wilder Flucht vor dem alten Weibe darstellte (I), verlegte er den Schwerpunkt in die stark satirische Veranschaulichung des Affekts, nämlich der sinnlosen Todesangst vor dem plötzlich hereinbrechenden Verhängnis. Auch in der Scene des Säufers (T) dienen die beiden weiblichen Toten nicht zu irgend welchen versteckten Anspielungen,

*) Dass MANUEL in der Zusammenstellung des Chorherrn mit einem weiblichen Toten eine boshafte Anspielung auf das Leben der Geistlichen beabsichtigte, kann allenfalls vermutet werden, ist aber keineswegs evident.

sondern dazu, den Eindruck des dargestellten Vorgangs zu steigern. Ein trunkener, am Boden liegender Spielmann wird von ihnen überfallen; eine der beiden Totengestalten packt ihn am Bein, die andere schüttet ihm Wein in den offenen Mund. Um etwa bloss den Tod des Trunkenbolds zu schildern, waren die weiblichen Unholde und die durch sie verübten Roheiten ganz überflüssig; sie sind aber vorzüglich geeignet, den verächtlichen Zustand des Trunkenen, der sich machtlos dem rohen Spott der Weiber aussetzt, drastisch zu zeichnen.

Übrigens hat HOLBEIN die Heidelberger Holzschnitte noch in einem anderen Fall benutzt; dies bezeugt ganz bestimmt die auffallende Übereinstimmung zwischen seiner Nonne (G) und derjenigen des Heidelberger Drucks (Fig. 48) in Tracht und Haltung. Welcher Unterschied besteht jedoch zwischen dem indifferenten Paar in jenem Druck und dem HOLBEINSCHEN Bilde, wo die Nonne sich von dem als Mönch verkleideten Toten führen lässt! —

Ebenso bestimmt kann ich behaupten, dass HOLBEIN bei der Herstellung des Alphabets das Berner Gemälde und die Danse macabre in irgend einer Publikation kannte. Der zweite Tote auf dem Bilde der Buhlerin (S), der sich bei seinem Fortschleichen so tief bückt, dass er das Stundenglas auf seinem Rücken zu tragen vermag, ist nur eine Wiederholung desselben Motivs in Bern, wo der auf diese Weise heranschleichende Tote dem Maler den Malstock zu entziehen sucht (Fig. 83). Hier ist also die sonderbare Haltung des Toten durch seine Absicht wenigstens annähernd motiviert, bei HOLBEIN dagegen erscheint sie völlig überflüssig, nur als derbe Zuthat zu einer noch derberen Scene.

Die zweite sichere Entlehnung ist diejenige des Arztes (M), der das emporgehobene Glas betrachtet. In Kleidung und Haltung gleicht er durchaus dem Arzt der Danse macabre (Fig. 5), weniger dem Arzt in Bern (Fig. 80); dafür hat er mit dem letzteren das gemein, dass der hinter dem Arzt stehende Tote mit seinem Arm über dessen Schulter hinübergreift. Wie verschieden ist aber diese Handlung bei MANUEL und bei HOLBEIN verwertet! Im Berner Bild zerschlägt der Tote mit einem Löffel (?) das emporgehobene Glas, so dass der üble Inhalt ausfließt; statt dieses ungesalzenen Witzes, der noch dazu ein symbolischer sein soll (s. den Berner Text), liess HOLBEIN den Toten das Glas reichen, also den Arzt zur Prüfung

auffordern, wie es damals eben jeder Patient that. Wodurch diese natürliche Scene zu der derbsten, aber zutreffenden Satire gegen den ärztlichen Stand verwendet wurde, habe ich schon erläutert (S. 186). — Auch das in der Wiege vom Toten erfasste Kind fand HOLBEIN bereits in der Danse macabre oder einem deutschen Holzschnitt (M²) vor; wir sahen jedoch, wie erst unter seinen Händen daraus ein vollendetes Genrebild wurde.

Interessant ist es endlich zu verfolgen, wie HOLBEIN schon im Alphabet seine eigenen früheren Zeichnungen benutzte. Der Mönch (O) ist zweifellos eine freie Kopie des Mönchs von der Dolchscheide, und auch für den Reiter (V) glaube ich ein Vorbild bei HOLBEIN selbst gefunden zu haben. WOLTMANN erinnert dabei sehr passend an „die schwarze Sorge“ des Horaz, die sich hinter dem Reiter aufs Ross schwingt; trotzdem dürfte HOLBEIN auf einem ganz anderen Wege zu seinem Reiter mit dem hinter ihm sitzenden Toten veranlasst sein. Das Ross ist nämlich demjenigen des apokalyptischen reitenden Todes von HOLBEIN (Fig. 86) treu nachgebildet, auf welche Figur also wohl der Reiter des Alphabets zurückzuführen sein wird.

Überblicken wir die Ergebnisse aus dem Studium dieses Totentanzes, so lässt sich nicht leugnen, dass sich darin ein bedeutsamer Fortschritt gegenüber der Dolchscheide kundgiebt; auf dieser blieb HOLBEIN bei den einzelnen Paaren des alten Totentanzes stehen, im Alphabet dagegen entwickelte er daraus wunderbar dramatische Scenen des realen Lebens. Vergleichen wir aber die Ausführung beider Werke, so kann uns die mit Recht vielbewunderte Kunst LÜTZELBURGERS darüber nicht täuschen, dass die kleinen Holzschnitte des Alphabets lange nicht die Feinheit und Eleganz der freien Handzeichnung erreichen. Ich unterschätze gewiss nicht die charaktervolle und doch so einfache, dem Material vorzüglich angepasste Linienführung in den Holzschnitten; ebenso sicher scheint mir aber, dass diese wohl von HOLBEIN selbst veranlasste Vereinfachung und Anpassung der Zeichnung namentlich dort, wo es sich um die dem Formschneider offenbar wenig bekannten Skelettbildungen handelt, zu gewissen Missverständnissen führte, die das Alphabet gegen die Dolchscheide zurückstehen lassen.

XIV.

DER GROSSE TOTENTANZ (Taf. 3—9).



VON den unzähligen Reproduktionen dieses Totentanzes (vgl. MASSMANN, No. 49)*) eignen sich für eine eingehende Untersuchung füglich nur die Originalausgaben und deren faksimilierte Nachbildungen. Zu den ersteren gehören die sogenannten „Probedrucke“ der Bilder (s. o. S. 170), dann die mit einem Text versehenen Lyoner Buchausgaben (1538—1562; vgl. WOLTMANN, No. 78, II, 174 f.), endlich die neuerdings von LANGLOIS (No. 35) gebrachten Abdrücke von acht Originalholzstöcken (Papst, Kaiserin, Richter, Arzt, Sterndeuter, Schiffer, Herzogin, Krieger)**).

Von den Faksimileausgaben nenne ich: 1) die Lichtdruckausgabe von LIPPMANN (No. 37) nach dem Berliner Probedruck, mit 40 Bildern; 2) HIRTHS Faksimilereproduktion der ersten Buchausgabe von 1538 (41 Bilder***); 3) die SCHLOTTHAUERSche Ausgabe in Lithographien (No. 62), ohne nähere Angabe der Vorlage, aber zweifellos nach Originalausgaben hergestellt. Sie enthält 53 Blätter, von denen aber die vier Kindergruppen nicht zum Totentanz gehören, so dass zu den 41 früheren Blättern hinzukommen: der Krieger, die Spieler, die Säufer, der Narr, der Räuber, der Blinde, der Kärner, der Sieche. Diese Zahl von 49 Totentanzbildern kommt zuerst in der fünften Lyoner Ausgabe von 1545 vor. In der letzten dieser Ausgaben vom Jahr 1562 sind noch zwei weitere Holzschnitte hinzugefügt, Braut und Bräutigam oder die junge Gattin und der junge Gatte, bisher nur in WEIGELS Kunstkatlog (No. 74) kopiert.

Es versteht sich von selbst, dass die nach dem vollkommensten Original ausgeführten Lichtdrucke den Vorrang vor den anderen

*) Unter den neueren Litteraturangaben sind wiederum diejenigen von WESSELY ganz unzuverlässig und unbrauchbar.

**) Durch genaueste Vergleiche habe ich die Richtigkeit der Angaben LANGLOIS' (II, 100), dass jene acht Bilder mit den Originalholzstöcken hergestellt seien, bestätigen können. Dagegen ist das neunte Bild, das Wappen des Todes, das nach LANGLOIS ebenfalls original sein sollte, bloss eine gute Kopie. Alle diese von LANGLOIS benutzten Holzstöcke sind aber gegenwärtig, wie Nachforschungen in Frankreich ergeben haben, wieder verschollen.

***) Die englische Faksimileausgabe der HOLBEIN-Society (No. 32) steht vielfach hinter der HIRTHSchen Ausgabe zurück.

Reproduktionen haben; HIRTHS Faksimile enthält dafür ausser den Bildern den ganzen Originaltext, namentlich die Unter- und Überschriften, von denen noch die Rede sein wird. Die SCHLOTTHAUERschen Lithographien stehen übrigens in Schärfe und Sauberkeit der Wiedergabe dem HIRTHSchen Faksimile keineswegs nach und übertreffen es sogar an manchen Stellen. Kleine Mängel der Zeichnung und des Druckes kommen übrigens in allen drei Ausgaben vor*); sie sind aber teilweise so minutiös, dass sie nur mit der Lupe festgestellt werden konnten. Dennoch hat sich eine solche genaue Kollationierung, namentlich in einer Richtung, in Bezug auf die Totengestalten gelohnt; denn nur dadurch wurde ich auf gewisse Dinge an diesen aufmerksam, die für die Auffassung dieser Gestalten von grosser Bedeutung sind.

Die Tafeln unseres Buchs enthalten neue Lichtdruckkopien von dem Berliner Probedruck (No. 1—26, 28—39, 48, 49) und den Lyoner Ausgaben (No. 27, 40—47). Die Numerierung 1—47 richtet sich nach den vollständigen Ausgaben von 1545—1554, worauf, nach Auslassung der Kindergruppen, als No. 48 und 49 das Jüngste Gericht und das Wappen des Todes folgen. Die jungen Gatten gehören aus später zu erörternden Gründen eigentlich nicht in den Cyklus und sind daher nach dem Schluss des letzteren bloss anhangsweise hinzugefügt.

Von allen älteren Nachbildungen der Originalausgaben sind die frühesten, z. B. die Venediger Nachschnitte, auch die besten; darauf sanken sie je später, desto mehr von der Kunsthöhe HOLBEINS hinab und lebten nur noch von der Volkstümlichkeit des Gegenstandes, die ja schon die ältesten Totentanzgemälde hervorgerufen hatte. Erst als der Sinn dafür im Volksbewusstsein erstarb, erwachte in unserem Jahrhundert das wissenschaftliche Interesse an den Totentänzen und das ästhetische an dem echten Meisterwerke HOLBEINS, womit er „einem Gegenstande, der seit Jahrhunderten die Phantasie des Volkes beschäftigte, das schönste und abschliessende Gepräge gegeben hat“ (WOLTMANN).

*) Selbst in den verschiedenen Exemplaren der lithographischen Ausgabe habe ich merkwürdige Abweichungen beziehungsweise spätere Korrekturen feststellen können. So ist z. B. die Augenhöhle des Toten beim Arzte in einem Abdruck gleichmässig schraffiert wie im Original, in einem anderen Abdruck dagegen schwarz mit einem scharfen weissen Ring u. s. w.

Der grosse Totentanz HOLBEINS schliesst sich, wie schon mehrfach ausgesprochen wurde, eng an das Alphabet an: er ist nur eine weitere und reifere Ausführung dessen, was in dem letzteren teilweise, mit unvollkommenen Mitteln und daher in beschränkten Grenzen erreicht war. Naturgemäss bezog sich denn auch die Erörterung über HOLBEINS Totentanz immer wesentlich auf die letzte grössere Bilderreihe, weshalb ich eine eingehende Kritik dieser Erörterungen bis zu dem vorliegenden Abschnitt hinausschob, obgleich sie schon bei früheren Gelegenheiten hätten erwähnt werden können.

Die Frage, von deren Beantwortung das ganze Urteil über HOLBEINS Totentanz abhängt, ist recht einfach: was hat er eigentlich im ganzen dargestellt? — Diese Frage ist allerdings bisher überhaupt nicht gestellt worden, weil man allgemein davon ausging, was als selbstverständlich galt, dass HOLBEINS Werk wirklich ein Totentanz oder, wie es seit WACKERNAGEL heisst, eine Serie von Todesbildern sei; und im Zusammenhange damit fehlt auch jede nähere Auslassung darüber, was man sich etwa unter den Totengestalten HOLBEINS zu denken habe, nur Tote wie in den mittelalterlichen Totentänzen oder den Tod selbst. Damit berühre ich einen der wichtigsten Punkte der ganzen Untersuchung, der denn auch vor allen anderen erledigt werden soll.

XV.

DIE TOTENGESTALTEN HOLBEINS.



IN keiner Beziehung ist HOLBEIN so missverstanden worden wie hinsichtlich der Bildung seiner Totengestalten; und die Gründe dafür sind auch leicht ersichtlich: es war teils die Unkenntnis der Anatomie des Menschen auf seiten der Erforscher des Totentanzes, teils das von sachverständiger Seite ausgehende Urteil, dass HOLBEINS Totengestalten ganz unrichtige Skelettbilder seien (CHOULANT, No. 7, DAVIDSON, No. 14).

„Neu und eigen ist endlich auch (doch kann man fragen, ob auch dies gerade eine Besserung sei), dass hier der Tod mit seltenen

Ausnahmen als vollkommenes Gerippe dargestellt ist, ganz nur aus nacktem Gebein bestehend. Gleichwohl hat der Künstler selbst in den entfleischten Schädel stets ein charakteristisches Mienenspiel zu legen gewusst. Einmal auch hier, bei der Kaiserin, ein weiblicher Tod“ (WACKERNAGEL, S. 364)*. WOLTMANN wiederholte dieses Urteil, verschärfte aber den Tadel. HOLBEINS anatomische Kenntnisse seien „noch sehr untergeordneter Art“ und „die Bildung des Gerippes beruht bei ihm auf keinem Wissen, sondern sie ist lediglich erraten.“ Nicht einmal die SCHOTTSchen Skelettbilder von 1517 seien verwertet. „Oft entspricht den Schulterblättern eine ähnliche Knochengestaltung auf der Brust, eine richtige Angabe des Beckens fehlt gewöhnlich, die Gelenke sind völlig missverstanden, das Schienbein und der Unterarm zeigen nur einen Knochen, während sich dagegen Oberarm und Oberschenkel oft den Luxus eines doppelten Knochens erlauben.“ Das Skelett beim Arzt im Grossbasler Totentanz sei bei weitem richtiger als irgend eines aus den HOLBEINSchen Holzschnitten. Durch seine „Abweichungen von der osteologischen Wahrheit“ hätte er weder eine künstlerisch erklärbare Vereinfachung noch eine Verschönerung erreicht. „Übrigens ist zu bemerken, dass HOLBEINS Totentanzzeichnung für eine Dolchscheide die erwähnten Fehler und Unrichtigkeiten nicht in gleichem Masse zeigt“ (No. 78, S. 262, 263).

Endlich giebt WOLTMANN noch einen besonderen Grund seiner Verurteilung der HOLBEINSchen Totengestalten an. Sie seien in äusserster Bewegung dargestellt, „wodurch sonst aber sollen sie sich bewegen können als mit Hilfe der Muskeln?“ Deshalb sei es auch viel sachgemässer, diesen Gestalten die Muskeln zu lassen, wie es in den alten Totentänzen geschah, oder bei dem Toten des Kriegers auf der Dolchscheide, der „noch weit vom Skelett entfernt“ sei.

Ich finde nun, dass man WACKERNAGELS vorsichtige Zweifel an der Berechtigung der Skelettbildung noch anerkennen mag, dass aber WOLTMANN bei seiner ausführlichen und zuversichtlichen Kritik sehr wenig Überlegung und noch weniger Kenntnisse des Gegenstandes bewiesen hat, über den er sich so bestimmt auslässt.

Er konnte seine Beispiele nicht unglücklicher wählen. An jenem Toten des Kriegers auf der Dolchscheide ist nur die Brust, die an

*) WACKERNAGEL hat übersehen, dass weibliche Tote ausserdem noch vorkommen: in dem Beinhaus, bei der Nonne und wohl auch bei der Herzogin. Erst MEHEL (No. 52) hat die Merkmale des weiblichen Geschlechts durchweg fortgelassen.

den dort sichtbaren Bewegungen nicht teilnimmt, mit Weichteilen bedeckt, die eigentlichen Lokomotionsorgane, die Arme und Beine, sind dagegen auf das deutlichste als völlig nackte und zwar anatomisch richtige Skeletteile gezeichnet. Es scheint also der Mangel der Muskulatur, den WOLTMANN tadelt, im Bilde ihm so wenig störend gewesen zu sein, dass er ihn nicht einmal bemerkte. Noch mehr. Wenn er es nicht für angemessen hielt, dass entfleischte Skelette in Bewegung dargestellt würden, so musste er folgerichtig auch den Totenschädel aus den Totentänzen verbannen. Denn so wenig eine Bewegung des ganzen Körpers ohne Muskeln denkbar ist, so wenig kann ein nackter Schädel sehen, sprechen, blasen u. s. w. Folglich waren die HOLBEIN als Muster vorgehaltenen alten Totenfiguren ebenso verwerflich wie seine Skelette; um so mehr, als die bei jenen Figuren durchgeführte Vereinigung eines intakten Körpers mit einem nackten Schädel ganz unwahr ist. Im Sinne WOLTMANNs müsste man sogar noch weiter gehen. Wird im Bilde eine sichtbare Muskulatur verlangt, um eine dargestellte Bewegung zu motivieren, so muss sie auch als eine leistungsfähige imponieren; die Totengestalten von Klein-Basel, die zwischen Haut und Knochen für Muskeln keinen Platz haben können, und die eingetrockneten Mumien des Berliner Totentanzes sind also für die Darstellung einer Lebensthätigkeit nicht geeigneter als wirkliche Skelette. Und so müsste man nach WOLTMANNs Grundsatz zu der Forderung kommen, dass die lebensthätigen Totenfiguren die vollkommene Gestalt von Lebenden besitzen sollten. Es bliebe dann nur die Frage übrig, wodurch denn eine solche Gestalt, die sich bewegt und spricht, den unzweideutigen Eindruck einer Leiche, eines Toten machen soll, was doch in den Totentanzbildern gefordert wird. Als Beispiel dafür, wie schlecht derartige Figuren ihrem Zweck entsprechen, nenne ich den Toten des Grafen in Klingenthal (Fig. 67), der, irgend einer Laune des Malers entsprungen, mit seinem geradezu porträtartigen Kopf, trotz der leichenhaften Abmagerung des übrigen Körpers alles andere, nur keine Leiche darstellt*). Die Totengestalten der

*) Der Grossbasler Maler hat dies zweifellos empfunden, da er in der Kopie den falschen Eindruck dadurch zu verbessern suchte, dass er das Gesicht beinahe unnatürlich verschmälerte (Fig. 68). MERIAN, dem der eigentliche Sinn der Totentänze offenbar nicht mehr geläufig war, zeichnete an derselben Stelle einfach einen nackten Mann. Dies wäre also das Ideal WOLTMANNs, dessen Bedeutung jedoch ohne den begleitenden Text völlig verborgen bliebe, und das daher für HOLBEINs Totentanz, dem ein originaler Text fehlte, ganz unbrauchbar gewesen wäre.

Totentänze sind aber gerade eine dichterische Erfindung, worin der Gegensatz von Leben und Tod vereinigt werden sollte. Allen, auch den ältesten Darstellern der Totentänze war dies so gegenwärtig, dass ihre verschiedene Gestaltung der tanzenden Toten nur ein Beweis dafür ist, wie sehr sie auf Mittel sann, gegenüber der kenntlichen Lebensbewegung der ersteren das Totenhafte in ihrer Körperbildung genügend hervorzuheben.

Wie wir sahen, mag man schon im Schauspiel das einfachste und wirksamste Mittel dafür angewandt haben, indem die Darsteller der Toten eine Totenkopfmaske trugen. Dies blieb dann das Erbteil aller Totentänze. Der Kleinbasler Meister fügte die übertriebene Magerkeit namentlich der Gliedmassen hinzu, so dass die Muskelanschwellungen, z. B. die Waden, vollkommen verschwanden; die alten Holzschnitte schlossen sich im allgemeinen an. Noch weiter ging Gross-Basel, wo manche Körperteile enthäutet, die Muskeln zerfetzt, Knochen entblösst erscheinen. In Paris wurde wiederum das stark vortretende Muskelrelief mit eng anliegender Haut massgebend und dann nach Lübeck übertragen, worauf Berlin wirkliche Mumien zum Vorbilde nahm. Erst N. MANUEL verliess diese Traditionen, indem er ganz willkürlich die entblössten Muskeln gewandartig behandelte und so wahre Karikaturen schuf. Keinem dieser Maler fiel es aber ein, ganz vollständige Körper, also gewissermassen frische Leichen zeichnen zu wollen; sie wären vielmehr gewiss noch weitergegangen und hätten Skelette gemalt, wenn ihnen solche bekannt gewesen wären. Immerhin erreichten sie ihren Zweck, die Kennzeichen des Todes unzweideutig anzugeben, vollkommen; denn selbst heutigen Tages werden jene Gestalten „Gerippe“ genannt, auch wenn sie nichts weniger als entfleischte Knochengerüste sind*). Freilich gelang es jenen Malern nicht, das Gebaren ihrer Toten zugleich mit voller Lebenswahrheit auszustatten: trotz lebhafter Bewegung blieben sie hölzerne, kraftlose Figuren.

HOLBEIN änderte die Gestalt der Toten, war aber keineswegs der erste, der sie als Skelette vorführte; und ebensowenig waren

*) Vgl. LÜBKE, ein Totentanz in Badenweiler (No. 43). Es ist dies freilich kein Totentanz, sondern nur die Legende von den drei Königen und den drei Toten. LÜBKE nennt die letzteren „Gerippe“ und „Skelette“ mit dürren Knochenfingern, während sie doch wesentlich so gebildet sind wie die Toten in Klingenthal, nicht einmal so schlank sind wie die spinnenbeinigen Könige vor ihnen und genau dieselben Hände zeigen wie diese.

ihm derartige Bilder unbekannt. In den Totentänzen und verwandten Darstellungen treten vielmehr wirkliche Skelettbilder schon im ersten Anfang des 16. Jahrhunderts auf; zuerst vielleicht in dem italienischen Totentanz zu Clusone, der sogar noch in das 15. Jahrhundert versetzt wird (s. S. 53), dann in den Heures von 1509 und 1515. Jene italienischen Skelettbilder sind aber allerdings sehr unvollkommen und für die deutsche Malerei belanglos. Ganz anders die eben genannten Heures (s. S. 52). Ihre den Loups ravissants und anderen Quellen entstammenden Todesbilder — der eigentliche der Danse macabre nachgebildete Totentanz macht davon eine Ausnahme — zeigen ebenfalls unverkennbare, aber noch immer unvollkommene Skelette (Fig. 14, 15); dagegen ist das auf dem Titelblatt angebrachte Skelett, namentlich in der Ausgabe von 1515, ziemlich richtig gezeichnet und deshalb bemerkenswert, weil es nach dem bekannten HELASchen Skelettbilde von 1493 die älteste gedruckte Abbildung dieser Art sein dürfte und eine Stelle in der Geschichte der anatomischen Abbildungen verdient (Fig. 16, 18). Bisher scheint sie aber dort unbekannt geblieben zu sein, da CHOULANT (No. 7) und WIEGER (No. 77) sie nicht erwähnen.

Hier finden wir also das Skelett in Bildern, die den Totentänzen nahe verwandt sind, und neben diesen in den weitverbreiteten französischen Gebetbüchern vorkommen, die HOLBEIN sicher kannte, da er ihnen einige seiner Holzschnitte entlehnte (s. u.). Und da jenes vollständige französische Skelettbild im ganzen auch nicht hinter dem SCHOTTschen Skelettbilde von 1517 zurücksteht, so ist es gleichgültig, ob HOLBEIN dieses letztere gekannt hat oder nicht. Dass er aber die ihm bekannten Skelettbilder nicht ohne weiteres kopierte, hat seinen einfachen Grund darin, dass er es, wie die weitere Untersuchung lehren wird, teils nicht brauchte und teils nicht wollte*).

*) Dasselbe trifft auch für DÜRER zu. Es ist gar nicht anzunehmen, dass er das 1493 in Nürnberg herausgekommene HELASche Bild oder die an demselben Ort und im selben Jahr gedruckte SCHEDELSche Chronik nicht kannte, die ja ebenfalls einige, freilich recht mangelhafte Skelettbilder enthielt. Dennoch zeichnete er den Tod auf den apokalyptischen Reitern (1498) als mageren Greis, auf dem „Wappen des Todes“ (1503) als eine Art von Waldmensch und erst 1505 einen Reiter-Tod als Skelett (No. 39). Diese sehr flüchtige Skizze lässt allerdings DÜRERS osteologische Kenntnisse nicht recht beurteilen; sicher ist aber, dass er später keine vollständigen Skelette mehr zeichnete, sondern nur Totengestalten mit einzelnen skelettierten Teilen (vgl. „der Tod und der Landsknecht“, Bartsch 132, „der Spaziergang“, B. 94, „Ritter, Tod und Teufel“, B. 98). Ihm folgte auch H. BALDUNG, dessen zahlreiche Todesbilder nur halbentfleischte Leichen zeigen, mit Haaren auf dem Schädel und meist auch mit Augäpfeln in den knöchernen Augenhöhlen. Und doch konnten gerade BALDUNG die Strassburger Skelettbilder nicht unbekannt sein.

Dies wird besonders durch die folgenden Thatsachen illustriert. Schon im Jahr 1523, also zur Zeit der Entstehung seiner ersten xylographischen Totentanzbilder, zeichnete HOLBEIN in seinen apokalyptischen Reitern den Tod ganz in der späteren Art (Fig. 86). Dieses Bild ist aber eine Wiederholung der kurz vorher erschienenen gleichen Darstellung von L. CRANACH (Fig. 85; vgl. v. ÖCHELHÄUSER, S. 19); um so wichtiger ist es daher festzustellen, in welcher Weise HOLBEIN seine Vorlage kopierte. L. CRANACHS „Tod“ imponiert uns, trotz der teilweise freiliegenden Knochen des Rumpfs und der Gliedmassen, nicht als Skelett, weil er einen vollständigen Greisenkopf hat; HOLBEINS Kopie, die jedermann als Skelett ansprechen dürfte, hat trotzdem ausser dem in den Totentänzen längst üblichen Toten-



Fig. 85. Der Tod aus den apokalyptischen Reitern von L. Cranach, nach v. Öchelhäuser.



Fig. 86. Der Tod aus den apokalyptischen Reitern, von H. Holbein, nach v. Öchelhäuser.

schädel keine andere Skelettähnlichkeit vor dem Original voraus. Hier wie in allen ähnlichen Fällen richtet sich also der Eindruck hauptsächlich nach der Bildung des Kopfes. In CRANACHS Gestalt sind die Schulterblätter, das Becken und das Hüftgelenk freigelegt, dagegen der Oberarm und der Oberschenkel mit deutlichen Muskelanschwellungen versehen, der Unterarm und der Unterschenkel wiederum als zweiknochige Teile behandelt. Diese eigentümliche Verbindung von Merkmalen eines Muskelkörpers und eines wirklichen Gerippes stammt nicht aus den apokalyptischen Reitern von DÜRER, die im übrigen die Vorlage L. CRANACHS waren; denn dort ist der Tod einfach ein magerer Mann. CRANACH muss also seine Todesfigur mit Hilfe anderer Skelettbilder komponiert haben. HOLBEIN änderte sie wiederum in seiner Weise ab: Rückgrat und Rippen

heben sich noch schärfer ab, Oberarm und Oberschenkel werden geradlinig, also trotz ihrer Dicke knochenähnlich, dafür verlieren Unterarm und Unterschenkel einen ihrer Knochen und die Knie-scheibe verschwindet als besonderer Skelettteil. Überlegt man nun, dass HOLBEIN durch diese Veränderungen, die für seine späteren Totengestalten bezeichnend sind, muskulöse Teile knochenähnlich bildete, manches osteologische Detail vereinfachte und so dem glatten Relief des intakten Körpers annäherte, so wird man schliessen müssen, dass dies nicht ohne Absicht und bestimmten Zweck im Gegensatz zu den überkommenen Mustern geschah.

Diese Thatsache wird noch auffälliger durch den Umstand, dass die Skelette auf der Dolchscheide, abgesehen von einigen Muskelresten an dem einen oder anderen von ihnen, so naturgetreu sind*), dass sie in den meisten Stücken alle gleichzeitigen Skelettbilder (HELA, Heures, SCHOTT, GRIENINGER) weit hinter sich lassen. Und zwar gilt dies gerade für die Teile, die in den späteren Totengestalten die von WOLTMANN hervorgehobenen groben Fehler aufweisen. Es lässt sich dies nicht anders erklären, als dass HÖLBEIN, schon bevor er sich an die Holzschnitte des Totentanzes machte, die Osteologie durch unmittelbares Naturstudium kennen gelernt hatte und folglich fremde Skelettbilder entbehren konnte. Ich muss daher dem so sicher abgegebenen Urteil WOLTMANN'S und Anderer, dass HOLBEIN vom Skelett nichts gewusst und es nur erraten habe, mit der grössten Bestimmtheit entgegenhalten, dass er auf der Dolchscheide wohl die besten vorvesalischen Skelettfiguren schuf und daher seine späteren Totengestalten nicht aus Unkenntnis, sondern mit Absicht so bildete, wie sie WOLTMANN missfielen, d. h. dass er wirkliche Gerippe gar nicht darstellen wollte.

Dieses ungleiche Vorgehen HOLBEIN'S kann aber auch nicht wunder nehmen, wenn man sich vergegenwärtigt, wie verschieden die Ziele waren, die HÖLBEIN bei der Dolchscheide und in den zwei anderen Totentänzen verfolgte. In dem ersten Fall hat er thatsächlich ein Stück richtigen Totentanzes wiedergegeben, wobei also die Totengestalten schlechtweg als Tote erscheinen sollten, und daher, bei HOLBEIN'S ausgesprochenem Sinn für das Wirkliche, als möglichst

*) Auf einige fehlerhafte, aber nicht unbewusste Übertreibungen am Becken komme ich noch zurück.

naturgetreue Skelette erschienen. Wenn er dies in der Folge nicht wiederholte, sondern Gestalten schuf, die nur im allgemeinen an Skelette erinnern, im einzelnen aber sich davon ganz wesentlich unterscheiden, so liegt von vornherein die Vermutung nahe, dass er damit die Darstellung von wirklichen Toten aufgeben wollte. Es ist überdies ganz ungenau, wenn WACKERNAGEL nur seltene Ausnahmen von vollkommenen Gerippen bei HOLBEIN zugesteht und WOLTMANN solche Ausnahmen gar nicht einmal erwähnt. Thatsächlich sind viele angebliche Gerippe des grossen Totentanzes entweder ganz oder in verschiedenen Abstufungen mit kenntlichen Weichteilen bedeckt (5, 8, 10, 14, 24, 26, 38, 40, 43, 45, dazu Braut und Bräutigam), abgesehen davon, dass sie nicht selten Haupthaare tragen und die Hände und Füsse überhaupt nicht als Skeletteile behandelt sind. Um aber die übrige, nach WOLTMANN angeblich durchaus fehlerhafte Skelettbildung beurteilen zu können, ist eine genaue anatomische Untersuchung des ganzen Körpers jener „Gerippe“ erforderlich.

DER SCHÄDEL DER HOLBEINSCHEN TOTENGESTALTEN.



DER Schädel, das Knochengerüst des Kopfes, wurde schon in den früheren, namentlich den deutschen Totentänzen so weit richtig gezeichnet, dass an einem Studium nach der Natur nicht zu zweifeln ist, wozu ja schon die Beinhäuser genügend Gelegenheit boten*). Dabei entgingen dem scharfen Blick eines Künstlers wie HOLBEIN die verschiedenen Schädelformen nicht, weshalb wir schon auf der Dolchscheide und noch mehr im grossen Totentanz Langköpfe mit einer gewissen queren Einsattelung in der Kranznaht und Kurzköpfe mit hohem Scheitel und zurückfliehender Stirn antreffen. Solche Extreme einer Einsattelung wie in No. 8 und eines buckelförmig vorspringenden Scheitels wie in No. 21, 28, 33 sind schon mehr

*) Im Anfang des 16. Jahrhunderts war die Kenntnis des Schädels bei den Künstlern schon eine vollkommene; man vergleiche das Bild eines Schädels in natürlicher Grösse von J. WECHTLIN unter seinen Clairobscurblättern (Nachschnitte von LÖDEL) und das Wappen des Todes von DÜRER.

oder weniger Monstrositäten, die ebensowenig wie der gänzliche Fortfall der Nasenbeine in No. 13 und 18 und Ähnliches irgend einen ersichtlichen Zweck haben und daher auch nicht beabsichtigt sein können. Sind aber Absicht und Unkenntnis des Zeichners auszuschliessen, so mag die dem Holzschneider fehlende Kenntnis dieser Dinge die kleinen Übertreibungen veranlasst haben.

Von den übrigen Eigentümlichkeiten der von HOLBEIN gezeichneten Schädel sind vor allem die Augenhöhlen (Orbitae) zu nennen. Die leeren tiefen Höhlen sind die wichtigsten Merkmale des Totenkopfs, so wie die Bewegungen des Auges und der Lider den Hauptanteil an dem Ausdruck des Lebens im Gesicht haben. Aber nur selten erscheint die Orbita bei HOLBEIN als leere ausdruckslose Höhle oder mit wirklichen Andeutungen des Auges versehen wie in den früheren Totentänzen. In einem seiner am wenigsten gelungenen Totenköpfe ist ein wirklicher Augapfel mit Augenstern in die Höhle eingefügt (29); trotzdem erscheint der Blick, weil die Lider fehlen, starr und leblos, gerade so wie bei der ähnlichen Zeichnung des Auges im Apotheker von H² und in allen Bildern von M² (Fig. 45, 49, 50). Mit besserem Geschick ist in 10 innerhalb der scharfen Umriss der Orbita ein Auge mit Lidern wenigstens angedeutet und selbst eine seitliche Blickrichtung bestimmt. In allen übrigen Schädeln hat HOLBEIN dagegen wirkliche Augen weggelassen und dennoch meist den Eindruck eines bestimmt gerichteten lebendigen Blicks erzielt, indem er den Schatten in der Augenhöhle nach einer bestimmten Stelle zusammenzog oder durch Senkung des äusseren oberen Randes der Orbita und durch Zuspitzung ihres äusseren Winkels ein oberes Augenlid und einen Brauenwulst in bestimmter Lage vortäuschte (vgl. insbesondere 4, 17, 27, 28, 43). Wie meisterhaft ist in 4 der schielende Seitenblick des Toten getroffen, den er auf den neben ihm arbeitenden Adam wirft, oder der lauernde Blick des mit dem Narren tanzenden Toten (43); und wie trefflich verbindet sich in 28 der hinabgezogene Brauenrand mit einigen an der knöchernen Stirn angedeuteten senkrechten Falten, um dem Gesicht einen mürrisch boshaften Ausdruck zu verleihen. Nur in 11 und 42 scheint ein schwarzer Punkt im Grunde der Augenhöhle den Augenstern zu deutlich nachzuahmen.

Offenbar hat HOLBEIN auch im Alphabet dieselben Kunstgriffe angewendet, die aber in der Regel missverstanden wurden. Denn

bei genauer Vergleichung der Originale des Alphabets und der LÖDELSchen Nachschnitte wird man finden, dass, während in den ersteren allenfalls an zwei Totengestalten (C, M) ein Augapfel wirklich angedeutet ist, dies bei LÖDEL recht häufig und mit viel grösserer Deutlichkeit wiederkehrt (besonders in A, D, E, M, O, S)*). Muss man daher annehmen, dass ein so trefflicher Formschneider unseres Jahrhunderts, wie es LÖDEL nach verschiedenen massgebenden Urteilen war (WOLTMANN, No. 78, I, S. 280, ELLISSEN, No. 40, Vorwort, S. 9), derartige missverständliche Korrekturen offenbar unbewusst vornahm, so mochte auch HOLBEINS berühmter Formschneider LÜTZELBURGER, dem anatomische Kenntnisse erst recht fehlen mussten, die HOLBEINschen Vorzeichnungen in ähnlicher Weise missverstanden und so die bezeichneten ungeschickten Ergänzungen der Augen in den Originalausgaben des Alphabets und des grossen Totentanzes verschuldet haben. Dafür spricht der Umstand, dass LÜTZELBURGER, abgesehen von gewissen noch zu erwähnenden Inkorrektheiten, die besprochene Andeutung der Augen auch in dem am Boden liegenden Schädel in R des Alphabets anbrachte und in L den Jochbogen des Toten bis an die Stirn hin aufrückte, — Fehler, die bei HOLBEIN selbst ganz undenkbar wären. Daher wird man nicht umhin können, die aufgeführten Verzeichnungen in der Schädelbildung der HOLBEINschen Toten nicht dem Meister, sondern seinem Formschneider zuzuschreiben.

Beinahe ebenso wichtig für das Mienenspiel wie der Gesamtapparat des Sehorgans ist der Mund mit den ihn umgebenden Weichteilen; und doch hat es HOLBEIN verstanden, den lippen- und wangenlosen Schädeln den Schein des Lebens, das gerade in diesen Weichteilen zum Ausdruck kommt, wiederzugeben. Den Mund vertritt am Schädel der ganze Zwischenraum zwischen den Kiefern; und da diese Spalte viel ausgedehnter ist als der wirkliche Mund, so erinnert sie an den möglichst breit gezogenen, also grinsenden Mund. Der „grinsende Schädel“ ist daher ein ganz gewöhnlicher Ausdruck. Aber wenn man auch davon absieht, dass das Grinsen des Schädels kein vorübergehender Bewegungsaffekt wie beim Lebenden, sondern ein starrer, bei allen Schädeln gleichmässig bestehender Zustand ist, so fallen noch ganz andere Umstände ins Gewicht. Der Mund zieht sich beim Grinsen und noch mehr beim richtigen Lachen

*) Noch auffälliger ist dieselbe missverständliche Abänderung in den besten Nachzeichnungen des grossen Totentanzes, nämlich in den SCHLOTTHAUERSchen Lithographien.

nicht nur in die Breite aus, sondern die Mundspalte öffnet sich auch und krümmt sich an den Mundwinkeln aufwärts, was bei der Kieferspalte natürlich ausgeschlossen ist. Und doch lachen einige von HOLBEINS Totengestalten ganz unverkennbar (5, 11, 23, 27, 32, 35), was er dadurch erreichte, dass er die etwas geöffnete Kieferspalte ebenfalls aufwärts krümmte und unter dem Wangenbein einen Schatten anbrachte, der die beim Lachen des Lebenden entstehende Furche zwischen der Wange und dem Mundwinkel vortäuscht.

So wird also in der Mundgegend ebenso wie an der Stirn und den Augenhöhlen des Schädels der Schein eines lebendigen Mienenspiels dadurch erzeugt, dass die Skeletteile ähnliche Abänderungen ihrer eigentlichen starren Form erfahren wie die sie im Leben bedeckenden beweglichen Weichteile bei den verschiedenen Affekten. HOLBEIN überträgt, mit anderen Worten, das Leben dieser letzteren Teile auf das Knochengerüst, aber so massvoll, dass dieses in keiner Weise unnatürlich aussieht, während doch für den gewollten Ausdruck die Weichteile nicht vermisst werden. Ohne diese Erläuterung ist die Angabe, dass HOLBEIN die Totenköpfe zu beleben verstand, deshalb wenig belangreich, weil genau dasselbe auch von den Totenbildern in La Chaise-Dieu (JUBINAL) und in anderen Totentänzen, z. B. dem Berner (GRÜNEISEN) behauptet wurde. In diesen Fällen handelt es sich aber entweder um jenen stereotypen Ausdruck jedes Schädels, woraus man leicht ein „höhnisches Grinsen“ herausliest, oder um Totenköpfe mit vollständigen Augen und mit Mundwinkeln (La Chaise-Dieu), deren Mienenspiel eben gar nicht an knöchernen Teilen erfolgt. Für uns ist es aber vor allem wichtig zu verstehen, dass und wie HOLBEIN das Knochengerüst selbst abänderte, um daran den mannigfaltigen Ausdruck des Lebens hervorzurufen.

Mit gleicher Kunst belebte HOLBEIN auch den Rumpf und die Gliedmassen seiner Totengestalten. Nur konnte er zu diesem Zweck an ihrem Knochengerüst nicht einfach dieselben Kunstgriffe anwenden wie am Schädel. Dieser ist mit Ausnahme des beweglichen Unterkiefers vollkommen starr, und die Bewegungen, in denen das Leben sich am Kopfe äussert, vollziehen sich daher beinahe nur an den Weichteilen. Um sie am Schädel anzudeuten, nahm HOLBEIN Formveränderungen an ihm vor, die gewissermassen als vorübergehende

Lageveränderungen zu denken sind. Die Knochen des Rumpfes und der Gliedmassen sind dagegen nicht nur überhaupt gegeneinander beweglich, sondern ihre Lageveränderungen sind auch der genaue Ausdruck für die Art und das Mass der in ihrem Bereich ausgeführten Bewegungen des lebenden Körpers, so dass diese am Skelett unmittelbar und ganz natürlich veranschaulicht werden können. Dennoch haften einer solchen Darstellung ganz bedenkliche Mängel an.

Erstens weicht das Skelett des Rumpfs und der Gliedmassen sehr viel mehr als der Schädel von den Formen des lebendigen Körpers ab, so dass auch die natürlichste Bewegungsstellung eines Skeletts uns leblos vorkommt, weil sie sich an einem uns fremden, ungewöhnlichen Gegenstande zeigt. Mit wie verhältnismässig geringen Abänderungen ist der Umriss eines Schädels in denjenigen eines vollständigen Kopfes verwandelt, während z. B. ein vollständiger, kräftiger Oberschenkel seinem Knochen nicht mehr gleicht als einem beliebigen Stabe. — Es ist ferner eine notwendige Konsequenz der Beweglichkeit der Knochen des Rumpfs und der Gliedmassen, dass sie nicht wie der lebende Körper ununterbrochen zusammenhängen, nicht einmal so fest zusammengefügt wie der Schädel, sondern völlig getrennte Stücke sind. Werden sie also ohne ihren natürlichen, die Gelenke umhüllenden Sehnenverband einfach aneinander gereiht dargestellt, so muss jedermann, auch wenn ihm das Unnatürliche eines solchen Bildes nicht bewusst wird, den Eindruck einer organischen, lebendigen Einheit vermissen. Deshalb macht auch das einzige im Grossbasler Totentanz vorkommende vollständige Gerippe, der Tote des Arztes (Fig. 61), eine so traurige Figur, auch wenn wir von allen groben anatomischen Fehlern absehen (S. 131 f.). Im Gegensatz dazu atmen die angeblich so misslungenen Totengestalten HOLBEINS echtes, nicht selten leidenschaftlich bewegtes Leben, weil er es verstand, in ihnen alle jene Mängel des wirklichen und nackten Skeletts, nämlich das Fehlen der äusseren Lebensformen, des organischen Zusammenhangs durch wechselnde, dem einzelnen Teil genial angepasste Mittel zu verdecken. Selbst WOLTMANN, der diesen selben Gestalten neben anderen Fehlern auch die Unnatur eines sich ohne Muskeln bewegenden blossen Skeletts vorwarf, redete gelegentlich von dem Hohn, der in ihnen zum Ausdruck kommt, von ihrer wilden Leidenschaft und selbst von ihrem dämonischen Charakter und gesteht ihnen dadurch immerhin eine gewisse Lebenswahrheit zu, nach seiner

Ansicht offenbar trotz ihrer fehlerhaften Bildung. In der That wurde aber die oft geradezu bewundernswürdige Lebenswahrheit der HOLBEINSCHEN Totengestalten gerade durch die beklagten, angeblich aus Unkenntnis entsprungenen Abweichungen von der osteologischen Wahrheit erreicht. Dieser Erfolg war aber nur möglich mit Hilfe der recht eingehenden anatomischen Kenntnisse HOLBEINS.

DER RUMPF DER TOTENGESTALTEN.



IER ist vor allem daran zu erinnern, dass die Knochen des Rumpfes, die Wirbel, die Rippen und das Brustbein, nur ganz geringe Lageveränderungen gestatten, so dass für einen natürlichen Eindruck wesentlich nur die äussere Form dieser Regionen in Betracht kommt. Darin verhalten sich aber die beiden Hauptteile des Rumpfs, die Brust und der Bauch, sehr verschieden. Das Skelett der Brust oder der Brustkorb wiederholt ihre Form vollkommen und ist daher bei HOLBEIN am häufigsten als vollständiges und anatomisch im allgemeinen richtiges Knochengerüst wiedergegeben. Anders der Bauch, dessen Skelett sich auf die rückenständigen Lendenwirbel, d. h. auf eine Fortsetzung der schlanken Brustwirbelsäule beschränkt; am nackten Gerippe sieht man also an Stelle des Bauchs die gewaltige Lücke zwischen dem Brustkorb und dem Becken, die zu den auffälligsten Abweichungen des Skeletts von den äusseren Lebensformen gehört und das geradezu lächerlich unwahre Bild erzeugt, dass der ganze Oberkörper auf einer dünnen Säule balanciert. Schon auf der Dolchscheide hat HOLBEIN seine Kenntniss dieser Verhältnisse bewiesen*), im grossen Totentanz es aber in der Regel vermieden, die Bauchgegend seiner Totengestalten, etwa so wie die Brust, als blosses Skelett zu behandeln. Er versah sie vielmehr entweder mit einer mehr oder weniger vollständigen Bauchwand (5, 8, 9, 10, 14, 15, 24, 26, 27, 28, 33, 40) oder liess doch Eingeweide vor der

*) Vollständig frei liegt die Lendenwirbelsäule nur beim ersten Toten da; bei den übrigen sind im Anschluss an die letztere noch einige Seitenteile der Bauchwand gezeichnet.

Wirbelsäule sichtbar werden (5, 6, 13, 16, 18, 23, 34, 39, 45)*). Am deutlichsten tritt der Gegensatz zwischen dem entblößten Brustskelett und dem unverletzten Bauch in No. 8, 26, 27 hervor, wirkt aber keineswegs störend, weil der nackte Brustkorb einer mageren Brust mit durchscheinenden Rippen so täuschend ähnlich sieht.

Nur in zwei Bildern fehlen die Weichteile in der Bauchgegend vollständig, in 35 und 37; dafür wird die dadurch entstandene Lücke in anderer Weise verdeckt oder weniger auffällig gemacht. Erstens hat HOLBEIN, um den unschönen und störenden Gegensatz zwischen dem in Wirklichkeit abwärts verbreiterten Brustkorb und der dünnen Lendenwirbelsäule abzuschwächen, den ersteren umgekehrt nach unten zusammengezogen und dafür die Lendenwirbel verbreitert. In No. 35 hilft sogar das um die Wirbel geschlungene Band der Trommel dazu, die Leere etwas auszufüllen, während die vor dem Becken hängende Trommel wiederum dieses natürlich verdeckt. In No. 37 hat aber HOLBEIN in kühner Erfindung die Lendenwirbelsäule so weit vorgewölbt, dass sie an die Vorderwand des Beckens anschliesst, wodurch auch die anstössige Höhlung des Beckens verdeckt wird**). Es wäre dies ein arger Verstoss gegen die Anatomie, wenn HOLBEIN ein richtiges Skelett zeichnen wollte; da es aber eine bewusste künstlerische Erfindung ist, so wird man ihr den Vorzug vor der naturgetreuen Bildung in dem so eleganten ersten Skelett der Dolchscheide nicht versagen können. Die weite Lücke der Bauchgegend mit ihrer Fortsetzung in die Beckenhöhle entfernt das letztere Skelett weit von der Gestalt eines Lebenden; jene Abänderung an dem Toten des Krämers (No. 37) verbannt diesen störenden Eindruck und erinnert uns daran, dass in der dort wiedergegebenen Stellung des sich gewaltig zurückstemmenden Körpers der Leib notwendigerweise vortreten muss. Und so hindert jener anatomische Fehler nicht, dass diese Figur eine der besten und lebenswahrsten Totengestalten ist, welche HOLBEIN geschaffen hat***).

*) Vorquellende Eingeweide sieht man schon an den Toten des Jünglings und des Krämers im Grossbasler Totentanz (Fig. 56, 77); befanden sie sich aber schon ursprünglich dort oder kamen sie erst bei einer späteren Übermalung hinzu? — Das Skelett aus den Heures von 1509 und 1515 lässt sogar die einzelnen Eingeweide erkennen (Fig. 18).

***) Dasselbe ist in No. 16 versucht, aber weniger glücklich ausgefallen. Dazu kommen dort noch die erwähnten Eingeweide.

***) MEHEL (No. 52) hat am Toten des Krämers die besprochene Lendenwirbelsäule in einen allerdings unnatürlich schmalen Bauch verwandelt.

Fassen wir das Gesagte zusammen, so hat HOLBEIN das Rumpfskelett so weit stets entblösst gezeichnet, als es der Vorstellung lebenthätiger Gestalten und daher den wirklichen Körperformen entspricht (Brust), dagegen dort, wo es für sich allein störend gewirkt hätte (Bauch), in der Regel durch Hinzufügung von Weichteilen oder sonst durch besonders erfundene Bildungen einen lebenswahren Eindruck erzielt, ohne jedoch ganz auf die Skelettähnlichkeit zu verzichten. Ob er das Recht zu einem solchen souveränen Verfahren hatte? Wer kann danach fragen, wenn der Künstler seinen Zweck so glänzend erreichte, den seine Vorgänger noch immer verfehlt hatten, — ein völlig „lebenswahres Gerippe“ zu schaffen! —

Ähnlich wie in der Bauchgegend liegen die anatomischen Verhältnisse am Halse, dessen Skelett, die Halswirbelsäule, sich innerhalb massiger Weichteile befindet und, von ihnen entblösst, eine recht unpassende Stütze des Kopfs darstellt. Deshalb zeichnete HOLBEIN den Hals seiner Toten dicker als jene Wirbelsäule — insbesondere in der Seitenansicht, wo das angedeutete Missverhältnis zwischen dem Schädel und seinem Träger am meisten auffällt — und versah ihn mit einer Querstreifung als Andeutung der Wirbel (No. 8, 12, 13, 21, 44). Man könnte also sagen, dass er, um dem Halse seiner skelettähnlichen Gestalten eine natürlichere Form zu geben, die Halswirbel entsprechend verbreiterte. Doch lässt sich in 14, 22, 34 ganz klar eine dünne hintere Partie (Wirbel) von einer dickeren vorderen Masse (Weichteile) und in 26 und 45 sogar eine Andeutung der vorderen Halsmuskeln unterscheiden. Und so wie die letzteren sich vorn an das Brustbein anheften (45), stossen in 20, 33, 39 auch die breiten halswirbelähnlichen Teile unmittelbar an das Brustbein an, d. h. verhalten sich vorn wie jene Muskeln. Ich schliesse daraus, dass HOLBEIN die ganze Abänderung des Halsskeletts in dem Sinn ausführte, dass er die davor liegenden Weichteile gewissermassen mit demselben verschmolz. Eine solche Deutung — Verwandlung der Muskulatur in knochenähnliche Bildungen — kann nur so lange gezwungen erscheinen, als man die Gliedmassen unserer Totengestalten noch nicht in derselben Weise anatomisch geprüft hat; denn für diese ist eine andere Deutung gar nicht denkbar.

DIE GLIEDMASSEN DER TOTENGESTALTEN.



IN den Gliedmassen von HOLBEINS Toten hat WOLTMANN am meisten auszusetzen gefunden; nur für die Dolchscheide macht er das Zugeständnis, dass die gerügten Fehler dort nicht in gleichem Masse vorkämen (s. o. S. 195). Die Wahrheit ist aber, dass die Toten der Dolchscheide an Schulter und Brust, an Armen und Beinen in Anbetracht ihrer geringen Grösse von beinahe tadelloser Bildung sind und nur am Becken gewisse Unrichtigkeiten zeigen, die aber im Vergleich zum grossen Totentanz gar nicht ins Gewicht fallen. Jedenfalls kann man die bedeutenden Abweichungen von jenen älteren richtigen Skeletten, die sich HOLBEIN in dem grossen Totentanz erlaubte, nur als absichtliche bezeichnen, und statt sie bloss als anatomische Fehler zu registrieren, wäre die nächste Aufgabe, die Absichten des Künstlers zu erforschen.

Bei der Betrachtung des ganzen Schulterapparats fällt natürlich vor allem die umfängliche Platte auf, die jederseits die Stelle des Schlüsselbeins und der oberen Rippen einnimmt*). Dass HOLBEIN dabei an eine wirkliche Knochenplatte gedacht habe, wie WOLTMANN meint, ist ganz ausgeschlossen, sobald man das erste Skelett auf der Dolchscheide angesehen hat, wo der Brustkorb und die Schlüsselbeine von keiner ähnlichen Platte verdeckt sind. Dagegen

*) Ich übergehe das Schulterblatt, dessen im ganzen richtige Umrisse, No. 34 ausgenommen, mit den gleichen Teilen des Basler Gemäldes übereinstimmen. In HOLBEINS Bild 12 (Bischof) fehlt das linke Schulterblatt, merkwürdigerweise gerade so wie in der entfernt ähnlichen Figur des Toten beim Koch in Gross-Basel (Fig. 52). Ob dies in irgendwelchem Zusammenhange steht, ist schwer zu sagen, aber auch ohne Belang für unsere Untersuchung; jedenfalls ist in beiden Fällen das Schulterblatt infolge einer argen Flüchtigkeit fortgeblieben. VÖGELIN glaubt freilich jene mangelhafte HOLBEINSche Totenfigur so interpretieren zu dürfen, dass der „Brustkasten“ (soll heissen: Vorderbrust) im Rücken sitze (No. 71, S. 33). Nun haben wir allerdings solche grobe Verstösse bei gedankenlosen Ausbesserern der Wandgemälde feststellen können; dasselbe aber einem HOLBEIN oder LÜTZELBURGER vorzuwerfen, dazu gehört doch schon ein aussergewöhnlicher Mut und im vorliegenden Falle eine vollständige Unkenntnis des Skeletts. Denn sonst hätte der Verlauf der sichtbaren Rippenabschnitte in unserer Figur VÖGELIN darüber belehren müssen, dass sie nur dem Rücken und nicht der Vorderseite der Brust angehören können. VÖGELIN war aber so wenig Kenner des Skeletts, dass er die Churer Totengestalten mit ihren vollständigen Nasen, dem durchgängigen Mangel des Jochbogens und allen sonstigen Fehlern für ebenso vollkommen hielt wie die echten HOLBEINSchen Toten (No. 71, S. 16, 17, 78).

Goette, Holbeins Totentanz u. seine Vorbilder.

sieht man an jedem „bis zum Skelett abgemagerten“ Körper und an allen einigermaßen naturgetreu gezeichneten Totenleibern der Basler Gemälde, ja schon der Danse macabre und der Heidelberger Holzschnitte, eine ähnliche Bildung wie an HOLBEINS Toten des grossen Cyklus. Die oberen Rippen können auch bei der äussersten Abmagerung nicht so deutlich durch die Haut hervortreten wie die unteren, weil sie bis zu den Schlüsselbeinen hinauf von einer breiten und dicken Muskelplatte, den Brustmuskeln im engeren Sinn, bedeckt sind, die sich nach aussen zusammenziehend durch den Vorderrand der Achselhöhle in den Oberarm übergeht. Diese Muskelplatte bildet für den plastischen Eindruck den Hauptunterschied zwischen einem reinen Brustskelett und einer intakten Brust mit durchscheinenden Rippen; und da sie schon durch jene äusserlich sichtbare Beziehung zum Arm ihre Bedeutung für seine Bewegungen kundgibt, trägt sie bei genügender Entwicklung sehr wesentlich zum Eindruck eines starken Arms und überhaupt eines lebenskräftigen Körpers bei. HOLBEIN wusste daher sehr wohl, was er that, als er die beschriebene Brustbildung aus den alten Totentänzen für seine Totengestalten adoptierte; denn obgleich er dabei in der Regel die Schlüsselbeine mit den Brustmuskeln in eine Platte vereinigte, die wegen ihrer scharfen Umrisse skelettähnlich erscheint*), sind seine so gekennzeichneten Toten viel lebenswahrer als z. B. diejenigen des Grossbasler Totentanzes, die nur magere Leiber sein sollen, aber trotzdem sämtliche Rippen durchscheinen lassen, was aber einfach unmöglich ist und jedenfalls an ein richtiges Skelett erinnert. Man vergleiche, um sich davon zu überzeugen, die kraftvollen Büsten der Toten in 5 und 26 von HOLBEIN mit den windigen Gesellen in Figur 56 und 74. Andererseits liess aber HOLBEIN durch das skelettähnliche Aussehen der Brustmuskeln und die darunter sichtbaren blossen Rippen den Eindruck der Lebenswahrheit sich mit demjenigen eines Totenleibes mischen, und indem er diesen Kunstgriff, wie sich gleich zeigen wird, an allen übrigen Körperteilen wiederholte, schuf er seine neuen Gestalten, an denen der Widerspruch von lebensthätigen „Gerippen“ so weit verdeckt wurde, dass sie uns als Kunstgebilde glaubwürdig erscheinen. Freilich setzt dies voraus, dass man das, was HOLBEIN für jene Figuren benutzte,

*) Im Alphabet finden sich die Vorstufen zu dieser Bildung in E, F, N u. a.

nämlich die Anatomie der Weichteile, so gut wie diejenige der Hartgebilde auch wirklich kenne; dann wird man sich durch einige minderwertige Figuren HOLBEINS (3, 6, 20) in seinem Urteil über die grosse Mehrzahl nicht irre machen lassen.

Was wir an der vorderen Hälfte des sogenannten Schultergürtels fanden, wird durch die Bildung des Arms noch weiter illustriert. Nach WOLTMANN ist der Oberarm der HOLBEINSCHEN Totengestalten oft zweiknochig, obgleich dieser Körperteil in Wirklichkeit nur einen Knochen enthält. In der That gewinnt man hier und da diesen Eindruck, und zweifellos hat ihn HOLBEIN auch wirklich beabsichtigt. Trotzdem war es recht voreilig, daraus auf seine Unkenntnis der Anatomie zu schliessen; denn auf der Dolchscheide, deren Totengestalten auch WOLTMANN für die besseren Skelettbilder HOLBEINS erklärte, findet sich jener scheinbare Fehler nicht, und im grossen Totentanz*) kann man ihn nur bei flüchtiger Betrachtung „oft“ zu sehen glauben, während eine unzweifelhaft knochenähnliche Bildung dieser Art nur ganz selten vorkommt. Endlich wäre es sonderbar, wenn gerade HOLBEIN sich durch jene angebliche Unkenntnis vor seinen Zeitgenossen DÜRER, BALDUNG, WECHTLIN ausgezeichnet hätte, die ganz richtige doppelte Knochen nur am Unterarm und Unterschenkel anbrachten. Diese Umstände fordern also dringend eine nähere Prüfung des Thatbestandes.

Es ist vor allem festzustellen, ob die Zweiteilung des Oberarms unserer Totengestalten regellos oder in ganz bestimmter Weise angebracht ist. Eine vollkommene Vorderansicht des Arms kommt dort nicht vor und nur ganz selten eine Ansicht halb von hinten; eine Doppelbildung ist dabei nicht wahrzunehmen**). In den gewöhnlichen Ansichten des Oberarms von aussen und innen erkennt man jedoch gelegentlich eine Längsteilung, die ihn also in eine vordere und eine hintere Hälfte zerlegt. Man überzeugt sich aber leicht, dass diese Hälften sehr verschieden gegeneinander abgegrenzt sind; nur selten giebt die Zeichnung das Bild von zwei getrennten, nebeneinander liegenden Knochen (5, 6, 26), häufiger ist die Grenze

*) Im Alphabet ist die Doppelbildung in G, I, K, N, V, W vorhanden; die geringe Grösse der Figuren gestattet aber meist keine genauen Vergleiche. In D brachte LÖDEL dieselbe Doppelbildung an.

***) Die Linie, die im Bilde 8 hart am inneren Kontur des Arms und ihm parallel verläuft, wird wohl niemand für die Grenze zweier Knochen halten.

bloss ein Schatten, der eine seichte Furche andeutet. Ferner ist jenes erstere Bild an der Aussenseite nur einmal zu sehen (26), in 15 und 43 nur eine Furche, in 45 ist auch diese zweifelhaft; in den übrigen ca. 30 Fällen der Aussenansichten des Oberarms fehlt die Teilung vollständig. An der Innenseite des Oberarms zeigen sich die vermeintlichen zwei Knochen ganz auffällig beim Paukenschläger des Beinhauses (5) und beim Toten in Kardinalstracht in 6, andeutungsweise in 21; die Furche kehrt in 25, 29, 37 wieder, 3, 5, 24, 28, 35 lassen aber auch nicht einmal eine Furche erkennen, was aber teilweise vielleicht durch den Schatten bedingt ist, der auf diesem Körperteil liegt.

Alle diese Befunde vertragen sich nicht mit der Ansicht, dass HOLBEIN das Skelett des Oberarms sich zweiknochig dachte und ihn durch diese zwei Knochen darstellen wollte, auch wenn wir von den das Gegenteil beweisenden Skeletten der Dolchscheide ganz absehen. Hatte HOLBEIN für seine Skelettbilder in den Holzschnitten sich einen zweiknochigen Oberarm ersonnen, so ist es nicht zu verstehen, warum er von dieser Erfindung einen so seltenen Gebrauch machte und dabei so auffällig die Innenseite des Arms bevorzugte; noch wunderbarer muss es erscheinen, dass ein Maler wie HOLBEIN den vermeintlichen einfachen Knochen gerade so dick zeichnete wie die beiden zusammen und dass er endlich diese letzteren, wo er sie doch anbrachte, meist nicht wirklich trennte, — dies geschah im ganzen drei- bis viermal — sondern nur durch eine seichte Furche an dem ungeteilten Stück andeutete. Will man nun etwa glauben machen, dass HOLBEIN nicht wusste, was er that, oder dass er mit der Skelettbildung zwecklos spielte, weil er sie angeblich nicht kannte? — Aus den angeführten Thatsachen ist vielmehr zu entnehmen, dass HOLBEIN den Oberarm seiner Totengestalten in der Regel einfach und in der Stärke eines mageren intakten Arms zeichnete, dass er dann gelegentlich und vornehmlich an der Innenseite jenes Oberarms, seltener an seiner Aussenseite eine Längsfurche anbrachte und sie endlich in ganz wenigen Fällen so tief und scharf ausführte, dass sie den Eindruck einer wirklichen Trennung des Arms in zwei Hälften macht, die allerdings eine Ähnlichkeit mit zwei Knochen haben. Daraus folgt aber, dass HOLBEIN diesen Körperteil keineswegs als Skelett, und zwar willkürlich bald als einen, bald als zwei Knochen zeichnete, sondern dass er die geschilderte Knochenähnlichkeit nur

ganz ausnahmsweise durch die Übertreibung eines Reliefs hervorrief, das mit einer Skelettbildung nichts zu thun hat und vernünftigerweise nur mit dem Relief des lebenden Arms verglichen werden kann. Und in der That lehrt ein solcher Vergleich die ganz wesentliche Übereinstimmung beider Bildungen.

In der Regel zeigt der Oberarm des Lebenden, gleich dem Arm der Totengestalten, in seinem mittleren Hauptteil eine glatte Fläche, von stärkerer Konvexität an der Vorder- und der Hinterseite, innen und aussen etwas abgeplattet. Erst bei einer stärkeren Entwicklung der Muskulatur und bei kräftigen Bewegungen treten durch die Anschwellung der zwei Hauptmuskeln des Oberarms, des vorderen oder zweiköpfigen und des hinteren dreiköpfigen, zwischen ihnen sowohl innen wie

aussen jene beiden uns schon bekannten Furchen hervor, und zwar um so schärfer, je weniger fettreich und schwellend die Haut sich darüber spannt. Wir sehen sie ebenso deutlich an der Leiche des Grabreliefs Figur 1 (aussen) und an dem aus-

gestreckten Arm (innen) des eben erschaffenen Adam von Michelangelo*) wie an den vorhin bezeichneten Totengestalten HOLBEINS (Fig. 87—91), mit dem Unterschied, dass an diesen die Furchen bisweilen das Aussehen von Spalten gewinnen. Dieser gelegentlich angewandte Kunstgriff HOLBEINS kann aber die Thatsache nicht beseitigen, dass der scheinbar skelettierte Oberarm seiner Totengestalten nichts weiter ist als eine im wesentlichen richtige Nachbildung des lebenden Arms.

Die Ähnlichkeit der beiderlei Oberarme geht aber noch weiter. Das Knochengerüst der Schulter wird gebildet durch die verbundenen Enden des Schlüsselbeins und eines Fortsatzes vom Schulterblatt,



Fig. 87.
Arm des Paukenschlägers
am Beinhaus von
H. Holbein, vergrössert.

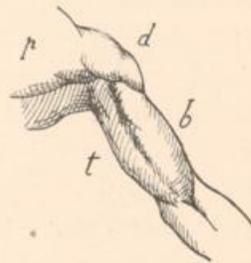


Fig. 88. Arm des Adam von
Michelangelo, *b* zweiköpfiger
Armmuskel, *t* dreiköpfiger
Armmuskel, *d* Deltamuskel,
p Brustmuskel.

*) Ebenso lehrreich ist der Vergleich mit passenden Statuen wie Laokoon, der Schaber, der Fechter — um nur die bekanntesten zu nennen.

unter denen der Kopf des Oberarmknochens wie unter einem Schuttdach liegt (Fig. 90); nach aussen wird er vom Deltamuskel verdeckt, der sich abwärts zusammenzieht und an der Aussenseite des Oberarms wie ein Keil sich zwischen die oberen Enden der genannten beiden Armmuskeln einschleibt. Von jenen Skeletteilen der Schulter, die auf der Dolchscheide so trefflich wiedergegeben sind, ist an den späteren Totengestalten HOLBEINS — mit Ausnahme von 25 links — keine Spur zu sehen; es fehlt meist überhaupt eine scharfe und durchgehende Abgrenzung des Oberarms gegen die Schulter, indem er unmittelbar in die vom Deltamuskel gebildete Schulterrundung übergeht und folgerichtig selbst muskulös sein muss (4, 5, 8, 12, 13,

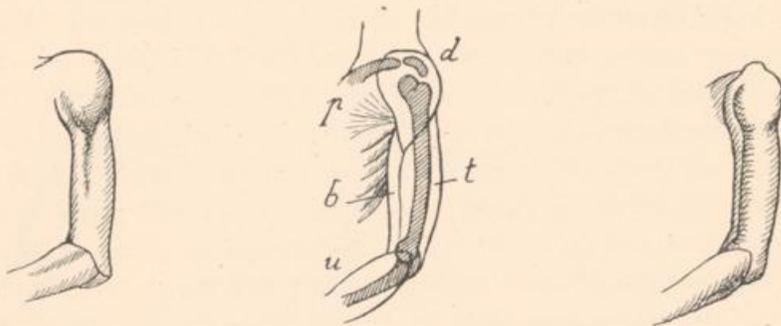


Fig. 89.
Arm des Toten aus
No. 43 des
Totentanzes (Narr)
von H. Holbein,
vergrössert.

Fig. 90. Schulter- und Armmuskeln
des Menschen mit eingezeichnetem
Skelett, *b* zweiköpfiger Armmuskel,
t dreiköpfiger Armmuskel, *d* Delta-
muskel, *p* Brustmuskel, *u* Unterarm-
muskel.

Fig. 91.
Arm des Toten aus
No. 15 des
Totentanzes (Äbtissin)
von H. Holbein,
vergrössert.

15, 24, 26, 27, 28, 40, 43). Und dass dies nicht wieder auf ein Missverständnis HOLBEINS hinausläuft, indem er etwa die Schulterhöhe mit dem Kopf des Oberarmknochens verwechselte, das beweist unter anderem das Bild des Narren, wo Arm und Schulter so vollständig und richtig modelliert sind, als wären sie nach einem passenden Modell oder einem Muskelpräparat gemacht (Fig. 89—91). Und doch sind alle besprochenen Totengestalten niemals als Ausnahmen von den übrigen, sondern stets alle zusammen als Skelette, Gerippe angesehen worden. HOLBEIN hatte also erreicht, was er wollte. Es fiel ihm gar nicht ein, Arm und Schulter als wirkliche Skeletteile zu bilden, sondern er behielt die wesentlichen Merkmale ihrer Lebensformen bei und änderte sie bloss durch eine bedeutende

Verschmächtigung im ganzen und die Vertiefung einiger Muskelfurchen derart, dass sie allerdings an Skelettteile erinnern.

Diesen Eindruck verstärkte er dadurch, dass er an beiden Enden des Oberarms quere Trennungslinien anbrachte, die an Gelenke erinnern können, aber dieselbe Bedeutung haben wie die besprochenen scharfmlinigen Muskelgrenzen, da sie nicht den wirklichen, völlig verdeckten Skelettgrenzen, sondern dem äusseren, topographischen Relief folgen. An der Schulter diente dazu natürlich in erster Linie der Deltamuskel und zwar seine obere Grenze (z. B. in 4, 5, 21, 26, 33, 35, 39), die aber an der Vorderseite durch den unteren Rand des Brustmuskels ergänzt wird, der in der Achselfalte den hinteren oder dreiköpfigen Armmuskel überschneidet (21, 26, 35). Auf diese Weise scheint der Oberarm in zwei Enden, eins auf der Schulterhöhe, das andere in der Achselhöhle auszulaufen, was zu den beiden skelettähnlichen Armhälften gut passt (Fig. 87, 88). Da aber auch der ganze Deltamuskel mit seinem unteren Zipfel scharf umschrieben vorkommt (14, Abt), so ist es klar, dass dieser „missverstandene“ Gelenkkopf des Oberarms ein Seitenstück ist zu den „falsch erratenen“ zwei Armknochen.

Notwendigerweise muss ich hier der Danse macabre gedenken, an deren Toten sich ähnliche Trennungslinien an den Gelenken befinden. Es mag ja auch sein, dass HOLBEIN durch diese Bilder beeinflusst wurde; nur ist der Unterschied im Auge zu behalten, dass der Pariser Maler das Skelett gar nicht kannte und durch die scharfe Abgrenzung des Muskelreliefs wahrscheinlich nur das leichenhafte Hervortreten der Gelenke zu markieren suchte, wogegen HOLBEIN mit aller Überlegung und zu bestimmtem künstlerischen Zweck aus dem Muskelrelief eine skelettähnliche Bildung komponierte, dagegen das ihm bekannte Skelett wiederzugeben vermied.

Wesentlich dasselbe wie für den Oberarm gilt auch für die übrigen Abschnitte des ganzen Arms und für die Beine. Überall sind die Grundzüge der Plastik des Lebenden festgehalten und skelettähnliche Züge ihnen eingefügt, ohne Rücksicht auf das wirkliche Skelett, das im grossen Totentanz nirgends vollständig gezeichnet wurde.

Auf der Dolchscheide hat HOLBEIN an den Gerippen stets beide Knochen des Unterarms angegeben; später hat er ihn in Übereinstimmung mit dem lebenden Arm einfach und nur selten mit der

Andeutung einer Muskelfurche — entschieden nur in 29, 32, 43 — gezeichnet, d. h. es vermieden, ihn als Skelett zu behandeln. Dies wird noch durch folgende Thatsachen bestätigt. Der Unterarm hängt häufig mit dem Oberarm kontinuierlich zusammen (5, 8, 24 links, 25 rechts, 28, 37, 40); er schwillt in der Regel gegen das Ellenbogengelenk allmählich an, besonders in 11, 23, 25, 29, 32, was nur für die Muskulatur und nicht für das Skelett passt, oder diese selbst ist endlich ganz unzweideutig angegeben (29, 43); gelegentlich ist auch der Unterarm von der Hand nicht getrennt (5, 23, 24, 40, 43), so dass beide Teile bisweilen ebensogut einem Lebenden wie der Totenfigur angehören könnten. Dies dürfte Beweis genug sein, dass HOLBEIN den Unterarm seiner Toten ebenso wie ihren Oberarm nach dem Leben und ohne Anlehnung an das ihm bekannte Skelett bildete. Wo aber der Unterarm gegen den Oberarm und die Hand scharf abgesetzt ist, was doch füglich an wirkliche und entblösste Gelenke erinnern soll, da folgt die Abgrenzung nicht den Linien des letzteren, sondern den Muskelgrenzen.

Das Muskelrelief der Ellenbogengegend lässt sich nämlich so beschreiben, dass die Oberarmmuskulatur an der Vorder- und der Hinterseite mit einem Zipfel zwischen die Muskelmasse des Unterarms eingreift, so dass diese an den zwei anderen Seiten, innen und aussen, sich aufwärts vorschiebt. Dem entsprechend fügt sich der Oberarm von HOLBEINS Totenfiguren mit einem vorderen und einem hinteren Fortsatz zwischen einen inneren und einen äusseren Vorsprung des Unterarms, was namentlich in der Seitenansicht klar hervortritt (vgl. 7, 13, 14, 15, 16, 22, 25, 26, 33, 35). Wie sehr dies von den wirklichen Gelenkgrenzen abweicht, ergibt sich unter anderem daraus, dass der Ellenbogenhöcker (Olecranon), der doch zu einem Unterarmknochen gehört, im Bereich des hinteren Muskelzipfels des Oberarms liegt (Fig. 90, 91)*.

In den meisten Bildern unseres Totentanzes ist die Beckenregion der Toten durch davorstehende Personen, durch die Kleidung oder andere Gegenstände verdeckt. Wo sie sichtbar wird, ist sie

*) Bekanntlich springt das Olecranon bei einer Biegung des Arms stark hervor; deshalb ist es auch zweimal (20, 29) als ein selbständiger Teil gezeichnet. Die Beugeseite des linken Ellenbogengelenks des Paukenschlägers ist übrigens verkehrt gezeichnet (Fig. 87); da jedoch derselbe Teil in den übrigen Figuren richtig wiedergegeben ist, so kann nur die Flüchtigkeit, sei es des Zeichners oder des Formschneiders jenen Fehler verschuldet haben.

meist vom Bauch und von den Schenkeln nicht abgegrenzt und im allgemeinen naturgetreu mit den Weichteilen bedeckt, abgesehen davon, dass bisweilen die Gesässmuskeln in Fetzen herabhängen (8, 14, 45), ein vom Grossbasler Totentanz entlehntes Motiv. Nur in 16, 25, 26, 34, 37 haben wir ganz gesonderte Becken vor uns, aber keineswegs schlechtweg missratene wirkliche Hüftbeine. Allenfalls könnte das in der Rückenansicht gezeichnete Becken in 34 so genannt werden; ein Teil seiner Fehler erklärt sich aber wohl daraus, dass zu HOLBEINS Zeit wohl die einzelnen Stücke der Beckengegend bekannt waren, aber nicht ihre richtige Zusammensetzung (vgl. Fig. 16, 18); im übrigen dürfte aber auch eine gewisse Nachlässigkeit schuld daran sein. Denn die Einkeilung des Kreuzbeins zwischen die Hüftbeine, die in 34 überhaupt nicht zu erkennen ist, hat HOLBEIN gekannt, da er sie in 25 wenigstens in schräger Ansicht ziemlich richtig gezeichnet hat. In 25 und 26 sind übrigens durchaus nicht die nackten Hüftbeine, sondern wesentlich die sie bedeckenden Muskeln dargestellt. Nach der uns schon bekannten Methode hob HOLBEIN die für die Plastik des Lebenden massgebenden Linien hervor, nämlich die Grenzen der Hüften, den Umriss der Gesässmuskulatur und des Oberschenkelhöckers und verband damit eine ausserordentliche Magerkeit der Formen. Bei dem Vergleich eines solchen Beckens mit korrekten Aktstudien wird sich jedermann überzeugen, dass das erstere nur ein gewissermassen eingeschrumpftes Abbild des lebenden Teils ist (Fig. 92, 93).

Nur zwei Becken, in 16 und 37, machen davon eine Ausnahme, indem sie nur völlig entblösste Knochen erkennen lassen, die jedoch ebenfalls von wirklichen Hüftbeinen stark abweichen. Es beruht dies namentlich darauf, dass das Becken, obgleich in voller Vorderansicht gezeichnet, nichts von seiner charakteristischen Schalenform und der weiten durchgehenden Höhlung zeigt, sondern eine wunderlich gebildete solide Masse darstellt, obgleich HOLBEIN jene richtige Form,



Fig. 92. Beckengegend des Toten aus No. 26 des Totentanzes (Arzt) von H. Holbein, vergrössert.



Fig. 93. Beckengegend aus einer Handzeichnung von Giulio Romano (angeblich Rafael) in der Albertina.

wie die Dolchscheide beweist, teilweise besser kannte als die Zeichner der anatomischen Skelettbilder jener Zeit. Für diese absichtliche Abänderung des Beckens finde ich keine andere Erklärung, als die ich schon für die Verwandlung der Bauchgegend an denselben Figuren angab. Bei so leidenschaftlich bewegten Körpern wie diesen und in ihrer Stellung wären eine Erweiterung des Brustkorbs nach unten zu, eine tiefe Beckenhöhle und eine schlanke Lendenwirbelsäule zwischen ihnen im künstlerischen Sinn von geradezu grotesker Wirkung gewesen und hätten einen lebenswahren Eindruck der Stellung und Bewegung unmöglich gemacht. Ich zeigte die Mittel, durch die HOLBEIN einen gewissen Übergang vom Brustkorb zur Lendenwirbelsäule und von dieser zum Becken herstellte (S. 207). Infolgedessen musste dieses zu einer soliden Masse werden, eine Erfindung, die unverzeihlich wäre, wenn nicht der Erfolg sie guthiesse. Denn unleugbar verbindet die Totengestalt in 37 — die andere (16) ist allerdings entschieden schwächer — Leidenschaft und lebensvolle Energie mit einer gewissen wohlthuenden Eleganz, während sie uns gleichzeitig als ein wirkliches Gerippe anmutet. — Und damit nicht genug, scheute HOLBEIN sich nicht, in diesen selben und anderen Figuren noch weit unyerhüllter über die anatomische Wirklichkeit hinauszugehen, sobald seine Phantasie ihm einen bestimmten Erfolg versprach.

Eine besondere und sehr bemerkenswerte Umbildung erfuhr nämlich ein Skelettstück der Beckengegend, das am Lebenden völlig verdeckt und unkenntlich bleibt. Die Fortsetzung der Lendenwirbelsäule keilt sich als Kreuzbein zwischen die Beckenhälften oder Hüftbeine ein und verschmächtigt sich darauf zu dem zugespitzt auslaufenden und aus dem Becken frei hervortretenden Steiss- oder Schwanzbein, das aber am Skelett nur vom Rücken her sichtbar ist und am Lebenden in den Weichteilen verborgen bleibt (Fig. 62). An der Totengestalt von 25 sieht man, dass HOLBEIN dieses ganze Ende der Wirbelsäule mehr oder weniger genau kannte. In 34 ist freilich das Kreuzbein nicht deutlich gesondert, dagegen das Schwanzbein unnatürlich verlängert, so dass es in den Ausschnitt zwischen den gespreizten Beinen hineinhängt. Dasselbe wiederholt sich auf der Dolchscheide und in zahlreichen Figuren des grossen Totentanzes (8, 13, 16, 17, 25, 33, 37, 38, 40), so dass das Schwanzbein auch von vorn zwischen den Beinen sichtbar wird, meist zu weit nach vorn verschoben. Eine missverständliche Auffassung dieses

Körperteils infolge einer Unkenntnis des Skeletts ist hier ganz ausgeschlossen, da ein solches Schwanzbein an dem vollständigen Körper weit vorragen müsste. Es kann sich daher nur darum handeln, welche Absicht HOLBEIN bei dieser willkürlichen Abänderung verfolgte; und dies kann bei einer genaueren Untersuchung nicht zweifelhaft bleiben.

Von vornherein ist es klar, dass, wo jener Anhang an einem nicht skelettierten Becken aus der Oberfläche hervortritt (8, 33, 38, 40), er nicht bloss als Skeletteil, sondern geradezu als ein wirklicher Schwanz aufzufassen ist. In 40 ist dieser Schwanz freilich sehr kurz, aber bezeichnenderweise auch höher angebracht, genau so wie man es an Faunbildern zu sehen gewöhnt ist; 8 zeigt etwas Ähnliches, ebenso der Tote der Braut. In anderen Fällen (17, 33, 37, 38) vollenden die etwas spirale Krümmung und die quastenförmige Bildung dieses Anhangs seine Ähnlichkeit mit einem faunischen Schwanz*). Mag HOLBEIN anfangs auch nur zufällig zu der unnatürlichen Verlängerung des Schwanzbeins gekommen sein, so entwickelte er doch daraus in der Folge mit voller Überlegung den beschriebenen Schwanz. Und was er damit meinte, hat er in 33 ganz unzweideutig angegeben, indem er zu dem vollkommenen Faunschwanz auch noch das Spitzohr hinzufügte, das freilich aus dem nackten Schädel, aber deshalb um so unverkennbarer hervortritt**).

Ich glaube nicht, dass man in HOLBEINS Totengestalten irgend ein Merkmal finden wird, das deutlicher als die eben geschilderte, aber, soviel ich sehe, nirgends erwähnte Schwanzbildung darauf hinwiese, dass ihm bei der Schaffung jener Gestalten ganz andere Vorstellungen vorschwebten als die Absicht, das menschliche Skelett, so gut er es eben konnte, abzubilden. Freilich wurde er dabei auch von denen missverstanden, die die geschilderte merkwürdige Schwanzbildung erkannten. So erblickt man auf einem Altarbild aus dem 16. Jahrhundert und angeblich aus BALDUNGS Schule — es ist Eigentum der Gesellschaft für Erhaltung der Altertümer im Elsass — den mähenden Tod als zerfetzte Leiche mit teilweise blossgelegten Knochen und einem sehr auffälligen Schwanz. Zweifellos ist dies eine Nachahmung der HOLBEINSchen Totengestalten; es war aber unüberlegt,

*) MECHEL hat das in No. 16 etwas missratene steife Schwanzbein in seinen Kupferstichen (No. 52), ebenfalls in eine spiral gedrehte Quaste verwandelt.

***) Bei SCHLOTTHAUER ebenso deutlich wie in unserem Lichtdruck, in der HIRTHSchen Ausgabe weniger klar zu sehen.

jenes Merkmal, wodurch HOLBEIN den Charakter der herkömmlichen Toten- und Todesgestalten grundsätzlich änderte, gerade an dem mähenden Tod zu wiederholen, dem jede Beziehung zu faunisch-dämonischem Wesen fehlt.

An den Beinen unserer Totenfiguren kann man viele von den am Arm gemachten Beobachtungen wiederholen. Der Oberschenkel ist bisweilen vom Becken gar nicht getrennt (5, 10, 33, 40, 45); allenfalls wölbt sein Höcker die Haut vor wie an einem abgemagerten lebenden Körper. Natürlich kann alsdann die weitere Fortsetzung des Schenkels nicht als ein Knochen aufgefasst werden, sondern bedeutet den noch mit allen Weichteilen versehenen Oberschenkel, an dem denn auch in einigen Fällen Muskelfetzen herabhängen (5). Aber auch wo eine scharfe Linie sein oberes Ende umschreibt (Fig. 92), bezeichnet dies nicht ein wirkliches Gelenk. Denn die meisten dieser abgegrenzten Schenkel übertreffen an Fülle noch immer die Oberschenkelknochen, wie sie auf der Dolchscheide zu sehen sind, und zeigen deutliche Muskelfurchen an der inneren und hinteren Seite, die dem Relief des Lebenden entsprechen. Diese Bildung lässt sich in den verschiedensten Graden nachweisen, von blossen Furchen (12, 29, 33, 43) bis zu scharfen Grenzlinien (3, 5, 10, 14, 15, 17, 19, 31, 34, 37, 45) und endlich wirklichen Spalten (8, 9, 16, 25, 35), worin sich das Verhalten des Oberarms genau wiederholt: eine allmählich fortschreitende Übertreibung des Muskelreliefs, bis es skelettähnlich wird, so dass der Eindruck von wirklichen Lebensformen mit demjenigen eines allerdings unnatürlichen, phantastischen Skeletts sich mischt.

Auch die Kniescheibe, deren Selbständigkeit HOLBEIN wenigstens von L. CRANACH her kennen musste, hat er bald mit dem Oberschenkel, bald mit dem Unterschenkel vereinigt, weil er dabei wiederum der Plastik des Lebenden folgte. Denn bei den verschiedenen Stellungen des Knies und dem dadurch bedingten Wechsel der Beschattung erscheint die durch die Haut hindurch kenntliche Kniescheibe bald mehr dem einen, bald dem anderen Teil angeschlossen (vgl. 8, 12, 15, 16, 22 — 14, 26, 27, 31, 33).

Der einfache Unterschenkel entspricht ganz dem einfachen Unterarm; und wie die Trennungslinien des Knie- und Fussgelenks vom Relief des Lebenden auf die Totenfiguren übertragen wurden, ersieht man am besten aus No. 4, wo das rechte Bein Adams und

des Toten sich in völlig gleicher Lage befinden und das letztere die Gelenkbildung des ersteren genau wiederholt.

Die ganze Lebenswahrheit der HOLBEINSchen Totengestalten beruht nun aber nicht bloss in der Bildung ihrer Einzelteile, sondern ebenso in ihrer Gesamthaltung, die weit über die Grenzen hinaus, die dem Gebaren der Toten in den älteren Totentänzen gezogen waren, sich den verschiedensten Lagen im Leben der Menschen mit wunderbarer Naturtreue anpasst und dadurch die Glaubwürdigkeit einer rein menschlichen Situation ausserordentlich erhöht. Die Thätigkeit der Totengestalten in anderen Totentänzen ist immer eine den Menschen entgegengesetzte; sie führen oder ziehen die in der Regel widerstandslos folgenden Sterbenden zum Todestanz, sie überfallen sie wohl auch oder nahen ihnen mit eindringlicher Rede, stets aber erscheinen sie als die überlegenen, die übermenschlich wirkenden Wesen, die ausserhalb des wirklichen Lebens stehen und von denen man daher ein menschlich natürliches Gebaren gar nicht erwartet. Ganz anders bei HOLBEIN. Mit ganz wenigen, später zu erörternden Ausnahmen bewegen sie sich nicht anders wie ihre Umgebung, üben keine Gewalt aus, die über das menschliche Mass hinausginge, und zeigen dabei die entsprechende Kraftanstrengung (14, 15, 16, 23, 29, 37, 40 u. a.); auch wo sie sich verhältnismässig passiv verhalten, spricht ihre Haltung ebenso deutlich wie bei den Lebenden menschliche Stimmungen und Affekte aus, z. B. die demütige Unterordnung des Dieners (8), den Dienstleister des Messners und des Pferdretreibers (22, 38), offenbaren Hohn und Geringschätzung (27, 28) u. s. w. Und da die Anwesenheit der nackten Totengestalten von ihrer Umgebung offenbar nicht weiter beachtet wird, so wirkt sie auch auf den Beschauer weniger störend; wo aber Attribute und Kleidung bei ihnen vorkommen, da dienen sie nur noch zur Bezeichnung des besonderen Standes (10, 11, 31, 32), also ebenfalls zur Steigerung des Eindrucks der Wirklichkeit. Was endlich im besonderen die anatomische Haltung und Stellung dieser Gestalten betrifft, so sind sie so vollkommen natürlich, dass sie ohne weiteres als Grundlage für entsprechende menschliche Figuren benutzt werden könnten.

Dies alles ist bisher kaum beachtet, gelegentlich sogar ausdrücklich bestritten worden (WOLTMANN); kein Wunder, da HOLBEINS anatomische Kunstgriffe so völlig missverstanden, seine Totengestalten

für völlig verfehlte Skelette und daher für kümmerliche Allegorien des Todes erklärt wurden. Allerdings soll nicht bestritten werden, dass die Ausführung der HOLBEINSCHEN Holzschnitte durchaus nicht eine gleichmässig gute ist, und dass neben anderen einzelnen Mängeln auch einige Totenfiguren für einen HOLBEIN geradezu ungeschickt erscheinen, so z. B. 18, 20. Diese Ausnahmen erschüttern aber nicht die Regel und lassen sich in einfacher Weise erklären. Es wird sich noch bei mehreren Anlässen ergeben, dass die Bilder des grossen Totentanzes weder in einem bestimmt vorgeschriebenen Rahmen, noch in einem Zug wie die Dolchscheide und das Alphabet, sondern mehr gelegentlich entstanden, wobei mit der leichten Improvisation sich eine gewisse Lässigkeit des Zeichners HOLBEIN verbinden mochte. Andererseits glaube ich den Verdiensten LÜTZELBURGERS nicht zu nahe zu treten, wenn ich annehme, dass kleine Versehen in der Körperbildung der Toten, die ja noch immer missverstanden wird und zu seiner Zeit erst recht unbekannt war, ihm zur Last fallen. Es darf dies um so eher angenommen werden, als die Toten des Alphabets, obgleich sich eine genaue Vorzeichnung nicht verkennen lässt, in einer anderen Art ausgeführt sind wie im grossen Totentanz: im Alphabet herrschen, namentlich am Kopf und am Becken, krause Linien vor, die später nicht mehr vorkommen. Es ist gewiss natürlicher, dass nicht HOLBEIN, nachdem er die vorzüglichen Skelette der Dolchscheide geschaffen, im Alphabet in jene Manier verfiel, sondern dass die ausserordentliche Kleinheit und die Neuheit des Gegenstandes den Formschneider dazu verleiteten, was er später an den grösseren und seitdem vertrauter gewordenen Figuren vermeiden konnte.

Aus der anatomischen Prüfung der HOLBEINSCHEN Totengestalten geht mit grösster Sicherheit hervor, dass ihre Abweichungen von wirklichen Skelettbildern beabsichtigt waren und zu bestimmten Zwecken dienen sollten. In den vorholbeinischen Totentänzen wurde die Darstellung von wirklichen Toten, Verstorbenen verlangt, ob sie nun nach dem aus dem Schauspiel stammenden Schema oder nach Mumien oder auf Grund unvollkommener anatomischer Kenntnisse als Gerippe gebildet wurden. Dass diese Toten dennoch in verschiedener Lebensthätigkeit gemalt wurden, war ein Widerspruch,

der aber nicht den Malern zur Last fällt. Er war zunächst immer eine Fiktion des Dichters und als solche berechtigt; die Aufgabe des Malers war es, die Fiktion zu illustrieren, wobei nicht danach gefragt wurde, ob das Dichterische sich mit dem malerisch Erlaubten deckte. Solange der Text die Bilder begleitete und die Tradition fortlebte, war ohnehin dafür gesorgt, dass man im Bilde nicht ein selbständiges Kunstwerk zu sehen verlangte. Auch HOLBEIN nahm keinen Anstoss daran, dieselbe Darstellung wenigstens in einer dekorativen Zeichnung zu wiederholen (Dolchscheide). Sobald er aber dasselbe Motiv zu selbständigen Bildern zu verarbeiten begann, musste ihm jener Widerspruch, das unbedingt Tote mit dem Leben zu vereinigen, um so unleidlicher erscheinen, als er bei der vollständigen Abwendung von der ursprünglichen Auffassung des Totentanzes und bei dem Fehlen eines für ihn massgebenden Textes an die Darstellung wirklicher Verstorbener gar nicht gebunden war. Sie sollten eben nicht mehr bloss die Führer der Sterbenden ins Schattenreich sein, sondern vielmehr thätig und in der entschiedensten Art ins Leben der Menschen eingreifen; und je wirklicher dies ausgeführt werden sollte, desto mehr musste ihre Lebensthätigkeit den Schein der Wahrheit erhalten. Diese Forderung mag demjenigen weniger dringend erscheinen, der sich einmal in die noch heute gültige Tradition gefunden hat, im Skelett das Bild des die Menschen hinraffenden Todes zu sehen, und der andererseits in HOLBEINS Cyklus nur Todesbilder zu erkennen vermag. HOLBEIN dachte aber gar nicht daran, seine Vorbilder in diesem Sinne zu kopieren; er wollte nur, indem er seine Totengestalten als Teilnehmer am menschlichen Thun und Treiben mit körperlichen Merkmalen lebender Menschen ausstattete, andererseits nicht auf das fruchtbare Motiv verzichten, das den Menschen jederzeit drohende Verhängnis unmittelbar sichtbar und jedermann verständlich vorzuführen. Und diese Gegensätze verstand HOLBEIN in wahrhaft genialer Weise zu vereinigen, indem er sich von platter Symbolik und Allegorie gleich weit entfernt hielt. Er kehrte, wenn auch nicht sofort mit voller Überlegung, sondern mit instinktivem Takt allmählich weiterbildend, vom blossen Skelett zu den Lebensformen zurück, verlieh ihm Muskulatur und Relief des Lebenden, doch so, dass diese Weichteile vielfach an totes Gebein erinnerten, während sich dagegen die Schädelknochen zu lebendigem Mienenspiel verzogen. Diese Bildung hat mit derjenigen wirklicher

Toten nichts gemein, sowie die Thätigkeit dieser HOLBEINSCHEN Gestalten mit der Vorstellung eines personifizierten Todes nicht zu vereinen ist; menschlich lebend, aber phantastisch übermenschlich gebildet, erheben sie sich in das Gebiet dämonischer Wesen, die denn auch eine entsprechende Rolle in den einzelnen Bildern spielen. Um diesen Charakter vollends zu bestätigen, stattete HOLBEIN sie bisweilen mit jenen sonderbaren Merkmalen aus, dem Schwanz und dem Spitzohr des Fauns*).

Wie diese aus den Toten der alten Totentänze hervorgegangenen Wesen ihrem Charakter gemäss in das Getriebe der Menschen eingreifen, kann natürlich erst aus dem ganzen Zusammenhange der einzelnen Szenen verstanden werden.

XVI.

DIE SCENEN DES GROSSEN TOTENTANZES.



ER in den HOLBEINSCHEN Totengestalten eine eher verschlechterte als verbesserte Wiederholung der alten Vorbilder erblickt, kann eigentlich auch aus den ganzen Bildern nicht eine von Grund aus neue Auffassung herauslesen. Seit MASSMANN und SCHLOTTHAUER hört man es daher immer wieder, dass es Todesbilder seien, die in künstlerischer Vollendung die beigefügten Verse illustrierten. Und wo es zu einer Erläuterung der einzelnen Blätter kommt, kann man sicher sein, meist demselben moralisierenden und nicht selten unglaublich seichten Raisonement zu begegnen, das wesentlich in Umschreibungen oder Nachahmungen der alten Verse früherer Jahrhunderte besteht. Man versteht es freilich, dass zu einer Zeit, als die Predigten GEILERS, die Heures, die Buchausgaben der Danse macabre, später die in einem ähnlichen Buch publizierten MERIANSCHEN Stiche in zahllosen Ausgaben erschienen, auch die HOLBEINSCHEN

*) An die Vermischung der Vorstellungen von Tod und Teufel, die ja anderwärts in der That vorgekommen ist, darf bei HOLBEIN um so weniger gedacht werden, als bei ihm nicht selten Teufel neben den Totengestalten vorkommen (B, M, X des Alphabets und 6, 20, 41 des grossen Totentanzes).

Bilder nur auf demselben Wege, nämlich als gefällige Zugabe, nach Art der Embleme, in Erbauungsbüchern an den Mann gebracht werden konnten. Dass aber die heutigen Interpreten HOLBEINS noch immer aus derselben Quelle schöpfen, wo doch nur noch die geschichtliche und vor allem die künstlerische Seite unseres Gegenstandes zur Sprache kommt, ist weniger natürlich als bedauerlich. — Auf einen Teil dieser Interpretationen werde ich erst bei den einzelnen Bildern gelegentlich eingehen, muss aber vorher die wichtigsten unter ihnen im Zusammenhang erörtern.

WACKERNAGEL war nicht der erste, der auf gewisse neue Momente in HOLBEINS Totentanz aufmerksam machte. Dies hatte schon GRÜNEISEN gethan und besonders hervorgehoben, dass die Satire HOLBEINS ganze Darstellung beherrschte (No. 23, S. 92 f.); diese Satire fand er schon im Kontrast der Toten und ihrer Lebensthätigkeit, dann in ihrem Gegensatz zu den im vollen Leben, mitten in ihrem besonderen Beruf überraschten Lebenden. WACKERNAGEL führte dies weiter aus (S. 363 f.). Auch nach ihm hatte HOLBEIN den alten Grundgedanken der Totentänze, dass vor dem Tode kein Stand und kein Alter sicher sei, tiefer und fruchtbarer gefasst, indem er den Tod mitten in den Beruf und die Lust des Erdenlebens hineinbrechen liess. Zu diesem Zweck sollten die einzelnen Paare zu Gruppen von mehreren Personen erweitert, in abgeschlossene Bilder mit allem malerischen Beiwerk verwandelt und endlich der Tod in wechselnder Weise, aber nicht mehr tanzend, in die neugeschaffenen Szenen eingefügt sein. So wurde aus dem Totentanz eine Reihe von Todesbildern, deren „Gedichtbeigabe“ (in den ersten Lyoner Ausgaben von CORROZET, dann verschieden übersetzt und ergänzt) WACKERNAGEL geradezu mit dem alten Totentanztext vergleicht.

So richtig diese Bemerkungen WACKERNAGELS in manchen Punkten sind, so wenig scheinen sie mir das Wesentliche in der HOLBEINSCHEN Auffassung zu treffen und überhaupt aus einem wirklichen Studium der ganzen Bilderreihe hervorgegangen zu sein. Dazu sind sie schon viel zu theoretisch aufgebaut. Es ist und bleibt ein Grundirrtum, dass HOLBEIN bei seiner Arbeit jenem besonderen Gedanken: *Media vita in morte sumus* — oder überhaupt einem bestimmten Leitmotiv gefolgt wäre. Ich brauche dazu nur auf die Bilder des alten Mannes und der alten Frau, des Abtes, des Edelmanns, des Narren u. s. w. zu verweisen, die auf uns denselben

Eindruck echt HOLBEINSchen Geistes machen wie die übrigen Bilder, ohne dass die Lebensweise, der Beruf jener Personen dort genauer angedeutet wären als etwa in den alten Totentänzen. Und ebenso unbegründet sind die aus der irrigen Voraussetzung gezogenen Schlüsse. Die Vermehrung der in einem Bilde vereinigten Personen trifft doch lange nicht für alle Nummern zu, besonders wenn man die nicht seltene Verdoppelung der Toten, die an der Auffassung der Scene nichts ändert, unberücksichtigt lässt. So fehlt jene Vermehrung der Lebenden in einem Drittel aller Bilder des grossen Totentanzes (No. 14, 16, 23, 25, 27, 28, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 43, 45, 46); im Alphabet kommt sie sogar nur bei den Buchstaben X und Y vor. Dagegen schuf schon MANUEL Gruppen (Papst, Mönche, Krieger, Kind, Juden und Heiden), ebenso H. KLAUBER (Mutter und Kind), ja selbst der Meister der Danse macabre (Wucherer); dadurch haben sie aber keineswegs HOLBEINS Standpunkt auch nur annähernd erreicht. Selbst der vollkommene äussere Abschluss der Bilder und alles Beiwerk können den Eindruck der eigentlichen Darstellung allerdings sehr wirksam unterstützen, aber nicht selbst hervorrufen; MERIANS und CHOVINS Stiche des Grossbasler Gemäldes sind in dieser Hinsicht ebenso behandelt (Rahmen, Landschaft u. Ä.), ohne dass sie in ihrer Wirkung auch nur ihr schlichteres Original in Gross-Basel erreichten.

Vollends theoretisch konstruiert ist die Folgerung WACKERNAGELS, dass, da der Tod jäh ins Leben, unter die ihrer Beschäftigung nachgehenden Menschen einbreche, er nicht mehr als tanzender erscheinen könne; denn HOLBEIN hat, wie ich schon angab (S. 169), mehr tanzende Tode gezeichnet, als in manchem alten Totentanze vorkommen, und eine grosse Zahl von den übrigen Toten in keiner anderen Bewegung dargestellt als jene seine Vorbilder.

Wie man sieht, charakterisieren die von WACKERNAGEL hervorgehobenen Momente keineswegs den Totentanz HOLBEINS im ganzen und am wenigsten in dem angegebenen Zusammenhang. Am bestimmtesten muss ich mich aber gegen die allgemeine Voraussetzung wenden, die WACKERNAGEL als eine selbstverständliche voranstellt, dass HOLBEIN durchweg Todesscenen gezeichnet habe, in denen der personifizierte Tod die Katastrophe herbeigeführt. Denn abgesehen von der irrigen Deutung der Totengestalten, die WACKERNAGEL als wirkliche Gerippe und daher als Sinnbild des Todes auffasste, ist es nur

ein durch die alte Tradition geheiligter Irrtum, dass die HOLBEINSCHEN Bilder sich schlechtweg mit der wechselnden Schilderung des Todes befassen. Was haben die „Austreibung aus dem Paradies“ und der „arbeitende Adam“ mit einer Todesscene zu thun? Wo findet sich eine solche beim Pfarrer (22), Arzt (26), Sterndeuter (27), Geizhals (28), Ehepaar (35), Ackersmann (38), Kärner (46), endlich beim Siechern (47)? Dass dabei irgendwie an Tod und Sterblichkeit erinnert wird, oft freilich sehr entfernt, soll ja nicht geleugnet werden; deshalb lässt sich aber nicht jedes derartige Bild, dessen Eindruck häufig nur auf eine Stimmung hinausläuft, einfach als Todesbild bezeichnen.

Es ist auch nicht schwer festzustellen, woher dieser Irrtum stammt, der unserem Cyklus schon seit Jahrhunderten, seit seiner Entstehung anhängt. WACKERNAGEL selbst findet an ihm ein hervorragendes Merkmal der alten Totentänze wieder, den begleitenden Text, der allerdings in jeder Zeile wiederholt von Todesdrohung und Todesnot und daher die Bilder zu Todesscenen stempeln muss — falls die Verbindung beider eine ursprüngliche und organische war. Die Unrichtigkeit dieser Auffassung liegt aber auf der Hand (S. 170). Nachdem die HOLBEINSCHEN Zeichnungen von LÜTZELBURGER geschnitten und bloss mit Überschriften, aber ohne jeden Text in zahlreichen Exemplaren gedruckt waren — in der zweiten Buchausgabe 1542 begegnet man schon kleinen Beschädigungen der Bilder infolge der Abnutzung der Holzstöcke (MASSMANN, No. 48; S. 12) — gerieten die letzteren nach Lyon, um nach Jahren in einem Erbauungsbuche als Embleme mit den Versen CORROZETS Aufnahme zu finden. Der Künstler HOLBEIN hat also mit dieser Verwendung seiner Zeichnungen, mit der schalen Moral ihres Textes nichts gemein. Da sie jedoch seit der ersten Buchausgabe 1538 bis heute beinahe nur in jener unpassenden Verbindung vertrieben und bekannt wurden, so gewöhnte man sich an diese Erscheinung so sehr, dass selbst WACKERNAGEL darin bloss eine Wiederholung der alten, von Texten begleiteten Totentänze erblickte. Und doch verhalten sich die Reimereien CORROZETS und seiner Übersetzer und Nachahmer bis herab zu SCHUBERT (SCHLOTTHAUERSCHE Ausgabe) zu den kernigen Wechselreden der mittelalterlichen Totentänze genau ebenso wie die SCHLOTTSCHE Verse von 1701 zu dem niederdeutschen Text des Lübecker Bildes: in beiden Fällen tritt an die Stelle des Dialogs zwischen Toten und Lebenden die salbungsvolle oder polternde Anrede eines Dritten.

Nur werden die SCHLOTTschen Verse schon längst verurteilt, wogegen die zum Teil noch schlechteren Begleitverse des HOLBEINSchen Totentanzes die Quelle oder das Vorbild beinahe jeder Interpretation desselben bleiben. WACKERNAGEL selbst hatte freilich zu viel Geschmack, um sich mit diesem Texte weiter abzugeben, dessen Einflüsse er unbewusst doch unterlegen war. Was er aber unterliess, besorgte in ausgiebiger Weise HOLBEINS Biograph WOLTMANN, der sich dabei gleichzeitig auf die Urteile GRÜNEISENS und WACKERNAGELS, so wie die Lamentationen eines SCHUBERT u. A. stützte. Die Autorität WOLTMANNs und die Nachfolge, die ihm in zahlreichen Schriften erwuchs, verpflichten zu einem näheren Eingehen auf sein Kapitel über HOLBEINS Totentanz.

Auch für WOLTMANN ist es selbstverständlich, dass HOLBEIN uns wirkliche Todesbilder bot, und zwar derselben Art wie diejenigen DÜRERS, H. BALDUNGS und BURCKMAIRS (No. 78, S. 216). Er bestätigt dies selbst, indem er bei jedem Bilde, wo die Darstellung des wirklichen Todes irgendwie zweifelhaft sein könnte, anzumerken nicht unterlässt, dass der Tod der jeweiligen Hauptperson bevorstehe. Von der „unüberwindlichen Macht und Nähe des Todes“ habe HOLBEIN um so eindringlicher geredet, weil er die Schrecknisse des Todes in die Gegenwart versetzte und durch alles Beiwerk Sitte und Charakter seiner Zeit widerspiegelte (S. 281 f.). Also das Memento mori der alten Totentänze war angeblich auch HOLBEINS Hauptziel. Damit verträgt sich wieder nicht ganz, dass nach WOLTMANN die ganze Darstellung HOLBEINS von überwältigender Ironie und Satire beherrscht sei, was doch notwendigerweise die Aufmerksamkeit von jenem aufdringlichen Mahnruf ablenken musste. Dies ist jedoch nur der Anfang der Widersprüche, die WOLTMANN in der Charakteristik der HOLBEINSchen Totentänze häufte.

So findet er dort echt Shakespearesche Kraft und Leidenschaft in der „alleinherrschenden“ Ironie, packende Wirklichkeit der Handlung und Charakteristik der Personen, endlich die „Alleinherrschaft des rein Menschlichen“, die „frei von allen religiösen Voraussetzungen“ nur das sittliche Element hervortreten lasse. „Wie gewaltig offenbart es sich in der Schadenfreude des Todes, der sich durch keinen irdischen Glanz und Schimmer blenden, keinen gleissnerischen Schein der Heiligkeit bethören lässt; Macht und Hoheit gerade da, wo sie sich am grössten fühlen, stürzt und den Sünder, der keine irdische

Strafe fürchtet, mitten im Frevel ergreift“. „Teufel lässt er auf die Seele des Papstes lauern; gegen die Geistlichkeit, von ihrem ersten bis zum letzten Vertreter schnell er die schärfsten Pfeile des Unwillens und Spottes ab, mitten in Vermessenheit und Überhebung, in Gleissnerei, Trägheit und Wohlleben, in Verdummung, Habsucht und Unsittlichkeit werden sie vom Verhängnis ereilt.“ Die demokratische Gesinnung der Zeit prägte sich nicht nur in dem Bilde des vom Bauern überfallenen Grafen aus; in ruhiger und gerechter Ausübung ihres Berufs fielen meist nur die geringen Leute wie Krämer und Ackersmann dem Tod in die Hände, und die begleitenden Bibelstellen schienen den Tod fast als Wohlthat zu bezeichnen. Dagegen würden die Mächtigen und Vornehmen, Herzog, Ratsherr, Richter, inmitten ihres ungerechten Treibens gepackt, fielen Ritter und Kriegsmann, die mit dem Schwerte Gewalt übten, ebenfalls durch Gewalt.

Und nun frage ich, wie verträgt sich denn das angebliche Fernhalten aller religiösen Voraussetzungen mit jener gegen Papsttum und Geistlichkeit gerichteten Satire, die sich einfach auf den Standpunkt des derben Pamphlets jener Zeit stellt, oder mit dem Inhalt der einleitenden Bilder HOLBEINS, die WOLTMANN selbst mit dem Satze interpretiert: der Tod ist der Sünde Sold (S. 269)? Und soll etwa die Alleinherrschaft des rein Menschlichen darin zum Ausdruck kommen, dass alle Mächtigen und Vornehmen, vor allem die gesamte Geistlichkeit, als Träger aller Laster, die geringen Leute allein als Gerechte geschildert wurden? Ist der allerdings demokratische Gedanke, dass Glanz und Macht schon an sich Demütigung und Hohn verdienen, oder die Andeutung, dass der Tod des Sünders inmitten seiner Frevelthat eine Strafe des Himmels sei, — sind dies die Zeugnisse für die über jedes Dogma erhabene sittliche Auffassung in HOLBEINS Bildern? —

Wäre HOLBEIN thatsächlich so vorgegangen, wie es WOLTMANN schildert, so verdiente er die ihm gezollte Anerkennung nicht; ein religiöser und socialer Fanatiker kann auf Shakespeareschen Geist und edle Humanität keinen Anspruch machen, und triviale Moral ist noch lange keine befreiende Ironie. Glücklicherweise wurde HOLBEIN bei seiner damaligen Jugend wohl weniger durch reifes Urteil und geklärten Sinn als durch sein angeborenes Kunstgefühl von jenen Verirrungen zurückgehalten*); denn WOLTMANN verstand

*) Einige seltene Ausnahmen, wo die Lust an der Satire alles andere überwog, kann man ja trotzdem ohne weiteres zugestehen.

wohl die Bibelsprüche und die abgeschmackten Verse, die fremde Willkür den Bildern HOLBEINS anheftete, zu lesen, nicht aber die Sprache der letzteren.

Die angebliche Verspottung aller Geistlichkeit ist allenfalls bei der Minderzahl von ihnen und, wie sich zeigen wird, in bescheidenem Masse sichtbar, während gerade der Bischof, der Domherr und der Priester zu den ruhigsten und würdigsten Figuren des ganzen Buchs gehören. Dasjenige ferner, was WOLTMANN von den geringen Leuten sagt, lässt sich ebensowenig in den Bildern erkennen. Trotz des Bibelspruchs, auf den sich WOLTMANN beruft, zeigt der Krämer nicht das geringste Verständnis für die „Wohlthat des Todes“, dem er zu entkommen sucht, und beim alten Weibe, dem Blinden und dem Narren kann ich erst recht nichts vom gerechten Lebenswandel erblicken, wie sie auch von den Totengestalten keineswegs schonend behandelt werden. Umgekehrt treten die letzteren nirgends so rücksichtsvoll auf wie bei der Kaiserin, bei dem Bischof, dem Domherrn und dem alten Mann, der durch seine reiche Kleidung wenigstens als ein Wohlhabender gekennzeichnet ist*); auch die übrigen vornehmen und mächtigen Weltlichen sind, mit einigen der von WOLTMANN angeführten Ausnahmen, durchaus nicht unwürdig gehalten, so dass nur ein Vorurteil ihnen allerlei Ungerechtigkeit anheften mag.

Diese Beispiele werden vorläufig genügen, um die Haltlosigkeit der alten, von WOLTMANN wiederaufgenommenen moralisierenden Auffassung zu bezeugen. Freilich erscheint sie bei ihm etwas gedämpft durch die schwungvollen Redensarten von der künstlerischen Darstellung HOLBEINS; aber gerade die in dieser Mischung verborgenen Widersprüche offenbaren den eigentlichen Gehalt der ganzen Kritik, die darauf hinausläuft, dass WOLTMANN, statt die Bilder, um die es sich handelt, unbefangen selbst zu prüfen, gleichzeitig allen seinen Vorgängern und seiner eigenen Empfindung von der Bedeutung seines Helden gerecht zu werden sich bemühte. So entstand das Halbwahre, für das er nirgends voll eintreten konnte — die Phrase.

Kehren wir zu den HOLBEINSchen Bildern selbst zurück, um die Frage zu beantworten, was er denn eigentlich dargestellt hat. Es

*) SCHLOTTHAUER und WOLTMANN sprechen allerdings vom „armen alten Mann“; ich verstehe aber nicht, wie man damit das pelzverbrämte Oberkleid vereinigen soll.

gilt allgemein für selbstverständlich, dass der Grossbasler Totentanz ihm zum Vorbild diente; nur muss hinzugefügt werden, dass dieser dabei nicht gleichbedeutend war mit dem mittelalterlichen Totentanz überhaupt. In den französischen Totentänzen und ihren norddeutschen Nachahmungen überwog das Lehrhafte, die Todesmahnung des Textes, und daher zeigte seine Illustration nur geringe Selbständigkeit. Erst die oberdeutschen Basler Totentänze gingen darin weiter, und im Zusammenhange damit erfolgte die Auflösung des Ganzen in einzelne Bilder, die schon in Klein-Basel, noch mehr in Gross-Basel die Ansätze zu einer freieren, individuellen Ausbildung zeigen. An diese erst knüpfte HOLBEIN an, und es bleibt fraglich, ob ihm ein Gemälde wie das Lübecker dieselbe Anregung gegeben hätte.

Wir sahen, wie die Auffassung Platz griff, dass HOLBEIN den alten Grundgedanken des Totentanzes von der Allgewalt des Todes angeblich dadurch vertiefte oder richtiger verschärfte, dass er den letzteren mitten ins Leben hereinbrechen liess (S. 225). Dies ist schon deswegen unrichtig, weil HOLBEIN gar nicht in allen Bildern den Tod selbst und die angegebene Situation schildert; ich glaube auch, dass jeder unbefangene Beschauer bei HOLBEIN gerade das Zurücktreten jenes Mahnrufs, im Vergleich zu den früheren Totentänzen, wohlthätig empfinden und um so rückhaltloser die überall vordringenden Lebensbilder anerkennen wird. Beabsichtigte er bloss eine Vervollkommnung der alten Todesbilder, dann muss man sich vor allem fragen, warum er denn seine Totengestalten so abänderte, dass sie weder Tote noch den Tod darstellten. Dieser Umstand und die ganze Art und Weise, wie er sein Vorbild oder vielmehr seine Vorbilder benutzte, müssen vielmehr zu ganz anderen Anschauungen führen.

Gleich in den einleitenden Bildern besteht ein wesentlicher Unterschied von Gross-Basel. Ein Predigerbild, das zu HOLBEINS Zeit auch in Gross-Basel fehlte, hat er allerdings auch seinem Totentanz nicht vorangestellt, es findet sich aber mitten in demselben. HOLBEIN muss es also aus der gedruckten Danse macabre oder den Blockbüchen entlehnt, dann aber in den eigentlichen Totentanz versetzt haben, weil er darin ein passendes Motiv zu einem solchen Bilde fand, wie es die übrigen jener Reihe sind. Dafür nahm er statt des einen biblischen Bildes, das sich in Gross-Basel unauffällig an das Ende der Reihe anschloss (Paradies), gleich ihrer fünf auf,

vier am Anfang, eins zum Schluss; eine Neuerung, zu der er teils durch MANUEL und teils durch seine eigenen, kurz vorher begonnenen Bibelillustrationen veranlasst wurde. Wie dem auch sei, so waren solche biblische Bilder jedenfalls nur als Illustration der Ansprache des Predigers zu verstehen (s. S. 150), nach dessen Beseitigung sie nicht mehr recht hingehören. Man sieht daraus, wie rücksichtslos HOLBEIN gegen die Tradition nicht nur des Grossbasler, sondern auch der anderen von ihm mitbenutzten Totentänze verfuhr.

Ebenso willkürlich griff er aus dem übrigen Inhalt dieser verschiedenen Totentänze das heraus, was ihm gerade passte, und fügte Neues hinzu; von einer bestimmten Reihenfolge kann überhaupt nicht die Rede sein*), und das Beinhaus ist erst recht nicht an seinem Platz, da die nächstfolgenden Bilder (Papst, Kaiser, König u. s. w.) ausser jeder Beziehung zu einem Zug der Todespaare stehen. Vermutlich trug dazu bei, dass HOLBEIN vorher das Todesalphabet geschaffen hatte, das eine bestimmte und durchgeführte Anordnung ebenso wie einen Text von vornherein ausschloss. Unter allen Umständen sah er von dem eigentlichen Plan, sei es des französischen oder des oberdeutschen Totentanzes, vollkommen ab und entlehnte daraus nur die einzelnen Motive für seine Bilder. Angeregt durch das Grossbasler Gemälde, das er dauernd sah, und durch andere Totentänze, die er gelegentlich zu Gesicht bekam, schuf er seine Bilder, wie sie sich seiner Phantasie gerade aufdrängten, als wahre Improvisationen, so dass bald der Einfluss der Vorbilder, bald die überquellende Schaffenslust und -kraft überwog, ohne den Zwang sorgfältiger Vorbereitung oder eines vorgefassten Planes, vielmehr mit unbewusster genialer Entscheidung. Infolgedessen konnte aber auch in den vom Zauber des Unmittelbaren durchwehten Bildern manche Inkonsequenz und Unebenheit, Schwächliches und Übertriebenes mit unterlaufen.

Geht man von den Bildern aus, die sich noch am meisten den Vorbildern anschliessen, so trifft man wohl einzelne Paare, gelegentlich auch tanzende und musizierende Totengestalten, also Dinge, die

*) In den ersten LÜTZELBURGERSCHEN Ausgaben, den sogenannten Probedrucken, gehen zwei Ordnungen, diejenige nach geistlichen und weltlichen Ständen und eine andere nach Männern und Frauen, durcheinander, und das Beinhaus beschliesst die Reihe, statt sie zu eröffnen. In den Buchausgaben wiederum folgen Ritter, Graf, Gräfin, Edelfrau und Herzogin auf eine ganze Reihe bürgerlicher Personen u. s. w. Was MASSMANN von einer „Sinnigkeit“ dieser Reihenfolge erzählt, trifft jedenfalls nicht HOLBEIN, sondern die jeweiligen Herausgeber.

äusserlich den alten Totentanz vortäuschen. Bei genauerem Hinsehen entdecken wir aber auch dort HOLBEINS Eigentümlichkeit, die ihn wieder weit von jenem Totentanz entfernt. Zunächst wiederholt sich das, was schon für das Alphabet angeführt wurde: HOLBEINS Drange nach dramatisch bewegter Gestaltung widerstrebt die Passivität der dem Tode Geweihten, sei es wirklich Sterbender oder dem Tode resigniert entgegensehender Personen und noch mehr die gleichförmige Wiederholung solcher Figuren. Er schildert wohl den nahenden, den überraschenden Tod, aber niemals den eigentlichen Sterbeakt*); die von dem Tode Bedrohten wehren sich mit aller Kraft gegen den Angreifer (Königin 11, Abt 14, Mönch 23, Kaufmann 29, Herzogin 36, Krämer 37), sie kämpfen selbst mit ihm (Edelmann 16, Ritter 31, Krieger 40) oder jammern in ihrer Ohnmacht (Äbtissin 15, Kind 39), sie setzen sich gelegentlich ruhig mit ihm auseinander und folgen seinem Ruf (Bischof 12, Domherr 17, altes Weib 25, alter Mann 33), wie einer Überredung nachgebend, aber immer sind es Bilder des vollen Lebens vor dem Tode, nicht Todesscenen im gewöhnlichen Sinn. Ja man kann sagen, dass alle diese Personen sich ihren unheimlichen Partnern gegenüber nicht anders benehmen, als wie sie anderen Mitlebenden begegnen würden, die einen ähnlichen Zwang auf sie ausübten. Und das Seitenstück dazu bilden die Totengestalten, diese dämonischen Wesen, die lebenswahr in ihrem menschlich anmutenden Gebaren, nur durch ihre Gestalt einem anderen Existenzgebiet angehörig erscheinen, im übrigen aber an dem geschilderten Leben wie wirkliche Menschen teilnehmen.

Die Besonderheit der citierten Zeichnungen ist aber damit nicht erschöpft, dass die Lebenden mit den Totengestalten wie mit ihrgleichen im natürlichen Leben verkehren; denn es entsprach der Unbefangenheit der mittelalterlichen Kunst, auch das Übernatürliche wirklich darzustellen, so dass auch in den alten Totentänzen neben den in der Regel völlig passiven Sterbenden gelegentlich Beispiele jenes Verkehrs anzutreffen sind: so der Wucherer in Gross-Basel, der dem Toten ein Lösegeld anbietet oder der Schreiber im Dotentanz, der den Toten würgt und tritt. Der wesentliche Unterschied ist aber der, dass hier trotz aller Natürlichkeit der Darstellung Ziel

*) Der sterbende König auf der Dolchscheide gehört nicht hierher, weil diese Zeichnung noch auf dem Boden des alten Totentanzes steht; immerhin lässt auch jene Figur im Hinsinken noch die unmittelbar vorher entwickelte Energie der Abwehr erkennen.

und Inhalt der Handlung der Tod ist, während HOLBEIN die Situation ganz anders gestaltet; nur gilt dies freilich mit der Massgabe, dass das Neue bei ihm nicht von vornherein grundsätzlich und fertig eintritt, sondern durch allmähliche Entwicklung aus den alten, überkommenen Anschauungen herauswächst. In dem Alphabet treten daher die Totengestalten noch in der Regel so wie in den alten Totentänzen als Verkündiger oder Vollstrecker des Todes auf, werden auch von den Lebenden so aufgefasst, und dies ergibt zugleich den wesentlichen Inhalt der Scene; als Ausnahmen wären nur der Arzt, der Wucherer, der Krieger, die Dirne, der Säufer und der Spieler, endlich das Kind zu nennen (S. 185—190). In dem ganzen grossen Totentanz zähle ich dagegen nicht mehr wie sechs Bilder, die sich ebenso wie jene Mehrzahl des Alphabets verhalten (Königin 11, Äbtissin 15, Domherr 17, Kaufmann 29, Herzogin 36, Kind 39); in den übrigen vorhin aufgezählten Scenen ist das Todesmotiv nur noch Mittel zum Zweck, sei es, dass dieser in der Charakteristik der Personen (Abt 14, altes Weib 25, alter Mann 33) oder in der Veranschaulichung anderer Momente beruht (Bischof 12, Mönch 23); der Krämer 37 und die Kampfszenen 16, 31, 40 bilden aber schon den Übergang zu den übrigen Bildern, in denen die Totengestalten im Verkehr mit den Menschen sich überhaupt nicht mehr zu erkennen gaben und meist auch vom unmittelbaren Tod gar nicht die Rede ist. Ob die Unterhaltung des Krämers mit der Totengestalt wirklich ein Todesgespräch sein soll, ähnlich den Wechselreden der alten Totentänze, bleibt unentschieden, so vollkommen ist die Scene dem Alltagsleben nachgebildet. Sicher handelt es sich aber in allen ähnlichen folgenden Scenen gar nicht mehr um den unmittelbaren, sondern allenfalls um den drohenden Tod, der aber den Mithandelnden, da sie die Totengestalt nicht sehen oder für ihresgleichen halten, verborgen bleibt und nur dem Beschauer durch eben diese Gestalt angedeutet wird, wie z. B. in dem ganz missverstandenen Bilde des Königs. So etwas kann man natürlich nicht ein Todesbild nennen; es sind vollkommene Lebensbilder, die durch jene, man möchte beinahe sagen visionäre Figur nur stärkere Reflexe erhalten. Die Kunst HOLBEINS verstand es aber, mit wenigen Ausnahmen, durch den Realismus der Darstellung jeden Schein einer verschwommenen Vision zu vermeiden, und indem er uns zuerst flüchtig an eigentliche Todesbilder erinnert, uns dann um so intensiver in das bewegte Getriebe des Lebens schauen zu lassen.

Was nun dabei die Erinnerung an den Tod für einen Zweck hatte, soll hier durch den Hinweis auf die schon genannten Kampfszenen (16, 31, 40) vorläufig und beispielsweise angedeutet werden. Trotz des ersten flüchtigen Eindrucks sind es keineswegs Todesbilder im hergebrachten Sinn. Denn der Tod, der uns da vorgeführt wird, ist ein ganz natürlicher Vorgang, der genau ebenso erfolgen würde, wenn statt der Totengestalt ein lebender Kämpfer dastände. HOBLEIN wusste aber oder empfand genau, was er that: durch die dämonische Gestalt erhält jener an sich ganz einfache Vorgang die Bedeutung eines individuellen Verhängnisses. Der Künstler rührt dadurch an unsere Phantasie, und statt des natürlichen Lebensabschlusses eines Kriegers im Kampfe entrollt sich vor uns ein Bild seines Lebens, seines Berufs, seiner Schicksale und seines Endes. Was uns vielleicht im ersten Augenblick ein einfaches Todesbild erschien, wird zum Bilde bewegten dramatischen Lebens.

Wenden wir uns jetzt zu jener kleinen Zahl der erstgenannten Bilder zurück, so werden sie uns auch nicht mehr bloss als vervollkommnete Szenen des alten Totentanzes erscheinen; denn wenn sie sich auch darauf beschränken, den Tod zu schildern, wie er mitten ins volle Leben hereinbricht, so wird dadurch nicht der Schrecken des Todes im alten Sinn gesteigert (GRÜNEISEN u. A.), sondern umgekehrt die Energie des Lebens, ja gelegentlich neues Leben erst hervorgerufen wie im Bilde des Bischofs (12), dessen Hingang weite Kreise in mächtige Bewegung versetzt. Also immer wieder führt uns HOLBEIN zum Leben zurück, auch wo er den Tod schildert; meist sind aber seine Totengestalten nur das Mittel, das wirkliche Leben dichterisch zu beleuchten und zu erhöhen. Doch kann dies wie alles vorhin Gesagte nur in der eingehenden Betrachtung aller Bilder zur Evidenz gelangen. In diesen einleitenden Bemerkungen sollten nur die allgemeinen Gesichtspunkte angegeben werden, die für jene Betrachtung massgebend erscheinen und deren wesentlicher Inhalt kurz zusammengefasst lautet:

Es ist ein Missverständnis, dass der bedeutende Eindruck der HOLBEINschen Bilder des Totentanzes irgendwie auf ein grossartiges Hervortreten des Todesvorgangs und des Memento mori zurückzuführen sei. Er rührt vielmehr von der meisterhaften Schilderung des Lebens her, das durch die dämonischen Gestalten nur gehoben, sich in tausendfältigem Wechsel menschlicher Beziehungen und Affekte

vor uns abspielt. Der alte Totentanz gab HOLBEIN nur den Anstoss, das äussere Motiv; derselbe Name hat daher nur historische Bedeutung, denn gerade einer der Hauptkunstgriffe HOLBEINS war, die Figuren des Todes und der Toten unmerklich zu eliminieren und durch den blossen Schein von solchen und zugleich durch ihre Lebenswahrheit in Bewegung und Handlung das Dramatische der Szenen zu steigern.

EINLEITUNG UND SCHLUSS DER BILDERREIHE.

WOLTMANN nennt den grossen Totentanz HOLBEINS „in sich organisch gegliedert, sinnvoll eingeleitet und wirkungsvoll abgeschlossen“ (S. 261). Dies ist genau MASSMANN'S Standpunkt, zu dem man nur gelangen kann, wenn man unser Bildwerk schlechtweg für eine Wiederholung der alten Totentänze nimmt und den grundsätzlichen Unterschied beider völlig übersieht. Die letzteren geben allerdings einen zusammenhängend gedachten Vorgang wieder, wozu das Beinhaus eine treffliche Einleitung war, und wobei selbst eine Illustration der Anrede des Predigers durch biblische Bilder, wie in Bern (S. 150), immerhin im Gedankengange des Ganzen blieb. HOLBEIN hat aber die ganze frühere Vorstellung des Totentanzes und damit den gedachten Zusammenhang aufgegeben; indem er die einzelnen Szenen ganz unabhängig voneinander behandelte und dabei auch die alte Rangordnung vernachlässigte, verzichtete er überhaupt auf jeden bestimmten Plan in seinem Cyklus. Wie weit er darin ging, zeigt eben die Fortlassung des Predigers, an dessen Stelle die biblischen Bilder treten, obgleich sie ja nur seine Rede veranschaulichen sollen. Nach ihrer Beziehung zum übrigen Totentanz sind sie folglich ganz deplaciert, ebenso wie das Beinhaus. Dies schliesst natürlich nicht aus, dass sie als Einzelbilder „sinnvoll“ ausgeführt sein können, was aber freilich nicht durchweg zutrifft.

Über die Veranlassung zu diesen Bildern habe ich bereits gesprochen (S. 232); es erübrigt hier nur noch eine Bemerkung über ihre Vorbilder. Die Erschaffung Evas (1) ist geradezu eine Kopie dieser traditionellen Darstellung in den Heures von 1490 und 1507, womit alles gesagt ist*); weit besser ausgeführt, aber doch nur

*) WOLTMANN scheint dieser Ursprung unbekannt zu sein (S. 221, 269).

eins von den vielen Bildern desselben Inhalts ist der „Sündenfall“ (2)*). Die französischen Vorbilder veranschaulichten den Tod als „der Sünde Sold“ durch eine Totengestalt, die mit einem grossen Pfeil bewaffnet, Adam erfasst, während er mit Eva unter dem ominösen Baum steht (Fig. 94); keine sehr glückliche Auffassung, da doch nicht Adams sofortiger Tod angedeutet werden sollte. HOLBEIN hat den Tod beim Sündenfall ganz fortgelassen und ihn passender erst im dritten Bilde, der Austreibung aus dem Paradies, angebracht. Dort erscheint er vor dem vertriebenen Paar als sein Führer in das neue Leben der Sterblichen, als der fortan stetige Begleiter des Menschen auf allen seinen Wegen; aber nicht als eine erhabene allegorische Vision, sondern als der musizierende und tanzende Gesell der Totentänze. Welche Berechtigung hat nun eine solche Gestalt an dieser Stelle?

Der übliche Totentanz ist hier natürlich ebenso ausgeschlossen wie überhaupt ein wirklicher Tod, und für die blosse Allegorie der Sterblichkeit sind Laute und Tanz wenig passend. Also schon im ersten Beginn der Interpretation unseres Cyklus stösst man auf Schwierigkeiten, sobald man von einem solchen Kunstwerk verlangt, dass es in allen Stücken die genaue Veranschaulichung bestimmter Gedanken und Vorstellungen sei. In einem solchen Fall muss es vielmehr durchaus genügen, wenn der allgemeine grundlegende Sinn deutlich hervortritt, wie es in unserem Bilde unzweifelhaft geschieht; die eigentliche Kunst besteht im übrigen darin, mit dieser Erkenntnis auch unser bewusstes oder unbewusstes Wohlgefallen hervorzurufen, und die Mittel, durch die der Künstler dies erreicht, verwendet er souverän, sie unterliegen nicht mehr schlechtweg der logischen Definition, sondern werden nur nach ihrer Wirkung gewertet. Statt nach der äusseren Berechtigung der Totengestalt in unserem Blatte, haben wir vielmehr zu fragen, was erreichte HOLBEIN durch sie? Nun, ich meine, eine ernste Allegorie hätte uns kalt gelassen, während die gegenwärtige Figur uns durch ihr ganzes Gebaren menschlich näher rückt, durch die Mischung von Humor und Ironie den wirksamen



Fig. 94.
Adam und Eva
aus den Heures
von 1515, nach
Montaignon.

*) Als „Baum der Erkenntnis“ zeichnet HOLBEIN einen Feigenbaum, in CORROZETS begleitenden Versen wird er als Apfelbaum bezeichnet. CORROZET folgte offenbar der Tradition, HOLBEIN der biblischen Erzählung des Sündenfalls, wobei die Feigenblätter erwähnt werden.

Kontrast zu der schmachlichen Flucht der Schuldigen liefert und gleichzeitig das kirchlich-asketische: der Tod ist der Sünde Sold — in das natürlichere: der Tod ist aller Menschen Erbteil — mildert. Kurz, HOLBEIN legt das Hauptgewicht nicht auf die Allegorie des Todes, sondern auf die künstlerischen Reflexe, die von der Totenfigur auf den ganzen Vorgang fallen*).

Das vierte Bild, der arbeitende Adam, lehnt sich wieder an ein bestimmtes Vorbild an (SCHEDEL, Bl. IX**). Genau genommen ist es überflüssig, nachdem der Einzug des Todes in die Welt bereits dargestellt war; denn er setzt eigentlich nur denselben Gedanken fort. Adam rodet in schwerer Arbeit einen Baum aus, ihm hilft in gleicher Weise die Totengestalt; im Hintergrunde sitzt Eva mit ihrem Kinde. Dabei bloss an Adams Tod zu denken (VÖGELIN, No. 71) wäre so wenig angebracht wie beim vorigen Bilde, trotzdem das Stundenglas nicht fehlt***); denn indem HOLBEIN dem SCHEDELSchen Bilde die dort fehlende Totengestalt hinzufügte, hat er bloss die Darstellung des Fluchs, der das erste Menschenpaar traf, ergänzt (Arbeit — Sterblichkeit). Die vollkommene Übereinstimmung zwischen Adam und seinem Begleiter in Haltung und Stellung, was sich auf die einzelnen Gliedmassen erstreckt, spricht auch deutlich genug: Leben und Sterben gehen nebeneinander her, sind untrennbar verbunden. Wir werden aber mit dieser Wiederholung des Gedankens von No. 3 ausgesöhnt durch die Schönheit der Komposition. Der kunstvolle Aufbau der Gruppe, die vorzügliche Anpassung der öden Landschaft und der vollkommene Abschluss des Ganzen machen es zu einem der besten Bilder des ganzen Cyklus****).

*) MEHEL (No. 52) sieht in dem Gebaren der Totengestalt die Freude über ihren Triumph (?); WOLTMANNs Erläuterung: der Tod macht Musik zur Flucht, ist auch nicht gerade belehrend.

**) Es ist dies übrigens ein altes Motiv, indem der das Feld bearbeitende Adam mit der daneben sitzenden und spinnenden Eva schon in HERRADS Hortus deliciarum vorkommt.

***) Das Stundenglas findet sich in zwei Dritteln aller HOLBEINschen Bilder vor, ist aber trotzdem nicht einfach als Attribut der Totengestalten mit Bezug auf den durch sie gebrachten Tod aufzufassen. Nur sechs von ihnen tragen das Glas (11, 17, 19, 20, 22, 38); in der Regel ist es irgendwo abgestellt, nicht selten so, dass die unmittelbare Beziehung zu den Toten ganz undenkbar ist und es ein selbständiges Todesemblem darstellt. In 13 sieht man es oben in einem Fenster des Schlosses, in 14 im Geäst des Baumes. — Zum erstenmal finde ich es in den Holzschnitten H² neben dem Prediger auf der Kanzel, also ebenfalls ohne Beziehung zu einem Toten. Vgl. auch WESSELY S. 29, wo auf dem Holzschnitte Kaiser und Tod als Schachspieler (1480?) ein Engel das Stundenglas hält.

****) VÖGELIN urteilte gerade umgekehrt (No. 71, S. 17—19): ihm schien die Landschaft leer, unorganisch, ein verunzierendes Beiwerk, denn sie fehlte im Churer Wandgemälde, das ihm als das

Zu den einleitenden Bildern, die keinen notwendigen Zusammenhang mehr mit der folgenden Reihe haben, gehört noch das „Beinhaus“. Das Unpassende dieses Bildes für den HOLBEINSCHEN Totentanz wurde schon genügend erörtert*); daher nur noch ein Wort über seine Ausführung. Statt der zwei blasenden Toten vor dem Schädelhaufen, die das Alphabet zeigt, sehen wir hier eine ganze Schar von solchen Gestalten, darunter eine weibliche, vor einem Beinhaus aufgestellt und auf allen möglichen Instrumenten spielen, im Vordergrunde der hockende Paukenschläger. Es ist freilich darin nicht mehr ausgedrückt als im alten Basler Beinhaus, die Darstellung ist aber von packender Wirklichkeit, wovon man sich am besten überzeugt durch einen Vergleich mit einer ähnlichen Gruppe von DÜRER, den Musikern im Gebetbuche Maximilians vom Jahre 1515: auch dort stehen neben dem im Vordergrunde hockenden Paukenschläger die Bläser mit ihren langen Tuben. Trotz dieser Ähnlichkeit ist an eine Entlehnung des Motivs durch HOLBEIN aus den für den Kaiser bestimmten Handzeichnungen DÜRERS nicht zu denken; beide zeichneten vielmehr gleicherweise nach dem Leben, und obwohl HOLBEIN, gegenüber der Gemessenheit, ja Behäbigkeit in DÜRERS Bild, seine Toten in wilder Lust und Leidenschaft darstellt, spricht uns dies doch so wirklich an, dass man sie, wie eben geschah, unbedenklich mit Lebenden vergleichen kann.

Das Schlussbild, das sogenannte „Jüngste Gericht“, kommt ebenfalls schon im Alphabet vor. Einen „wirkungsvollen Abschluss“ könnte es vielleicht in einem biblischen Bildercyklus bilden; für den HOLBEINSCHEN Totentanz bleibt jener Ausdruck eine Phrase, um so mehr, da wir wissen, dass seine unverkennbare Vorlage im Alphabet ohne Beziehung zu sonstigen biblischen Bildern vom Basler Beinhaus stammt (S. 184). Trotz jener alten Überschrift möchte ich das Bild lieber „die Auferstehung“ nennen, weil nur in dieser die Beziehung zum Tode liegt, und dann, weil darin die Verdammten fehlen, an die man

eigentliche Original HOLBEINS galt, und sollte im Holzschnitt nur zur Ausfüllung des Raums dienen. Die völlige Haltlosigkeit dieser Auffassung geht aber schon daraus hervor, dass die gleiche Landschaft bereits in der SCHEDELSCHEN Chronik vorhanden ist.

*) WESSELY sagt von diesem Beinhaus: „Eine schmetternde Fanfare kündigt den gewaltigen Sieger an.“ Dies passt nicht einmal zur Bedeutung des Basler Beinhauses; bei HOLBEIN ist es vollends unzutreffend. — Die früher erwähnte Auffassung GRÜNEISENS, der im Beinhaus die Einleitung zum Weltgericht sah (S. 184), ist ebenso unpassend, da HOLBEIN das Weltgericht im Schlussbilde schildert.

beim „Gericht“ doch zuerst denkt. WOLTMANN erblickt in dieser Auslassung einen Zug moderner Humanität, der weit über die Auffassung jener Zeit hinausging (S. 277). Mir scheint aber das Wort „Humanität“ hier gar nicht am Platze zu sein. Sobald mit der Auferstehung der Toten eine himmlische Belohnung der Gerechten verbunden ist, so gehört die Verdammnis der anderen notwendig dazu; die Weglassung dieser letzteren Scene aus Schonung einer Empfindung wäre eine lächerliche Sentimentalität. Ferner kann es auch gar nicht bezweifelt werden, dass HOLBEIN von dieser Sentimentalität frei war; er, der gerade in den Totentänzen (vgl. Alphabet B, M, S) sich vor den ärgsten Derbheiten nicht scheute, der zudem kurz vorher in den apokalyptischen Reitern den feuerspeienden Höllenrachen gezeichnet hatte, dürfte doch kaum genau denselben Höllenrachen, den auch seine ursprüngliche Vorlage in Gross-Basel als Sinnbild der Verdammnis zeigt, aus überschwänglicher „Humanität“ im grossen Totentanze weggelassen haben. Auch führt WOLTMANN selbst (II, S. 181) ein besonderes Jüngstes Gericht von HOLBEIN an, das die Verdammten neben den Gesegneten enthält! — Der wahre Grund für die Weglassung der Verdammten aus dem Schlussbilde des Totentanzes ist nach meiner Ansicht der denkbar einfachste: sie fehlten schon in der unmittelbaren Vorlage, nämlich in demselben Bilde des Alphabets, und dort oder in beiden Fällen wurden sie fortgelassen, weil es in dem einmal vorgeschriebenen Rahmen der Bilder an Raum mangelte, um alle Momente der Auferstehung anzubringen. Die einseitige Anordnung (s. Alphabet) wurde übrigens im grossen Cyklus in eine symmetrische verwandelt.

Das „Wappen des Todes“ hat MASSMANN (No. 50, S. 116) mit dem Bilde des Malers in Gross-Basel in Zusammenhang gebracht, was aber, selbst wenn man statt Basel richtiger Bern sagt, über eine blossе Mutmassung nicht hinausgeht; ich sehe darin eine allegorische Vignette von untergeordneter Bedeutung.

DER EIGENTLICHE TOTENTANZ.

Da die Reihenfolge des eigentlichen Totentanzes mehr oder weniger eine willkürliche ist und auch die ganze Auffassung der einzelnen Bilder ausserordentlich wechselt, ist es passender, sie ohne

Rücksicht auf ihre Reihenfolge nach ihrem inneren Zusammenhang in gewisse Kategorien zusammenzufassen. Freilich werden auch bei dieser Einteilung einige Inkonsequenzen nicht zu vermeiden sein.

Der Abt (14), der Mönch (23), das alte Weib (25), der alte Mann (33), der Krämer (37).

Ich stelle diese Bilder voran, weil sie äusserlich am meisten Ähnlichkeit mit den alten Totentänzen haben: einzelne Lebende mit ihren dämonischen Begleitern, die teilweise sogar tanzen und Musikinstrumente spielen. Und doch weht uns nicht der Hauch eines düsteren Totentanzes, sondern leuchtet uns vor allem echtes Leben mit dem unnachahmlichen Zauber voller Wirklichkeit entgegen.

Der Abt (14) ist eine von den Gestalten, die nach WOLTMANN besonders gebrandmarkt sein sollen. Vorsichtigerweise beruft er sich dabei auf den beigefügten Bibelspruch, der von „Zuchtlosigkeit“ und „Fülle der Thorheit“ redet; denn sonst bliebe es unerfindlich, woher jene schweren Anklagen erflossen. Wer aber HOLBEIN nicht einfach für den Geschmack der Lyoner Herausgeber und ihres Dichters verantwortlich macht, sieht in unserem Abt nicht den Gegenstand beissender Satire, sondern eines prächtigen Humors. Feist, aber nicht weichlich, weiss er sich kräftig zu wehren; und wenn sein zudringlicher Führer nicht gegen menschliche Empfindung gefeit wäre, so würde er die schwere Hand des geistlichen Herrn und die Wucht, womit dieser ihm das Buch nachschleudert, nicht mit dem impertinenten Lächeln beantworten, das sein Knochengesicht verzieht. Trotz der Urwüchsigkeit beider Gestalten sind sie nicht schlechtweg eine Erfindung HOLBEINS. Bekanntlich stammt die Totengestalt von dem Bilde des Kochs in Gross-Basel (S. 129, 130); die Abänderungen der Kopie wurden auch schon angegeben. Andere Reminiscenzen an ein älteres Bild sind die flache Klappe und das in der Hand gehaltene Buch des Abts, sowie der von der Totengestalt getragene Krummstab; dies alles findet sich nämlich in dem Bilde des Abts in den Heidelberger Holzschnitten. Ein interessantes Beispiel, wie das Auge des Künstlers weit voneinander entlegene Motive zusammenführt und so glücklich miteinander verschmilzt, dass die Entlehnungen erst bei eingehendem Studium kenntlich werden.

Der Mönch (23), der mit der Sammelbüchse und dem gefüllten Zwerchsack eben heimkehrt, wird an der Klosterpforte von dem Knochenmann mit wildem Hohn von hinten gefasst; Angst und

Schrecken malen sich deutlich auf seinem Gesicht, aber die anderen Gebärden sind noch bezeichnender. Mit aller Wucht beugt er sich zur Thüre vor, seine Rechte hält krampfhaft den Sack, die Linke mit der Sammelbüchse ist weit vorgestreckt: wir sehen, seine Angst gilt zumeist den erbettelten Gaben, die er zuerst zu bergen sucht. Deutlicher kann die Habsucht nicht gezeichnet sein. WOLTMANN erinnert mit Recht an die allgemeine Erbitterung gegen die Bettelmönche jener Zeit; was soll aber wiederum das Citat des Spruchs von denen, die in der Finsternis sitzen und im Schatten des Todes? Wird damit auch das geringste zur Erläuterung des Bildes beigetragen?

Beachtenswert ist die Steigerung, die die Darstellung des Mönchs in den drei Totentänzen erfuhr. Auf der Dolchscheide und im Alphabet wird er von Toten fortgezerrt, wobei nur der Kontrast zwischen der behäbigen Figur des Mönchs und seinen erzwungenen Sprüngen (Dolchscheide) oder die gewaltsame Entführung am Skapulier (Alphabet) komisch wirkt. Im grossen Totentanz erst fügt HOLBEIN die prächtige Satire gegen die Habsucht hinzu.

Das alte Weib (25) ist ein dem Leben abgelauertes Bild einer bereits stumpfsinnigen, mit offenem Mund dahinschleichenden Alten. MECHEL meint, dass sie in ihr Gebet vertieft, die Musik des ersten Toten überhört und dafür vom zweiten mit Schlägen bedroht wird; ich glaube, dass die lebhaftere Gebärde des letzteren nur im Gegensatz zur stillen Alten entstand, sowie genau dieselbe Gebärde unter den fünf Toten des italienischen Holzschnittes (s. SCHREIBER) zweimal vorkommt, wo doch von einer thätlichen Drohung nicht die Rede sein kann. — Die Epitheta des Weibes „herzgestillt“ und „mit Würde einherschreitend“ hat MASSMANN zu verantworten (SCHLOTT-HAUERSCHE Ausgabe, S. 75, 77).

Der alte Mann (33) ist nicht unmittelbar aus dem Waldbruder des Grossbasler Totentanzes entstanden (MASSMANN), sondern aus dem gebrechlichen, greisen Waldbruder des Alphabets (S. 173). Ruhig lässt er sich von dem musizierenden Toten stützen und führen wie von einem begleitenden Diener oder Freunde. Nur die Grube, in die der Alte beinahe hineintritt, ist kein glücklicher Gedanke. Passend in dem bekannten allegorischen Todesbild von H. BALDUNG (vgl. u. a. WESSELY, Titelbild), wo der Tod das nackte junge Weib auf das offene Grab verweist, ist eine Wiederholung dieses Motivs beim gebrechlichen Alten und in der angedeuteten Art wenig angebracht;

seine Gestalt spricht schon für sich allein deutlich genug von einem „dem Grabe Entgegenwanken“. Zu diesem Eindruck des höchsten Greisenalters, verbunden mit der in wenigen Zügen trefflich angepassten Landschaft, konzentriert sich auch der Hauptinhalt des Bildes, das natürlich als Seitenstück zu dem alten Weibe gedacht ist.

Der Krämer (37) von HOLBEINS eigener Erfindung, ist ein vorzügliches Bild und daher häufig kopiert. Hier tritt uns die realistische Auffassung besonders deutlich entgegen. Der hochbepackte Krämer wird von der Totengestalt am Arm gefasst; er weist, wie um die unliebsame Störung zu beseitigen; auf sein fernes Wanderziel hin und sucht sich mit dem unerwünschten Störer auseinanderzusetzen (S. 230, 234). Der zweite Tote, der im Hintergrunde, von dem genannten Paar abgewendet, sich mit der unförmlichen Marientrompete abquält, ist für die Hauptszene von keiner Bedeutung, sondern ein blosses Beiwerk, das dem Totentanz nur die äussere Form entlieh. Es ist aber echt künstlerisch empfunden; denn ohne den Haupteindruck zu stören, ja sich der Beachtung geradezu entziehend, erfüllt diese Nebenfigur ganz vorzüglich ihren eigentlichen Zweck, in der Lücke zwischen den beiden Hauptpersonen einen belebten Hintergrund zu schaffen*). Ebenso trefflich ist der zottige Hund, halb zwischen den Beinen seines Herrn einhertrottend.

Der Kardinal (9), die Kaiserin (10), die Königin (11), der Bischof (12), die Äbtissin (15), der Domherr (17), der Geizige (28), der Kaufmann (29), die Herzogin (36), das Kind (39), der Narr (43).

Von diesen Bildern schliesst sich nur ein kleiner Teil durch die einfachen Paare an die vorigen Bilder an; doch weichen die dort geschaffenen Situationen viel mehr vom gewöhnlichen Typus der Totentänze ab. In den übrigen Szenen ist die Personenzahl vermehrt und die Auffassung meist eine ganz neue.

Das Blatt der Herzogin (36), die im Bett von den unheimlichen Gesellen überrascht wird, ist nur dadurch besonders interessant, dass sich auf einem Schild der Bettlade das Monogramm LÜTZELBURGERS befindet. GRÜNEISEN erblickt in diesem Bilde die Verspottung der Langschläferin!

Dem Narren (43) begegneten wir schon im Alphabet (S. 185); mit dem unschädlichen Narrenkolben verteidigt er sich dort gegen

*) Auch hier hat VÖGELIN nicht unterlassen, diese in Chur fehlende Gestalt für störend zu erklären (No. 71, S. 56).

den angreifenden Toten. Es ist darin, abweichend von den alten Totentänzen, die den Narren einfach als Vertreter seines Standes zeichnen, die Narrheit selbst ironisch geschildert, die auch im ernstesten Augenblick von ihrer läppischen Art nicht lässt. Bei der Wiederholung dieses Gegenstandes im grossen Totentanz hat HOLBEIN eine bemerkenswerte Änderung vorgenommen. So wie er dort überhaupt die im Alphabet überwiegenden Kampfscenen zwischen Lebenden und Toten einschränkte, geschah es auch mit dem Narren. Er befindet sich keinem Angreifer gegenüber, sondern sein dämonischer Partner tanzt und spielt auf dem Dudelsack als sein Genosse; denn wenigstens im 15. Jahrhundert pflegten gerade die Narren auf der Schalmei oder dem Dudelsack zum Tanze aufzuspielen (s. DUFOR No. 10, S. 8 und die Kartenspiele des 15. Jahrhunderts, No. 26, I, S. 255). Der Narr wird auch von diesem seinen Gefährten, der ihn nur leicht am Mantel gefasst hält, nicht gewaltsam zum Tanze fortgezogen, sondern gleichsam nur dazu aufgefordert und springt auch wirklich mit ihm weiter, holt aber zugleich zu einem gelegentlichen Schlag mit dem Kolben aus. Seine alberne Hinterlist ist durch die Gebärden, die halbe Abwendung von dem Genossen und die Haltung der Linken am offenen Munde, vorzüglich wiedergegeben. Fasst man das Bild so auf, als zwei tanzende Narren, so läge die Ironie, wie in allen ähnlichen Fällen darin, dass der eine läppische Gesell die Totengestalt für seinesgleichen hält und so behandelt. Der Kontrast wird noch gesteigert durch das Alter des kahlköpfigen und zahnlosen Narren. Der von WOLTMANN angegebene Vergleich mit der englischen volkstümlichen Pantomime vom Kampf des Narren mit dem Tode passt wohl zum Narrenbild des Alphabets, aber nicht zu dem des grossen Totentanzes, weil dort eben vom Kampf nichts zu sehen ist. — Die Ähnlichkeit der Totengestalt mit derjenigen der Heidin in Gross-Basel (Fig. 74) ist unverkennbar*).

Der Geizige (28 — Rychmann der ersten Ausgabe) ist eine Umbildung des Wucherers im Alphabet, wo sich HOLBEIN noch einigermaßen an die Grossbasler Vorlage hielt. Ähnlich wie aus dem bloss lächerlichen Mönch der Dolchscheide und des Alphabets im grossen

*) MASSMANN (No. 48, S. 7) bezeichnet die unanständige Entblössung des Narren in den Lyoner Ausgaben — dieses Bild wurde erst in Lyon geschnitten —, die in den späteren Kopien durch einen Kleidzipfel verdeckt wurde, als eine „französische“ Obscönität, aber sehr mit Unrecht. Das Vorbild dazu findet sich im Narren des Alphabets.

Cyklus die Verspottung der Habsucht entstand, führt auch jene Verwandlung des Wucherers zu einer bedeutenden Steigerung der Wirkung. Mitten unter seinen Schätzen im Kellergewölbe sitzend, wird der Geizige von dem fürchterlichen Eindringling überrascht, der sich gemächlich niederlässt und ihm mit vollen Händen das Geld raubt. Auch hier verrät der erstere in seiner ganzen Haltung, indem er sich mit ausgebreiteten Armen über den Tisch vorbeugt, nicht Todesschrecken, sondern einzig Entsetzen und Zorn über den ihm drohenden Verlust des geliebten Mammons, wobei seine leidenschaftliche Bewegung und sein nervös verzogenes Gesicht wunderbar gegen die eisige Ruhe des satanisch lächelnden Gegenübers absticht (S. 202). Bei dem Fehlen jedes Angriffs gegen den Lebenden selbst liegt der Schwerpunkt zweifellos nicht in der Vorstellung eines etwa unmittelbar bevorstehenden Todes, sondern in der köstlichen Ironie, die sich in der ganzen Scene ausspricht; durch den von WOLTMANN vorgebrachten Bibelspruch wird dieser Eindruck natürlich nicht erhöht.

Das Bild der Kaiserin (10) halte ich nicht gerade für besonders gelungen, weil dem prunkvollen Aufzug mit dem zahlreichen Hofstaat ein rechtes Leben fehlt, was wiederum durch eine wenig glückliche Auffassung des Hauptvorgangs veranlasst ist. Die in einen langen Frauenmantel und eine Haube gehüllte weibliche Totengestalt hält die Kaiserin an und weist mit der Hand auf das unmittelbar vor ihr gähnende Grab. Unwillkürlich muss man wieder an die schon einmal, beim alten Manne, erwähnte Allegorie von H. BALDUNG denken, wodurch das Unbefriedigende von HOLBEINS Darstellung erst recht offenbar wird, nämlich die Vermischung der realistischen Auffassung mit der Allegorie. Ein weiterer Fehler ist die vollkommene Indifferenz der Kaiserin. Der unbequeme Eindruck würde merklich abgeschwächt werden, wenn die Maske der Totengestalt eine verständliche, z. B. diejenige eines bestimmten Hausgenossen wäre, der die Kaiserin auf das offene Grab aufmerksam machte. Die bisherigen weit auseinander gehenden Deutungen dieser Maske beweisen eben deren Unzulänglichkeit. MASSMANN sieht darin die „alte Amme“ der Kaiserin — ein nicht unpassender Vergleich, wenn nicht MASSMANN einen ganzen Roman in moralisierendem Sinn darangeschlossen hätte. MECHER nennt den weiblichen Toten einen „Hofmarschall“ und WOLTMANN ein totes Weib „mit dem Leichentuch wie mit einem Fürstenmantel umhüllt“. Das Leichentuch beruht auf einem entschiedenen Irrtum,

da der Frauenmantel und die Haube nicht zu verkennen sind, und auf den Hofmarschall konnte MECHER nur verfallen, weil in seiner Zeichnung der Totengestalt die weiblichen Brüste fehlen.

Wieviel natürlicher und anziehender ist dagegen das Bild der Königin (11), die ebenfalls inmitten ihres Hofstaats vom Toten an der Hand gefasst und fortgezogen wird! Ihr Wehegeschrei und Widerstreben, der energische Versuch ihres Begleiters, sie zu befreien, der Jammer der folgenden Hofdame und dazu der springende Tote im Narrenkleid*) mit dem lustigen Gesicht und hoch erhobenem Stundenglas — dies alles nebst der passenden Umgebung vereinigt sich zu einem ebenso farbenreichen wie harmonischen Bilde, dessen Reiz freilich demjenigen verschlossen bleibt, der hier nur die Schilderung des Todes einer sinnlich eitlen Königin im Gegensatz zu der würdigen, frommen Kaiserin sieht (MASSMANN). Man beachte übrigens auch an dieser Stelle die Entwicklung in den verschiedenen Bildern der Königin, die uns HOLBEIN geliefert hat. Auf der Dolchscheide wird die Königin einfach geführt, im Alphabet wird sie von dem Toten überfallen und gepackt; zuletzt kommt die eben geschilderte Scene, worin ebenfalls nur der überraschende Tod wiedergegeben ist, aber in einem so trefflichen Lebensbilde, dass er an Interesse gegen dieses vollkommen zurücktritt.

Bei der Äbtissin (15) wiederholt sich dieselbe Scene in bescheideneren Grenzen. Die Entführung des Kindes (39) durch den Tod finde ich dagegen in dieser dritten Darstellung desselben Gegenstandes weniger anziehend als in den früheren (vgl. S. 179, 187). Auf der Dolchscheide entschädigt die treffliche Charakteristik des Toten und des Kindes für den Mangel einer ganzen Scene; im Alphabet wird die humoristische Behandlung aufgegeben und durch die Beziehung des Kindes zum Hause, zur Mutter, die Scene in ein höheres Niveau gehoben; in dem letzten noch umfassenderen Bilde unterscheidet sich aber die Entführung des Kindes nicht von ähnlichen Scenen anderer Totentänze, wofür die Schilderung der in ihrem Elend zurückbleibenden Familie keinen genügenden Ersatz bietet. Der Gedanke, den Tod unter den Armen und Elenden besonders ergreifend zu schildern, mag zu Grunde gelegen haben; er ist aber nicht überzeugend ausgeführt**).

*) Dies ist eine ziemlich treue Kopie des Toten beim Narren in Gross-Basel.

**) Der vom Herdfeuer aufsteigende Rauch mit der einfachen spiralen Aufrollung ist im Holzschnitt unzweifelhaft missraten. Allerdings ist darüber noch ein Rauchwirbel in Umrissen

Der Kardinal (9), auf einem Thronessel sitzend, hält ein Schriftstück mit vielen Siegeln in der Hand und spricht zu einem Mann niederen Standes mit zurückgeworfenem Hut, mit Schwert und Sporen, sowie mit einem taschenförmigen, am Riemen hängenden Futteral; indes greift die bärtige Totengestalt nach dem Hut des Kardinals. Eine nicht ganz klare Scene; der dem Kardinal Bescheid gebende Mann ist nach seiner Ausrüstung am ehesten noch als ein Bote zu deuten, der das Schriftstück gebracht hat (MECHEL). WOLTMANN nennt dieses schlechtweg einen Ablassbrief, den der Kardinal aus den Händen giebt; denn der Bibelspruch der Lyoner Ausgabe bedroht diejenigen, die gegen Bestechung den Gottlosen Recht sprechen und es den Gerechten vorenthalten. WOLTMANN könnte ja recht haben; nur verstehe ich nicht, warum er sich auf den Spruch beruft, der ja für das Bild des Richters (s. u.) wie gemacht ist, aber für das Kardinalsbild wenig passt. Einfacher verfuhr SCHLOTTHAUER, der an dieser wie an anderen Stellen die Sprüche nach Gutdünken auswählte und sie dann als für die Auslegung massgebende behandelte. — Im übrigen gehört das Bild des Kardinals nicht zu den hervorragenden des Cyklus; Gesicht und Hände des ersteren sind jedoch vorzüglich gezeichnet.

Klarer, aber nicht inhaltreicher ist das Bild des Kaufmanns (29), der vom Tode gefasst und fortgerissen wird, während er im Hafen auf den Warenballen seine von der Seereise mitgebrachten Schätze mustert. Unzweifelhaft ist der Gegensatz zwischen dem lebenssicheren Kaufmann und dem ihn unvermutet überraschenden Tode von HOLBEIN wohl überlegt ersonnen; ebenso unzweifelhaft ist aber für diese allgemein menschliche Situation hier nur zufällig der Kaufmann gewählt. Erst MASSMANN und WOLTMANN war es vorbehalten, auch da ein Laster zu entdecken: der Kaufmann jagt den vergänglichlichen Schätzen nach, gleich dem Geizigen und dem Schiffer — ein unzertrennliches Kleeblatt von „Mammonsdienern“! — Wenn

angelegt, aber seine Ausführung wieder aufgegeben worden, da die dahinter befindlichen Gegenstände vollständig sichtbar sind. Mag nun die Vorzeichnung HOLBEINS auf dem Holzstock unvollständig gewesen sein oder eine Korrektur enthalten haben oder endlich der Formschneider allein an der Unebenheit schuld sein, jedenfalls beweist sie, dass gelegentliche Mängel der Holzschnitte nicht ohne weiteres auf Zeichenfehler HOLBEINS zurückzuführen sind. Im vorliegenden Falle zeigt ein Vergleich mit „Abrahams Opfer“ in den gleichzeitigen HOLBEINSCHEN Bildern des Alten Testaments, dass HOLBEIN solche Rauchsäulen wie die erwähnte für den Holzschnitt sehr wohl zu zeichnen verstand.

man beachtet, dass das Bild des „Schiffers“ uns nur die Mannschaft eines Fahrzeugs in Todesgefahr zeigt, so wird die Ungeheuerlichkeit jenes Kommentars evident, der die Berufsthätigkeit des Kaufmanns und des Schiffers schlechtweg für etwas Verwerfliches erklärt, das mit dem Laster des Geizigen zu vergleichen sei. Dass das schon der Verseschmied CORROZET aussprach, ist schlimm genug, noch schlimmer aber, dass ein WOLTMANN es nachspricht und sogar HOLBEIN dafür verantwortlich macht.

Der Gang des Domherrn (17) zur Kirche, mit einem weltlichen Gefolge, aus dem die Totengestalt an ihn herantritt und ihm das Stundenglas zeigt, hat GRÜNEISEN als das beste Bild des ganzen Buchs imponiert; ich finde die Zeichnung auch recht gut, aber den Inhalt dürftig und matt.

Der Bischof (12) und der ihn führende Tote bilden ein vorzügliches Paar; der Bischof ist nicht nur eine der würdigsten, sondern auch eine der schönsten Gestalten der ganzen Reihe. Im Alphabet zieht der Tote den mit aller Macht widerstrebenden und mit dem Stab sich dagegen stemmenden Bischof gewaltsam mit sich fort; im späteren Cyklus ist beider Haltung mit feinem Gefühl geändert, der Tote hat den Bischof unter den Arm gefasst, dieser folgt auf seinen Stab gestützt und leicht vorgebeugt, das Gesicht wie mit zaghafter Frage dem Begleiter zugewendet, an dem keine Spur von Spott und Hohn sichtbar ist. Statt der früheren beinahe rohen Gewalt herrscht nur der feste Wille des Führers und die würdige Ergebung des Anderen. Mit dieser Wandlung ist aber die Fortentwicklung unseres Gegenstandes nicht abgeschlossen; in Anknüpfung an das bekannte biblische Wort von der Zerstreuung der Schafe, nachdem der Hirte von ihnen genommen ist, zeichnete HOLBEIN die Wirkung des unerwarteten Todes auf die Zurückbleibenden, aber in seiner Weise. Er vermied die nackte Allegorie mit der zerstreuten Schafherde, die bei ihm nur als Beiwerk dient, und zeigt uns die Ratlosigkeit und Verwirrung der von ihrem Oberhirten Verlassenen in den jammernden und herumirrenden Hirten, Mönchen und anderen Personen, die in der bergig ansteigenden malerischen Landschaft weithin sichtbar den bewegten Hintergrund zu dem ruhigen Paar vorn bilden. — Dies ist keine Illustration einer Bibelstelle, sondern die echt künstlerische Umsetzung eines Redegleichnisses in eine malerisch bedingte Form mit der überzeugenden Kraft der Wirklichkeit.

Der Edelmann (16), der Ritter (31), der Graf (32), der Kriegsmann (40).

Diese vier Bilder zeigen uns wieder einzelne Paare, sind aber von den zuerst besprochenen und allen übrigen Totentanzbildern dadurch verschieden, dass sie wirkliche Kämpfe der Lebenden mit den Toten darstellen.

Der Edelmann (16) wird auf freiem Felde von dem nackten und waffenlosen Toten überfallen, packt diesen am Halse und holt zu einem mächtigen Hiebe mit seinem Schwerte aus. Sein Gegner scheint trotzdem seiner Sache sicher zu sein: hinter ihnen steht schon die Totenbahre, auf die er den Edelmann niederreißen wird; ein Motiv, das schon im Alphabet (Herzog I) vorkommt.

Der Tote des Ritters (31) ist gleich seinem Gegner gewappnet und bewaffnet und durchstösst ihn mit der Lanze, während dieser mit dem Schwerte den Totenschädel trifft, ohne damit einen Erfolg zu erzielen.

Der Kriegsmann (40) ist uns schon auf der Dolchscheide und im Alphabet begegnet, dort vor dem Trommler-Tod zurückweichend, hier bereits im Kampfe mit dem grotesk maskierten Tod. In der dritten Zeichnung desselben Gegenstandes vereinigte HOLBEIN gewissermassen beide früheren Bilder. Im Vordergrund findet der Zweikampf über den Leichen der Gefallenen, also auf dem wirklichen Schlachtfelde statt; der Landsknecht schwingt seinen Zweihänder, der nackte Tote einen mächtigen Knochen, während er sich mit einem Schilde deckt, — eine viel wirksamere Figur als die Karikatur im Alphabet. Im Hintergrunde führt aber ein trommelnder Toter frische Truppen in den Kampf.

In dem Bilde 32 erscheint der Tote in der Tracht eines Bauern, der den Dreschflegel von sich geworfen und das Wappenschild des angstvoll vor ihm fliehenden Grafen mit beiden Händen gehoben hat, um es ihm an den Kopf zu schleudern: unzweifelhaft ein Hinweis auf die Bauernkriege der HOLBEINschen Zeit, was denn auch den früheren Erklärern nicht entgangen ist. Der Graf ist von seinem Besitz, der im Hintergrunde sichtbaren Burg, vertrieben, Helm und Schärpe liegen am Boden als Zeichen seiner Niederlage im Kampfe, und das Wappenschild in den Händen der Bauern mag darauf hindeuten, dass, sowie dieses zertrümmert wird, auch die ganze verhasste Herrschaft vernichtet werden soll. Auch in diesem Fall ist

der Fortschritt gegenüber der entsprechenden Scene des Alphabets (S. 185) unverkennbar. Dort bleibt es trotz des Bauerngewandes des Toten bei einer Totentanzscene — der Graf wird ungeachtet alles Sträubens fortgezogen, ohne dass die Anwendung einer natürlichen Gewalt evident wird —, hier hat sich daraus eine echt historische Darstellung entwickelt.

Dadurch entfernt sich freilich das Grafenbild von den drei anderen Bildern, die einfach Kampfscenen enthalten; wir werden aber den Zusammenhang gleich kennen lernen. Jene drei ersten Bilder sind übrigens ebenfalls von verschiedener Auffassung. In 16 wird man durch die schlichte unbewehrte Totengestalt äusserlich noch am meisten an den alten Totentanz erinnert; immerhin ist dieses Bild des Edelmanns von dem folgenden des Ritters gar nicht zu trennen, wo der Waffenkampf ein vollständiger ist, worauf uns No. 40 endlich auf ein wirkliches Schlachtfeld führt. Was ist nun diesen drei Kampfscenen gemeinsam und was für sie bezeichnend? — Nach allen bereits mitgeteilten Proben früherer Kommentare kann es nicht wunder nehmen, dass die wenigen Bemerkungen, die über die blosser Beschreibung hinaus jenen Bildern bisher gewidmet wurden, wieder auf moralische Betrachtungen hinauslaufen. Da erfährt man zum wer weiss wievieltenmal, dass der Tod stärker ist als alle irdische Macht und dass die Träger dieser Macht gottlose Übelthäter sind. SCHLOTTHAUER bezeichnet den Ritter schon in der Überschrift als „Raubritter“, und WOLTMANN lässt Ritter und Kriegsmann durch das Schwert fallen, weil sie damit im Leben Gewalt geübt haben. Zu einer ästhetischen Analyse ist aber auch nicht der erste Ansatz gemacht.

Gemeinsam und bezeichnend für unsere drei Bilder ist, dass die Toten als wirkliche Kampfgegner von streitbaren Lebenden auftreten, also andere Lebende vertreten und nichts anderes ausführen als eben solche, wenn es zum Kampfe kommt. Der einzige Unterschied ist der, dass durch die Totengestalt der Untergang des anderen für den Beschauer zur Gewissheit wird, auch wenn der tödliche Streich noch nicht gefallen und der Tote gar nicht oder ungenügend bewehrt erscheint. Wir haben also wirkliche Lebensvorgänge vor uns, deren Ausgang nur nicht dem wechselnden Zufall oder besonderen Umständen unterliegt, sondern vorher bestimmt ist. In den Toten sehen wir daher nichts anderes als das Bild des besonderen Todesgeschicks, des individuellen Verhängnisses, das die natürliche Scene auf

das Niveau einer dramatischen Dichtung erhebt. So ging die Kunst HOLBEINS vor; mit asketischer Todesstimmung und populärer Moral hat sie nichts gemein (s. S. 235).

Wie weit HOLBEIN sich von allegorischen Todesbildern fern hielt, ersieht man am besten aus einem Vergleich mit ähnlichen Darstellungen seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen. Unter den schon mehrfach erwähnten eigentlichen Todesbildern der Heures finden sich zwei Arten von Darstellungen. Erstens überrascht der allegorische Tod, ein nacktes Skelett mit dem Pfeil, die Lebenden und stösst sie selbst mit seiner Waffe nieder; oder es wird uns ein wirklicher gewaltsamer Todesvorgang vorgeführt, die Ermordung Abels, die Hinrichtung eines Verbrechers und Ähnliches, und dieselbe Todesgestalt steht daneben und zückt gleichfalls ihren Pfeil nach dem Opfer (Fig. 14). Der biedere Künstler wusste sich eben nicht anders zu helfen, um die beliebte Darstellung gewaltsamer Todesarten unter einen höheren Gesichtspunkt zu bringen, und lieferte daher wohl volkstümlich verständliche, aber jedenfalls unkünstlerische Bilder. — Mit besserem Takt verfahren natürlich die grossen Maler jener Zeit, indem sie sich nur an die Allegorie des Todes hielten, seine Person ohne Waffen, bloss durch ihre Anwesenheit wirken liessen und dadurch, sowie durch die vollkommene Ohnmacht der Opfer seine Allmacht illustrierten. So namentlich DÜRER in seinem Tod und Landsknecht (Bartsch 132)*), MANUEL und BALDUNG in ihren schon erwähnten Bildern. Einen Schritt weiter ging BURCKMAIR, der den allgemeinen Vorwurf schon bestimmter, wirklicher fasste und zugleich die Schrecken des plötzlichen Todes in grossartigster Weise schilderte. Sein geflügelter Würgengel, dem er ohne Zuhilfenahme des Skeletts ein grauerregendes Äussere zu verleihen wusste, und der einen auf offener Strasse zusammengebrochenen Krieger würgt und zugleich das fliehende Weib an dem flatternden Gewand, das er mit den Zähnen gefasst hat, zurückreisst, — das soll offenbar nicht der Tod schlechtweg sein, sondern die rasend mordende Pest.

Trotz aller Vollkommenheit in der Ausführung gingen aber diese Darstellungen über die blosser Allegorie des Todes als einer

*) DÜRERS „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98) ist natürlich überhaupt nicht zu den eigentlichen Todesbildern zu rechnen. Ferner bildet sein „Spaziergang“ (B. 94) schon eine Ausnahme von der bezeichneten Darstellung und nähert sich der HOLBEINSCHEN Auffassung; denn das junge Paar im Vordergrund ist schon ganz genuehaft ausgeführt, und der im Hintergrunde lauernde Tod dient nur dazu, der Scene eine düstere Stimmung zu verleihen.

übermenschlichen Macht nicht hinaus. Ganz anders bei HOLBEIN, wo von einer solchen Allegorie überhaupt nicht die Rede ist, sondern der gewaltsame Tod mit aller Naturtreue als Ausgang eines kriegerischen Kampfes geschildert wird, wobei aber allerdings einem Mitwirkenden ein dämonischer, jedoch nur dem Beschauer kenntlicher Charakter verliehen und dadurch der geschilderte künstlerische Erfolg gesichert ist. Nirgends drängt sich ein Übermenschliches störend auf, alles geht so natürlich zu, dass ein Unbefangener auf einen allegorischen, lehrhaften Zweck gar nicht verfallen kann und nur den dämonischen Zug, die dramatische Stimmung des wirklichen Lebens empfindet. Die von WOLTMANN behauptete Ironie in dem gewaltsamen Tod des Ritters und des Kriegers — als Strafe für ihren gewalthätigen Lebenswandel (s. oben) — kann ich um so weniger entdecken, als ich thatsächlich nichts natürlicher finde, als Krieger den rühmlichen Kriegertod sterben zu sehen. Und wie wenig die HOLBEINSCHEN Totengestalten auch in den besprochenen Kampfszenen schlechtweg als übernatürliche Todbringer aufzufassen sind, lehrt uns endlich der Trommler im Schlachtbilde. Weder kann seine dämonische Gestalt den Kriegern kenntlich sein, die ihm unbedenklich folgen, noch handelt er anders oder bewirkt etwas anderes als ein Trommler von Fleisch und Blut; er ist ausschliesslich ein künstlerischer Ausdruck für die Vorstellung, die sich wohl aussprechen, aber nicht unmittelbar malen lässt, dass der Krieger in der Schlacht dem Tode entgegengeht.

Nach denselben künstlerischen Grundsätzen verfuhr HOLBEIN bei der Komposition der letzten Kampfscene im Bilde des Grafen. Die Wirklichkeit der Darstellung wird noch dadurch erhöht, dass die Ermordung des Grafen durch den aufständischen Bauern eine historische Thatsache wiedergibt, wie denn solcher Bilder in jener Zeit noch manche entstanden. Die dämonische Totengestalt des Bauern hat hier auch nur die Bedeutung, die wirklichen Begebenheiten, die sich in den wilden Kämpfen ganzer Heere abspielten, auch in einem einzigen Paar wahrscheinlich erscheinen zu lassen. Durch das geschichtliche Moment ist aber auch dem Versuch, irgendwelche Tendenzen hineinzulegen, die Spitze abgebrochen. Unzweifelhaft kann nicht nur eine „demokratische Gesinnung“, sondern ebensogut der fromme Glaube, dass die Geschichte der Menschen nur das Abbild einer höheren Gerechtigkeit sei, aus diesem Bilde herauslesen, dass

das Entsetzen und die Todesangst des Grafen vor dem ihn verfolgenden und mit schmähhlichem Tode bedrohenden Feinde eine furchtbare, aber gerechte Strafe sei für den vorausgegangenen Hochmut und die Hartherzigkeit des stolzen, herrschenden Adligen. Diese Moral haftet aber nicht an HOLBEINS Bilde, sondern hängt sich an die Geschichte selbst; jenes enthält nur die wunderbar einfach und doch grossartig eingekleidete geschichtliche Begebenheit.

Und damit kommen wir zur Zusammenfassung unserer Betrachtung dieser Bilder. Obgleich in ihnen der Todesvorgang so unmittelbar wie kaum sonst im ganzen Cyklus geschildert ist, sind sie doch nicht Todesbilder im gewöhnlichen Sinn. Nicht der abstrakte Gedanke des Todes und nicht die damit verbundenen moralischen Vorstellungen fesseln den Beschauer, sondern die packende Wirklichkeit des durch das drohende Ende dramatisch bewegten Lebens, was sich noch steigert, wenn diese Wirklichkeit eine historische ist. Es war die Kunst HOLBEINS, den Tod auch im „Totentanz“ durchweg als Lebensvorgang zu malen*).

Der König (8), der Herzog (13), der Fürsprech (19), der Ratsherr (20), die Nonne (24), das Saufgelage (42), die Gräfin (34), der Ackersmann (38).

Hier gehören die Totengestalten ebenfalls zur natürlichen Umgebung der Lebenden, sind aber nicht Vollstrecker des Todes wie in den Kämpfen; sie beteiligen sich vielmehr in natürlicher Weise an den Handlungen der Menschen und werden von ihnen als ihresgleichen behandelt. Sie sind daher als dämonische Wesen nur dem Beschauer kenntlich und bilden, indem der Todesgedanke völlig zurücktritt, eigentlich nur den wirksamen Kontrast im Treiben der Menschen.

Dies zeigt sich ganz besonders im Bilde des Fürsprechs (19), obgleich die Totengestalt sich ganz unverhüllt an einer Scene des alltäglichen Lebens beteiligt. Während der Fürsprech sich von einem Klienten bezahlen lässt, erscheint zwischen und hinter ihnen das Gerippe, um auch seinerseits einiges Geld in die Hand des Fürsprechs

*) Wie vollständig HOLBEIN in dieser Beziehung früher verkannt wurde, beweist die Bemerkung GRÜNKENS, dass MANUELS Ordensritter den Ritter HOLBEINS weit übertreffe, weil er dem unabwendbaren Tode mit würdiger Ergebung entgegensehe, während der andere den vergeblichen Kampf versuche (No. 23, S. 98). Nun, gerade dieser Kampf hat uns gezeigt, dass es sich bei HOLBEIN gar nicht mehr um Totentanzbilder im alten Sinn handelt und folglich der Vergleich von vornherein hinfällig ist.

zu zählen wie der erste Klient. Das Stundenglas wird auch nicht dem Fürsprech entgegengehalten, sondern hinter seinem Rücken in die Höhe gehalten. Die Handlung dieser Gestalt ist trotz des nackten Totenkörpers und des Stundenglases so bezeichnend, dass die Nachahmung eines Klienten von keiner Seite bezweifelt wird. Die mit gefalteten Händen demütig flehende Jammergestalt im Hintergrunde kann gar nichts anderes bedeuten als einen Armen, der in Ermangelung der Mittel die Beihilfe des Fürsprechs entbehren muss, dessen Hartherzigkeit aus seinen Mienen und dem drohend gehobenen Stock deutlich redet.

Natürlich wird in diesem Bilde die Ungerechtigkeit in der Behandlung von Arm und Reich gegeißelt; keineswegs wird man aber alle sonstigen daran geknüpften Auslegungen billigen können. Hartherzig erschien der Fürsprech dem Volke in jener demokratisch bewegten Zeit wohl unter allen Umständen, auch wenn die bezeichnete Ungerechtigkeit vielleicht oft in äusseren Verhältnissen begründet war; wozu ihn aber noch zu einem verworfenen Menschen machen durch die im Bilde nichts weniger als anschaulich begründete Behauptung, dass er jenen Armen um Hab und Gut gebracht (WOLTMANN)? Was soll ferner der Tod als „Rächer der Unterdrückten“ (v. MECHEL) oder schlechtweg als „der Sünde Sold“ (SCHLOTTHAUER) an dieser Stelle bedeuten? — Der letztere Ausdruck ist in der biblischen Erzählung vom Sündenfall am Platz, ganz allgemein gebraucht ist er mehr als trivial. Aber nicht nur diese moralischen Erwägungen sind hier ganz unpassend, sondern auch die ausdrückliche Hervorhebung der Todesmahnung überhaupt als des die ganze Situation beherrschenden Moments, wie es allerdings in den alten Totentänzen beabsichtigt war und auch wirksam hervortrat. In dem vorliegenden und den folgenden Bildern dagegen ist und bleibt das Wesentliche die Ausmalung einer Scene des alltäglichen Lebens, worin mit wenigen Zügen eine scharfe Satire gegen eine menschliche Unvollkommenheit, hier die Ungerechtigkeit und Hartherzigkeit durchgeführt ist. Die Totengestalt wirkt dabei ganz entschieden mit, indem sie an die Nichtigkeit alles menschlichen Treibens, daher auch jeder aus den verschiedenen Lastern hervorwachsenden Überhebung erinnert und dadurch ihre sittliche Blösse aufdeckt. In diesem Sinne ist aber die unverkennbare Todesdrohung, wozu der wirkliche Tod der alten Totentänze abgeschwächt ist, nicht mehr der Mittelpunkt, das Ziel,

sondern nur ein, wenngleich drastisches, so doch immerhin untergeordnetes Mittel der Darstellung eines eigentlichen Lebensvorgangs.

Der mit einem reichen Pelzrock bekleidete vornehme Rats-
herr (20) steht im Gespräch mit einem Bürger, der auf die zwischen
ihnen am Boden hingestreckte und sich halb erhebende Totengestalt,
mit dem Stundenglase in der Hand, hinweist. Im Nacken des Rats-
herrn sitzt eine kleine Teufelsfratze, mit einem Blasebalg in sein Ohr
blasend; ein zerlumpter Armer sucht vergebens seine Aufmerksam-
keit auf sich zu ziehen. — Nach MECHEL (No. 52) bläst der Teufel
dem Ratsherrn böse Ratschläge ins Ohr, nach WOLTMANN verschliesst
er ihm durch das Blasen das Ohr gegen die Klagen des Armen
(s. CORROZET in den Lyoner Ausgaben). Diese letztere Auslegung ist
mindestens sehr gesucht, diejenige von MECHEL dagegen zutreffend,
weil dasselbe Motiv in dem gleichen Sinn schon bei DÜRER, in dessen
Kupferstich „Der Müssiggang“ oder „Der Traum des Doktors“ (B. 76),
vorkommt. Die Totengestalt wird aber von beiden Kommentatoren
in gleicher Weise einfach auf den Tod bezogen, der aus der Erde
emporsteigt (MECHEL) oder mit einem: bis hierher und nicht weiter!
— sich dem Ratsherrn in den Weg wirft, also sein unmittelbar bevor-
stehendes Ende ankündigt (WOLTMANN)*). MECHEL'S Angabe ist aber
ein willkürlicher Zusatz, der durch das Bild nicht veranlasst ist**);
und andererseits ist die kraftlose Haltung unseres Knochenmannes
für den gewaltigen Herrscher Tod ebenso unpassend wie seine gering-
schätzigige Behandlung von seiten der Lebenden, denen er angeblich
eben sein unwiderstehliches Halt gebietet. Beachtet man hingegen,
dass der Bürger, der von den genannten Autoren ganz unnötiger-
weise zum „Vornehmen“ gestempelt wird, unverkennbar auf die
liegende Gestalt zeigt und dass in dem sonst so ähnlichen vorigen
Bilde derselbe Knochenmann zu den Mitwirkenden des ganzen Vor-
gangs gehört, so wird man geneigt sein, auch hier eine ähnliche
Deutung anzuwenden. Das am Boden in hilfloser Lage befindliche
Gerippe wäre alsdann ein elender Armer, dessen Klagen der Bürger,
irgend ein Beamter, dem Ratsherrn vorträgt, der darauf, was eben
der Teufel andeutet, in unfreundlichem Sinn entscheidet, sowie er

*) Nach NAUMANN'S Ansicht starrt die Totengestalt ungeduldig auf die Sanduhr, ob sie nicht bald abgelaufen ist.

***) Das Aufsteigen des Todes aus der Erde kommt übrigens in anderen Todesbildern vor, z. B. in einem Basler Blatt von H. BALDUNG, der Tod und eine Frau (Photographie BRAUN).

auch den zweiten Armen überhört. Die Parallele zum vorigen Bilde mit allen weiteren Folgerungen liegt so sehr auf der Hand, dass sie nicht ausgeführt zu werden braucht; die bis zum Überdruß wiederholte Allegorie des abstrakten Todes wäre also wieder einmal beseitigt. — Die Totengestalt selbst ist übrigens im vorliegenden Blatte, im Gegensatz zu den guten anderen Figuren, misslungen, besonders in der Lithographie.

Die Scene mit dem Herzog (13) ist nicht ganz so klar. Er wird von einer armen Frau, die ihr notdürftig bekleidetes Kind an der Hand führt, um eine Gabe angefleht, wehrt sie aber mit beiden Händen ab und wendet sich verdriesslich zu seinem Gefolge. Da erhebt sich hinter der Frau die Totengestalt und streckt beide Arme nach dem hartherzigen Fürsten aus. Nach der bisherigen Auffassung soll dies natürlich der sein Opfer packende Tod sein. Ich vermisste aber in dieser Bewegung die Sicherheit und selbst Brutalität, mit der diese Gestalten, wo sie als wirkliche Todesboten auftreten, z. B. im Alphabet, ihre Opfer packen, und ferner den Ausdruck des Schreckens oder überhaupt irgend einer Aufregung über den Überfall bei den Anwesenden (vgl. 11, 12, 14, 15, 16, 23, 29, 30, 32, 39). Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass die Gestalt, die, ohne sich von ihrem Platz zu rühren, bloss vorgebeugt jene Bewegung ausführt, damit nur eine zudringliche Bitte andeutet und sich als Begleiter der armen Frau darstellen soll, gerade so wie die Totengestalt beim Ratsherrn sich dem vergeblich bittenden Armen anschliesst. Im übrigen ist die ganze Gruppe vorzüglich; das Bild des Herzogs im Alphabet hat mit dem vorliegenden gar keinen Zusammenhang.

Auf die Ungerechtigkeit und Hartherzigkeit folgen noch zwei Laster. Erstens die Sittenlosigkeit der jungen Nonne (24), die vor dem Altar kniend sich nach dem Jüngling umsieht, der auf ihrem Bette sitzt und die Laute spielt, während eine weibliche Totengestalt, durch Kapuze und Skapulier ebenfalls als Nonne gekennzeichnet, sich an einer auf dem Altar brennenden Kerze zu schaffen macht. MASSMANN erblickt in diesem Bilde die Allegorie einer Nonne, die an ihren irdischen Jugendgeliebten zurückdenkt (No. 48, S. 75), und WOLTMANN sieht wieder darin, dass die leichenhafte Alte angeblich das Licht auslöscht, eine symbolische Handlung, nämlich die Andeutung des bevorstehenden Todes. Beides ist aber für HOLBEIN

viel zu sentimental und gesucht; es ist ihm gewiss so wenig eingefallen, mit dem Lautenspieler nur ein Traumgesicht wiederzugeben, wie die Geschmacklosigkeit zu begehen, dass er die angebliche Todesfigur noch ein Symbol des Todes ausführen liess. Auch kann es einem unbefangenen Beobachter nicht entgehen, dass die alte Nonne, indem sie mit gekrümmten Fingern nach dem Docht des Lichtes fasst, wohl kaum die Absicht haben kann, es auszulöschen, sondern nur es, wie man sagt, zu „putzen“. So entfällt auch jede positive Handhabe, in dem Bilde etwas anderes zu sehen als eine durchaus realistische Schilderung zeitgenössischen Lebens, wobei die Nebenfigur der alten Nonne mit dem Totenleib keine andere Rolle spielt als die Totengestalten in den vorigen Bildern.

Das Bild 42, die Säufer, ist ein Seitenstück zu den noch zu besprechenden Spielern, aber eine mehr wüste als packende Scene, aus der weniger Leidenschaft als rohe Lust spricht. Auch da greift die Totengestalt thätig ein, was sie aber thut, dass sie nämlich einem Genossen, dessen Kopf sie an den Haaren zurückreisst, unter dem Beifall der anderen Saufkumpane aus einem Krüge Wein in den offenen Mund giesst, das ist kein tödlicher Angriff, sondern bloss ein roher, in solchen Kreisen wohl nicht ungewöhnlicher Scherz, wie es auch andere Bilder jener Zeit bezeugen*). Das Ganze schildert eben nur mit drastischer Wahrheit die Roheit eines Saufgelages; von einer Todesscene (SCHLOTTHAUER) kann ich nichts entdecken. Für das erstere spricht auch die Behandlung desselben Motivs im Alphabet (S. 190), mit dem Unterschied, dass es sich dort nur um einen Trunkenen in der ganzen Scene handelt und dass daher die widerlichen Zuthaten des Bildes im grossen Totentanz fehlen.

Das Bild des Königs (8) ist wohl am häufigsten interpretiert worden. Bekanntlich hat zuerst MASSMANN behauptet, dass dieser König nach seinen Gesichtszügen und seiner Tracht ein Bildnis Franz' I. von Frankreich sei (SCHLOTTHAUERSCHE Ausgabe S. 74); WOLTMANN vergleicht es sogar mit TIZIANS Porträt desselben Königs im Louvre (No. 78, S. 271). Wie dem auch sei, so ist doch dieses oft beschriebene HOLBEINSCHE Bild recht ungenau studiert worden. — Der König sitzt unter dem Baldachin an einer reich besetzten Tafel, umgeben von zahlreicher Dienerschaft, darunter die Totengestalt, die

*) In dem „Directorium Statuum, Strassburg 1490“ ist dasselbe in einer Säuferscene der „Schelmenzunft“ dargestellt.

Goette, Holbeins Totentanz u. seine Vorbilder.

an der Bedienung teilnimmt. Da heisst es nun, der Tod kredenze dem König den Wein (GRÜNEISEN), er schenke ihm den tödlichen Abschiedstrunk ein (WACKERNAGEI), er fülle ihm die Schale (WOLTMANN) oder gar den Pokal (WESSELY); MASSMANN spricht sogar von den jammernden Männern des Volks, die vor dem Könige stehen und deren Thränen sich in den „Wehebecher des Todes“ mischen (SCHLOTTHAUER, S. 19). Offenbar hat MASSMANN die Ärmelwülste des Dieners, der hinter dem Toten steht, mit einer die Thränen abwischenden Hand verwechselt. In der That hebt aber die rechte Hand dieses Dieners den Krug und schenkt daraus in die Schüssel ein, die der Tote auf seiner flachen Linken hält, während er mit der Rechten den Deckel abgehoben hat. Auch reicht er die Schüssel keineswegs dem König, sondern dieser hat sie mit ausgestrecktem Arm selbst ergriffen. Das Versehen aller Beobachter erklärt sich daraus, dass die den Krug hebende Hand nach ihrer Haltung auch dem Toten angehören könnte. Sie ist aber nicht mager, knochig wie seine Linke, sondern voll, fleischig; und auf der anderen Seite kann die dürre Hand, die den Deckel hält, nach ihrer Lage nicht diejenige des Dieners, sondern nur des Toten Rechte sein*). Durch diese Feststellung ändert sich also die Situation vollständig: die Totengestalt schenkt weder ein noch kredenzt sie, vielmehr hilft sie nur dem eigentlichen Mundschenk, wenn es sich überhaupt um einen Trunk handelt. Dazu scheint mir aber die Schüssel als Trinkgeschirr schlecht zu passen; und da der König gleichzeitig in der Rechten ein zusammengelegtes Tuch, ähnlich einem Handtuch hält, so dürfte hier die Handwaschung nach beendetem Mahl dargestellt sein. Damit fallen aber alle jene Konjunkturen des Todestrunks. Auch die Auffassung, dass der König „mitten im eiteln, irdischen Genuss — im unedlen Fressen und Saufen, sagt MASSMANN — vom Verhängnis ereilt“ werde (WOLTMANN), kann ich nicht teilen; von dem aktuellen Tod kann in unserem Bild nach dem Gesagten nicht die Rede sein, und der unleugbare Gegensatz des tafelnden Königs zu dem würdig amtierenden Kaiser dürfte genügend hervorgehoben sein, wenn man von dem ersteren nur das angiebt, was das Bild zeigt, nämlich die prunkvolle Lebensweise.

*) Der Zeichner der Laybacher Ausgabe des HOLBEINschen Totentanzes (No. 69) löste den Zweifel sehr einfach, indem er dem Toten eine andere Stellung gab und ihn dann ganz unverkennbar den Krug halten liess, während der Diener ganz verdeckt wurde. Ebenso verfuhr der Maler in Chur (s. VÖGELIN, No. 71).

In dieser Darstellung, in der vollkommenen Ausführung eines Zeit- und Genrebildes, in das die mitthätige Totengestalt nur den dämonischen Zug hineinträgt, beruht der Hauptwert unseres Bildes. Und nichts kann dies besser kennzeichnen als der Vergleich mit einer ähnlichen und damit offenbar in Zusammenhang stehenden Zeichnung BALDUNGS, worin der Tod mit vorgehaltenem Stundenglas vor den in Gesellschaft tafelnden Fürsten tritt, der entsetzt zurückfährt (s. No. 67). Dies wäre das richtige Todesbild, auf das die moralischen Bemerkungen MASSMANN'S und WOLTMANN'S allenfalls gepasst hätten, die HOLBEIN gegenüber so wenig angebracht sind. Sollte die BALDUNGSsche Zeichnung älter sein und HOLBEIN das Motiv der Königstafel entlehnt haben, so müsste man um so mehr bewundern, dass er sich durch das sonst gut gezeichnete Vorbild nicht zu trivialer Wiederholung verleiten liess; war umgekehrt BALDUNG der Nachahmer, so lieferte dies ein Zeugnis, dass auch HOLBEIN'S Zeitgenossen sein Werk nur im Sinn der populären Todesbilder zu interpretieren wussten, nicht anders wie ihre Nachkommen nach mehr als 300 Jahren.

Die „Gräfin“ lautet in der ersten Ausgabe die Überschrift eines innerlich verwandten Bildes (34). Sie lässt sich von zwei Personen beim Ankleiden helfen; eine ältere Frau reicht ihr ein festliches Oberkleid und die Totengestalt legt ihr ein Halsband um, das aber aus Totenknochen besteht. Auch diese Darstellung soll nach der Ansicht von GRÜNEISEN und MECHEL (denen sich auch BURCKHARDT anschliesst, No. 4, S. 64) eine menschliche Schwäche geisseln, die Eitelkeit und Putzsucht des Weibes. Ich folge aber dieses Mal der Auslegung SCHUBERT'S, der die Gräfin zwanglos und passend eine Braut nennt. Indem die dämonische Totengestalt die Braut zur Hochzeit schmücken hilft, wird ein tragischer Ton angeschlagen, der unbedingt anmutender ist als jene schale Sittenpredigt gegen die Putzsucht.

In ähnlicher Weise als Stimmungsbild wirkt das Blatt mit dem Ackersmann (38). In stiller Abendstunde pflügt er sein Feld; mit der sinkenden Sonne winkt ihm das Ende der Tagesarbeit und die Ruhe in seinem Heim, das freundlich aus dem Mittelgrunde auftaucht. Aber der Treiber, der neben den vorderen Pferden des Viergespanns mit geschwungener Peitsche einherspringt, ist die uns bekannte Totengestalt; vom Sinken des Tages, von der Abendruhe

lenkt sie unsere Gedanken zum Ende des Lebens und zur ewigen Ruhe. Sie steigert die Abendstimmung ins Wehmütige, von einem wirklichen Tode sehe ich aber nichts. WOLTMANN spricht freilich vom Tode, der den Ackersmann am Pfluge trifft und ihm seine Pferde antreibt, d. h. mitten in dessen Leben hineinbricht, um es ihm zu nehmen. Diese Auslegung ist aber offenbar unrichtig. Ein Viergespann vor dem Pfluge könnte ohne Treiber gar nicht gelenkt werden; folglich hat der Tod den Ackerer nicht aufgesucht oder unversehens überfallen, sondern dessen gewöhnlicher Begleiter verwandelt sich für den Beschauer in die Totengestalt und ruft dadurch jene Stimmung hervor, ohne dass ein wirklicher Tod sich uns aufdringlich darstellt*). Wer möchte unter solchen Umständen noch glauben, dass diese echte Dichtung nicht beabsichtigt war und HOLBEIN vielmehr die „demokratische“ Gesinnung seiner Zeit zum Ausdruck bringen wollte, indem er den Bauer im Gegensatz zu den von der „Rache Gottes“ hingerafften vornehmen Sündern ruhig sterben lässt, als sei der Tod ihm eine Wohlthat (vgl. S. 229).

Der Papst (6), der Kaiser (7), der Richter (18), der Prediger (21).

Wieder anders treten die Totengestalten in diesen vier Bildern auf. Sie greifen nicht mehr in menschlich natürlicher Weise in das Leben ein, ja sie bleiben den Menschen offenbar ganz unsichtbar. Daher erscheinen sie auch wie Visionen — nicht gerade zum Vorteil der Bilder.

Ich nenne hier zuerst die Bilder des Papstes (6) und des Kaisers (7), historische Darstellungen mit weitestem Inhalt und Ausblick im kleinsten Rahmen. Beide sind gleicherweise thronend, in Ausübung höchster Herrscherthätigkeit dargestellt; der Papst nimmt in Gegenwart der geistlichen Würdenträger die Krönung eines vor ihm knienden Kaisers vor, der Kaiser, angeblich mit den Gesichtszügen Maximilians I. (MASSMANN)**), hält Gericht, schützt den vor ihm

*) Dies war den früheren Nachahmern HOLBEINS eben nicht recht. Deshalb wurde auch das Stundenglas, das HOLBEIN dem Toten unauffällig um den Hals hing, in der Laybacher Ausgabe vorn und recht sichtbar auf den Pflug gestellt.

**) Den thronenden Kaiser mit der vor ihm knienden Person finde ich schon in den Heures von 1507. Die Gesichtszüge Maximilians, so wie sie uns durch DÜRER bekannt sind, kann ich im HOLBEINSCHEN Holzschnitt nicht wiedererkennen. Dagegen ist dieses Profil beinahe identisch mit demjenigen des Königs im Berner Totentanz, den HOLBEIN ja nachweislich gekannt und benutzt hat (S. 190). Dieses Berner Königsbild soll aber das Porträt von MANUELS Schwiegervater sein (No. 46).

knienden Armen in seinem Recht und straft dessen vornehmen Bedrücker. Hinter beiden Herrschern erhebt sich die Totengestalt; den Papst umfasst sie, wie um ihn fortzuziehen, dem Kaiser scheint sie die Krone abreißen zu wollen. In keiner Weise greifen sie aber in die Handlung ein oder illustrieren den wirklichen Tod eines Papstes oder des Kaisers inmitten ihrer höchsten Repräsentation, was schon das historische Gepräge der Bilder empfindlich beeinträchtigen würde.

Auch hier ist WOLTMANN anderer Ansicht. „Der Tod weiss, wie er jeglichen Menschen am besten trifft. Auf dem Gipfel seiner Vermessenheit packt er den Papst.“ „Der Kaiser dagegen hat sein Haus bestellt, als es zu Ende geht. Auch er thront im vollen Ornat, von seinen Räten umgeben, aber er übt sein Amt in würdigster Art.“ — Unzweifelhaft hat HOLBEIN beide Herrscher ungleich behandelt, indem er dem Triumph der Herrschsucht des Papstes — „Gipfel der Vermessenheit“ dürfte schwerlich jemand für den sachlich richtigen Ausdruck für eine vom Papst vollzogene Kaiserkrönung halten — die Gerechtigkeitsliebe und -pflege des Kaisers gegenüberstellte. Ebenso gewiss hat er aber durch nichts angedeutet, dass er dabei dem von WOLTMANN ausgesprochenen Gedanken folgte, der das Auftreten des Todes zu dem verschiedenen Charakter und Handeln der beiden Herrscher in eine bestimmte Beziehung bringt. Dies kann nämlich nach WOLTMANNs sonstigen Auslassungen nur heissen, dass der Tod als eine Strafe des Himmels über den Papst mitten in seinem Frevel hereinbricht, den gerechten Kaiser aber friedlich von seiner Lebensbürde befreit. Was zeigen jedoch in Wirklichkeit HOLBEINs Bilder? — Unbemerkt ist die Totengestalt dem greisen Papste genahnt und sucht ihn sanft fortzuziehen, nachdem er eben mit der Kaiserkrönung das stolzeste Ziel seines Lebens erreicht hat; rauh und verletzend fasst sie dagegen den Kaiser an, der sich uns in der edelsten Ausübung seines Herrscheramts darstellt. Wo bleibt da die verkündete Moral? —

Etwas anderes ist es, dass auf dem Papstbilde noch zwei Teufelsfratzen angebracht sind, von denen die eine mit einer Bulle in den Händen in der Luft schwebt, die andere hinter dem Thronhimmel lauert — wie WOLTMANN meint, um die Seele des Papstes in Empfang zu nehmen. Abgesehen von dieser mindestens sehr unsicheren

Deutung*) ist es doch leicht verständlich, dass ein Anhänger der Reformation, wie es HOLBEIN war, zu jener Zeit Papstbilder mit Teufelsfratzen verzierte, — ein damals ganz gewöhnlicher Ausdruck des derben, religiösen Eifers, womit aber natürlich nicht ohne weiteres die Vorstellung des wirklichen Todes verknüpft war. Jedenfalls haben solche Arabesken — und dies ist der Kernpunkt der ganzen Diskussion — ebensowenig wie der im Papstbilde angedeutete Tod eine notwendige Beziehung zu der im ersteren dargestellten bedeutsamen Scene, gerade so wenig wie der Tod des Kaisers mit seinem gerechten Thun in Zusammenhang steht.

Das Papstbild schildert keinen Vorgang des gewöhnlichen Lebens, aber auch keine bestimmte historische Begebenheit; vielmehr hat HOLBEIN für seine Zeit mit wunderbarem Geschick denjenigen Moment aus dem Leben vieler Päpste herausgegriffen und zur Darstellung gebracht, worin die Hauptmotive der mittelalterlichen Geschichte am anschaulichsten hervortreten, und so mit den beschränktesten Mitteln ein grossartig historisches Bild geschaffen, in demselben Sinne wie das Bild des Grafen. Es illustriert in einem wirklichen Einzelvorgange die Weltbegebenheiten einer ganzen Periode. — Zweifellos ist das Kaiserbild als ein Seitenstück gedacht; es entbehrt aber durchaus dasselbe historische Gepräge und ist in dieser Beziehung geradezu recht schwächlich zu nennen. Die überaus lebendige und daher leicht verständliche Schilderung eines gerechten kaiserlichen Richters hat doch mit der historischen Bedeutung des mittelalterlichen oder selbst zeitgenössischen Kaisertums herzlich wenig zu thun; um so weniger, als dieses auf dem vorhergehenden Bilde bei der Kaiserkrönung sich ganz anders darstellt. So bleibt in der That

*) Der die Seele empfangende Teufel ist allerdings eine sehr gewöhnliche Darstellung des Mittelalters, jedoch nur in wirklichen Sterbescenen (vgl. GEFFKEN No. 21, ferner die späteren Ausgaben der Danse macabre u. a. m.). Später gewann die Verbindung von Tod und Teufel eine andere Bedeutung, wofür das bekannteste Beispiel DÜRERS berühmter Stich: Ritter, Tod und Teufel ist. Für unseren Fall passender ist eine Darstellung von L. CRANACH d. J. aus etwas späterer Zeit: Adam im Paradiese von einer Totengestalt und einem hundeartigen Teufel getrieben (von FRIMMEL citiert, wohl identisch mit dem schon von GOETHE besprochenen Leipziger Gemälde). Natürlich kann da nicht der wirkliche Tod Adams gemeint sein und daher auch der Teufel nicht dessen Seele holen wollen; beide Gestalten dienen nur dazu, den Eindruck des Schrecklichen hervorzurufen oder zu verstärken. Wenn wir nun in HOLBEINS Alphabet den Papst (B) ebenfalls ausser von zwei Totengestalten von einem hundeartigen Teufel angefallen sehen, so scheint mir auch eine ähnliche Deutung dieser Figur ganz natürlich und den Vorzug vor jeder anderen zu verdienen. Unter diesen Umständen wird man noch weniger geneigt sein, die passive und mehr dekorative Figur im späteren Papstbilde im Sinne WOLTMANN'S zu interpretieren.

nichts übrig, als im Kaiserbilde eine dem Andenken an den damals schon verstorbenen Maximilian gewidmete Huldigung zu erblicken; dadurch wird aber der wirksame Gegensatz zu dem eminent historischen Papstbilde hinfällig. Ich finde dies auch ganz begreiflich, da HOLBEIN die einzelnen Totentanzbilder weniger nach allgemeinen Überlegungen als nach augenblicklicher Eingebung schuf, und da andererseits das malerische Motiv des Kaiserbildes, wie bemerkt, einer von ihm mehrfach benutzten Quelle entlehnt, die Beziehung auf Maximilian aber vielleicht durch die Verherrlichungen dieses Kaisers in den bekannten Holzschnitten DÜRERS und BURCKMAIRS angeregt ist.

Das improvisatorische Vorgehen HOLBEINS erklärt denn auch die weiteren Zuthaten des Papst- und des Kaiserbildes. Für beide hatte er Szenen konzipiert, worin ein passender Platz für die Totengestalten nicht vorgesehen und überhaupt nicht vorhanden war; eine tragische oder dämonische Wirkung war für das Kaiserbild schon durch seine Tendenz und für das Papstbild dadurch ausgeschlossen, dass darin kein individuell menschlicher Vorgang, sondern ein Stück Weltgeschichte zur Darstellung kam. Nur die äussere Nötigung, den Totentanzcharakter zu markieren, veranlasste HOLBEIN zur Einfügung der rein allegorischen, visionären Erscheinungen, die daher den allgemeinen Eindruck eher abschwächen als fördern. Dies bestätigt auch die zweite Totenfigur im Papstbilde, die hinter dem Kardinal stehend ihn in der Tracht nachäfft, sonst aber ganz passiv und um so überflüssiger erscheint, als der Kardinal im Totentanz eine besondere Darstellung erfuhr. Noch weniger angebracht sind natürlich die schon erläuterten teuflischen Arabesken im Papstbilde; als Ausfluss des damaligen Parteieifers kann man sie einem HOLBEIN zu gute halten, damit sollte aber auch der Symbolik genug sein.

Fassen wir unser Urteil zusammen. Im Papst- und im Kaiserbilde sind die Totengestalten eine rein äusserliche Zuthat, die dem eigentlichen und bedeutsamen Inhalt der Bilder sich gar nicht anpassen liess. HOLBEIN kam zu diesem Zwiespalt, weil er bei seinem Streben, die zeitgenössische Geschichte im weitesten Sinne künstlerisch zu schildern, die Grenzen verkannte, die einer Benutzung der Totentanzidee für jenen Zweck gezogen sind. So bleibt die Motivierung der beiden Blätter als Totentanzbilder mit die schwächste in der ganzen Reihe, während sie im übrigen zu den vorzüglichsten

Darstellungen HOLBEINS gehören. Dies wurde übersehen, weil man durchaus jedes Blatt als Todesbild begreifen und bewundern wollte und nicht einsah, dass der alte Totentanz unter HOLBEINS Händen in dem Masse verschwand, als er zu einer Zeitgeschichte und einem selbständigen Kunstwerke auswuchs.

Ob die Totengestalt in 21 eine ähnliche Rolle spielt wie in Blatt 6 und 7, ist mir freilich zweifelhaft. Hinter dem Prediger, der von der Kanzel herab zur Gemeinde redet, wird ein Gerippe mit einer Stola sichtbar, das irgend einen Gegenstand lässig in die Höhe hält. — Hören wir darüber zunächst wieder WOLTMANN. Die Gleissnerei des Predigers spreche deutlich aus seinen Gebärden, und der Tod hebe eine Kinnlade in die Höhe, um ihn niederzuschlagen, noch ehe er Amen gesagt hat. Die Gleissnerei ist aber wiederum nicht im Bilde, bloss in dem später beigefügten Bibelspruch zu finden, und die angebliche Absicht des Gerippes, den Prediger niederzuschlagen, verträgt sich schlecht mit seiner den Geistlichen bezeichnenden Stola und mit der lässigen Armhaltung. Die vermeintliche Kinnlade endlich hat mit einer solchen nicht die geringste Ähnlichkeit und bleibt zunächst ein völlig unkenntlicher Gegenstand*). Dürfte man aber darin doch irgend einen Knochen vermuten, so liegt eine ganz andere Auslegung als die WOLTMANNsche sehr nahe. Nach einem älteren französischen Schriftsteller liess einst ein predigender Mönch einen jungen, hinter ihm stehenden Kleriker von Zeit zu Zeit einen Totenkopf in die Höhe heben, um seinen ermahnen Worten grösseren Nachdruck zu verleihen (LANGLOIS I, 156), sowie ja auch der Prediger des Berner Gemäldes einen Totenkopf in der Hand hält. War jene Veranstaltung etwa schon im 15. und 16. Jahrhundert üblich, so hätte HOLBEIN zweifellos mit sehr glücklichem Griff gerade eine solche Scene gewählt, wobei der Totenkopf durch irgend einen anderen Skeletteil ersetzt war, und die Totengestalt, wie so oft in diesem Cyklus, ohne jede Beziehung zu einem bestimmten, unmittelbaren Tode, als eine der mithandelnden Personen, hier als irgend ein Geistlicher erscheint. — Wie dem auch sei, der Hauptwert des ganzen Bildes liegt in

*) Weshalb er auch bei den Kopisten verschiedene Wandlungen erfahren hat. Die Laybacher Ausgabe hat ihn einfach beseitigt, in den MECHELSchen Holzschnitten (No. 51) hält der Tote ein Spruchband, in den MECHELSchen Stichen (No. 52) ein willkürlich abgeändertes Stück, das MECHEL selbst für einen Totenknochen erklärt.

der prächtig wahren Kirchenszene mit den köstlichen verschiedenen Typen der Andächtigen und nicht in dem Dreinschlagen des Todes gegen Missethäter.

Nicht misszuverstehen ist hingegen das ähnliche Bild des ungerechten Richters (18). Während er sich von einem Wohlhabenden bestechen lässt und vielleicht gegen den daneben stehenden armen Mann entscheidet, dessen ganze Haltung Niedergeschlagenheit verrät, hat sich, von niemand bemerkt, eine Totenfigur hinter den Stuhl des Richters geschwungen und sucht ihm den Stab, das Zeichen seiner Würde, zu entwenden. An die Stola auf dem vorigen Bilde erinnert hier ein Attribut des Toten, das bisher niemand beachtet zu haben scheint und das daher in den Kopien meist fehlt: der eiserne Halsring und die von ihm über den Rücken hinabhängende Kette, wie solche damals von Gefangenen getragen wurden. Wahrscheinlich ist dies ein Hinweis auf die von demselben Richter unschuldig verurteilten Gefangenen. — Mienen und Haltung der Beteiligten sind wiederum ganz ausgezeichnet.

Es ist natürlich kein Zufall, dass in den vier zuletzt besprochenen Bildern die Hauptpersonen sich auf erhöhtem Sitze befinden, was sonst nicht vorkommt, und die Toten hinter ihnen auftauchen; dadurch werden sie eben von der eigentlichen Handlung ausgeschlossen und zu visionären Nebenfiguren bestimmt — doch wahrscheinlich mit Ausnahme des Gerippes auf dem Predigerbilde.

Der Pfarrer (22), der Arzt (26), der Sterndeuter (27), der Schiffsmann (30), die Edelfrau (35), die Spieler (41), der Räuber (44), der Blinde (45), der Kärner (46), der elende Sieche (47).

Diese letzte Gruppe umfasst alle diejenigen Bilder, die sich in keine der vorigen Kategorien einreihen lassen und auch keine gemeinsamen Merkmale haben. Im allgemeinen entfernen sie sich am weitesten vom eigentlichen Totentanz und zeigen die reifsten Schöpfungen HOLBEINS auf diesem Gebiet.

Als erstes nenne ich hier ein Bild, dessen Gegenstand noch dem alten Basler Totentanz entnommen ist: der Tod als Führer des blinden Bettlers (45). Im Grossbasler Cyklus nimmt der Tote dem Blinden unmittelbar vor dem offenen Grabe den stützenden Stab und zerschneidet die Leine, an der der treue Hund seinen blinden Herrn leitete. Bei HOLBEIN deutet nichts in gleicher Weise

das unmittelbare Ende oder überhaupt den Zwang des Todes an; die Totengestalt zerrt bloss als verräterischer Führer den gutgläubig vertrauenden Blinden über Stock und Stein, so dass der Beschauer ein durch Bosheit und Verräterei herbeigeführtes Unglück, aber nicht den Tod schlechtweg voraussieht. Man wird dabei unwillkürlich an das berühmte Bild P. BREUGHEL'S des Älteren in Neapel erinnert: die Blinden, die sich vom Lahmen führen lassen und dabei zu Fall kommen. Der Unterschied ist nur der, dass in diesem Gemälde die Ironie erheiternd wirkt, bei HOLBEIN aber grausam genannt werden muss. In dieser immerhin packenden Ironie erschöpft sich der Inhalt unseres Bildes, und es muss genügen, gerade durch jenen Vergleich festzustellen, dass auch hier die dämonische Totengestalt nur dazu dient, den Eindruck der Scene zu verstärken, wobei der Künstler freilich nicht daran dachte, dass die für ihn so oft in Anspruch genommene höhere Gerechtigkeit, das sittliche Moment dadurch arg Schiffbruch leidet.

Der Tote gehört nicht gerade zu den besten Gestalten seiner Art, denn trotz des vorzüglichen Kopfs und der trefflichen Haltung wird er durch die am Becken recht unnatürlich heraushängenden Eingeweide entstellt. Der ängstlich tappende Blinde ist dagegen meisterhaft gezeichnet. Das Missverhältnis zwischen den Händen des Lebenden und des Toten, das sich merkwürdigerweise durch die ganze Reihe wiederholt, ist hier besonders auffällig. — Die Landschaft steht in erster Reihe mit derjenigen von 4, 12, 33, 37.

Der Räuber (44) hat im Walde das schwer beladene Marktweib überfallen und sucht ihm den Korb, den es auf dem Kopfe trägt, zu entreissen; von hinten her hat ihn aber die Totengestalt gepackt, um ihn in entgegengesetzter Richtung fortzuziehen. Wer in HOLBEIN'S Totentanz Erbauung sucht, mag auch in diesem Bilde nichts weiter finden, als dass „der Tod den Sünder, welcher keine irdische Strafe fürchtet, mitten im Frevel ergreift“, als ein Vollstrecker der „Rache Gottes“. Auch soll gar nicht in Abrede gestellt werden, dass der Totentanz in seiner Eigenschaft als Volksbuch vielfach in solcher Richtung gewirkt hat. Es fragt sich nur, ob der Künstler HOLBEIN sich bei seinen Schöpfungen auf diesen populär-kirchlichen Standpunkt stellte; und da bin ich durchaus WOLTMANN'S Ansicht, dass er sich davon freihielt (s. o., S. 228) und muss daher jene eben citierte moralisierende Analyse verwerfen, die derselbe WOLTMANN,

in eigentümlichem Widerspruch zu jenem Satze zum besten gab. Ich kann es mir versagen, auf diesen Widerspruch näher einzugehen, da es schon genügt, die Vorfrage zu erörtern, ob denn der aktuelle Tod des Räubers in unserem Bilde so dargestellt ist, dass er zum Angelpunkt der ganzen Scene würde. Ich sehe nun in der Handlung des Toten keineswegs den tödlichen Griff eines übermenschlichen Wesens, sondern nur die ganz natürliche Bewegung einer Person, die den Räuber bloss von seinem Opfer fortreissen, dieses also befreien will, das viel eher mit dem Tode bedroht erscheint. Ob das dämonische „Gerippe“ auch den darauf folgenden Tod des Räubers bedeuten soll, ist dabei ganz gleichgültig, weil für das eigentliche, künstlerische Verständnis des Bildes das Sichtbare zunächst allein massgebend ist; dieses zeigt uns aber, dass die Scene des räuberischen Überfalls dadurch die wirksamste und befriedigendste, malerische und dramatische Erweiterung erfährt, dass dem Räuber ein Widersacher ersteht. Beim Anblick dieser drei Gestalten, die mit dem Ausdruck gleich starker, aber grundverschiedener Leidenschaft — Angst, Raublust, Rache — zu einer wild bewegten und doch prächtig gefügten Gruppe eng verbunden sind, wird ein Vorurteilsfreier über dem ästhetischen Genuss gar nicht auf den Gedanken verfallen, dass hier allen Frevlern eine Warnung vor dem ihnen drohenden schreckensvollen Ende zugerufen werden sollte. Freilich ist jener ästhetische Genuss, verstärkt durch die köstliche Realität aller Bildungen, nicht das einzige, was uns in unserem Bilde anspricht. Wer könnte daneben die echt HOLBEINSche Ironie übersehen, dass die dämonische Gestalt, die man als Bild des Todbringers aufzufassen gewohnt ist, gerade einen drohenden Tod abzuwenden sich bemüht, gewissermassen der „Tod“ als Erretter vom Tode. Es ist überflüssig, den Unterschied dieser Ironie von der vorhin erwähnten Moral zu erläutern. Jedenfalls lässt kein anderes Blatt, worin die Totengestalt ebenso gewalthätig in die Handlung eingreift, den Eindruck des eigentlichen Todbringers so sehr zurücktreten, wie das vorliegende.

Das Blatt 35 führt die Überschrift „die Edelfrau“; tatsächlich zeigt es statt einer Hauptperson ein junges Paar vornehmen Standes, weshalb der Titel „Neuvermählte“ (MECHEL) passender ist. Man glaubt zuerst eine gewöhnliche Totentanzscene vor sich zu haben; bei näherem Zusehen offenbart sie aber doch den modernen Geist HOLBEINS. Ein Edelmann führt seine junge Gattin im traulichen

Gespräch an den Hand, vor ihnen tanzt der grinsende „Tod“, wild die Trommel schlagend. Die in den Lyoner Ausgaben gewählte Bibelstelle: „Dich und mich trennt nur der Tod“ — passt dieses Mal ausnahmsweise, und zwar als Ausspruch des zärtlich redenden Gatten*). So viel ist sicher, dass hier nicht der Tod einer bestimmten Person, etwa der Edelfrau, angedeutet ist und dass daher auch der Tanz der Totengestalt nur äusserlich an die alten Totentänze erinnert. Denken wir sie uns dem jungen Paar auf dem Gange zur Hochzeit oder zum Brautgemach voranschreitend, so liegt darin nur die Drohung des tragischen Schicksals, das die eben erst glücklich Vereinten frühe und jäh trennen wird. Zweifellos liegt im Gegenstande eine Reminiscenz an den Jüngling und die Jungfrau der alten Totentänze. Wieviel geistreicher ist aber die Darstellung HOLBEINS, der die Totengestalt als Kontrast nicht nur zur Jugend, sondern auch zu ihrem höchsten Glück benutzte; und mit wie geringer Abänderung erreichte er seinen Zweck: durch die blosse Vereinigung beider Bilder in eins, wodurch auch die Wiederholung der stereotypen Szenen der alten Totentänze, die Abholung der Lebenden durch die Todesboten, vermieden wurde und die Todesahnung nur dazu diente, das Leben voller, tiefer zu empfinden.

Dass HOLBEIN thatsächlich auf diesem Wege zur Konzeption des besprochenen Bildes gelangte, beweist er selbst durch die schon erwähnten beiden Bilder der Braut und des Bräutigams (s. o. S. 192, 193), die denselben Gegenstand eben nach dem alten Muster behandeln (Taf. IX)**). Schon RUMOHR (No. 60 S. 54) erklärte sie für die ältesten Totentanzbilder HOLBEINS, die er unmittelbar unter dem Einfluss der alten Totentänze zeichnete. Ich kann dies nur bestätigen, da die Auffassung in beiden Szenen ganz die alte ist: die weinende Braut und der Bräutigam werden von den Toten einfach fortgeführt, und selbst der im ersteren Bilde hinzugefügte Spielmann erweitert nicht etwa die Handlung, sondern kennzeichnet nur das

*) WOLTMANN legt diese Worte im Widerspruch zum Bilde der Frau in den Mund.

***) WOLTMANN nennt als Vorbilder „l'amoureux“ und „la jeune mariée“ der Danse macabre; näher liegt aber doch der Vergleich mit dem Jüngling und der Jungfrau des Basler Totentanzes, besonders da WOLTMANN in der Totengestalt des Bräutigams eine Reminiscenz an den Toten des Ritters in Gross-Basel sieht. Die Hautlappen an den Beinen dieses Toten hätten, meint er, das Motiv für die durchgetanzten Stiefel der HOLBEINSchen Totengestalt abgegeben. Dieser allzu kühne Vergleich ist aber überflüssig, da ein gestiefelter Toter bereits beim Bürger des „Dotendanzes“ und beim Nar es HOLBEINSchen Alphabets vorkommt.

Hochzeitsfest, worauf schon die Brautkrone des Mädchens hinweist. Die vollkommene Tanzstellung des Toten der Braut ist übrigens nach dem Berner Bilde der Kaiserin kopiert. Wenn aber HOLBEIN denselben Gegenstand zweimal zeichnete, zuerst mit enger Anlehnung an die alten Vorbilder, dann in wesentlich vervollkommener Auffassung, so sollte die letztere Zeichnung offenbar die zwei ersteren, wenig befriedigenden Entwürfe ersetzen, die also nach HOLBEINS eigenem Willen dem Cyklus nicht eingereiht werden sollten. Dass dies in der letzten Lyoner Ausgabe (1562) dennoch geschah, hatte keinen anderen Grund als den Wunsch der Verleger, die neuen Auflagen des Totentanzbuchs zu vermehren, wozu selbst die in diesem Fall vollendsunpassenden Kinderscenen dienen mussten. So interessant also die in Rede stehenden beiden Totentanzbilder sind, um HOLBEINS Gedankengang bei seiner Arbeit zu verfolgen, so wenig scheinen sie mir neben die „Neuvermählten“ des grossen Totentanzes zu gehören.

Der Sterndeuter (27) kommt in der Danse macabre anfangs unter dem Namen „le maistre“ vor, was seit 1486 durch „l'astrologien“ ersetzt wurde; äusserlich durch Globus und Zirkel kenntlich gemacht sehe ich ihn erst in dem xylographischen italienischen Totentanz (ca. 1500) der Bremer Kunsthalle (s. SCHREIBER)*). Der HOLBEINSche Sterndeuter hat aber damit nur die Bezeichnung des Standes gemein, dagegen eine auffallende Ähnlichkeit mit einem anonymen Holzschnitt von ca. 1500 (s. HENNE AM RHYN II, 370), worin ein Gelehrter in seiner Studierstube zu sehen ist (Fig. 95): der reich ausgestattete Sessel, der Tisch mit Säulenfuss und Lesepult, das offene Bogenfenster, endlich der von der Decke herabhängende Himmelsglobus stimmen merkwürdig überein. Der in den Anblick

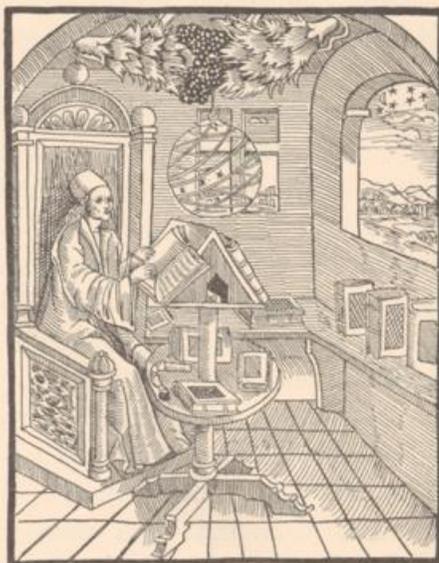


Fig. 95. Gelehrter, Holzschnitt aus der Zeit um 1500, nach Henne am Rhyn.

*) Danach ist die Angabe VÖGELINS (No. 71, S. 47), dass der Sterndeuter zuerst in Bern vorkam und HOLBEIN ihn nur dort entlehnt haben könne, zu berichtigen.

des letzteren versunkene Sterndeuter beachtet die Anwesenheit des Toten nicht, der ihm höhnisch einen Totenschädel hält; die in Lyon hinzugefügte Bibelstelle verspottet die Afterweisheit der Astrologen. Nun kann man dies ja wohl sofort aus dem Bilde heraus empfinden; worin ist aber dieser Spott bildlich ausgesprochen? Was bedeutet der vom Toten hingehaltene Schädel? Wenn MASSMANN diesen den „Schädel der Selbstbetrachtung“ nennt und WOLTMANN umschreibt als „einen Gegenstand, der gleichfalls der Betrachtung wert sei“, so wird niemand in diesen matten Versuchen einer erbaulichen Interpretation die gewünschte Erklärung finden wollen. Unzweifelhaft erleichterte der Zeichner der Laybacher Nachstiche (No. 69) die einzig mögliche Deutung, indem er den Sterndeuter sich mit einem auf dem Tisch ruhenden Erdglobus beschäftigen liess, der daher dem vorgezeigten Schädel so genähert ist, dass ein Vergleich beider sich notwendig aufdrängte. WESSELY sagt daher mit Recht, dass der Tod den Schädel wie einen Globus reicht; damit ist die gesuchte Beziehung gegeben. Auf der einen Seite der Sterndeuter, der Umfang und Inhalt des Lebens durch thörichte Spielereien zu ergründen sucht, auf der anderen Seite die dämonische Gestalt, die an ihrem „Globus“ das Ende des Lebens mit unwiderleglicher Sicherheit bestimmt*), — in dieser Gegenstellung liegt die treffliche Verspottung des Stubengelehrten. Mehr ist in dem Bilde nicht enthalten: Andeutungen des wirklichen Todes, Todesstimmung und Ähnliches hat darin keinen Platz.

Es folgen jetzt zwei Blätter, in denen die Totengestalten wieder als natürlich mitwirkende Personen auftreten. Dem Pfarrer, der mit dem Sakrament zum Sterbenden eilt, begleitet von dessen Anverwandten, schreitet der Tote als Messner voran**), Glocke und Laterne in der Hand, das Stundenglas unter den Arm gepresst. — In gewohnter Weise muss den älteren und neuen Interpreten der begleitende Bibelspruch („Auch ich bin ein sterblicher Mensch“) die Direktive geben: das Bild bedeute den bevorstehenden Tod des Priesters. Das Bild selbst redet aber nur von dem einen, indirekt dargestellten Tod desjenigen, dem die letzte Tröstung gebracht wird.

*) Dass die Totengestalt einen Gehilfen des Gelehrten bedeute, der ihm den Globus reicht, ist möglich, aber nicht mit Sicherheit aus dem Bilde zu entnehmen.

**) Im Alphabet brachte HOLBEIN den Toten als Messner mit dem Chorherrn zusammen, um diesen in seiner Berufstätigkeit zu schildern; im vorliegenden Bilde ist dasselbe Motiv in ganz anderem Sinne verwendet.

Zur Illustration dieser Vorstellung ist selbstverständlich die Totengestalt nicht nötig, so wenig wie zur Hervorrufung einer allgemeinen Todesmahnung, die ja aus dieser wie aus jeder Sterbescene, die nicht mit besonderen anderen Beziehungen verknüpft ist, deutlich zu uns redet. Dass jedoch die ganze Darstellung nur auf den Tod des Priesters ziele, ist eine durch den Text künstlich erzeugte Anschauung, die im Bilde keine Unterlage findet. Folglich kann die Totengestalt nur dazu dienen, den Ernst des Vorgangs, das Lebensbild selbst drastisch zu beleuchten.

Ich mache noch auf das Stundenglas aufmerksam, das in der Lage, wie es vom Toten getragen wird, natürlich nicht wirken, den Ablauf der Zeit nicht bezeichnen kann. Es ist aber nur das übliche Attribut, das HOLBEIN so gern anbringt, ohne sich ängstlich an seine Bedeutung zu halten.

Und nun das köstliche Seitenstück zum vorigen Bilde: der „Tod“, der den elenden Kranken beim Arzt (26) einführt. Schon die Stellung der Totengestalt, zwischen dem Kranken, den sie an der Hand hält, und dem an seinem Tisch sitzenden Arzt, dem sie die Flasche mit dem Wasser des Patienten zur Untersuchung reicht*), ist vorzüglich gewählt: sie verbindet beide und hält es mit beiden. Und dieser äusseren Situation entspricht der aus der ganzen Handlung unmittelbar abzulesende Inhalt, dass gerade der „Tod“ einem Kranken die Heilung durch den Arzt zusagt und diesen wiederum um sein Urteil über den Kranken fragt, den er, der „Tod“, an der Hand hält. Dies sind doch Dinge, die eine verschiedene Interpretation gar nicht zulassen sollten. Aber einmal der leidige Begleitspruch: „Arzt, hilf dir selber“ und dann die Gewöhnung, in jedem Blatt des HOLBEINSCHEN Totentanzes die Hauptperson als Todeskandidaten aufzufassen, haben auch hier WOLTMANN von dem Nächstliegenden abgelenkt; die Todesdrohung soll sich natürlich gegen den Arzt richten, während dieser angeblich dem Kranken gerade einen wenig tröstlichen Bescheid giebt**).

*) NAUMANN hält dieses Glas für eine Arzneiflasche! Die Verse des oberdeutschen Totentanzes hätten ihn schon eines Besseren belehren können.

***) Diese Deutung widerspricht dem Bilde; der Arzt streckt die Hand aus, um das Glas, das damals noch den Ausgangspunkt jeder Diagnose bildete, in Empfang zu nehmen, er kann also gleichzeitig nicht schon dem Kranken einen Bescheid geben. — Richtiger wurde unser Blatt schon im vorigen Jahrhundert durch einen Maler interpretiert, der es zur Darstellung eines Schweizer Dorfarztes, Namens Michel Schuppach, benutzte (Gemälde in Privatbesitz). Dieser sitzt da, vertieft in die Prüfung des Wassers, ihm gegenüber der Patient, hinter dem der Tod steht und ihm die Hand auf die Schulter legt. Zweifellos ist dies eine Wiederholung des HOLBEINSCHEN Motivs, wobei aber die Beziehung der Totengestalt zum Patienten und nicht zum Arzt ganz evident ist.

Die ganze treffliche Schilderung der Konsultation, durch die Satire mit dem Vermittler-Tod noch mehr gehoben und belebt, bietet doch dem Beschauer weit mehr, als auch das vollkommenste richtige Todesbild es vermöchte.

Schon im Alphabet sehen wir gerade das Bild des Arztes über die gewöhnliche Auffassung hinausgehoben, indem nicht sowohl seine Ohnmacht gegen den eigenen Tod, als vielmehr sein eingebildetes Wissen gegeißelt wird. Im grossen Totentanz ging HOLBEIN auch in diesem Fall über seine frühere Darstellung hinaus, indem er die Satire in ein vollkommenes Genrebild einkleidete.

Noch ist aber die Phantasie und die Kunst unseres Meisters nicht erschöpft, und die folgenden Bilder zeigen uns, dass er für seine Totenfiguren noch andere Verwendung wusste. No. 30 schildert uns einen Schiffbruch: es jagt der Sturm durch die Luft, bereits hat er an dem bedrohten Schiff das Segel losgerissen, das zerfetzt im Winde flattert, Verzweiflung erfasst die leidenschaftlich bewegte Mannschaft, da bricht endlich auch der Mast und zugleich erscheint am Schiffsbord eine knochendürre Gestalt, die mit aller Kraft am Sturz des Mastes arbeitet. Natürlich führt dieser Todesmann den Untergang des bereits verlorenen Schiffes nicht herbei; er zeigt sich dabei nur mitthätig dem entsetzten Schiffsvolk, dessen Aberglaube bei diesem Anblick die letzte Hoffnung schwinden lässt — es hat einen der bösen Dämone gesehen, die dem Schiffer den Untergang ansagen, und sinnlos vor Verzweiflung und Schrecken ziehen sie den Sprung ins Wasser den weiteren Qualen im sinkenden Schiffe vor.

So sehe ich das Bild; ich finde darin den Todesgedanken nicht mehr ausgedrückt als in einer sonstigen Darstellung eines Schiffbruchs, nur das dämonische Element ist das Neue und Eigene, das dem Bilde seinen besonderen Charakter verleiht. — Die Bemerkungen MASSMANN'S und WOLTMANN'S, die in dem Schiffbruch nur die himmlische Strafe für die „Mammonsdienere“ erblicken, habe ich schon gebührend beachtet (S. 247, 248). Ob und welchen ästhetischen Genuss das Bild unseren Sittenrichtern daneben noch bot, erfahren wir freilich nicht. Ein anderer Kommentar sorgt wenigstens für die Heiterkeit des Lesers. MECHEL (No. 52) versichert uns, dass einer vom Schiffsvolk in der grössten Gefahr mit seinem guten Gewissen ruhig bleibe, und dieser eine — trage die Züge des Sokrates.

WOLTMANN'S Beschreibung zum Bilde der Spieler (41) lautet so: „Der erste hat gewonnen und streicht sein Geld ein, der zweite hat verloren und flucht, da kommt der Teufel, den er gerufen, und packt den dritten am Schopfe, und von der anderen Seite fährt der Tod dazwischen, würgt seinen Mann an der Kehle und ruft dem Teufel zu: Erst komme ich.“ Aus diesen kurzen Sätzen ist es mir nicht möglich zu entscheiden, ob WOLTMANN hier etwa denselben Gedankengang andeutete, den ich gleich angeben werde; jedenfalls hätte er dann zum erstenmal seine stereotype Auffassung der HOLBEIN'Schen Totentanzbilder aufgegeben. Auf den ersten Blick sollte man meinen, dass dieses Bild ganz unzweifelhaft, in handgreiflicher Weise uns die Strafe vor Augen führt, die einem lasterhaften Leben im Tode droht und den Frevler mitten in seinen Sünden überrascht. Aber gerade die naive Deutlichkeit der Darstellung lässt uns darüber nicht im unklaren, dass dann die Sühne gar nicht im Tode selbst zu erblicken wäre: der Teufel, der kaum den Tod seines Opfers erwarten kann, um dessen Seele in die ewige Verdammnis hinabzuziehen, ist der eigentliche Vollstrecker des Gerichts, nicht der Tod. Auch muss es auffallen, dass dieses Gericht an demjenigen der drei Spieler vollzogen wird, dessen Schuld am wenigsten ersichtlich ist, während der Gewinner, dessen Glück vielleicht nicht ganz zufällig war, und sein Gegenüber, dessen leidenschaftliches Fluchen wir zu hören meinen, frei ausgehen. Kann man überhaupt annehmen, dass HOLBEIN lediglich jene landläufige Moral illustrieren wollte? Und liegt nicht der Hauptwert des Bildes für jedermann in der packenden Charakteristik der ganzen Spielerbande, so dass man unwillkürlich fragt, in welcher Beziehung stehen Tod und Teufel gerade dazu? —

Ersichtlich wendet sich der fluchende Wüstling nach seinem vom Tode gewürgten Mitspieler, dem er wohl die Schuld an seinem Unglück beimisst, und seine gegen den Teufel ausgestreckte Hand lässt uns nicht im Zweifel, welchen Fluch er dem ersteren zuschleudert*). So hätten wir also in den nach der früheren Auffassung recht schwächlich motivierten Gestalten des Todes und des Teufels nur eine Versinnlichung des Fluchs zu erblicken, den der verlierende Spieler ausstößt, und den kein Beschauer des

*) Wie verschieden doch unsere Augen sehen können! Nach NAUMANN reicht jener Spieler dem Tode die Hand wie einem lieben Bruder, und nach MEHEL bittet er ihn eindringlich zu Gunsten seines gewürgten Mitspielers.

Goethe, Holbeins Totentanz u. seine Vorbilder.

Bildes mit gleicher Unmittelbarkeit herauslesen würde, wenn jene halb allegorischen Gestalten fehlten; gerade so wie in dem früher beschriebenen Bilde von L. CRANACH (S. 262) dieselben Figuren nur die von Adam empfundenen Schrecken, Todesangst und böses Gewissen, versinnlichen. Der wüste Ausdruck wilder Leidenschaft konnte im Spielerbilde wirklicher und wirksamer gar nicht dargestellt werden; und wenn es wahr ist, was SANDRART berichtet, dass MICHELANGELO DA CARAVAGGIO durch dieses HOLBEINSche Blatt zu seinem berühmten Spielergemälde angeregt wurde, so spricht dies deutlich genug dafür, welchen Eindruck HOLBEIN zu erzielen verstand.

Es scheint übrigens, dass letzterer schon im Spielerbilde des Alphabets (X) demselben Gedanken Ausdruck geben wollte; denn das leidenschaftlich verzerrte Gesicht und der weit geöffnete Mund des Verlierenden — bedauerlicherweise nur mit Hilfe einer Lupe deutlich zu erkennen — können unzweifelhaft nichts anderes bedeuten, als dass er ebenfalls einen lasterhaften Fluch ausstößt. Auch der Teufel ist nur eine passiv-allegorische Figur; indem aber der Tote ebenso wie der zweite Spieler nach einem Geldhaufen greift, gebärdet er sich eigentlich als Mitspieler und erschwert dadurch eine einheitliche allegorische Auffassung. Unstreitig ist dies das geringere Bild, das aber die Keime zu dem vollkommeneren späteren enthielt, wo die das wüste Treiben der Spieler veranschaulichende Allegorie ganz unverkennbar ist. Dass und wie das Allegorische uns in greifbarer, täuschender Wirklichkeit vorgeführt wird, ist die unnachahmliche Kunst HOLBEINS, worin ihm keiner seiner Zeitgenossen gleichkam.

Dieselbe Kunst bewährt sich auch im Bilde des Kärners (46). Jammernd steht er neben seinem schwer beladenen Lastwagen, der, nachdem ein Vorderrad von der Achse abgeglitten ist, zusammenbrach und im Sturz auch ein Pferd zu Boden riss; und indem die Stricke sich lösen, mit denen die Fässer auf dem Wagen befestigt sind, sieht der Ärmste auch dem Sturz und der Zerstörung der letzteren entgegen. Dies ist der eigentliche Vorgang. Aber das böse Geschick wird uns noch anders veranschaulicht; das Rad, das den Unfall veranlasste, wird von einer der uns bekannten unheimlichen Gestalten fortgetragen, und die Stricke lösen sich, weil ein anderer Dämon die Knebel aufdreht. Eine weitere Erklärung scheint mir nicht von nöten. Die Totengestalten, die mit dem

Kärner selbst nichts zu thun haben, repräsentieren rein bildlich das Verhängnis bei dem Unglücksfall. WOLTMANN versichert uns dagegen, dass im nächsten Augenblick auch der Kärner in den Sturz verwickelt sein wird. Jemand muss doch sterben, wo bliebe sonst das Todesbild!

Freilich, im letzten Bilde des eigentlichen Totentanzes (der elende Sieche, 47) versagt diese Auslegung. Wir sehen da einen halbnackten und krüppelhaften Bettler auf offener Strasse, aber abseits von den Häusern und dem Verkehr der Menschen, auf einer Streu sitzen, das Gesicht zum Himmel erhoben und die welken Hände gefaltet. Es liegt auf der Hand, dass dieses Bild, bei aller Freiheit der Deutung, sich in das Schema des mittelalterlichen Totentanzes nicht einfügen liess. Deshalb scheuten sich die alten Nachahmer HOLBEINS auch nicht, es in ihrem Sinne zu ergänzen: in den Kölner Nachschnitten, die auch in der Laybacher Ausgabe (No. 69) Verwendung fanden, wurde neben den Krüppel die Totengestalt mit der abgelaufenen Sanduhr gesetzt und so in nicht misszuverstehender Weise der Tod des Bettlers geschildert. SCHLOTTHAUER-SCHUBERT, die es mit HOLBEINS unveränderten Bildern zu thun hatten, war jener bequeme Ausweg verschlossen; sie mussten sich daher auf die Erklärung beschränken, der Elende flehe um seinen Tod, und WOLTMANN fügte dann hinzu, dass der Flehende keine Erhörung finde. Allerdings schien ihm dies eine „kühne Erfindung“ für einen Totentanz zu sein; er sucht es deshalb dadurch zu erklären, dass dasselbe Motiv unter anderem auch in dem berühmten Triumph des Todes in Pisa vorkomme, wo die Krüppel und Bettler den Tod ebenfalls vergeblich um Erlösung anflehen. Im übrigen erfahren wir über HOLBEINS Bild nichts anderes, als dass „der Hohn fürchterlicher nicht zugespitzt werden kann“.

Bei dieser Phrase verschwammen unserem Kritiker offenbar das HOLBEINSche und das Pisaner Bild in eins. Sie wäre allenfalls bei dem letzteren angebracht, wo der sichtbare Tod an den ihn anflehenden Unglücklichen achtlos vorbeizieht, nicht aber bei HOLBEIN, wo nichts dergleichen zu sehen ist; sonst müsste ja jede Darstellung eines Lebensmüden denselben fürchterlichen Hohn predigen. Mag also WOLTMANN auch den mächtigen Eindruck des HOLBEINSchen Bildes überhaupt empfunden haben, so hinderte ihn doch vor allem sein Vorurteil für die „Todesbilder“, es unbefangen zu prüfen.

Bestände unser Totentanz wirklich aus solchen Darstellungen, dann wäre das Schlussbild allerdings nicht ganz an seinem Platz; so bestätigt es im Gegenteil die ganze voranstehende Untersuchung in natürlichster Weise, ohne jede „kühne“ Erfindung.

Wir sahen, wie HOLBEIN das alte Totenmotiv bloss dazu benutzte, um den Eindruck der Lebensbilder durch Kontraste zu erhöhen. Indem er zum Schluss die Schilderung des höchsten Elends wählte, verzichtete er, gerade im Gegensatz zum Pisaner Gemälde, darauf, eine Totengestalt hinzuzufügen, weil eine solche den gewollten Eindruck eher abschwächen als steigern würde. Denn die Erscheinung des vom Elenden so heiss ersehnten Todes würde, auch wenn er an ihm vorüberginge (wie im Pisaner Gemälde), immerhin an die Wohlthat erinnern, die ihm zuletzt doch bevorsteht. Dagegen verstand es HOLBEIN — was bisher anscheinend unbeachtet blieb — in ganz anderer Weise als durch jenen angeblichen Hohn, das grausame Schicksal des Elenden auf das wirksamste zu beleuchten. Das Bild eines kranken Strassenbettlers braucht nicht ohne weiteres den Gipfel des Unglücks darzustellen. HOLBEINS Siecher trägt aber an seinem gedunsenen, mit Lumpen umwickelten Bein das deutliche Kennzeichen des Aussatzes, jener damals so verbreiteten und gefürchteten Krankheit, deren Opfer aus der menschlichen Gesellschaft ausgestossen wurden, wie denn auch in unserem Bilde die in einiger Entfernung vom Unglücklichen Vorübergehenden auf ihn weisen, ihn wohl auch, nach der Handbewegung der vor dem Thor stehenden Frau zu schliessen, bemitleiden, aber trotzdem meiden. So zeichnete HOLBEIN, vielleicht unter dem Einfluss seines Vaters, der auf dem Bilde der heiligen Elisabeth ebenfalls Aussätzige angebracht hatte (WOLTMANN, No. 78, S. 92)*), durch den Gegensatz des ausgestossenen Aussätzigen und der lebensfrohen Menschen das höchste Elend, die vollkommene Verlassenheit des Unglücklichen mit der ganzen Überzeugungskraft der Wirklichkeit. Daneben ist der vermeintlich vervollständigte Kölner Nachschnitt desselben Blattes eine wahre Karikatur des HOLBEINSCHEN Gedankens.

*) Übrigens dürften auch der Bettler (Geiler) in den Heidelberger Holzschnitten und der Bettler im Berner Totentanz, mit den stark geschwollenen, von Schwären bedeckten Beinen (S. 149), Aussätzige im älteren Sinn darstellen, wonach allerdings verschiedene Krankheiten unter demselben Namen zusammengefasst wurden.