

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Holbein's Todtentanz. Von Alfred Woltmann

[urn:nbn:de:bsz:31-336974](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-336974)

Holbein's Todtentanz.

Von

Alfred Woltmann.

Eine Darstellung giebt es, welche in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters immer und überall wiederkehrt in der bildenden Kunst. In Frankreich und in Deutschland besonders ist sie zu Hause; gemalt oder gemeißelt schmückt sie hier die Vorhallen der Kirchen und die Kreuzgänge der Klöster, selbst in den Höfen der Schlösser kommt sie vor und vervielfältigt wandert sie in Holzschnitten von Hand zu Hand. Diese Darstellung ist der Todtentanz, welcher die unerbittliche Macht, die allem Lebendigen ein Ziel setzt, in ihrer furchtbarsten Gestalt schildert. Die Griechen und Römer des Alterthums, obwohl nach ihren religiösen Vorstellungen Glück, Leben und Genuß mit diesem Dasein endeten, dem nur ein trauriges Reich der Schatten folgte, hielten dennoch vom Bilde des Todes, wenn sie es in der Kunst verkörpert auftreten ließen, alles Entsetzliche fern. Ihnen war der Tod der Bruder des Schlafes, wie dieser friedlich und mild, und, wenn es an der Zeit ist, die brennende Fackel löschend. Abschiedsscenen waren es allein, welche bei ihnen die Grabdenkmäler schmückten, der Scheidende reicht den Seinen noch einmal die Hand, wehmuthsvoll, doch ruhig; und nicht entrisen wird er ihnen, er wendet sich und geht. Die Religionsvorstellung dagegen, welche in dieser Welt nur eine Welt des Sammers und der Prüfung sieht, und unbefriedigt von diesem Dasein, stets in der Sehnsucht und Hoffnung eines künftigen besseren Daseins lebt, hätte, wie man meinen sollte, desto entschiedeneren Grund, das Scheiden unter einem freundlichen und trostreichen Bilde darzustellen. Aber in der Vorstellung des Jenseits giebt es ja nicht himmlische Seligkeit allein. Aller harret ein strenges letztes Gericht, welches die Erwählten von den Verworfenen trennt. Der Tod ist der Sünden Sold, und wer in seinen Sünden

dahingeht, fällt ewiger Verdammniß anheim. „*Media vita in morte sumus*,“ „Mitten im Leben sind wir im Tod“, so hatte schon das alte Kirchenlied gesungen. Wann das Ende naht, wer weiß es? Deshalb gilt es, allezeit gerüstet zu sein, und so ist wohl die unaufhörliche Mahnung am Plage: alles Irdische ist eitel und vergeht.

Zu dieser Mahnung war besonders im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert Grund. Zügellosigkeit, Ausschweifung und Genuß waren auf den höchsten Grad gestiegen. Es waren eben Jahrhunderte des Verfalles, in denen was es Großes an Gedanken und Einrichtungen im Mittelalter gab, Papstthum, Kaiserthum, Ritterthum, gesunken, das nationale Leben zerklüftet und im Volke diejenigen Kräfte, welche eine neue Epoche begründen sollten, noch nicht wirklich erwacht waren. Aus solchen Zuständen suchte man nun Rettung in Betäubung und Raufsch. Uebermüthig schwelgte man in Festen, der Sinnlichkeit wurden keine Schranken gesetzt, es war ein Leben in Saus und Braus. Desto furchtbarer jedoch brachen unaufhörlich, zu keiner Zeit fast in solchem Grade wie damals, alle Schrecken des Todes herein. Kampf, Gewaltthat, Blutvergießen überall. Durch unaufhörliche Kriege, kleinere und größere, wurden die Länder zerfleischt. Und „daß nicht wir Menschen allein einander bei den Haaren herumzögen“ — wie es in einer alten Chronik heißt — kamen allerlei Schrecknisse der Natur, wie Strafgerichte von Gott gesendet, dazu, Erdbeben, Drkane, Hungersnoth, gräßliche Seuchen, die da und dort viele Tausende zum Opfer forderten; um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts aber hielt der schwarze Tod, ein Viertel aller Bewohner tilgend, durch ganz Europa seinen grausamen Beutezug. Dem Gedanken an dieses Elend zu entgehen, warf man bald sich dem Sinnentaumel nur desto rückhaltsloser und stürmischer in die Arme, bald aber suchte man in Zerknirschung und Buße heil. Die Altäre wurden umdrängt, gute Werke und fromme Stiftungen häuften sich, bis zur Ekstase stiegen die glühenden Aeußerungen der hilfbedürftigen, geängsteten Gemüther. Bußpredigten schollen von allen Kanzeln herab, und eine Bußpredigt waren jene Todtentänze auch, welche in so gräßlicher, unentrinnbarer Klarheit von der Vergänglichkeit aller Dinge, von der Nähe und Allgewalt des Todes sprachen.

Aber nicht bloß ein religiöser Grundgedanke, auch ein politischer wohnt ihnen inne. Es spiegelt sich in ihnen die große demokratische Strömung der Zeit, die in die erstarrten und abgestorbenen Verhältnisse neues Leben bringt, in den freien Städten ihren Boden hat und dem Bürgerthum die erste Stelle anweist in der Nation. Diese Strömung konnte nirgend

besser als in den Todtentänzen ihren künstlerischen Ausdruck finden, da es ja überhaupt keinen größeren Gleichmacher als den Tod giebt. Ihm gilt Einer wie der Andere, er macht keinen Unterschied zwischen Vornehm und Gering, Geistlich und Weltlich, Alt und Jung, Mann und Weib; die Ersten sind ihm so gut wie die Letzten unterthan.

„Alles das da lebt, Groß und Klein,
Das muß mir werden gemein,
Papst, König und Cardinal,
Bischof, Herzog allzumal,
Grafen, Ritter und Frauen,
Bürger, Knaben und Jungfrauen
Keinem das Spiel erlassen ist,
Länger gönn' ich nicht euch Frist,
Bewahret euch, Jung und Alt,
Eure Jahre sind gezahlt.“

So ungefähr spricht der Tod in der Unterschrift eines alten Straßburger Bildwerkes. Und bei einer anderen Todtentanzvorstellung kommen die Verse vor:

„Hier richt' Gott nach dem Nechten,
Die Herren liegen bei den Knechten,
Nun merket hiebei,
Welcher Herr oder Knecht gewesen sei!“

Wie durch diese Worte, so geht auch stets durch die Bilder ein Zug des Hohnes hin, in welchem der Gegensatz zwischen wilder Lust und bitterem Ernst, wie er das ganze Zeitalter durchdringt, verkörpert ist. Diese Ironie zeigt sich vornehmlich darin, daß des Todes Auftreten und Eingreifen geschildert wird wie ein großes Fest, das er anstellt, ein Fest mit Musik und Tanz. Das Furchtbare erscheint unter dem Bilde des fröhlichen Reigens.

Ursprünglich waren die Todtentänze wirkliche Schauspiele, die von lebenden Personen auf den Kirchhöfen aufgeführt wurden; Schauspiele freilich von der einfachsten Form, bloße theatralische Aufzüge nebst kurzer gereimter Wechselrede, welche zwischen dem Tod und denen stattfand, die er ergriff. Dann fing man an, das vorübergehende Schauspiel zu einem dauernden dadurch zu machen, daß man es in Bildern an den Mauern derjenigen Kirchhöfe anbrachte, auf denen die Aufführungen stattzufinden pflegten. Worte wie Handlung wurden in dieser Weise festgehalten, doch waren zuerst noch immer

die Worte das Erste und Wichtigste, nach dem die Bilder sich richteten, bis diese endlich mit der größeren Entwicklung der Malerei allmählig zur Hauptsache wurden. Die Vergänglichkeit, die sie schildern, hat sich meist an diesen Darstellungen selbst erprobt. So zahlreich sie waren, so wenig ist von ihnen übrig geblieben. Unter dem Erhaltenen gehören auf deutschem Boden der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck, der im Dominikanerkloster zu Straßburg und der erst vor wenigen Jahren wiederentdeckte in der Marienkirche zu Berlin zu den berühmtesten. Ein plastisches Werk dieses Inhalts befindet sich auf dem Neustädter Kirchhofe zu Dresden, ehemals am dortigen Schloß. Zwei der bedeutendsten Todtentänze aber, die leider zerstört und nur in kleinen Kopien erhalten sind, waren die Baseler. Der erste war im Frauenkloster Klingenthal auf der Klein-Baseler Seite schon im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts entstanden; im folgenden Jahrhundert kam der zweite im Kreuzgang des Predigerklosters zu Groß-Basel hinzu. Hier waren die Schildereien für Jedermann sichtbar als in dem abgesperrten Frauenkloster; hier wurden sie von allem Volk betrachtet und waren in der Stadt populär. Der Tod von Basel war sprüchwörtlich geworden und kehrte in den Volksliedern wieder. Zu Anfang dieses Jahrhunderts mußte der Kreuzgang, den er schmückte, wegen Bau-fälligkeit abgetragen werden; nur spärliche Reste der Bilder sind in der mittelalterlichen Sammlung des Münsters bewahrt; aber noch leben sie im Munde des Volkes und noch heißt die Häuserreihe neben dem früheren Kirchhofe „am Todtentanz“.

Die Auffassung in diesem Werke war bereits selbständiger, bewegter, an launigen Einfällen reich. Auch standen hier schon in erster Linie die Bilder, in zweiter die Verse, die sich nach jenen richteten. Aber es war noch immer der alte, einförmige Reigen geblieben, aus einzelnen Paaren bestehend, in welchen der Tod sich je einem Vertreter der verschiedenen Stände und Geschlechter gesellt. In Italien, dessen Malerei sich in einem ganz anderen Zuge der Entwicklung befand, war bereits um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts des Todes unerbittliche Gewalt in weit eigenthümlicherem Geiste künstlerisch dargestellt worden. In der berühmten Friedhofshalle, dem Campo-santo, zu Pisa, welches durchaus mit großartigen Wandbildern der ersten Meister geschmückt ist, hatten um diese Zeit die Brüder Lorenzetti (nicht Orcagna, sagt die neueste Forschung) ihren tief sinnigen „Triumph des Todes“ gemalt. Es ist ein ergreifend ausgesprochenes Gedicht. Unter Drangenbäumen auf blumigem Rasen sieht man eine vornehme Gesellschaft

weisen, Herren und Damen, elegant nach der Mode der Zeit gekleidet, plaudernd, lachend, sich ergözend am fröhlichen Saitenspiel. Sorglos ahnen sie nichts von dem furchtbaren Verhängniß, das ihnen schon mit Sturmeselle naht. Durch die Lüfte weht der Tod, eine grauenhafte Weibeszgestalt mit Fledermausflügeln und flatterndem Haar; die Sense schwingt sie in den Händen; eine reiche Ernte hat sie schon gehalten; Könige, Geistliche, Ritter, die Höchsten und Mächtigsten der Welt liegen dahingestreckt und in Kindergestalt entschweben ihre Seelen, von Teufeln oder Engeln entführt. Jetzt verfolgt sie unaufhaltsam ihr neues Ziel, um dort mitten unter Freude und Lebensgenuß hereinzubrechen. Aber an den Armen, Krüppeln und Elenden, die sie flehentlich anrufen, faßt sie vorbei. In der zweiten Hälfte des Bildes, welche durch schroffe Felsenpartien von der ersten geschieden wird, ist dasselbe Thema in einer anderen Tonart wiederholt. Ein Jagdzug kommt durch die Schlucht, drei Könige hoch zu Ross voran. Plötzlich aber stuzen die Thiere und Grauen packt ihre Reiter; drei Särge, in jedem ein kronenträger Leichnam, den bereits Verwesung ergriffen hat, stehen vor ihnen, und daneben erscheint ein greiser Eremit, der heilige Makarius, um zu diesem entseßlichen Bilde der Vergänglichkeit strenge Mahnungen an die Mächtigen dieser Erde zu richten.

Auch in Deutschland entstehen in der Folge Todesbilder, denen eine freiere künstlerische Auffassung, unabhängig von der Idee des Reizens, zu Grunde liegt. Doch keinem gewaltigen, reich gegliederten Epos gleichen sie, wie das vorige; es sind besondere, in sich abgeschlossene dramatische Scenen. Vorzugsweise der Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, der den Höhepunkt der deutschen Malerei bezeichnet, ist an solchen Darstellungen reich. Da sind in Baseler Museum zwei kleine Bilder des großen schwäbischen Malers Hans Baldung Grien; auf jedem eine in Jugend und Schönheit prangende nackte Frauengestalt; die erste umschlingt der Tod, um sie mit seinem grinsenden Schädel zu küssen; die andere ergreift er bei ihrem langen Haar, um sie an das offene Grab zu schleppen; mit der Rechten weist er hinein, und darüber stehen die Worte: „Hier mußt du in.“ Der Baseler Goldschmied Ursus Graf zeigt auf einem Holzschnitt mit zwei Landsknechten und einer Dirne den drohenden Tod im Hinterhalt. Auf einem Holzschnitt des Nürnbergers Niklas Meldemann besteigt neben einem Weibe der Tod das Lager, von dem er ihren Buhlen herabgeschleudert. Großartiger aber ist nichts erdormen, als ein Hellschwarz-Holzschnitt des berühmten Augsburger Malers Hans Burgkmair. Da hat das wilde Gerippe einen jungen

Krieger zu Boden gerissen; den Fuß hat es ihm auf die Brust gesetzt und würgt ihn mit beiden Händen, während es mit den Zähnen zugleich das Gewand einer fliehenden Frau packt. Ganz besonders häufig kommen aber solche Bilder bei Albrecht Dürer vor; hauptsächlich gleich in seiner frühesten Zeit. Ein Holzschnitt zeigt drei Reiter auf ödem Pfade von ebensoviel schrecklichen Gerippen überfallen, ein ungleicher Kampf. In einer Radirung erblicken wir den Tod, wie er ein junges Weib unwiderstehlich in seine Arme zieht, ein Motiv, das später einer von Dürers vollendetsten Kupferstichen, das Wappen mit dem Todtenkopfe, wiederholt. Ein ander Mal, in einem bekannten Stiche „der Spaziergang“, wandelt ein junges Paar in eleganter Tracht durch freundliche Landschaft hin. Sie sind im Gespräch begriffen und mit gespannter Aufmerksamkeit hört der Herr der Dame zu, die er sanft umfängt und an sich zieht. Doch trübe Ahnungen scheinen sich, als er auf sie niederblickt, seiner zu bemächtigen; und nicht ohne Grund, denn hinter einem Baume lauert der Tod. Solche Ideen kehren dann auch in Arbeiten seiner späteren Epoche wieder; eine solche liegt dem Kupferstich zu Grunde, der vielleicht seine gedankentiefste Schöpfung ist, dem „Ritter trotz Tod und Teufel“.

Keiner aber von Deutschlands Künstlern hat diesen alten Gegenstand so entschieden mit neuem Geiste durchtränkt, ihm so sehr das eigenste Gepräge verliehen, als derjenige, welcher unter ihnen nach und neben Dürer als der Erste dasteht, Hans Holbein der Jüngere. 1495 ist er zu Augsburg geboren, 1543 starb er zu London an der Pest, aber die Jahre seiner lebendigsten Jugendfrische, 1516—1526, brachte er in Basel zu, wo solche Ideen allem Volke durch den Todtentanz vom Predigerkloster vertraut waren. Hat doch eine irrhümliche Sage, die auch jetzt in Basel noch nicht verstummt ist, ihn selbst zum Urheber dieser Wandbilder machen wollen. Die Begriffe Holbein, Basel, Todtentanz waren so mit einander verwachsen, daß die Volksmeinung sie gar nicht zu trennen vermochte. Aber mag auch das weit frühere Werk seiner Hand vollständig fremd sein, so hat es doch ihm dafür Anregung geboten. Täglich standen ihm die Bilder vor Augen; ihr tiefer Sinn prägte sich ihm ein. Mit ganz anderer Kraft aber erfaßte er diesen, in ganz neuen Formen ließ er ihn zur Erscheinung kommen, wenngleich er sogar in zwei Fällen die Figur des Todes aus den wohlbekanntem Wandbildern entlehnt hat. Nächst dem Baseler Todtentanz ist dann wohl auf Holbein der Berner von Einfluß gewesen, welchen damals Nicolaus Manuel, als Dichter und Krieger, Staatsmann und Reformator nicht minder denn als

Maler berühmt, am dortigen Dominikanerkloster ausgeführt; ein jetzt leider zu Grunde gegangenes Kunstwerk, in dem Kühner als anderswo Laune und Bewegung herrschten. Auch Hans Burgkmair, von mütterlicher Seite Holbeins Nein, und während dessen Augsburger Jugendepoche von Einfluß auf ihn, ist gewissermaßen hiefür als sein Vorläufer anzusehen. Auch Holbeins Vorstellungen geben bestimmte dramatische Momente, bei denen nicht nur der Tod und sein jedesmaliges Opfer, sondern gewöhnlich mehrere Personen in ausgesprochener Handlung auftreten. Aber nicht nur vereinzelte Szenen, wie bei Dürer, Grien, Burgkmair, sind es; das hat Holbein von den alten Vorstellungen des Todesreigens wieder aufgenommen, daß er in großer Folge nacheinander alle Stände und Geschlechter auftreten läßt. Im Uebrigen kann von einem eigentlichen „Todtentanz“ nicht mehr die Rede bei ihm sein. In alter Zeit haben die von ihm herausgegebenen Blätter auch nie diesen Titel geführt, sondern hießen einfach „Bilder des Todes“. Nicht in großen Gemälden hat er seine Ideen hingestellt. Nachdem er sich mehrfach mit ihnen abgegeben, Bücher-Initialen mit solchen Darstellungen erfunden, ähnliche in höchst sinniger Weise auf einer für Niello-Ausführung entworfenen Dolchscheide angebracht, gab er eine Folge von kleinen Holzschnitten dieses Inhaltes heraus, die seine tiefstinnigste Schöpfung ist. Die Zeichnungen hatte er wahrscheinlich selbst auf die Holzstöcke gemacht, während der unübertreffliche Hans Lützelburger den Schnitt besorgte. So kam die erste Ausgabe des Büchleins 1538 zu Lyon heraus, als Holbein schon lange Hofmaler in England war, wohin ihn die Noth in der Heimath getrieben. Die Entwürfe aber stammen ohne Zweifel aus weit früherer Zeit. Echt deutscher Geist weht in ihnen und den freien Geschmack, die ganze großartige Herrschaft über die künstlerischen Mittel, die er von seinen Landsleuten allein besitzt, hat Holbein hier aufgebeten: die mächtige Erfindungskraft, die immer treffend und neu ist, die schlichte aber ergreifende Wahrheit, die glänzende Leichtigkeit in der Handhabung der Form, die hinreißende Kühnheit in der Bewegung. Bei ihm zuerst ist der Tod auch meist ein wirkliches Gerippe. Aber selbst in den ganz von Fleisch entblößten Schädel hat der Künstler den mächtigsten Ausdruck, einen wahrhaft dämonischen Hohn, zu legen gewußt.

Als Beweis der alten Wahrheit, daß der Tod der Sünden Sold ist, gehen als einleitende Blätter die Schöpfung aller Dinge, der Sündenfall vorher. Als darauf Adam und Eva aus dem Paradiese vertrieben werden, springt neben ihnen höhnisch der Tod her und macht auf der laute Musik zu ihrer Flucht. Und als Adam dann im Schweiß seines Angesichts den

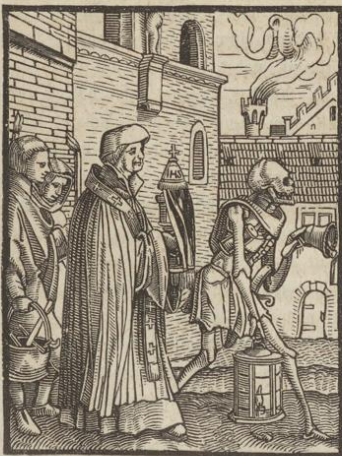
Boden bestellt, gräbt das Gerippe neben ihm. *) Das nächste Blatt giebt ein Bild, wie es unter dem Namen „Gebein aller Menschen“ immer am Anfang der alten Todtentänze steht. Vor einer Friedhofshalle zahllose Gerippe, die, auf Posaune, Pauke, Drehorgel musizierend, die Ouvertüre zum grauenhaften Schauspiel anstimmen. Dies beginnt mit dem Höchsten in der Christenheit, dem Papst, der, im vollen Ornate thronend, den vor ihm knieenden Kaiser krönt. Aber er soll das Werk nicht vollenden, denn schon umschlingt ihn das Gerippe, und auch der Teufel lauert hinter dem Baldachin. Die Würdenträger der Kirche stehen gegenüber; der feiste Cardinal zuerst und hinter ihm ein zweites Gerippe, das ganz wie dieser den Hut trägt und den Stab hält, ganz seine Grandezza nachahmt, aber mit furchtbarstem Hohn. Noch ein Teufelchen, einen Ablassbrief haltend, schwebt in der Höhe. Auch dem Kaiser, der zwischen den Seinen thront, nahez der Tod, um durch die schwere Krone ihn zu Boden zu drücken. An des Königs Tafel hat er sich unter die Dienerchaar gemischt und füllt ihm die dargereichte Schale. Gerade beim Austheilen der Ablassbriefe, die den Gottlosen um Geld lossprechen, überrascht er den Cardinal und reißt ihm den Hut herab. Die Kaiserin, die vor der Pfalz im Gefolge ihrer Damen einherschreitet, hat er vertraulich unter dem Arm gefaßt, um sie zum offenen Grabe zu führen. In Narrenhabit, das bei Hofe Freibrief hat, packt er die aufschreiende Königin und schleudert den Cavalier, der sie losmachen will, mit einem Fußtritt zurück. Den greisen, gebeugten Bischof zieht er von seiner Herde fort. Den Herzog, der flehende Arme hochmüthig von sich weist, packt er mit beiden Händen am Hermelin. Dem Abt hat er die Zeichen seiner Würde entrißen und schleppt den feinsten Herrn, der kaum folgen kann, im eiligsten Laufe fort; die jammernde



*) Dies Bild wie die übrigen sind nach Photographieen geschnitten, die den seltenen und herrlichen Probedruck von Holbeins Werk im Berliner Museum entlehnt sind.



Fürsprech oder Advokaten, der sein Geld



Abtissin zerrt er an ihrem Schleier
 aus der Klosterpforte. Entschlossen
 setzt der Edelmann sich zur Wehre,
 als ihm der Tod entgegentritt; er
 erhebt das Schwert und packt den
 Gegner an der Kehle; aber um-
 sonst, denn mit entsetzlicher Ge-
 walt tritt der ihn an und hält
 ihn fest. Dem Domherrn, der mit
 seinem Jagdgefolge in die Kirche
 stolzirt, hält er die Sanduhr ent-
 gegen und zeigt ihm, seine Stunde
 sei da. Hinter dem Richter, welcher
 den demüthigen Armen unbeachtet
 läßt, aber dem Reichen sich zu-
 wendet, der in den Säkel greift,
 ist der Tod emporgeklettert und
 entwindet ihm den Stab. Dem
 empfängt, hilft er den Sündenlohn
 in die Hand zählen; dem Rathsh-
 hern, der dem Vornehmen mehr
 Gehör als dem Geringen giebt,
 wirft er sich in den Weg. Mit
 scheinheiliger Miene steht der Prä-
 dikant auf der Kanzel, wo er Böses
 gut und Gutes böse nennt; aber
 noch bevor er Amen sagt, würgt
 ihn der Tod, der hinter ihm harret.
 Zum Sterbenden trägt der Pfarrer
 das Sakrament, doch ihm selbst
 ist der Tod nahe; als sein Wehner
 mit Laterne und Glöcklein schreitet
 er vor ihm her. Den Mönch mit
 der klappernden Büchse und dem
 wohlgefüllten Bettelsack ergreift das
 Gerippe an der Kapuze; zur
 Nonne, die mit gefalteten Hän-

den am Betpult kniet und doch zugleich den lautespielenden Buhlen anhört, der auf ihrem Bette sitzt, tritt der Tod in die Zelle und löscht die Kerze aus. Dem alten Weibe, das nicht einsehen will, wie viel besser Sterben als Leben ihr ist, reicht er bekränzt und unter Musik den Arm. Den elenden Kranken führt er dem Arzte zu, auf daß beide seine Opfer werden. Dem Sterndeuter, der den Himmelsglobus studirt, hält er als besseren Gegenstand der Betrachtung einen Todtenschädel hin. Zum reichen Geizhals hat er sich im Gewölbe an den Zahltsch gesetzt, in die aufgeschütteten Geldhaufen greifend; jener aber breitet angstvoll die Arme aus, denn mit seinem Manimon ist ihm auch sein Leben entrißen. Von den kostbaren Waarenballen, die im Hafen ausgeladen werden, reißt er den Kaufmann fort; im Sturm erklimmt er das Schiff und kniet den Mast. Gewappnet ist er dem Ritter entgegengetreten und rennt ihn mit der eigenen Lanze durch und durch. Als Bauer angethan tritt er auf den Grafen zu und wirft ihm ergrimmt sein Wappenschild an den Kopf. Zum Grabe, das allein ihm frommen kann, führt er den



armen Greis. Der Gräfin, die sich festlich schmückt, ist er bei der Toilette behülflich und legt ihr ein Halsband von Todtengebeinen um. Die Edelfrau wandelt am Arme des Gatten einher, der ihr liebend schwört: mich und dich trennt nur der Tod; der aber tanzt schon mit Paukenschlag vor ihnen her, um sie beim Worte zu nehmen. Im Bette überrascht er die Herzogin und reißt ihr die Decke vom Leibe. In öder Gegend gesellt er sich dem Krämer bei und will ihm die Last, die er auf dem Rücken trägt, erleichtern; dem Ackermann, der in freundlicher Gegend hinter dem Pfluge geht, treibt er die Pferde an; aus der ärmlichen Hütte raubt er der Mutter das jüngste Kind. *)

*) Mehrere Blätter, die bei späteren Ausgaben hinzukamen, lassen wir unerwähnt, weil wir sie nur theilweise für Arbeiten Holbeins halten.

Diese Allgewalt des Todes ist freilich wahr und unabänderlich zu aller Zeit. Holbein aber hat ihre Schrecknisse mitten in seine eigene Gegenwart hineinversetzt, und konnte sie dadurch noch um so eindrucksvoller machen. Und nicht nur die Gestalten seiner Zeit treten auf in ihrer Tracht, mit ihrer Umgebung, ganz wie im Leben: auch der bewegende Geist jener ganzen Epoche geht überall durch. Holbeins Todesbilder haben auch ihre ausgesprochene politische Seite, wie wir ja den Todentänzen überhaupt neben dem religiösen ein politisches Element zu Grunde liegen sahen.

Zunächst fühlt der Künstler sich als Deutscher; seinem Kaiser hat er die Züge Maximilians gegeben, der so volksthümlich in Deutschland und ihm noch besonders eine liebe, vertraute Gestalt war, da er in Augsburg, Holbeins Vaterstadt, so gern und oft residirte. Der Kaiser ist es auch allein von allen den Hochgestellten und Mächtigen, dem das Verhängniß bei einer guten Handlung naht, wie er den Armen anhört und den Vornehmen, den dieser anklagt, verurtheilt. Im Gegensatz dazu wird der König, den seine Züge wie die Lilien am Thronbaldachin als Franz I. von Frankreich kennzeichnen, beim üppigen Freudenmahl überrascht.

Demnächst geht die große demokratische Bewegung der Zeit, wie überhaupt bei den Todentänzen, so besonders bei den Holbeinschen Holzschnitten, durch. Hier um so mehr, als ihr Ursprung gerade in die Zeit fällt, wo diese Bewegung in den Bauernkriegen den Gipfel erreichte und zum wildesten Ausbruch kam. In rechter und ruhiger Ausübung ihres Berufes fallen nur die geringen Leute, Ackermann und Landkrämer, dem Tod in die Hände, und die Bibelsprüche auf diesen beiden Blättern, dort: „im Schweisse deines Angesichtes sollst du dein Brod essen“, hier: „kommt her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid“, scheinen das Verhängniß fast als eine Wohlthat anzusehen. Dagegen wird der Herzog gepakt, wie er das Flehen der geringen Leute in seiner Hoffart zurückweist, Rathsherr, Anwalt, Richter, als sie sich bestechen lassen, und die, so Gewalt mit dem Schwert geübt, Edelmann und Ritter, fallen durch Gewalt dessen, der noch stärker ist als sie. Der unzweideutigste Ausdruck jener Bauernkriegsstimmung ist aber der Tod in Bauerntracht, der gegen den Grafen dessen eigenes Wappenschild aufhebt.

Endlich, und besonders unverkennbar, spricht sich in den Todesbildern die reformatorische Strömung des Jahrhunderts aus. Gegen Rom und seine Mißbräuche macht der Künstler am entschiedensten Front, wie er das auch noch in anderen satirischen Holzschnitten gethan. Gegen Pfaffen und Bettelmönche richtet er stets die schärfsten Pfeile des Hohnes; der weltliche Prunk,

die Trägheit, das sinnliche Wohlleben, die Scheinheiligkeit des ganzen Standes sehen wir perflucht. An zwei Stellen wird der Ablaszram verspottet; und beim Papste lauern sogar Teufel auf seine Seele.

Wo die politische Seite so stark hervortritt, wird natürlich die religiöse mehr in den Hintergrund gedrängt. Von dem, was das Christenthum an Trost gegen den Tod gewährt, ist in diesen Bildern keine Spur. Denn selbst die Vorstellung des jüngsten Gerichtes, die sich zum Ende zwischen das Blatt mit dem Kinde und das Schlußblatt mit dem Todeswappen fügt, schließt mehr Drohung als Verheißung ein. Auch von einem Humor, welcher von dem, was einmal unabänderlich, das Entsetzliche gutmüthig hinwegzuschmerzen suchte, findet man hier nichts. Solch ein Humor hatte, neben allen satirischen Zügen, in Manuel's Berner Wandbildern geherrscht, wo der Tod dem Abt das Kinn streichelt, mit dem Krieger marschirt, das Kind freundlich mit der Pseife lockt. Bei Holbein aber ist das Vorwaltende eine unerbittliche, echt moderne Ironie. Auch unter der Hülle der Ausgelassenheit birgt sich der tiefernste bittere Kern. Aber gerade in diesem tiefen Ernst der Auffassung liegt das Große der Bilder. In jener Schadenfreude des Todes, der sich durch keinen irdischen Glanz und Schimmer hindern, keinen gleichnerischen Schein der Heiligkeit bethören läßt, Macht und Hoheit gerade, wo sie sich am größten fühlen, zu stürzen und den Sünder, der keine irdische Strafe fürchtet, mitten im Frevel zu packen liebt, offenbart sich, wenn auch das religiöse fern bleibt, desto mächtiger das sittliche Element.

Genes Veröhnende aber, das wir hier vermissen, spricht sich unter den zahlreichen deutschen Todesbildern bloß in einem einzigen, in Dürers schon genanntem Kupferstich vom Jahre 1513, dem Ritter trotz Tod und Teufel, aus. Wer kennt nicht dieses tiefsinnige Blatt! Da zieht der starke Reitersmann muthig, schweigsam und gerad aus seine Straße, durch die schrecklichen Gespenster, die sich ihm in der öden Schlucht zugesellen, unbeirrt. Mag der Tod, der auf elender Mähre zur Seite reitet, ihm grinsend das Stundenglas entgegenhalten, mag der Teufel, der folgt, die Krallen gegen ihn ausstrecken, er wankt und weicht nicht. Ruhig und fest hält er in der Linken den Zügel, ruhig und fest in der Rechten den wuchtigen Speer. Keine Miene verzieht sein gefurchtes Gesicht, eisern wie sein eisernes Kleid. In seiner gewaltigen Stirn lebt ein Bewußtsein, das stärker ist als Tod und Teufel, lebt der Geist, der später Luthers Lied befeelt: „Ein' feste Burg ist unser Gott, ein' gute Wehr und Waffen.“ — Nicht nur das unentrinnbare Schicksal hat hier der Künstler gezeigt, sondern erhabenen Geistes stellt er auch das vor uns hin,

was die Furcht vor jenen unheimlichen Gewalten überflüssig macht und den Tod überwindet. Man hat dies Blatt den Reformationsritter genannt, und, mag es auch dem Auftreten Luthers um mehrere Jahre vorangehen, mit Recht. Dieser Mannesmut, dies Gottvertrauen, die hier uns vorgeführt werden, es sind ganz die Waffen, mit denen der große Reformator gesiegt. Aber so verschieden Holbeins Waffen sind, sie sind ebenso berechtigt; und wenn Albrecht Dürer mit Luther, so ist er mit Hutten zu vergleichen, dessen Schwert ebenfalls schneidende, vernichtende Satire war. Dieselben Richtungen, welche in Leben und Literatur jener Zeit nebeneinander stehen und zusammenwirken, treten auch im Kunstgebiet auf, was hier, bei den verschiedenen Auffassungen eines zeitgemäßen Gegenstandes, besonders sichtbar ist. Von Deutschlands beiden größten Malern unternimmt jeder auf seine Weise für die weltbewegenden Ideen der großen Reformationsperiode den Kampf.

