VI. Belehrende und sprechende Bilder

Konrad Hoffmann

Holbeins ‚Todesbilder‘

Laienfrömmigkeit im Todesbild der Vor- und Frühreformation

An Holbeins Bildzyklus, einem wirkungsgeschichtlich herausragenden Faktor der frühneuzeitlichen Laienkultur, hat die auffällige Verschränkung zwischen Leben und Tod die modernen Betrachter irritiert¹. Hellmut Rosenfeld² wertete seinen Realismus als Preisgabe des „Numinosen“ und „Magischen“ an bürgerliche Profanität ab, und noch in der jüngsten Spezialforschung wirkt die Annahme nach, zwischen den religiösen Rahmenszenen und der alltäglichen Situationsdramatik bestehe eine Kluft (Abb. 1; 2).

Mit dieser nostalgischen, ja faschistoiden Prämisse des Traditionsverrats³ wird der Kern von Holbeins Erfindung verkannt, auch hinsichtlich der Bildbeziehungen der zumeist vernachlässigten Bibelzitate in der Erstaussgabe des Buches, Lyon 1538.

Holbein vergegenwärtigt den im Leben verborgenen Tod. Dem betroffenen Menschen erscheint der Tod aktuell variiert in seiner zeitgeschichtlich konkreten Umgebung und sozialen Praxis; der Tod wird dem Menschen, wenn überhaupt, im Sterben sichtbar. Mit welcher Intensität und zugleich Trennschärfe Holbein die Geschehens-

¹ Zuletzt: *Frank Petersmann*, Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d.J. (Diss. Osnabrück, Bielefeld 1983); *Frank Hieronymus*, Basler Buchillustration 1500–1545. Ausstellungskatalog Universitätsbibliothek Basel 1984 (Oberrheinische Buchillustration 2) Nr. 441, S. 495–497. Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700, vol. XIVA: Hans Holbein the Younger (Roosendaal 1988) 202–206, Nr. 99. Vgl. dagegen aber die Hinweise bei *Jean Wirth*, La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance (Genf 1979) 123–129.

² *Hellmut Rosenfeld*, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung-Entwicklung-Bedeutung (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 3, Köln-Graz 1968) 283–293: „Holbeins Auflösung des Totentanzes aus dem Geiste der Renaissance“.

³ Mit den Monographien *Wilhelm Pinders*, Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst (Köln 1951) und *Wilhelm Waetzoldts*, Hans Holbein d. J. (Berlin 1938; als „Blaues Buch“ Königstein/T. 1958) reicht die NS-Rezeption Holbeins in die Nachkriegszeit (vgl. z.B. *Pinder*, 40 über H. „als Bruder bei den Menschen der altgeheiligten Urform tätigen Lebens, bei Ackerbau und Kampf, Friede und Krieg“; *Waetzoldt*, (1958) 12–13 entspricht in der Betonung des „Magischen“ etc. den weltanschaulichen Kategorien Rosenfelds, dessen Totentanzbuch zuerst 1954 herauskam).

ebenen von Lebenden und Toten ineinander verschränkt, zeigt besonders deutlich die Szene der „Spieler“: über dem in der Erregung getroffenen Mann wehrt der Tod den Teufel des Gewinners (rechts) ab; in einer den Beteiligten unsichtbaren Parallelität seiner Gebärden zu dem linken Spieler, der gegen den Teufel anzureden scheint. Die Blindheit gegen den Tod ist Holbeins beißender Kommentar zum „Sternenseher“ („Hans-Guck-in-die-Luft“), und das Ausbleiben des herbeigesehnten Todes wird dem „Armen“ (wie Hiob: Kap. 3.20f.) zum schlimmsten Leid – scheinbar endlos. Holbeins „Realismus“, ob nun als „Verfall“ abgewertet oder als zeitkritisches Spektrum gewürdigt, ist in der innerbildlichen Durchdringung von Leben und Tod ein auf den Betrachter bezogenes Verweissystem. Denn im Gegensatz zu dem dargestellten Menschen kann und soll der Bildbetrachter durchgängig den Tod wahrnehmen, wie er sprengend in den Alltag eingreift.

Zur Veranschaulichung des im Leben verborgenen Todes bedient Holbein sich eines metaphorischen Realismus, der im Zusammenspiel von Bild und Text eine mehrschichtige Aussage als satirisches Instrumentarium erschließt. Holbein hat den Tod (bzw. den Toten) durchweg als Begleiter oder Ersatzmann eines Lebenden rollenmäßig in die Umgebung des Menschen einbezogen – und damit ein Wechselverhältnis zwischen Leben und Tod, den Übergang, gestaltet. Zumeist fügt sich der Tod erzählerisch in die typische Szene ein: als Diener (König; Kaiserin, Gräfin), Musiker (Herzogin, Edelfrau), Hofnarr (Königin), Ministrant (Pfarrer) oder in variierender Motivation – als Beteiligter, Begleiter (Bischof, Domherr, Altweyb, Arzt, Schiffman, Ackermann), Helfer (Altmann) oder Assistent (Sternenseher) (Abb. 3). Der Tod hat die Menschen im Blick, wird seinerseits aber nur selten und dann im letzten Moment als Übergang „in ictu oculi“ wahrgenommen. Während er in den zahlreichen Überfallsituationen auf geistliche wie bürgerliche Händler vom erstarrenden Opfer abgewehrt erscheint (Mönch, Kaufmann, Krämer, Reicher; analog in den feudalen Kampfgruppierungen mit Graf, Ritter und Edelmann), fungiert er vielfach innerbildlich unbemerkt als didaktischer Kommentator für den Betrachter (Vertreibung, Adam, Papst, Kaiser, Kardinal, Richter, Ratsherr, Fürspräch). Dabei ist die Einkleidung des Todes in den dramatischen Erfahrungshorizont der im Ständetypus individualisierten Lebensverhältnisse aber gegenüber den früheren Totentänzen prinzipiell als Zusammenprall der beiden Ebenen, als paradox zugespitzter Übergang charakterisiert⁴. Die auslösende Macht des Todes wird über die seelische Wirkung auch in Unglückssituationen vermittelt, bei denen der Knochenmann den Menschen abholt, ohne ihn zu berühren (neben den Berufsbildern – Pfarrer, Arzt u. a. – speziell beim Reichen; beim Kärner signifikant mit dem zusammengebrochenen Pferd): in der Durchsichtigkeit eines Experiments vergegenwärtigt Holbein damit gesetzmäßige Abläufe der Verstrickung; in singulärer Drastik beim „Trinker“, dem der Tod in die Kehle eingießt (als bürgerliches Pendant zum tafelnden „König“), während sich -rhythmisch korrespondierend – davor ein anderer Mann übergibt.

⁴ *Joseph Gantner*, *Der Mensch im Angesicht des Todes. Zu den Basler Totentänzen* (1940), in: *ders.*, *Schicksale des Menschenbildes. Von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion* (Bern 1958) 59–72, cf. 69: „und die kleinen Blätter beben förmlich unter dem Zusammenprall der beiden Welten in ihnen“.

Holbeins metaphorischer Realismus zielt auf die im Verweis den (räumlichen) Augenschein (zeitlich) durchbrechende Selbstreflexivität der Szene⁵. So dient dem Pfarrer beim Versehngang der (eigene) Tod als Ministrant; über dem korrupten Richter bricht der Tod den Stab (Abb. 4); Adam hilft er beim Baumfällen⁶, also wie beim „Ackermann“ bei der todbringenden Arbeit. Mit minimaler „Verschiebungsenergie“ (Freud) geht der Künstler bei der ironischen Umdeutung von Schlüsselmotiven zu Werke⁷. Berufsattribute wie die Sanduhr des Predigers (Abb. 5) (und im Alphabet satirisch der Dirne) oder der Totenschädel des Gelehrtenmilieus („Sternseher“) werden als Bumerang entlarvend dynamisiert. Mit der Ambivalenz sprachlicher wie graphischer Bildlichkeit legt Holbein satirische Situationsantithesen an: auf dem Weg zum Stundengebet (Hora) schlägt dem „Domherrn“ das letzte Stündlein („Ecce appropinquat hora“ (Abb. 6) – aus dem Kontext der Passionsgeschichte Christi zitiert), den Ratsherrn läßt der Tod über die Schaufel des abgewiesenen Armen stolpern – macht dessen Arbeitsgerät zum Werkzeug des Totengräbers; dem mit Ämtern und Seelenheil handelnden Kardinal entreißt er den Hut, um ihn sprichwörtlich in seiner Schamlosigkeit zu entblößen und damit zugleich seinem barhäuptigen Geschäftspartner gleichzustellen⁸.

Holbeins Realismus erweist sich also als transparente Einkleidung des „jenseitigen“ Todes, nicht als dessen Verlust im Oberflächen-Erscheinungsbild zeitgenössischer All-

⁵ Im „Bischof“ geht Holbein ausnahmsweise von der metaphorischen Traditionsebene, der des Hirten-Vergleichs, aus. Die von *Petersmann*, (s.o. Anm. 1), 199 ff. alternativ betrachteten Erklärungen (untreuer Hirte vernachlässigt Herde bzw. Herde wird durch Tod des Hirten zerstreut) können bei dem in der frühreformatorischen Kirchenkritik zentralen Bild gleichermaßen zutreffen (vgl. zur Ablehnung der Stellvertretungspraxis der Bischöfe auch das Holbein in der „Papst“-Darstellung leitende „Passional Christi und Antichristi“), verbunden mit dem anschaulich betonten Hinweis auf die „Widder und Lämmer“ als biblisches Gleichnis der jenseitigen Strafandrohung.

⁶ Mit dem Baum entwurzelt sich der arbeitende Adam selber; auf biblischer Grundlage des Vergleichs von Mensch und Baum (Hiob, 14,7–10) entfaltet Geiler von Kaysersberg den Bildbereich: „Das buoch arbore humana. Von dem menschlichen baum geprediget... darin geschicklich und in Gottes lob zu lernen ist des Holtzmeyers des dots frölich zu warten“ (Straßburg 1521). Als „Holtzmeyer“ begegnet der Tod auch in der Illustration (vgl. damit auch Urs Grafts Holzschnitt von 1524: Tod im Baum über Krieger und Dirne; Major-Gradmann, Nr. 151). Vgl. *Volker Hone-mann*, Der Tod bei Geiler von Kaysersberg, in: *Zeit, Tod und Ewigkeit in der Renaissance-Literatur*, Bd. 1, hrsg. v. *James Hogg* (Analecta Cartusiana 177, Salzburg 1987) 90–107.

⁷ Vgl. auch z. B. die Bildbeziehung in Urs Grafts Holzschnitt der „Käuflichen Liebe“ (Major-Gradmann, Nr. 127) zwischen einem die Frau betastenden Alten, der Früchteschale davor und dem scheinbar an seinen Knochen nagenden Totenschädel darunter (als „vernaschendem“ Zahn der Zeit!).

⁸ Erasmus von Rotterdam, *Adagiorum Chiliades*, III 4,67: „Nudo capite“ (E.v.R., Schriften, Ausg. *Werner Welzig*, Bd. 7 [Darmstadt, 1972] 568 f. in dt. Übersetzung: „Etwas unbedeckten Hauptes tun heißt, daß man es offen und ohne alle Scham tut. Denn wenn einer etwas tat, dessen er sich schämen mußte, pflegte er sein Haupt zu verhüllen“). In der Entgegensetzung von Klenker und Laien mit antithetisch plazierten Büchern und dem Kontrast zwischen bedecktem und entblößtem Kopf orientierte sich Holbein hier offenbar an Behams Satire auf das Mönchtum v. 1521 (Ausst. Kat. „Martin Luther und die Reformation in Deutschland“, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, [1983] S. 250, Nr. 316), unter Umverteilung der Motivakzente im neuen Zusammenhang.

tagswirklichkeit. Mit der strukturellen Doppelebene der Bildanlage ist der entscheidende Gestaltungshebel Holbeins bezeichnet, sein bis in die motivischen Details hinein flexibles Erfindungsprinzip anspielungsreicher Konfigurationen: szenische Handlungsbilder als erzählerische Aktivierung metaphorischer Tradition. Wenn der Tod der Gräfin eine Halskette von Menschenknochen umlegt (Abb. 7), wird der Topos vom Körper als Gewand der Seele erzählerisch umgesetzt zum Sterben als Kleiderwechsel⁹. Die im Bett von Knochenmännern mit einem Ständchen abgeholte Herzogin führt den alten Vergleich zwischen Schlaf und Tod szenisch vor Augen¹⁰. Das gegenbildliche Aufbrechen der Lebenssituation zum Tod kristallisiert sich in generellen sprachlichen Bedeutungsantithesen (der „Fürspräch“, d. i. Anwalt, wird vom Klienten bezahlt, bezahlt dies aber seinerseits mit dem Leben¹¹), ebenso wie in Kontextnuancierungen herkömmlicher Detailattribute (so die erotische Perspektive in dem vor der „Edelfrau“ auf dem Becken trommelnden Tod¹²). Die Ironie reicht dabei bis in Formbezüge, so die Entsprechung bei der „Äbtissin“ zwischen dem Federbarett ihres Todes-Galans und dem Türbeschlag der Kirche, zwischen der Gebärde des „Krämers“ und einem Wegstock im Hintergrund oder zwischen der Bittstellerin und dem Tod, von denen beiden sich der „Herzog“ gleichermaßen abwendet¹³. Die gewohnten Bildmuster der „Totentänze“ nutzt Holbein distanzierend in szenischen Einzelaktionen, den Tanz so als Zugriff des Tod-Narren bei der „Königin“ und die Musik als Metier einer öfters zugefügten zweiten Todesfigur (z. B. Herzogin, Krämer¹⁴, Altweyb) oder eines – darauf verweisenden – lebenden Akteurs (Braut; Nonne¹⁵) (Abb. 9).

⁹ Vgl. das Entkleidungsmotiv in Baldungs Basler „Tod und Frau“; dazu: Konrad Hoffmann, *Angst und Gewalt als Voraussetzungen des nachantiken Todesbildes*, in: Heinrich v. Stietencron (Hrsg.), *Angst und Gewalt. Ihre Präsenz und Bewältigung in den Religionen* (Düsseldorf 1979) 101–111, cf. 106, Anm. 23.

¹⁰ Vgl. Behams Holzschnitt „Tod u. d. Liebespaar“, 1522 (von Burgkmair, s. u., Anm. 48) zus. mit den wenig späteren „Todesbetten“ Peter Flötners abgeb. bei Wirth, (s. o. Anm. 1), figs. 124–126.

¹¹ Die besondere Rolle des Geldes in Holbeins Zyklus (bei kirchlichen wie bürgerlichen Vertretern: Kardinal, Mönch; Fürspräch, Richter, Reicher) ist in ihrer dialektisch flexiblen Kritik u. a. auch bei Erasmus' Hohn auf den „Totenpfennig“ zu bedenken („Lob der Torheit“, Kap. 40. Ausg. *Welzig*, Bd. II [Darmstadt 1975] 99; vgl. Ausst. Kat. „Münzen in Brauch und Aberglauben“ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg [1982] 94–105).

¹² Vgl. etwa die satirische Plazierung der Kerze in Körpermitte vor den Tod des Waldbruders im Gross-Basler Totentanz.

¹³ Den Herzogshut parodiert die Bürgerkrone des Tods. Die Gegenbewegung zwischen Kopf und Händen des Herzogs erscheint angelegt in Figuren wie dem „Vorsprech“ des oberdeutschen „Doten Dantz mit Figuren“, Ende 15. Jahrhundert („Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Hrsg., eingeleitet und übersetzt von Gert Kaiser [Frankfurt 1982, Insel Taschenbuch 647] 178).

¹⁴ Zu dem hier gezeigten Instrument: Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, *Studies in Musical Iconology* (Princeton 1970) 304; allgemein zur Bedeutung und Typologie der Musikszene in Holbeins Folge: Reinhold Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben* (Bern-München 1980) 135–139.

¹⁵ Bei der „Braut“ (Heinrich Alfred Schmid, Hans Holbein d. J., Textband I [Basel 1948] 264, Abb. 85) und der „Nunne“ ist der erotische Aspekt der Musik evident. Zur komplexen Bildlichkeit der Kerze (Auslöschen zur Liebesnacht; Verlöschen des Lebenslichts; Kerze als „Glieder“) außer Hoffmann, (s. o. Anm. 9), 110, Anm. 34; auch W. S. Heckscher, *The Annunciation of the Me-*

Nach dem Schema der spiegelnden Strafe macht Holbein das Ende des „Räubers“ (in flagranti) wie des „Reichen Manns“ (der im Tod seinen mit dem Geld das Leben raubenden Meister findet) zeitkritisch durchsichtig. In visuellen Termini läßt der Künstler so das Erscheinungsbild der Umgebung vielschichtig transparent werden, so wie Erasmus von Rotterdam in seiner Nähe sprachbildlich operiert, wenn er z. B. die Schulstube als Sorgenhaus, Tretmühle und Folterkammer erschließt¹⁶. Ja noch in die Morphologie des Kompositionsduktus erstreckt sich Holbeins Einsatz von Ambivalenzen, wenn etwa die Figurenverflechtung des „Krämers“ als Buchstabe eines Figurenalphabets lesbar zu sein scheint (als „K“).

Einen näheren Aufschluß zur ursprünglichen Konzeption der „Bilder des Todes“ bietet in der Tat Holbeins „Totentanz-Alphabet“¹⁷. In der zupackenden Schärfe der Satire stehen die kleinformatigen Visionen den Buchbildern nicht nach: beim Arzt (M) etwa mit einem ein Uringlas gerade selber füllenden Tod; bei der Dirne, der der Buchstabe S in den Leib zu dringen scheint, mit einem die Sanduhr auf der Hinterseite balancierenden Todes-Kunden ihres Stundengeschäfts. Das Alphabet insgesamt wurde bisher als Schmuckmuster verkannt, als Typenkatalog einzelner Initialen, wie sie seit August 1524 im Basler und auswärtigen Buchdruck bei verschiedenen Texten verwendet wurden (Abb. 10)¹⁸.

Aus drei erhaltenen Exemplaren, die in deutscher (Coburg; Karlsruhe) (Abb. 11) und lateinischer Sprache (Oxford) Bibelstellen zu jedem Buchstaben sowie als Über- und Unterschrift der ganzen Seite bringen¹⁹, läßt sich aber seine primäre Funktion als Flugblatt erschließen. Der entscheidende Punkt daran ist, daß es sich bei mehr als der Hälfte der Zitate um die gleichen Bibeltexte handelt, die in der ersten Buchausgabe der „Todesbilder“ 1538 wiederbegegnen (im Gegensatz zu den „Probedrucken“ von 1524–26, die nur die standesbezeichnenden Überschriften enthalten)²⁰. Nichts be-

Fortsetzung Fußnote von Seite 266

rode Altarpiece. An Iconographic Study, in: *Miscellanea Jozef Duverger* (Gent 1968) 37–65, cf. 61–64. Zur Aussage des Fensters in dem Todeskontext vgl. Jerem. 9,20f. (s. u. Anm. 49).

¹⁶ „Lob der Torheit“ (s. o. Anm. 11), Kap. 49, 118–119.

¹⁷ Zuletzt mit ausführlicher Behandlung von Einzelmotiven: *Petersmann*, (s. o. Anm. 1), 133–149.

¹⁸ *Waetzoldt*, (s. o. Anm. 3), 75 behauptet gegen alle längst verfügbare Evidenz (s. u.), „daß die einzelnen Großbuchstaben ja niemals nebeneinander in ihrer alphabetischen Reihenfolge gesehen wurden“. Entsprechend ist in den „Reichsdrucken“ (Nr. 240; vgl. das „Handbuch“, 1928, 140–141) die Zeilenanordnung des Alphabets umgestellt und von dem originalen Quer- auf zwei hochformatige (und wohl einzeln käufliche) Blätter verteilt! In einzelnen Initialen „gemischter“ Alphabete hatte Holbein schon 1520 Berufsbilder des Totentanzes dargestellt (ein „G“ mit Tod als Koch: Hollstein XIV B, S. 81, Nr. 124: G2). Vom „Totentanzalphabet“ ist zuerst der Buchstabe „N“ im Basler Buchdruck, August 1524 bezeugt (Hollstein, XIV B, Nr. 146, S. 138), in Wittenberg und Nürnberg „D“ und „J“ bereits 1525 (*Koegler*, Jb. Pr. Kslg., 28, 1907, S. 95 zu *Schmid*, *ibid*, 20, 1899, S. 258).

¹⁹ *A. Woltmann*, *Holbein und seine Zeit*, 2. Bd. (Leipzig ²1876) S. 199, Nr. 252; von hier ist die inzwischen überholte Besitzangabe „University Galleries“ für das Oxford lat. Exemplar übernommen bei Hollstein, XIV B, Nr. 146, S. 137. Bei Hollstein ist das Coburger Blatt auf S. 136 reproduziert, zum Karlsruher Exemplar die bibl. Zitatangabe der Überschrift: „Proverbiorum XXX“ nicht erwähnt (Passavant, *Peintre graveur*, III, S. 373, Nr. 3a kannte das Karlsruher Blatt noch nicht).

²⁰ Thema und Text stimmen überein bei „Gebein aller Menschen“ (A; gemeinsam nur Apk. 8,

leuchtet die intendierte Reformationspropaganda schlagender als der Umstand, daß dabei der gleiche Textpassus einmal für einen Narr (Buchstabe R) und einen Trinker (Buchstabe T [Abb. 12] oder urspr. ein Spieler -,X“ [Abb. 13]), das andere Mal aber für Abt und Prediger benutzt wird.

In der Folge der Buchstaben wird mit Wort und Bild der Weg des Menschengeschlechts von Adam bis zum Weltgericht durch die Klassen der Gesellschaft vorgeführt (Abb. 14; 15). Die Rahmentexte bauen von Frage (oben) zu Antwort (unten) eine beziehungsvolle Spannung auf.

Am oberen Blattrand bildet Prov. 30 (18–19) den Titel: „Drey ding sind mir schwer und das vierd weyß ich gar nit. Den weg eins adlers in luft. Den weg einer waldschlangen uff dem felsen. Den weg eines schiffs in mitten meer. Den weg eins mans inn der iugent.“²¹ Unten steht Jesaias 40 (6–8): „Alles fleisch ist heuw und all synn glory wie die blum des ackers. Das heuw ist ausgedorrt und die blum ist gefallen wann der geyst des herren hat inn sy geblasen. Das volck ist warlich heuw. Das heuw ist ausgedorrt und die blum ist gefallen. Aber das wort des herren bleybt in ewigkeit.“²²

Die Überschrift formuliert mit dem Textzitat Prov. 30 einleitend ein fragendes Staunen über den Menschen: auf der Folie von Adler, Schlange und Schiff bekennt der biblische Autor zum Weg des Menschen: „das weyss ich gar nit.“ Der Jesaias-Passus gibt darauf die Antwort mit dem das Alphabet in Wort und Bild zusammenfassenden Hinweis auf die Vergänglichkeit des Menschen. Damit verbindet das Zitat aber im abschließenden Vers eine das ganze Flugblatt legitimierende Pointe: gegenüber der Hinfälligkeit der Menschen wird die Unvergänglichkeit des Wortes Gottes betont.

Die Ewigkeit des Gotteswortes, materiell konkretisiert in seinen Elementen, den Buchstaben des Alphabets, fängt die in den einzelnen Initialen vorgeführte Todesrevue der Menschheit auf. Der in der frühen Reformation zunächst vom sächsischen Hof bekenntnisthaft eingesetzte Kampfruf nach Jes. 40 („Verbum Domini Manet in Aeternum“²³) erscheint so als Lösung der im Flugblatt gestellten Rätsselfrage, sowohl

Fortsetzung Fußnote von Seite 267

13; im Alphabet kommt davor 1 Kor. 15; im Buch 1538 danach Gen. 7, 22); Kaiser (C); König (D); Kardinal (E); Königin (G); Graf (K); Reicher (N); Edelmann (P); Nonne (Q); Ritter (V); Kind (Y); und Gericht (Z). Im Alphabet-Flugblatt beziehen sich bei den Buchstaben T (Trinker) und X (Spieler) die Beischriften so deutlich auf die jeweils andere Szene, daß hier offenbar die ursprüngliche Planung mit der umgekehrten Zuordnung rekonstruiert werden muß. – *Woltmanns* kurze Bemerkung (s. o. Anm. 19, S. 199 zu Nr. 252, unter B) über die teilweise Übereinstimmung der Bibelstellen wurde in der Holbein-Forschung seither übergangen.

²¹ Im „Narrenschiff“ Sebastian Brants, Kap. 64 „Von bosen wibern“, Z. 70–74 (ed. *Friedrich Zarncke* [Leipzig 1854, Nachdr. Hildesheim 1961] 63 f.) heißt es nur am Ende des Zitats inhaltlich abweichend: „Eyn man der noch hat kyndesch ler“ (vgl. die moderne Fassung in der von *Hans-Joachim Mähl* besorgten Ausgabe der Reclam Universalbibliothek [Stuttgart, 1964] 229). Diesen Vulgata-Übersetzungen gegenüber hat Luther aus dem Hebräischen die Stelle so verdeutscht: „Und eins Mans weg an einer Magd“ (in der von *Hans Volz* bearb. Wittenberger Ausg. 1545, (Darmstadt 1972) Bd. I, 1135).

²² *Frederick J. Stopp*, *Verbum Domini Manet in Aeternum. The Dissemination of a Reformation Slogan, 1522–1904*. In: *Siegbert Salomon Prauer* (Hrsg.), *Essays in German Language, Culture and Society* (London 1969) 123–135, zur Aktualität dieser Stelle (in der lat. Fassung).

²³ Die deutsche Version „Gottes wort bleibt ewig“, z. B. auf dem Titelblatt von Luthers erster

thematisch auf die Todesbilder als medial auf die Buchstaben bezogen, an denen sie erscheinen. Hier liegt kein Zieralphabet vor, sondern ein reformatorisches Flugblatt²⁴, das die Kampfparole Jes. 40 im Durchgang des Alphabets am Totentanz der zeitgenössischen Gesellschaft aktuell einsetzt. Der „weg des mans“ erschließt sich als Selbst-erkenntnis in menschlicher Vergänglichkeit an dem im Alphabet, dem Buchstaben-Weg des Materials, elementar vermittelten Wort Gottes und seiner glaubensmäßig erfahrbaren Unvergänglichkeit.

Holbeins beide Todes-Zyklen, Alphabet wie Buchbilder, wurden bekanntlich gleichermaßen von Hans Lützelburger (gest. 1526) in den Holzstock geschnitten²⁵. Sieht man die „Probedrucke“ der (nicht realisierten) deutschsprachigen Erstaussage unter diesem Aspekt, so läßt sich für die einzelnen Todesbilder eine Buchseite erschließen, auf der sie zwischen der jeweiligen Standesbezeichnung und einer Bibelstelle erschienen, die eine politisch-soziale Zeitkritik im Sinne der Reformatoren vorbrachte²⁶. Die beiden wohl gleichzeitig entworfenen Folgen stimmen darin überein, daß sie im Gegensatz zu den bisherigen „Totentänzen“ den innerbildlichen Dialog zwischen Tod und Mensch aufgeben und sich im Sinne von Moralsatire („Narrenschiff“) und Gattungstradition des Flugblatts appellierend an den Betrachter-Leser wenden²⁷. Auch auf der Scheide eines Schweizerdolchs, die in mehreren Entwurfskopien und Nachbildungen überliefert ist (Abb. 16), hat Holbein – wohl in den gleichen Jahren 1523–24 – einen Totentanz dargestellt²⁸. Bei der waagrecht an der rechten Hüfte getragenen

Fortsetzung Fußnote von Seite 268

Gesamtausgabe der Bibel, Wittenberg, 1534, verbreitet sich dann auch losgelöst vom Kontext bei Jes. 40 (*Stopp*, wie vorige Anm., S. 133, Anm. 8).

²⁴ Zu Holbeins Flugblattillustrationen (Luther als Hercules; Christus das Evangelische Licht; Ablasshandel) zuletzt u. sehr ausführlich *Hieronymus*, s.o. Anm. 1), Nr. 353–355, S. 360–368. Ausst. Kat. „Martin Luther und die Reformation in Deutschland“ (Nürnberg 1983) Nr. 317, S. 250 f.

²⁵ Zu den verschiedenen Alphabet-Drucken Lützelburgers vgl. die zusammenfassenden Angaben bei *Hieronymus*, (s.o. Anm. 1), Nr. 293a, S. 301.

²⁶ Es fällt auf, daß die Bibelstellen nicht in der wohl schon erreichbaren Luther-Übersetzung gegeben sind. Zu Holbeins Beteiligung an der Illustrierung der Basler Ausgaben und zu seiner Stellung in der Basler Reformation: *Hans Reinhardt*, Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins des Jüngeren, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 34 (1977) 229–260, bes. 239–245; *Hieronymus*, (s.o. Anm. 1), Nr. 395, S. 416 f.

²⁷ Die Frage nach dem Konzeptor des Textprogramms ist offen. Im Hinblick auf eine breitere Auswertung fällt z.B. die Verwendung von Jes. 38,1 (in beiden Holbein-Zyklen beim „Kaiser“) auf der Titelseite von Erasmus' „De praeparatione ad mortem“, 1534 auf: Ausst. Kat. Erasmus v. R. (Basel 1986) S. 216 f., Nr. H3; Abb. S. 94. Vgl. aber, auch im Blick auf die programmatische Verwendung von Jes. 40 in der „Unterschrift“, den Jesaiaskommentar von Joh. Oekolampadius (März 1525 bei Cratander in Basel erschienen mit Holbeinscher Ornamentierung: Ausst. Kat. „Die Malerfamilie Holbein in Basel“ [Basel 1960] Nr. 416, S. 326). Bemerkenswert daneben u.a. auch die ironische Umpointierung von Ecclesiastes 4,2 bei der „Äbtissin“ („Laudavi magis mortuos quam vivos“) im Sinn von Pamphilus Gengenbachs aktueller Zeitkritik in „Die Totenfresser“ (1521–22: Augsburg/Straßburg).

²⁸ *E. A. Gessler*, Eine Schweizerdolchscheide mit der Darstellung des Totentanzes, in: Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums (Zürich 1930) 82–96; *Schmid*, (s.o. Anm. 15), Bd. I, S. 256; Bd. III, Abb. 70–72, 75–76. (mit H.s anderen Entwürfen); Ausst. Kat. Deutsche Kunst der

Waffe²⁹ erscheinen von der Spitze links ausgehend 6 Paare von Mensch und Tod: Kind, Mönch, Dirne, Landsknecht, Herrscherin und Kaiser³⁰. Der Totentanz auf der Dolchscheide unterscheidet sich prinzipiell von der geläufigen Themenwahl für diese Repräsentationsgattung, sei es himmlischem Beistand oder Vorbild im Kampf, sei es renommierte Landsknechtererotik³¹. Eine realpragmatische Sinnabsicht als martialischer Ansporn scheidet hier natürlich aus, gegenüber dem im Bild gezeigten Tod ebenso wie gegenüber seinen Opfern³². Der Totentanz am Dolch vergegenwärtigt zugespitzt, „schneidend“ vielmehr die Machtlosigkeit seines Trägers gegenüber dem Tod – darin gleichgestellt dem Bildreigen der Menschen, sei es ein Kind, ein Landsknecht oder ein Kaiser, wird dieser auf die Selbsterkenntnis verwiesen. Mit dem Bildprogramm wird die Handwaffe zur moralischen Metapher des Seelenkampfes, vom äußeren Gegenüber auf den inneren Feind des Selbst bezogen³³. Nun war in Holbeins Umgebung eine übertragene Begriffsverwendung des Dolches als moralischer Handwaffe aktuell geläufig. Erasmus' von Rotterdam seit 1518 zunehmend verbreitetes „Enchiridion militis christiani“, das berühmte Handbüchlein der Laienfrömmigkeit, bot sich in bewußter Sprachambivalenz als geistlicher Dolch für den christlichen Seelenkampf des Menschen dar³⁴. Das für einen Geschützgießer pädagogisch bestimmte Werk stellt in humanistischer Sicht³⁵ einen allegorischen Waffentausch dar, antwortet soziologisch auf die Prunkwaffe des zeitgenössischen Ritters mit der Umdeutung zur Devotion³⁶. Mit der Bildprogrammatik des Totentanzes interpretiert Holbein den re-

Fortsetzung Fußnote von Seite 269

Dürerzeit (Dresden 1971) S. 226, Nr. 399. Ferner den noch unveröff. Kat.text *Christian Müllers* zu den Basler Zeichnungen.

²⁹ *Hugo Schneider*, *Der Schweizerdolch* (Zürich 1977).

³⁰ Die Satire entspricht den „Bildern des Todes“: der Tod setzt so beim Kaiser den Fuß triumphierend auf den Reichsapfel (nicht als bloßes „Wegschleudern“, wie *Woltmann*, [s.o. Anm. 19] I, 260 schreibt) oder nimmt der Herrscherin den Hund an der Leine ab (vgl. im Basler Prediger-Totentanz den „Blinden“, dem der Tod vor der Grube die Hundeleine durchschneidet – wie die Parze seinen „Lebensfaden“).

³¹ Vgl. Dürers Zeichnung W 716 mit Hl. Michael; Urs Grafts zahlreiche Entwürfe (Hollstein, Bd. XI, bearb. v. *John K. Rowlands*, [1977], S. 21–29, Nr. 20ff) mit Motivanalogien zu Holbein (*Schmid*, s.o. Anm. 28).

³² *Woltmann* (s.o. Anm. 19), I, 260 überspielt die Problematik: „Was kann sinnreicher sein, als den todbringenden Dolch mit diesem Bilde von der Allgewalt des Todes zu schmücken?“

³³ Vgl. die „Consciencia“ in Peter Vischers gleichzeitiger Reformationsallegorie, die Luther mit der paulinischen Glaubensrüstung feiert: *Dieter Wuttke*, *Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter. Materialien zur Erforschung des deutschen Humanismus um 1500* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 7, Köln-Graz 1964) 316–318 zu Abb. 10; *Andreas Wang*, *Der „miles christianus“ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition* (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 1, Bern-Frankfurt 1975) hier z. B. m. Abb. 6 (Titelbild zu Ulrich Krafft, *Der geistlich streit*, 1517).

³⁴ Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 1, Hrsg. *Werner Welzig*, (Darmstadt 1968) bes. „Einleitung“ S. X; S. 98; vgl. *Otto Schottenlober*, Erasmus, Johann Poppenruyter und die Entstehung des *Enchiridion militis christiani*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 45 (1954) 109–116.

³⁵ Zu den Ausgaben in Basel: *Hieronymus*, (s.o. Anm. 1), Nr. 184, S. 152; Nr. 377, S. 392f.

³⁶ Eine detaillierte Moralallegorese zu Schwert und Scheide entwickelt Geiler von Kaysersberg

präsentativen Dolch als Denkzeichen des „miles christianus“; die ikonologische Funktion des Totentanzes trifft sich mit der erasmischen Dolch-Allegorese in der auf die Vergänglichkeit³⁷ gerichteten menschlichen Selbsterkenntnis³⁸. Dieser humanistische Interessenrahmen ist den erasmischen Leitmotiven entsprechend von Holbein zeitkritisch realisiert mit der betonten Satire auf Mönch und Krieger. Erasmus' bekannte Leitinteressen spiegeln sich hier, die Kritik am Mönchtum (vor allem in der zeitgenössisch berühmt-berüchtigten Stelle des „Enchiridion“: „Monachatus non est pietas, sed vitae genus“³⁹) und seine Friedensbemühungen. Angesichts der durchgängigen Aufmerksamkeit des Basler Gelehrten für die geistliche Metaphorik und bei seiner bekannten Wertschätzung aufwendiger Schmuckgegenstände als Erinnerungs- und Freundschaftsgaben liegt es nahe, Holbeins Entwurf der Dolchscheide mit Totentanz in Verbindung zu sehen mit einem solchen beredten Geschenk für Erasmus, nach der geläufigen Praxis humanistischer Devisen in der ständisch herausgehobenen Wohnkultur⁴⁰.

Holbeins verschiedene Bearbeitungen des Todesbildes hängen untereinander enger als bisher gesehen zusammen auch nach Erfindung und Funktion: im aktuellen Zeitbezug, der substantiellen Textorientierung und der humanistischen Laienfrömmigkeit der alltäglichen Gewissensmodellierung⁴¹. Im Zyklus der „Bilder des Todes“ setzt er mit einem zweipoligen Realismus satirischer Metaphorik den im Leben verborgenen Tod als Instrument einer kirchenkritischen Selbstdisziplinierung des Benutzers ein. Die bildhafte Spannung der szenischen Situationsdramatik ist dabei einerseits aus der Totentanztradition und ihren Ableitungen entwickelt: zeigen solche Einzelszenen des jungen Dürer und Baldungs die Todesfigur als attributive Zufügung, so fällt demgegenüber Holbeins „Impllosion“ des Todes in die Lebenswirklichkeit umso stärker auf⁴².

Fortsetzung Fußnote von Seite 270

im „Buoch Granatapfel“, Straßburg 1511: „die sibem schwert der laster – verborgen unter „die sibem schaiden, das ist under die gestalten der guten Tugenden“. Zu den Illustrationen: Ausst. Kat. Hans Baldung Grien (Karlsruhe 1959) S.332 ff, Nr.XIV; Burgkmair: Hollstein, V, S.90 f., Nr.280–281.

³⁷ Holbein entwickelte die Konzeption seines Todesbildes in Entwürfen mit einem Tugend-Laster-Programm: *Hieronymus*, 1984, Nr.400, S.425; Nr.401, S.439; Hollstein, XIV A, Nr.40, S.44; Nr.46, S.64.

³⁸ Vgl. die bekannte Forschungsdiskussion zu Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ in der Bezugnahme auf die Schrift des Erasmus; in Urs Grafts Illustration der Basler Ausgabe 1520 flankieren Engel (mit Kreuz und Stundenglas) und Teufel den Ritter (Hollstein, [s.o. Anm.31], 180 ff., Nr.357–360; *Hieronymus* [s.o. Anm.1], S.152, Nr.184 mit Abb. S.438,6).

³⁹ In der oben Anm.34 zit. Ausgabe: S.370.

⁴⁰ Zu den bezeugten und erhaltenen Dolchen im Erasmus-Besitz die Zusammenstellung Elisabeth Landolts im Ausst. Kat. Erasmus v. Rotterdam (Basel, Historisches Museum, 1986) S.265 f., Nr. H 68.

⁴¹ Das zum „Wappen des Todes“ in Holbeins Folge abschließend gewählte Wort Eccl. VII, 40: „Memorare novissima et in aeternum non peccabis“ erörtert für die gleichzeitige Vanitasvorstellung *Wuttke*, (s.o. Anm.33), 319–321.

⁴² Emile Males Hinweis auf das Gedicht „Mors de la pomme“ und französische Stundenbuchillustrationen als eine Holbeinsche Inspirationsquelle (von A. Pfister 1927 und H. Reinhardt 1977 aufgegriffen; s. die Angaben bei *Hieronymus*, [s.o. Anm.1], Nr.441, S.495 ff.) wird von *Petersmann*, (s.o. Anm.1) nicht beachtet. Vgl. das einschlägige Bildmaterial im Ausst.Kat. „Images

In der Bildgestaltung schließt Holbeins Konzeption des doppelschichtigen Szenendramas andererseits wesentlich an eine thematisch weitergefaßte satirische Ständerevue an, nämlich an Sebastian Brants „Narrenschiff“. Dieser Zusammenhang geht über die offensichtlichen Motiv- und Kompositionsanleihen hinaus, die sich in seinem Werk seit den Randzeichnungen zu Erasmus' „Lob der Torheit“ finden⁴³. Das mit seinen überwiegend Dürerschen Holzschnitten berühmte „Narrenschiff“ bedeutet allgemein kunstgeschichtlich eine Zäsur in der anschaulichen Erschließung der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit. Dürers Bildgedanke zielt auf eine paradoxe Koppelung des Narren mit dem vertrauten Alltagsmilieu⁴⁴. In Brants didaktischem Sinne soll der Betrachter an den Bildern eine differenzierend geschärfte Wahrnehmung der Wirklichkeit erreichen und die Verborgenheit des Lasters, seine Selbstvergessenheit, gerade in der Folie des Allernächsten aufdecken können. Die Wiedergabe der umgebenden Lebensverhältnisse wird mit der Narrenfigur – entgegen der vorherrschenden kunstgeschichtlichen Oberflächenmorphologie⁴⁵ – nicht eingeschränkt, sondern vielmehr gerade hintergründig fundiert.

Dabei fügt der Illustrator mit der kennzeichnenden Kappe des jeweiligen Akteurs einen Deutungshinweis in die Genreszene ein, der auf die Textausführung überleitet. Die Normalität des Narren springt vor allem bei seiner Gegenüberstellung mit dem Tod in die Augen⁴⁶.

Nach dem Strukturprinzip des „Narrenschiffs“, der Verunsicherung des Betrachters an der selbstreflexiven Wirklichkeitsmontage⁴⁷, hat Holbein eine paradox gespannte Bildsequenz des im Leben verborgenen Todes gestaltet... Von den szenischen Einzelableitungen des Totentanzes prägten ihn dabei die zeitgenössischen Entwürfe wie Dürer-

Fortsetzung Fußnote von Seite 271

of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art“, Michigan Museum of Art, Ann Arbor 1975; aufschlußreich auch Mair von Landshut's Stich v. 1499 (Ausst. Kat. „From a Mighty Fortress. Prints, Drawings and Books in the Age of Luther 1493–1546, bearb. v. Ch. Andersson und Ch. Talbot (Detroit 1983) Nr. 169, S. 304.

⁴³ Koegler (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 4 [1911] 398 f.) hat am Vergleich zwischen Holbeins „Domherrn“ und „Narrenschiff“, Kap. 44 die Benutzung der Straßburger Ausgabe von 1494 nachgewiesen. Vgl. zu weiteren Motivverbindungen Petersmann, (s. o. Anm. 1). Darüber hinaus: Holbeins „Krämer“ gegenüber „Narrenschiff“, Bild zu Kap. 21 (mit Wegkreuz in Zuordnung zur Figur).

⁴⁴ Konrad Hoffmann, Wort und Bild im Narrenschiff, in: „Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. DFG-Symposium 1981. Hrsg. Ludger Grenzmann, Karl Stackmann (Stuttgart 1984), 392–422.

⁴⁵ Vgl. bes. Friedrich Winkler, Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff. Die Baseler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt (Berlin 1951).

⁴⁶ Narrenschiff, Kap. 13: Venus – Tod (vgl. Holbeins „Papst“); Kap. 85 (zum Text in Hinblick auf Holbeins „Wappen des Todes“: Petersmann, [s. o. Anm. 1], 126 f.); Kap. 94. Kap. 5 („Haintz Narr“) vor bzw. in dem ausgehobenen Grab – vgl. mit „Blindem“ in Basler Prediger-Totentanz, Dürer-Entwürfen (L. Tucher), Baldung (Basler „Frau und Tod“-Gemälde) sowie „Altmann“ und „Kaiserin“ in Holbeins „Bildern des Todes“.

⁴⁷ Vgl. hinsichtlich „Genremilieu“ mit Holbeins „Totentanz“ bes. Bilder des „Narrenschiffs“ wie die zu Kap. 27; 73 und 93; den „Armen“ (Kap. 17); die Trinker (Kap. 16) und Spieler (Kap. 77, hier bis hin zu der auffällig zurückgelehnten Haltung des jeweiligen Hauptakteurs). Die Brant leitende Moralthematik der menschlichen Selbsterkenntnis repräsentativ formuliert bes. in Kap. 66.

riers „Ritter, Tod und Teufel“ (1513) und besonders als frühe Augsburger Erfahrung Hans Burgkmairs berühmter Farbholzschnitt von 1510 mit dem ein Liebespaar überfallenden Tod⁴⁸. Geflügelt zum Zeichen seines jenseitigen und jähren Einbrechens würgt die all’antica mythisierte Gestalt in einer ausgestorbenen Stadt einen gepanzerten Jüngling und hält an dem mit den Zähnen umklammerten Gewandzipfel eine verzweifelte Frau von der Flucht ab. Mit dem Pathos klassischer Affektrhetorik setzt Burgkmair dabei offenbar eine biblische Vision in ein Formvokabular anspruchsvoller Modernität um. In den entscheidenden Motiven entspricht sein Bild der Schilderung, die der Prophet Jeremias (Kap. 9, 20 f.) von der Rache Gottes an seiner abgefallenen Stadt gibt: „Durch unsere Fenster stieg der Tod; in unsere Burgen drang die Pest und würgte Kinder auf der Straße und auf dem Markt junge Männer.“ Dieses Blatt vergegenwärtigt Ausgangspunkte für Holbeins Erfindung komplexer Paradoxe⁴⁹ – über die Forminspiration an der frühen Augsburger Italienrezeption hinaus, wie sie sich auch am Vergleich der heraldischen Außenepitaphien der Fuggerkapelle mit Holbeins „Wappen des Todes“ beobachten läßt. Mit solcherart visuell hintergründigen Gestaltungshorizonten vermochte Holbein Paradoxa erasmischer Prägung ins Bild zu setzen⁵⁰.

Modernes Sehen spaltet diese synthetischen Konstrukte üblicherweise in ihre polaren Bestandteile auf, trennt am Zyklus so die religiösen Rahmenszenen von den „profanen“ Genrebildern⁵¹. Wie konkret Laienfrömmigkeit und alltägliche Lebenspraxis nach Bild und Funktion aber ineinandergreifen, macht der ursprüngliche Kontext der Erfindungen, der genetische Zusammenhang der „Bilder des Todes“ mit der Reformationspropaganda des „Ewigen Gotteswortes“ im Todesalphabet und mit der erasmischen Allegorese des „Enchiridion“ im Entwurf der Dolchscheide bewußt.

⁴⁸ Zum geflügelten Tod vgl. auch die Zuordnung der geflügelten Frau Venus zum Tod im „Narenschiff“-Bild zu Kap. 13 (und Dürers Stich von 1503 „Wappen des Todes“ danach). In den bisherigen Behandlungen (*T. Falk* im Ausst.Kat. H. Burgkmair [Augsburg 1973] Nr. 41a; Ausst.Kat. „Images of Love and Death“ [s.o. Anm. 42], Nr. 32, S. 72 f.) wird ein Zusammenhang mit der Pest vermutet.

⁴⁹ In den Holbeinschen Kompositionen zeigen vor allem der „Mönch“ und der „Kaufmann“ die Umsetzung der Burgkmair’schen Darstellung. Im Zusammenhang mit der Betonung des Fensters bei Jerem. 9 ist auch die Bildinszenierung der „Nonne“ zu bedenken.

⁵⁰ „Lob der Torheit“ (s.o. Anm. 11), Kap. 29, S. 61 zu den Silenen des Alkibiades: „Was von außen Tod ist, wird Leben, von innen gesehen, und umgekehrt“; S. 63: „Und du, was weinst du um den verstorbenen Vater? Lache doch lieber! Er fängt ja erst an zu leben, dieweil das Leben hienieden nichts ist als ein Tod!“.

⁵¹ *Petersmann*, (s.o. Anm. 1), zusammenfassend auf S. 278; entsprechend in der allgemeinen Literatur zum Totentanz, so zuletzt: *Uwe Pörksen*, Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert. Vorüberlegungen zu einer Rezeptionsgeschichte als Rezeptionskritik, in: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Hrsg. *Peter Wapnewski* (Germanist. Symposien VI, Stuttgart 1986) 245–262, cf. 251.

Abbildungen 1 bis 9 aus: Hans Holbein, Die Bilder des Todes. Ausgabe Lyon 1538

Emisit eum D O M I N U S D E V S de Para-
diso voluptatis, vt operaretur terram de qua
sumptus est.

GENESIS III

D I E V chassa l'homme de plaisir
Pour uire au labeur de ses mains:
Alors la Mort le uint saisir,
Et consequement tous humains.

Abb. 1 Vertreibung aus dem Paradies

Maledicta terra in opere tuo, in laboribus come-
des cunctis diebus vite tue, donec reuer-
tis sis.

GENESIS III

Mauldicte en ton labeur la terre,
En labeur ta vie uscras,
Iusques que la Mort te foubterre.
Toy pouldre en pouldre tourneras.

C ij

Abb. 2 Adam bei der Feldarbeit

Spiritus meus attenuabitur, dies mei breuiabuntur, & solum mihi superest sepulchrum.

I O B X V I I

Mes esperitz sont attendriz,
Et ma uie'en ua tout beau.
Las mes longz iours sont amoindriz,
Plus ne me reste qu'un tombeau.

Abb. 3 Der Alte Mann

Disperdam iudicem de medio eius.

A M O S I I

Du mylieu d'eulx uous ofteray
Iuges corumpus par presentz.
Point ne ferez de Mort exemptz.
Car ailleurs uous transporteray.

E

Abb. 4 Der Richter

Væ qui dicitis malum bonum, & bonum malū,
 ponentes tenebras lucem, & lucem tenebras,
 ponentes amarum dulce, & dulce in amarum.

I S A I Æ X V

Mal pour uous qui ainfi ofez
 Le mal pour le bien nous blafmer,
 Et le bien pour mal exposez,
 Mettant avec le doulx l'amer.

Abb. 5 Der Prediger

Ecce appropinquat hora.

M A T. X X V I

Tu vas au choeur dire tes heures
 Priant Dieu pour toy, & ton proche.
 Mais il fault orcs que tu meures.
 Voy tu pas l'heure qui approche?

Abb. 6 Der Domherr

Ducunt in bonis dies suos, &
in puncto ad inferna de-
scendunt.

IOB XXI

En biens mōdains leurs iours despendēt
En uoluptez, & en tristesse,
Puis soubdain aux Enfers descendent,
Ou leur ioye passe en tristesse.

G

Abb. 7 Die Gräfin

De lectulo super quem ascendit
sui non descendes, sed morte
moriens.

IIII REG. I

Du liēt sus le quel as monté
Ne descendras a ton plaisir.
Car Mort t'aura tantost dompté,
Et en brieft te uendra saisir.

G ä

Abb. 8 Die Herzogin

Est via quæ videtur homini iusta; nouissima autem eius deducunt hominem ad mortem.

PROVER. IIII

Telle uoye aux humains est bonne,
Et a l'homme tresiuste semble.
Mais la fin d'elle a l'homme donne,
La Mort, qui tous pecheurs assemble,

Abb. 9 Die Nonne

Abb. 10 Hans Holbein, Alphabet mit Todesbildern. (Probedruck) Basel, Kupferstichkabinett des Kunstmuseums

Abb. 11 Hans Holbein, Alphabet mit Todesbildern, Bildtexte in deutscher Sprache. Karlsruhe, Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle (Einzelaufnahmen vgl. Abb. 12 bis 15)

Abb. 12 Buchstabe T: Trinker

Abb. 13 Buchstabe X: Spieler

Abb. 14 Buchstabe I: Herzog

Abb. 15 Buchstabe Q: Nonne

Abb. 16 Zwei Schweizerdolche 16. Jh., der linke Dolch 1572 nach Holbeins Entwurf. Basel, Historisches Museum.