

Schlagkräftige Bilder.

Anmerkungen zu Hans Holbeins d.J. reformatorischer Bildrhetorik¹

VON JÜRGEN MÜLLER

Martin Warnke zum 80. Geburtstag

Dass Erasmus und Luther als Teil einer übergeordneten reformatorischen Aufgabe erscheinen konnten, belegt ein 1521 bei Christoph Froschauer in Zürich erschienener anonymer Holzschnitt (Abb. 59), der beide Theologen als Arbeiter in der „Evangelien-Mühle“ vorstellt.² Im Unterschied zur katholischen Ikonographie der Hostienmühle, bei deren Ikonographie es um die Realpräsenz Christi in der Oblate geht, haben wir es bei dem Reformationsholzschnitt mit einer kritisch-politischen Aussage zu tun. Gottvater selbst ist anwesend und betrachtet, wie Christus die Symbole der Evangelisten in die Mühle schüttert, damit das Korn in Form der Kardinaltugenden von *Glaube*, *Liebe* und *Hoffnung* hervortritt, um von Erasmus in einen Sack gefüllt zu werden. Dieses Behältnis, aus dem die Taube des Hl. Geistes emporsteigt,



Abb. 59: Titelholzschnitt der Flugschrift *Beschreibung der göttlichen Mühle*, Zürich 1521

- 1 Für seine ebenso tätige wie umsichtige Mithilfe danke ich Frank Schmidt, dem Kollegen Uwe Israel für bibliografische und waffenkundliche Hinweise und Ueli Dill für eine Einschätzung des lateinischen Briefes von Hugwald.
- 2 Vgl. den Ausstellungskatalog *Das bessere Bild Christi. Das Neue Testament in der Ausgabe des Erasmus von Rotterdam. Begleitpublikation zur Ausstellung „Das bessere Bild Christi. Die Ausgabe des Neuen Testaments von 1516“*. 24. Juni bis 12. November 2016 im Basler Münster, hrsg. von Ueli Dill/Petra Schierl (Publikationen der Universitätsbibliothek Basel, 44), Basel 2016, S. 163 f.

ist durch nichts weniger als ein Mundussymbol gekennzeichnet. So wird deutlich, dass das Neue Testament für die Menschen auf der ganzen Welt bestimmt ist. Dass die Bibel als geistige Nahrung der Menschen gedacht ist, wird anschaulich, wenn Luther mit aufgekrempten Ärmeln das „Evangelienmehl“ verarbeitet, um daraus „Bibel-Brote“ zu machen, die von einem Gehilfen ausgeteilt werden, der vielleicht an Melanchthon erinnern soll.³ Doch Papst und katholischer Klerus nehmen dieses Geschenk nicht an. Sie wenden sich ab, während ein drachenartiges Monster über ihren Köpfen *Ban, Ban* schreit.

Aufschlussreich ist, dass sich im absoluten Bildzentrum des Holzschnitts die volksnah konnotierte, positiv besetzte Figur des *Karsthans* befindet.⁴ Als Bauer holt er mit seinem Flegel weit aus, ganz so, als beabsichtige er, das nötige Korn zu dreschen, aber auch, um die katholischen Würdenträger zu züchtigen. Ausgehend von seiner Person organisiert sich eine dynamische, spiralförmige Bewegung von innen nach außen. Für den Betrachter wird das reformatorische Geschehen hier geradezu als Rückkehr einer natürlichen Ordnung beschrieben, die im *Karsthans* ihren Ausgangspunkt und Motor findet, während der Klerus die durch den Hl. Geist erleuchteten Bücher von sich weist. Auch die Inschriften unterstützen diese Lesart. So heißt es am oberen Ende des Blattes: *Dyss hand zwen schwytzer puren gemacht, fürwar sy hand es wol betracht*. Ein zweiter, ausführlicherer Text bezeichnet Erasmus als hochberühmten Müller in der göttlichen Mühle und Luther als seinen Bäcker. Aus heutiger Sicht ist nicht nur interessant zu sehen, wie beide zusammenarbeiten, sondern auch, wie genau man verstand, dass Erasmus die notwendige Vorarbeit für Luther geleistet hat und der eine des anderen bedurfte.

Lange vor Luther gab es ein reformatorisches Anliegen. Und so zielen meine einleitenden Bemerkungen weniger auf die punktuelle Nähe oder gar Abhängigkeit Luthers von Erasmus als vielmehr auf übergreifende Gemeinsamkeiten.⁵ Sie adressieren jenen Anspruch, dass mit der Reformation christlicher Religion eine Reformation apostolischer Sprache einherzugehen habe, die alle Christen in den Blick nehmen will. So orientieren sich der niederländische und der deutsche Theologe an den Schriften der Kirchenväter, wenn sie die besondere Qualität des Neuen Testaments (im Sinne ihrer *Humilitas*) herausstellen und als vorbildlich erachten. Und schon Erasmus bewertet den Aspekt der Volkssprachlichkeit in positiver Weise und formuliert noch vor Luther ein eindeutiges Votum für die Übersetzung der Bibel in die Volkssprachen.⁶

Die Reformatoren bedienen sich als Kritiker der Papstkirche und Renaissance jener Argumente der Kirchenväter, die diese gegenüber der klassischen Literatur und Philosophie zu nutzen wussten. Diese Kritik setzt zu jenem Zeitpunkt massiv ein, als ein an Cicero orientiertes Stilideal während des Pontifikats Julius' II. in Wort und Bild zur Norm erhoben wird und

3 Zur Speisemetaphorik vgl. Ernst-Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 144–146.

4 Vgl. Thomas KAUFMANN, *Die Geschichte der Reformation*, Frankfurt am Main/Leipzig 2009, S. 313–315.

5 Vgl. Thomas KAUFMANN, *Der Anfang der Reformation. Studien zur Kontextualität der Theologie, Publizistik und Inszenierung Luthers und der reformatorischen Bewegung (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation, 67)*, Tübingen 2012, S. 68–101, bes. S. 97–99.

6 Vgl. ERASMUS VON ROTTERDAM, *Vorreden zum Neuen Testament*, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gerhard B. Winkler, in: DERS., *Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch*, hrsg. von Werner Welzig, Bd. 3, Darmstadt 1990, S. 1–115, hier S. 15.

sich der Papst einer pagan-imperialen Rhetorik bedient, die ihm selbst die Rolle eines neuen Augustus und Kunstmäzens zuweist und im Norden als italienischer Chauvinismus erlebt wird.⁷ Ja, es fällt auf, wie politisch sich das Konzept der Renaissance im Falle von Julius II. ausnimmt, der mit der Wiedergeburt der Antike die Legitimität politischer Hegemonie gegeben sah.⁸ So schreibt Erasmus 1518 in seinem gegen Julius gerichteten Dialog „Julius vor der verschlossenen Himmelstür“, „[die Italiener, J.M.] haben aus der Literatur der Heiden den Wahnsinn in sich gezogen, alle außerhalb Italiens Geborenen Barbaren zu nennen.“⁹

Dem Modell der Wiedergeburt wird im Rahmen der Reformation das notwendige Voranschreiten der Geschichte gegenübergestellt, sei es im Sinne der *Translatio imperii* oder *studii* wie auch der *Nova reperta*, wie man in Bezug auf viele Denker zeigen könnte.¹⁰ Der deutsche Humanismus ist notwendig Translationshumanismus.¹¹ Erasmus wettert ja nicht bloß gegen eine unchristliche Antikennachahmung, sondern schreibt auch, dass sich das *Imperium* heute bei den Deutschen *ad germanos* befinde, woraus er implizit auf die moralische Überlegenheit des nordeuropäischen Humanismus rückschließt.¹²

Wenn im Folgenden vier Reformationsholzschnitte nach Hans Holbein d.J. vorgestellt werden, so können meine einleitenden Bemerkungen insofern als *Clavis interpretandi* fungieren, als der Augsburger Künstler sich in diesen Werken durchweg der skizzierten *Topoi* bedient, um die Sache der Reformation aufzuwerten. Mehr noch, die *Topoi* bilden gleichsam eine Art Resonanzraum für die in den Bildern existierenden Argumente. Darüber hinaus war es mir darum zu tun, zu zeigen, dass Erasmus und Luther bis 1523 einer größeren Öffentlichkeit nicht zwingend als Gegner erschienen sein müssen. Der Wunsch, Holbein der einen oder anderen Seite zuzuweisen, muss in jener Zeit nicht in dieser Form bestanden haben. Für die Beurteilung der Holzschnitte durch die Forschung ist bis heute ein Aufsatz von Fritz Saxl bestimmend geblieben, der den Künstler als Parteigänger des Erasmus erscheinen lässt. Demnach habe sich Holbein mit seiner Inszenierung des Reformators als *Hercules germani-*

7 Vgl. Jürgen MÜLLER, „Antigisch Art“ – Un contributo alla ricezione ironica dell’antichità da parte di Albrecht Dürer, in: Dürer, l’Italia e l’Europa. Contributi in occasione della giornata internazionale di studi nell’ambito della serie di incontri „Roma e il nord – percorsi e forme dello scambio artistico“, 23–25 aprile 2007, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la Storia dell’arte, Roma, in collaborazione con The British School at Rome in occasione della Mostra Dürer e l’Italia (Scuderie del Quirinale, Roma, 9 marzo–10 giugno 2007), hrsg. von Sybille Ebert-Schifferer/Kristina Herrmann-Fiore (Studi della Bibliotheca Hertziana, 6), Mailand 2011, S. 47–71.

8 Zu Tommaso Inghirami und einer imperialen Rhetorik der Kirche vgl. Luca D’ASCIA, *Erasmus e l’Umanesimo romano* (Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura Religiosa. Studi, 2), Florenz 1991, S. 188–196.

9 ERASMUS VON ROTTERDAM, *Julius vor der verschlossenen Himmelstür*, ein Dialog, in: DERS., *Schriften* (wie Anm. 6), Bd. 5, S. 71.

10 ERASMUS VON ROTTERDAM, *Der Ciceronianer oder der beste Stil*, ein Dialog, in: DERS., *Schriften* (wie Anm. 6), Bd. 7, S. 335.

11 Vgl. zur Idee kultureller *Translatio* im Norden und zu deren implizitem Widerspruch zur italienischen Renaissanceidee Franz Josef WORSTBROCK, *Über das geschichtliche Selbstverständnis des deutschen Renaissancehumanismus*, in: DERS., *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Susanne Köbele/Andreas Kraß, Bd. 2: *Schriften zur Literatur des Humanismus*, Stuttgart 2005, S. 9–28, hier S. 22 f.

12 Vgl. ERASMUS VON ROTTERDAM, *Ciceronianer* (wie Anm. 10), S. 135. Zur *Translatio studii* vgl. Eugene F. RICE, *The Renaissance Idea of Wisdom* (Harvard Historical Monographs, 37), Cambridge (Massachusetts) 1958.

cus nur vordergründig auf dessen Seite geschlagen. Sein eigentliches Ziel aber habe darin bestanden, Diskrepanzen zum niederländischen Theologen aufzuzeigen. Wie Erasmus habe der Künstler in diesem Zusammenhang Luthers Abkehr von humanistischen Idealen anprangern wollen.¹³ Dies erscheint mir problematisch, vor allem dann, wenn man alle vier Holzschnitte vergleichend zur Kenntnis nimmt. In diesen Werken nämlich wird die Sache Luthers durchweg positiv dargestellt. Ja mehr noch, einer der Holzschnitte enthält sogar eine deutliche, wenn auch verborgene Absage an den niederländischen Theologen, der als vermeintlich willenloser Mitläufer der Entourage des Papstes folgt. Mein Aufsatz entzieht sich folglich der Logik des Entweder-Oder, ist doch Holbein kaum nur als Lutheraner oder Erasmianer zu erfassen.

Den Konflikt von katholisch und lutherisch, von Norden und Süden oder Deutsch und „Welsch“ bringt kein Kunstwerk so fulminant zum Ausdruck wie der nach Hans Holbein gestaltete Holzschnitt „Luther als Hercules germanicus“ (Abb. 60), der von Hans Herman geschnitten wurde. Das einzig existierende Exemplar ist in kolorierter Fassung überliefert und wird in der Zentralbibliothek Zürich aufbewahrt. Es ist Teil einer von Heinrich Brennwald und Johannes Stumpf besorgten Schweizer Chronik und findet sich jener Seite gegenüber eingeklebt, die das Reformationsgeschehen des Jahres 1519 illustriert, was die Frage der Datierung des Holzschnitts in dasselbe Jahr maßgeblich bestimmt hat. Heute wird das Werk mit guten Gründen in das Jahr 1522 gegeben.¹⁴



Abb. 60: Hans Holbein d. J., Luther als Hercules Germanicus, Basel 1522

- 13 Vgl. Fritz SAXL, Holbein and the Reformation, in: DERS., A Heritage of Images. A Selection of Lectures by Fritz Saxl, hrsg. von Hugh Honour/John Fleming, Harmondsworth 1970, S. 119–129, bes. S. 125–129.
 14 Zuletzt hierzu KAUFMANN, Anfang (wie Anm. 5), S. 301–311.

In weiter Landschaft sehen wir Martin Luther im Mönchsgewand, der im Begriff ist, mit seiner Keule einen weitaus kleineren Mönch zu erschlagen, den wir durch eine Inschrift als den Dominikaner und Inquisitor Jakob van Hoogstraten identifizieren dürfen. Dass es sich bei dem Koloss um den Reformator handelt, wird durch das Schild des *HERCULES GERMANICUS* deutlich, aber natürlich auch durch die dunkle Kutte, die der Augustinermönch trägt. Luther wird hier zum antiken Tugendhelden Herkules stilisiert. Vor seiner Brust hängt das Fell des nemäischen Löwen. Unmittelbar daneben hängt der Papst mit gefesselten Händen an einer Kette, deren Ende mit einem Ring an Luthers Mund befestigt ist und diesen verschließt. Vor den Füßen des Reformators türmen sich erschlagene Gegner: Hierzu gehört Aristoteles, der in der Gewandung eines Orientalen an der vorderen Bildgrenze liegt, außerdem Thomas von Aquin, William von Occam, Nikolaus von Lyra, Robert Holcot und Duns Scotus. Diese Denker zählen zu den Säulenheiligen der Scholastik. Sie stehen der aus der *Devotio moderna* hervorgegangenen Reformation entgegen und verkörpern entsprechend eine ebenso trockene wie komplizierte Theologie – eine spekulative Theologie für Theologen! Mit dem Inquisitor Hoogstraten ist zudem ein Mitglied jener verhassten Institution der katholischen Kirche benannt, der hier der Garaus gemacht werden soll. Interessant ist eine weitere liegende Person mit Schriftband, die von Thomas Kaufmann als Avicenna (Ibn Sina) identifiziert wird.¹⁵ Schaut man jedoch mit Burckhardt-Biedermann genauer auf die Schrifttafel, erkennt man in Spiegelschrift die Wörter *L IV SENTENCIAR*, womit auf jenen zentralen mittelalterlichen Text von Petrus Lombardus, die sogenannten *Libri quatuor Sententiarum* angespielt sein dürfte. Über den Theologen, dessen Schrift als Inkunabel scholastischen Denkens hier absichtlich „verkehrt“ erscheint, hatte Luther in den Jahren 1509/11 Vorlesungen in Erfurt gehalten.¹⁶

Viele erschlagene Opfer liegen schon zu Füßen Luthers und im Hintergrund sehen wir einen weiteren Mönch Reißaus nehmen. Geschwind läuft dieser davon und hat den Mund zum Schrei geöffnet.¹⁷ Damit wir die aussichtslose Flucht des „Feiglings“ in Holbeins vielfiguriger Komposition auf keinen Fall übersehen, hebt er sie deutlich vom Hintergrund ab, wo ein mächtiges Gebäude und eine hohe Gebirgskette zu erkennen sind. Fast scheint es, als wollte Holbein die Geltung der Vordergrundszene hierdurch für die ganze Welt zum Ausdruck bringen.

In den bisherigen Interpretationen wurde in der Regel auf die Ambivalenz verwiesen, die dem Holzschnitt innewohnt. So wollte Peter-Klaus Schuster im Katalog der Hamburger Reformationsausstellung hier eine erasmische Position wiederentdecken, die Luther zwar akzeptiert, dessen Stil und Polemik aber gleichwohl als übertrieben und maßlos denunziert.¹⁸

15 Vgl. KAUFMANN, Anfang (wie Anm. 5), S. 307.

16 Theophil BURCKHARDT-BIEDERMANN, Über Zeit und Anlaß des Flugblattes: Luther als Hercules Germanicus, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 4 (1905), S. 38–44, hier S. 39.

17 Interessanterweise hat Holbein Jahre später diese Figur für seinen Totentanzzyklus wieder aufgegriffen. Das motivische Vorbild für die Gestaltung des fliehenden Mönchs verdankt sich dabei einer Arbeit Hans Burgkmairs. Und wie die in Panik davonlaufende Frau im berühmten Farbholzschnitt „Der Tod überfällt ein Liebespaar“ sehen sich auch Holbeins Mönche jeweils einem übermächtigen Gegner gegenübergestellt, dem sie letztlich unterliegen werden.

18 Vgl. den Ausstellungskatalog Luther und die Folgen für die Kunst. Hamburger Kunsthalle, 11. November 1983–8. Januar 1984, hrsg. von Werner Hofmann, München 1983, S. 158–159, hier S. 158. Ein Hinweis auf ein Laokoon-Zitat in Holbeins „Hercules germanicus“ findet sich zeitgleich bei Konrad

Dieser würde für sein wildes Dreinschlagen entsprechend weniger gelobt, als vielmehr getadelt. Dem „Herkules gallicus“, der durch seine Beredsamkeit die streitenden Parteien vereint, steht dann der „unbesonnene Vertreter naturwüchsiger Kraft“ entgegen. Ohne dass es Schuster direkt ausspräche, würde sich Erasmus implizit mit dem abwesenden Hercules Gallicus identifizieren. In dieser Perspektive interpretiert der Kunsthistoriker auch den wild wachsenden, unbeschnittenen Baum des Mittelgrundes, der nicht gerade, sondern krumm und ungestüm emporwächst. Zudem hat Schuster auf die Übernahme des Laokoonmotivs für den zuschlagenden Luther verwiesen, ohne dies jedoch weiter zu kommentieren.

Auch der Verfasser ist im Rahmen eines Aufsatzes auf den Holbeinschen Holzschnitt zu sprechen gekommen, um mit Tacitus' *Germania* eine weitere Quelle zu benennen, die im Basel jener Zeit von einiger Bedeutung war.¹⁹ Zuletzt hat Silvana Seidel-Menchi – wie schon Schuster – im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit Erasmus' Herausgabe des Neuen Testaments den „Hercules germanicus“ als „allusive and essentially ambivalent“ bezeichnet.²⁰ Darüber hinaus glaubt sie im niederländischen Theologen den eigentlichen Urheber des Bildkonzepts erkennen zu dürfen. Im Rahmen ihrer Deutung verweist sie auf einen Brief des jungen Humanisten Ulrich Hugwald, der seinem Lehrer, dem St. Gallener Reformator Joachim Vadian, Vermutungen über die Entstehung des Blattes mitteilte.²¹ Hierbei handelt es sich um eine in der neueren Forschung oftmals übersehene Quelle, die jedoch in der älteren Untersuchung von Theophil Burckhardt-Biedermann ausführlich besprochen und übersetzt wurde.²²

Hugwald berichtet im genannten Brief, dass er zwar nicht wisse, ob Erasmus als geistiger Urheber des Holzschnitts in Frage komme, dessen Adagium *naso suspendere* aber den inhaltlichen Kern des Bildprogramms darstelle. Mit dem lateinischen Idiom *naso suspendere* liegt eine abwertende Formulierung vor, die im Sinne des „über-jemanden-die-Nase-rümpfen“, den Papst kritisch in den Blick nehmen würde.²³ Die Schwierigkeit dieser Deutung besteht darin, dass zunächst gefragt werden muss, ob Holbeins Holzschnitt den Sachverhalt des *naso suspendere* überhaupt darstellt und ob dieser idiomatische Ausdruck nicht dazu geführt

HOFFMANN, Einführung, in: Ohn' Ablass von Rom kann man wohl selig werden. Streitschriften und Flugblätter der frühen Reformationszeit, hrsg. von Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nördlingen 1983, S. 42 f. Zudem vgl. Martin WARNEKE, Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image (Fischer, 3904. Kunststück), Frankfurt am Main 1984, S. 56.

- 19 Vgl. Jürgen MÜLLER, Holbein und Laokoon. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J., in: Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts, hrsg. von Bodo Brinkmann, Turnhout 2005, S. 73–89.
- 20 Seidel-Menchi geht zudem auf den Titelholzschnitt des neuen Testaments ein, der von Ambrosius Holbein entworfen wurde und im oberen Teil eine Darstellung der Varusschlacht enthält. Sie schlägt in diesem Zusammenhang vor, Erasmus als modernen Arminius zu deuten.
- 21 Im Anschluss an Seidel-Menchi hat Thomas Kaufmann das einschlägige Material noch einmal zusammengetragen und einer synthetisierenden Deutung unterzogen. Dabei schließt er sich jener Position an, die in Holbeins Holzschnitt eine erasmische Position wiederentdecken will. Vgl. KAUFMANN, Anfang (wie Anm. 5), S. 301–313.
- 22 BURCKHARDT-BIEDERMANN: Über Zeit und Anlass (wie Anm. 16), S. 38–44.
- 23 Schließlich berichtet Hugwald von einem Kanoniker, der sich in Basel aufgehalten hätte und das Bild noch am gleichen Tage mit der Veröffentlichung des Erasmus nach Rom geschickt habe, da Froben als Verleger des Holzschnitts gleichermaßen Arbeit- als auch Auftraggeber des Erasmus gewesen sei. Zudem sei allgemein die Verstimmung des Erasmus dem Papst gegenüber bekannt, da dieser nicht wohlwollend auf eine Widmung vonseiten des niederländischen Theologen reagiert habe.

hat, dass viele Interpreten glaubten, den Ring in Luthers Nase entdecken zu dürfen, obwohl er doch seine Lippen verschließt.²⁴ Sollte die Bildmetapher vom verschlossenen Mund des Reformators nicht besser auf die zweite im Jahre 1521 durch den Papst erlassene Bannbulle bezogen werden?

Warum Hugwald das Adagium *naso suspendere* erwähnt, wird deutlich, wenn man die sechs Distichen zur Kenntniss nimmt, die unter dem Holzschnitt angebracht sind und sich je auf eine linke und eine rechte Kolumne verteilen.²⁵ Im zweiten Distichon findet sich jene Beschreibung, die eine Erfindung des Text-, nicht aber des Bildautors darstellt, wenn es heißt: *Nonne vides, naso ut triplicem suspenderit unco Geryonem, et lasset pendula crista caput?* Burckhardt-Biedermann schlägt folgende Übersetzung vor: „Siehst Du nicht, wie er den dreileibigen Geryones am Haken seiner Nase aufgehängt hat, und wie der herabhängende Kamm das Haupt in Mattigkeit sinken macht?“ Mit dem „dreileibigen Geryones“ ist die päpstliche Tiara gemeint, die hier mit einem Helmbusch verglichen wird und eben nicht siegesgewiss nach oben weist. Die Erklärung für Hugwalds Hinweis auf den idiomatischen Ausdruck *naso suspendere*, hängt also nicht mit dem Bild, sondern mit den erläuternden Distichen zusammen, mit deren Inhalt er unzufrieden scheint, obwohl Luther hier grundsätzlich positiv beurteilt würde, wie er seinem Lehrer mitteilt.

Wenn im Folgenden ein neuer Deutungsansatz vertreten wird, so bildet das beschriebene Auseinanderklaffen von Bild und Text dafür die Voraussetzung. Der Holzschnitt zeigt schlichtweg keinen Nasenring. Auch der nur knapp referierte Brief von Hugwald darf durchaus als problematisch betrachtet werden, äußert dieser doch nur Vermutungen und macht sogar selbst sein Nichtwissen zum Thema. Für die bildliche Darstellung Luthers liegt also kein zwingender Grund vor, sie vor erasmischer Folie negativ zu deuten.²⁶ Erst recht nicht, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass der für Froben tätige Beatus Rhenanus im Jahre 1519 eine Tacitusausgabe der *Germania* besorgte.²⁷ Der römische Autor schreibt, dass die Germanen

24 Hieran schließt – cum grano salis – auch Thomas Kaufmann an.

25 In der von Burckhardt-Biedermann wiedergegebenen Transkription lautet der Text:

*Germanum Alcidem tollentem monstra Lutherum
Hostem non horres, impia Roma, tuum?
Nonne vides, naso ut triplicem suspenderit unco
Geryonem, et lasset pendula crista caput?
Ecce tibi, insanos feriat qua mole sophistas
Urgeat et rabidos strenua clava canes.
Ecce cadit male sana cohors cui cerberus, ipse
Cedit, et in fauces fertilis hydra novas.
Quin igitur fortem agnoscis dominumque patremque,
Tendisti victas cui semel icta manus?
Erratum, mihi crede, satis, sape, teque repurga
Aut Lernae impurae te sacra flamma manet.*

26 Zudem waren zahlreiche Luthertexte mit großem finanziellen Erfolg bei Froben gedruckt worden, bis Erasmus hier intervenierte. Schließlich wird man fragen müssen, ob Erasmus als Ideengeber für eine solch nationale Vereinnahmung der Reformation überhaupt zur Verfügung gestanden hätte. Dem kann nicht zugestimmt werden.

27 Zu den beiden Tacitus-Ausgaben des Jahres 1519 vgl. Beatus RHENANUS, *Rerum Germanicarum libri tres* (1531). Ausgabe, Übersetzung, Studien, hrsg. von Felix Mundt (Frühe Neuzeit, 127), Tübingen 2008, S. 444–450.

Herkules als ersten ihrer Helden verehrten, wenn sie in den Kampf zogen.²⁸ Wir müssen den antiken Autor zudem als Referenz für die übergroße Gestalt Luthers erachten, denn der römische Historiker berichtet, dass die Germanen im Verhältnis zu den Römern ausgesprochen groß gewesen seien.

Der Text der *Germania* verfolgt mehrere Ziele. Zum einen benennt er die verschiedenen Stämme Germaniens, ihre Sitten und Gebräuche. Zum anderen geschieht dies deutlich in der Absicht, Kritik gegenüber den römischen Zuständen im Sinne des moralischen Verfalls zu äußern. So bekundet Tacitus seinen Respekt gegenüber der Lebensweise der Germanen, weil er in ihnen einen tugendhaften Urzustand wiedererkennen will, der sie geradezu als Bewohner eines goldenen Zeitalters erscheinen lässt. Ebenso betont er die Wildheit und Kampfeslust dieses Volkes, dem nur der Krieg etwas gilt. Schließlich erwähnt er Mut und Tugendhaftigkeit der Germanen im Kampf. Zu alledem passt, dass Luther vom Künstler zwar lediglich mit einer Keule, dafür aber mit umso größerer Kraft und Wildheit ausgestattet wurde. Holbein inszeniert gleichermaßen Furor wie *Simplicitas*. Wenn Luther vor dem Hintergrund der *Germania* von Holbein als *Hercules* inszeniert wird, so ist dies keine verborgene Kritik mangelnder Eloquenz oder grobianischer Manieren, der ein überaus redegewandter wie zivilisierter „*Hercules gallicus*“ gegenüberzustellen wäre, sondern unverstelltes Lob, das die Tugendhaftigkeit des Reformators hervorhebt. Schöne Worte reichen nicht aus, um die gefährliche Hydra zu überwinden. Es bedarf einer wirklichen Keule! Ziehen wir eine solche positive Deutung Luthers in Betracht, wird man fragen dürfen, ob nicht der Germanenforscher Beatus Rhenanus mit gleichem Recht wie Erasmus bei der Entstehung des Holzschnitts Pate gestanden haben könnte.

Zudem sei auf die Dynamik der Herkulesdarstellung Holbeins Werk verwiesen. So führt eine abwärtsführende Diagonale von links oben durch den Ast des Baumes und das linke Bein Luthers hindurch nach rechts unten. Diese Dynamik findet in der ausholenden Bewegung des Reformators eine Fortsetzung, für die sich Holbein an der Mittelfigur der Laokoongruppe orientiert hat, wie auch der Mönch van Hoogstraten an einen der Söhne des trojanischen Priesters erinnert. Allerdings hat der Künstler den Oberkörper dieses Sohnes horizontal gespiegelt. Der abwärtsführenden Diagonale hat Holbein eine S-linienförmige Bewegung gegenübergestellt, die in der linken unteren Bildecke ihren Ursprung nimmt und durch die liegenden Figuren hindurch im Baumstamm eine Fortsetzung findet, um mit dem aufwärtsführenden Ast in die linke obere Bildecke zu führen.

Dynamik und Kombination beider Haltungsmotive aus der antiken Figurengruppe jedenfalls stechen ins Auge, sieht man sich doch auf das antike Kunstwerk als Ganzes verwiesen. Holbein nutzt den „Laokoon“ weniger im Sinne eines Exemplum doloris als vielmehr als Motiv äußerster Dynamisierung. Zugleich wird mit der Laokoongruppe eines der bedeutendsten Kunstwerke der päpstlichen Sammlung in sein Gegenteil verkehrt, wenn aus einem Leidenden ein Handelnder, aus einem Opfer ein handlungsbereiter Held wird. Solche Verkehrungen oder Inversionen finden sich seit jener Zeit in der Kunst des Nordens, die

28 „Auch Hercules sei bei ihnen gewesen, berichten sie, und besingen ihn als ersten aller Helden, wenn sie in den Kampf ziehen.“ Zur Herkulesverehrung der Germanen vgl. Publius Cornelius TACITUS, Die historischen Versuche. Agricola – Germania – Dialogus, übers. u. hrsg. von Karl Büchner, Stuttgart³1985, S. 123–179, hier S. 150,

sich gleichsam den Fesseln der katholischen Kirche zu entwinden sucht und die klassischen Werke der Antike mit neuen Ausdrucksformen belegt.²⁹ In ikonographischer Hinsicht verbindet der Künstler zwei Traditionen miteinander. Die formale Gestaltung im Sinne des antiken Vorbildes findet in der inhaltlichen Bestimmung des Kampfes zwischen Herkules und vielköpfiger Hydra ihre Ergänzung. Als Vorbild sei auf einen Kupferstich von Cristofano di Michele Martini (Il Robetta) nach Pollaiuolo verwiesen, der in die Zeit um 1510 datiert wird.

So stellt sich die Frage, ob mit diesem Bezug auf die prominenteste antike Skulptur der päpstlichen Sammlung eine skeptische und antikanonische Tendenz der nordeuropäischen Kunst zum Ausdruck gebracht werden soll oder ob es sich schlicht um eine bedeutungsneutrale Übernahme handelt, wie Donat de Chapeaurouge es formuliert hätte.³⁰ Vergessen wir nicht, dass mit dem Pontifikat Julius' II. eine rege Kunstpolitik einhergeht. Sie findet ihren Ausdruck in der immensen Sammlungstätigkeit des Papstes, der im Belvederegarten die wichtigste Antikensammlung des Abendlandes aufbaut.³¹

Diese Antikensammlung jedenfalls hat schon früh den Zorn der deutschen Christen auf sich gezogen. Im Jahre 1520 publiziert Luther „An den christlichen Adel deutscher Nation: Von des christlichen Standes Besserung“. Mit diesem Text vollzieht er einen definitiven Bruch mit der Katholischen Kirche, entzieht er doch darin den Vertretern des Kirchenstaates die Zuständigkeit und identifiziert den Papst sogar mit dem Antichristen. Luthers berühmte Kampfschrift ist oft interpretiert worden und alle Exegeten haben den apokalyptischen Grundton hervorgehoben, der diesen Text definiert. Doch der Reformator kritisiert hier nicht nur Ablass, Beicht- und Butterbriefe und andere Konfessionalia, sondern es findet sich auch folgender Passus in der Schrift des deutschen Reformators: *Ich schweyg auch noch zur zeit, wo solchs Ablass gelt hyn kummen ist: ein ander mal wil ich darnach fragen, den Campoflore und Bel videre und etlich mehr orte wissen wohl etwas drumb.*³² Die Nennung des Cortile del Belvedere darf man als Hinweis auf die dort aufgestellten Skulpturen verstehen. Die Botschaft ist klar: Es ist das Ablassgeld deutscher Christen, das dem Papst eine kostspielige Sammlung antiker Kunstwerke finanziert hat. Mit Argwohn betrachtet Luther die päpstliche Kunstpolitik, die der antiken Kunst eine derart große Bedeutung zuweist.

Für den gebildeten Betrachter wird die katholische Tradition gleich in mehrfacher Hinsicht karikiert: durch den Papst, der einem Zwerg gleich am Mund des Reformators baumelt, die scholastische Hydra sowie durch die Feigheit des weglauenden Mönchs im Hintergrund und des Inquisitors im Vordergrund. Alle diese Elemente dienen der Herabsetzung des alten Glaubens. So wie Herkules die Hydra, so wird Luther die Auswüchse des katholischen Glaubens besiegen, scheint uns der Holzschnitt sagen zu wollen. Er hat das nötige „deutsche“

29 Vgl. Jürgen MÜLLER, Ein anderer Laokoon. Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation, in: Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert, hrsg. von Beate Kellner/Jan-Dirk Müller/Peter Strohschneider (Frühe Neuzeit, 136), Berlin 2011, S. 389–414.

30 Vgl. Donat DE CHAPEAUROUGE, Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive, Wiesbaden 1974.

31 Brummer hat auf die emblematische Funktion des Laokoon für die Kunstpolitik Julius' II. verwiesen. Er zeigt, dass Entstehung und Gestaltung des Cortile del Belvedere einem politischen Programm entsprechen, mit dem sich Julius als Friedenskaiser feiert, der ein neues Goldenes Zeitalter hervorbringt, von dem Vergil in der vierten Ekloge berichtet. Vgl. Hans Henrik BRUMMER, The Statue Court in the Vatican Belvedere (Stockholm Studies in History of Art, 20), Stockholm 1970.

32 WA 6, S. 427.

Format, um mit diesen spitzfindigen Gesellen umzugehen. Entsprechend stellt auch die Eiche ein Symbol des germanisch Urwüchsigen dar, berichtet doch Tacitus, jene würden ihre Götter in Hainen verehren.³³ Vor dem Hintergrund des antiken Textes wird hier Luther als ebenso ehrlicher wie tapferer Germane inszeniert. Holbein hat sowohl ein anschauliches wie inhaltlich komplexes Schlagbild entworfen.

Wie stilbildend diese Formulierung Holbeins für die lutherische Seite war, zeigen zwei Gemälde von Lucas Cranach d. J., die sich in der Dresdner Gemäldegalerie befinden.³⁴ Das erste Bild zeigt den schlafenden Herkules, wie er von den Pygmäen angegriffen wird, und das zweite, wie er diese mit Leichtigkeit vertreibt und bestraft. Vergleicht man die Physiognomie des Herkules mit einem Porträt des Moritz von Sachsen, das ebenfalls von Cranach gemalt wurde, so scheint hier keine zufällige Ähnlichkeit vorzuliegen. Es handelt sich um ein Rollenporträt, zumal gerade dieser griechische Held eine beliebte Identifikationsfigur für die sächsischen Herrscher war. Der keulenschwingende Moritz vor deutscher Eiche jedenfalls orientiert sich ohne Zweifel an Holbeins Formulierung. Aus den klein geratenen Gelehrten und Theologen Holbeins lässt Cranach d. J. in seinem Gemälde Pygmäen werden.

Ein weiterer nach Holbein entstandener Holzschnitt, der von David Paisley und Giulia Bartrum in einer englischen Variante aus dem Jahre 1539 erst kürzlich wiederentdeckt wurde, reicht vermutlich in die 1520er Jahre zurück.³⁵ Die Aussageabsicht des Bildes erschließt sich auf einen Blick, dass nämlich die Feder mächtiger sei als das Schwert. Dem bibelkundigen Leser würde dabei jener Passus aus den Briefen des Paulus an die Hebräer in den Sinn kommen, den Luther mit folgenden Worten übersetzt: „Das Wort Gottes ist lebendig und kräftig und schärfer als jedes zweischneidige Schwert“ (Hebr. 4,12). Ein weiterer Beleg aus den Psalmen sei angeführt: „Die Frevler ziehen das Schwert [...], sie wollen alle hinschlachten, die den rechten Weg gehen“ (Ps 37,14).

Erneut sei die Dynamik betont, mit welcher der Augsburger Künstler den Reformationshelden in Szene setzt. Luther hat die Feder als seine wichtigste Waffe gegen den Papst erhoben, während das Oberhaupt der katholischen Kirche heimtückisch einen Streich von unten nach oben zu führen versucht. Holbein hat den Hergang auf eine solche Weise inszeniert, dass wir die Aktion auch ohne große Kenntnisse in der Fechtkunst verstehen können. Der Papst holt mit seinem langen Schwert von unten zu einem vernichtenden Schlag aus, aber die Waffe eignet sich nicht für den Nahkampf und so vollführt Luther lediglich einen mutigen Ausfallschritt nach vorn und erweist die Ohnmacht des Papstes, dessen Gesicht und Schulter sich nun schutzlos dem Gegner darbieten. Zieht man zudem Quellen zur Fechtlehre jener Zeit hinzu, so wird deutlich, dass das lange Schwert des Papstes zwar zu den prestigeträchtigsten Waffen des 14. und 15. Jahrhunderts zählt, jedoch bereits im 16. Jahrhundert zum Symbol der älteren Fechtkunst gehört.³⁶

33 Vgl. TACITUS, *Versuche* (wie Anm. 28), S. 154.

34 Vgl. Jürgen MÜLLER: Moritz von Sachsen als „Herkules germanicus“. Zur Deutung der Herkulestafeln Lucas Cranach d. J., in: „Man könnnt vom Paradies nicht angenehmer träumen“. Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx, hrsg. von Andreas Henning/Uta Neidhardt/Martin Roth, München/Berlin 2009, S. 50–57.

35 Vgl. Giulia BARTRUM/DAVID PAISEY, Hans Holbein and Miles Coverdale. A New Woodcut, in: *Print Quarterly* 26, 3 (2009), S. 227–253.

36 Vgl. Christian EGENOLFF, *Der Altenn Fechter anfangliche Kunst*, Frankfurt 1531.

Schließlich fällt auf, dass Holbein hier einmal mehr den Mut und die Unerschrockenheit des Reformators zum Thema macht, der den Beistand Gottes auf seiner Seite weiß. Dies verdeutlichen auch die Assistenzfiguren, denn während links ein Bauer das Korn drischt und in der Tradition des „Karsthans“ steht, sieht man rechts einen Kardinal (Albrecht von Brandenburg?), wie er einen Ablassbrief vor sich herträgt und auf diese unangemessene kirchliche Praxis aufmerksam macht, die Holbein in einer weiteren Grafik dargestellt hat (Abb. 61).



Abb. 61: Hans Holbein d. J., Der Ablasshandel, 1529 (?)

Besonders gelungen erscheint mir die Darstellung des mit dem Dreschflegel ausholenden Bauern. Dessen kräftige Bewegung findet im Vorstrecken von Luthers Arm mit der Feder eine Fortsetzung. Die Figur des Reformators zeichnet sich dabei durch eine aufsteigende Diagonale aus, die in der linken unteren Ecke, in seinem abgespreizten Fuß ihren Ausgangspunkt nimmt und sich über das Gewand bis in die erhobene Feder hinein fortsetzt. Luthers Unerschrockenheit drückt sich auch in der Haltung seines linken Arms aus, den er elegant hinter seinem Rücken anwinkelt und nicht zur Verteidigung einsetzt. Der dynamischen Aufwärtsbewegung in der Körperhaltung des Reformators steht die fallende Diagonale gegenüber, die in der Figur des Papstes und seinem Schwert ihre Fortsetzung findet und uns über den weiteren Verlauf des Kampfes Auskunft zu geben vermag. Sprechend ist zudem, dass Papst Leo, als Oberhaupt der Christenheit, überhaupt auf eine Waffe zurückgreifen muss, um die Rechtmäßigkeit seiner Forderungen zu bekräftigen. Hiermit wird er, Luthers Diktion folgend, in die Tradition „blutsaufender Päpste“ gestellt, für die der Reformator namentlich Julius II. anführt. Trotz der vermeintlichen Überlegenheit seiner Waffe sieht sich der Papst zurückgedrängt. Auch dieser zweite von Holbein entworfene Holzschnitt ist von großer Suggestion. Er spitzt die Bildidee auf einen Zweikampf hin zu und lässt über Rechtmäßigkeit und Ausgang des Kampfes keinen Zweifel. Mehr noch, die eigentliche Aussage des Bildes besteht darin, dass hier das Alte und das Neue in vielfacher Hinsicht einander gegenübergestellt werden. Luther steht für eine neu heraufziehende Ordnung.

Ein weiterer Holzschnitt, der „Christus als das wahre Licht“ (Abb. 62) thematisiert, diente einer Kalenderillustration aus der Offizin Froschauer. Das Bild wurde, wie Christian Müller in seinem Katalog zur Holbeinschen Druckgrafik im Basler Kupferstichkabinett berichtet, erstmals in einem Kalender des Johannes Cock verwendet, der 1527 erschien, existiert

aber auch als Einzelblatt.³⁷ Da Holbein in den Jahren von 1526 bis 1528 in England weilte, kann die Entwurfszeichnung Holbeins nicht im selben Jahr wie das Blatt der Kalenderillustration entstanden sein, sondern früher. Dargestellt sind zwei Personengruppen, die durch einen prunkvollen Kerzenleuchter getrennt werden, dessen Sockel die Evangelistensymbole zeigt, während in der Mitte die Apostel Paulus und Petrus mit ihren Symbolen Schwert und Schlüssel stehen. Licht und Dunkelheit bzw. Erkenntnis und Verblendung als Metaphern rechtmäßigen und unrechtmäßigen Glaubens sind im Anschluss an Johannes das Thema des Bildes.



Abb. 62: Hans Holbein d. J./Hans Lützelburger (Formschneider), Christus als das wahre Licht, um 1520–1525

Auf der linken Seite wendet sich Christus mit ausladender Gebärde einer Gruppe von Gläubigen zu und weist auf das Kerzenlicht im Bildzentrum. Durch ihre Kleidung und ihre Attribute – einer trägt einen Dreschflegel – sind sie als einfache Menschen gekennzeichnet, als Mitglieder des dritten Standes. Erwartung spiegelt sich in ihren Gesichtern. Staunend und gespannt, teils mit gefalteten Händen lauschen sie dem predigenden Christus. Ihr Glaube und ihr Vertrauen auf ihn und sein Wort lässt sie das Licht des Evangeliums erkennen, dessen Strahlen den Hintergrund des Bildes überziehen und selbst in dessen entlegenste Ecken dringen. Auf der gegenüberliegenden Seite erkennt man den katholischen Klerus, geführt von Platon und Aristoteles, die in eine Grube stürzen. Die Gruppe der Kleriker bewegt sich dabei vor dem Hintergrund einer kargen, vegetationslosen Gesteinsformation. Mit geschlossenen Augen entfernt sich die Formation vom Licht und scheint dabei unbeirrt auf den dunklen Abgrund am rechten Bildrand zuzusteuern, in den die antiken Philosophen bereits hineingestürzt sind. Der Holzschnitt lässt sich dabei auf zahlreiche Bibelstellen beziehen. So gemahnt er ebenso an die Selbstaussage Christi: „Ich bin das Licht der Welt“ wie auch an die in den Evangelien genannten Blindenführer. Schließlich könnte die Darstellung auch auf Johannes 3,19 verweisen, wo es heißt: „Das ist aber das Gericht, dass das Licht in die Welt gekommen ist, und die Menschen die Finsternis mehr liebten denn das Licht; denn ihre Werke waren böse.“

Vor dem Hintergrund der anderen Entwürfe Holbeins, die Luther eindeutig auf den Schild heben, sei abermals nach einer Deutung gefragt, die stärker als bisher Überlegungen des Reformators einzubeziehen versucht. Der katholische Klerus wird hier eindeutig mit der

37 Christian MÜLLER, Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel, Basel 1997, S. 235 f.

biblischen Metapher von den Blindenführern und ihrem notwendigen Sturz gleichgesetzt. Hierbei handelt es sich um eine effiziente Exklusionsmetapher, die von vielen Reformatoren genutzt wurde, findet das Thema des „Blindensturzes“ im Neuen Testament doch dreimal Erwähnung.³⁸

Es versteht sich von selbst, dass man in den Schriften aller bedeutenden Reformatoren eine Bezugnahme auf die Parabel von den Blinden als Blindenführern findet. Erasmus von Rotterdam hat sie in seinem „Handbüchlein eines christlichen Streiters“ aus dem Jahre 1503 allerdings noch in einem allgemeinen Sinn verwendet, wenn er schreibt: „Ich zweifle nicht, dass schon jetzt dir voll Hass jene törichten Weisen und blinden Führer der Blinden entgegen schreien, dass du rasend seiest, weil du bereit bist, Christus nachzufolgen. [...] Ihre erbärmliche Blindheit ist eher zu beweinen als nachzuahmen.“³⁹ Blindenführer sind für Erasmus jene Menschen, die uns abhalten, Christus mit aller Konsequenz zu folgen. In seinem Bibelvorwort *Ratio* nutzt er das Bild des Blindensturzes sogar in selbstkritischer Absicht, wenn er über das Anliegen seiner Ausgabe des neuen Testaments redet. Nur wenig später erhält das Thema des Blindensturzes jedoch eine politische Zuspitzung insofern, als es gilt, gelungene Wort- und Sprachbilder zu finden, um gegenüber den anderen Konfessionen die eigene Rechtmäßigkeit herauszustreichen. Schon in Luthers programmatischer Schrift „An den christlichen Adel deutscher Nation“ werden römischer Klerus und Papst als Blindenführer identifiziert.⁴⁰ Aber auch in späteren Texten bezeichnet der deutsche Reformator den Papst als *romisch Blindenführer*.⁴¹

Dies macht der Holzschnitt anschaulich. Wie schon im Holzschnitt „Luther als Hercules germanicus“ werden gleichermaßen der katholische Klerus wie auch die vermeintlich großen Philosophen angegriffen. Als Vertreter der Schulphilosophie wandern Aristoteles und Plato als erste in die Grube. Es folgt ihnen die gesamte kirchliche Hierarchie, die durch Papst, Kardinal, Bischof und mehrere Mönche repräsentiert wird. Der Vorletzte in der Reihe der Blinden ist von Christian Müller als Erasmus von Rotterdam identifiziert worden. Vergleicht man die Darstellung des niederländischen Theologen im Holzschnitt mit anderen Porträts, so lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit dieses verblendeten Gegners der neuen Glaubensrichtung mit Erasmus durchaus feststellen.

Bedeutsam ist also der hier zum Ausdruck kommende Konflikt zwischen Luther und Erasmus. Schon im Jahre 1523 hat Ulrich von Hutten Erasmus Verrat an der Reformation vorgeworfen und ihn seines feigen Charakters wegen gescholten.⁴² Der Rotterdamer ver-

38 Vgl. Mt (15,14), Lk (6,39–41), Röm (2,19). Zum Blindensturz als christlicher Exklusionsmetapher Jürgen MÜLLER, Von Kirchen, Ketzern und anderen Blindenführern. Pieter Bruegels d. Ä. „Blindensturz“ und die Ästhetik der Subversion, in: Gottlosigkeit und Eigensinn. Religiöse Devianz im konfessionellen Zeitalter, hrsg. von Gerd Schwerhoff/Eric Piltz (Zeitschrift für Historische Forschung. Beiheft, 51), Berlin 2015, S.493–530.

39 ERASMUS VON ROTTERDAM, Handbüchlein eines christlichen Streiters, in: DERS., Schriften (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 103. Und später beschwört der Rotterdamer den Leser erneut, wenn er ihn auffordert, dem Licht zu folgen: „Lass du, [...], die Blinden die Blinden führen und zugleich in die Grube stürzen.“, ebd., S. 269.

40 WA 6, S. 450.

41 WA 7, S. 442.

42 Caspar HIRSCHL, Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 2005, S. 295.

suchte lange, dem Konflikt zu entgehen, und galt zunächst als Schrittmacher der Reform, doch am Ende befand er sich zwischen allen Stühlen und zwar sowohl in Bezug auf nationale wie auch konfessionelle Diskurse. Aus reformierter Sicht bot sich die Möglichkeit, sowohl Erasmus' Feigheit wie auch seine Verschlagenheit zu betonen, womit sein vermeintlich undeutscher Charakter offenbar wurde. Holbein scheint dieser Kritikpunkt bewusst gewesen zu sein, wenn er den Theologen am Ende der Blinden einreihet und ihn zudem mit einer Pelzstola ausstaffiert.

Mehr noch, Holbein entwirft ein differenziertes theologisches Programm, denn in systematischer Hinsicht finden sich durchaus Bildargumente, die das Zentrum lutherischer Orthodoxie betreffen, versteht es der Künstler zusätzlich auf die drei „Sola-Thesen“ anzuspielden. Die Schrift wird durch die Evangelistensymbole im Sockel des Kandelabers und die Aposteldarstellungen im Zierband zum Thema, die Gnade durch die Darstellung Christi und der Glaube schließlich durch die einfachen Christen, die keiner subtilen Argumente wie jene Kleriker auf der gegenüberliegenden Seite bedürfen. Zudem darf man die deutlich zweigeteilte Flamme der Kerze als Hinweis auf die zwei Naturen Christi im Sinne von wahrer Mensch und wahrer Gott verstehen. Schließlich bezeugen nicht nur die einladenden und hinweisenden Gesten, sondern auch die Wundmale die menschliche Natur des Erlösers. Ob der undatierte Holzschnitt erst 1526 entstanden ist oder schon früher, quasi gemeinsam mit den anderen lutherischen Bildentwürfen, muss offen bleiben.

Zuletzt stellt auch Holbeins Entwurf für eine kritische Darstellung des Ablasshandels (siehe Abb. 61) ein Kampfbild im Anschluss an Luther dar. Schon 1519 publizierte Johann Froben einen in deutscher Sprache verfassten Text Luthers zum Ablasshandel in Basel. So erscheint es naheliegend, auch für Holbeins undatierten Holzschnitt einen entsprechend frühen Entstehungszeitraum in Betracht zu ziehen. Christian Rümelin hat jedoch eine Datierung um 1529, also nach Holbeins Rückkehr aus England vorgeschlagen. Wie schon bei „Christus als dem wahren Licht“ und dem Kampf zwischen Luther und Papst Leo X. bedient sich der Künstler einer antikatholischen Darstellungsform. Während links im Bildraum mehrere Beispiele aufrechter Reue gezeigt werden, die sich durch die Beschriftungen als König David, Manasse und Verlorener Sohn identifizieren lassen, sieht man rechts das Unwesen des Ablasshandels, das in einen Kircheninnenraum versetzt wird. Und während links Gottvater die Arme weit ausbreitet, um die reuigen Sünder wieder aufzunehmen, thront rechts der Papst majestätisch über allen anderen, wobei seine einzige Handlung darin besteht, dem Geistlichen unter sich einen weiteren Ablassbrief zu übergeben. Interessant ist, dass Gottvater offenbar durch eine Bügelkrone charakterisiert wird, die an eine Reichskrone gemahnt, während die Tiara des Papstes rechts natürlich ein Sinnbild der römischen Kirche darstellt. In den einzelnen Paneelen der Wandtäfelung sind zudem die spezifischen Rossstirnschilde der Medici zu erkennen, und auf Fahnen rechts und links des Papstes heben Petrus und Paulus jeweils die Tiara mit dem Medici-Wappen in die Höhe. Der Handel mit den Ablassbriefen evokiert natürlich die Episode der Wechsler im Tempel; beide Motive waren bereits in zwei Holzschnittillustrationen Lucas Cranachs d. Ä. einander gegenüber gestellt worden.

In Holbeins Holzschnitt erscheint es darüber hinaus umso grausamer, dass der gerade eingetretene Bettler, dem keine finanzielle Barschaft zur Verfügung steht, vom Versprechen des Heils ausgeschlossen wird. Eine weitere Szene, die das Geschäftsgebaren der Kirche aufdeckt, findet sich am rechten äußeren Rand dargestellt. Dort legt ein feister Geistlicher

seine Hand auf den Kopf eines Jungen, um ihn zu segnen. Gleichzeitig verweist er die Mutter des Kindes mit einem Zeigestock auf die Kasse, in die sie daraufhin Geld einwirft. Oberhalb der Szene lässt Holbein das Chorgestühl in einer Miserikordienarstellung auslaufen, die das Geschehen zu kommentieren scheint. So ist dort ein Mann zu erkennen, der eine weitere Schriftrolle zu halten scheint, ganz so als wolle er uns einen Ablassbrief oder eine Rechnung präsentieren. Dahinter wiederum sehen wir eine angedeutete Beichte, die ebenfalls eine Bezahlung nach sich ziehen wird. All diese Beispiele verweisen auf die Korruptheit der Amtskirche. Holbein ist um eine kluge Dramaturgie bemüht, insofern er unsere Emotion mobilisiert, wünschen wir uns doch eine Person, die all die Händler des vermeintlichen Heils des Kirchenraumes und damit auch der Institution Kirche verweist. Darüber hinaus macht er mit der Krone von Gottvater ein nationales Argument geltend und hält Norden gegen Süden – die Reformation und Luther gegen die Amtskirche und den Papst in Rom.

Wir haben durchweg positive reformatorische Programmbilder von Hans Holbein d. J. kennengelernt, die Luther zum einen als germanischen Helden, zum anderen als unerschrockenen Streiter mit der Feder zeigen. Zudem wird uns seine Lehre im Sinne einer allen Menschen zugänglichen Religion gezeigt, die sich deutlich von der karikierten katholischen Gelehrsamkeit unterscheidet, entwirft der Künstler doch eine Allegorie des alten und des neuen Glaubens. Gottes Gnade ist nicht käuflich, so belehrt uns schließlich der letzte Holzschnitt, sondern bedarf aufrichtiger Reue. Wir haben zu lernen, dass es weniger des Wissens als vielmehr des Glaubens bedarf, um Christi Lehre zu verstehen. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Holbeins Reformationsgrafiken in künstlerischer Hinsicht besonders anspruchsvoll ausfallen. Anspruchsvoll insofern, als es dem Künstler gelingt, das Bildgeschehen zu pointieren. Seine Entwürfe erscheinen trotz ihres allegorischen Gehalts als Historienbilder. Luther ist ihr überlegener Hauptdarsteller. Der Künstler weiß auf kluge Weise seine jeweiligen Bilderzählungen zu emotionalisieren, wie es einem Historienbild zukommt. Es geht um Mut und Unerschrockenheit, Hinterlist und Feigheit, Erkenntnis oder selbstverschuldete Blindheit.

Alle Holzschnitte funktionieren über die Formulierung bildlicher Antithesen. Dieser didaktischen Klarheit steht die widersprüchliche Rezeption des Künstlers gegenüber. Die Versuche der Forschung, Holbein als Luther- und Erasmuskritiker zu lesen, unterstellen letztlich gemeinsam einen feinsinnigen und streitlustigen Künstler. Insofern sei auf Holbeins Verwendung der Karsthansfigur verwiesen, in deren tieferem Verständnis der Korndrescher als Sinnbild evangelischer Akkommodation hinterlegt ist. Holbein aktualisiert die Erneuerung des bibeilempfänglichen Feldarbeiters mit dem Karst in der Funktion des Aufbereiters und Vermittlers mit dem Flegel, wie sie in der symbolischen Mühle von 1521 (Abb. 59) vorgebildet ist. So zeigen sich in der Übersicht sämtliche Schlagbilder Holbeins an dieser rhetorischen Figur orientiert, wird doch mit Keule, Flegel, Feder und Licht die Anpassungsfähigkeit der Gottesbotschaft auch an ihre Gegner zur Anschauung gebracht. Allerdings lassen sich die in ihnen angedeuteten historischen Positionierungszwänge nicht in der Logik des entweder antilutherischen oder antierasmischen Künstlers unterscheiden.

- Abb. 59 Titelholzschnitt der Flugschrift Beschreibung der göttlichen Mühle, Zürich 1521
Martin SEGER, Dyss hand zwen schwytzer Puren gmacht, fürwar sy hand es wol betracht.
Getruckt zuo Zürich: [Christoph Froschauer d. Ä.], [1521]
Zentralbibliothek Zürich, Zwingli 106: a.1, <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-614>
- Abb. 60 Hans Holbein d. J., Luther als Hercules Germanicus, Basel 1522, Holzschnitt, teilweise
koloriert, 39,7 × 22,6 cm
Zentralbibliothek Zürich, Ms A 2, S 150, <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-48901>
- Abb. 61 Hans Holbein d. J., Der Ablasshandel, 1529 (?), Einblattholzschnitt, 8,3 x 27 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 36.77
- Abb. 62 Hans Holbein d. J./Hans Lützelburger (Formschneider), Christus als das wahre Licht, um
1520–1525, Holzschnitt, 8,4 × 27,5 cm
London, British Museum, Department of Prints & Drawings, Inv.-Nr. 1895,0122.839 © Trustees of
the British Museum