



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Kind mit dem Totenkopf“
Studien zu einem spirituellen Bildthema im
Spannungsfeld zwischen Humanismus, Reformation
und Gegenreformation

Verfasserin

Elisabeth Thausing

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 315
Kunstgeschichte
HR Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis

1.	Einführung in die Thematik	3
2.	Motivgeschichtliche Analyse	4
3.	Eros als Sinnbild für die endgültige Vereinigung von Liebe und Tod	5
4.	Das Kind mit dem Totenkopf als Vermittler zwischen Gott und dem Menschen	6
5.	Früheste Darstellung des Kindes mit dem Totenkopf	8
6.	Das Totenoffizium als Ort der Memoria bekommt durch die Darstellung des Putto mit dem Totenkopf eine besondere Bedeutung	10
7.	Memoria Mortis	13
8.	Aufnahme des Bildtypus in der deutschen Renaissance	16
9.	Kind mit dem Totenkopf als Symbol für den Kreislauf des Lebens	17
10.	Die Todesangst wird von der katholischen Kirche als Instrument eingesetzt	23
11.	Ein memento mori als Ausdruck Luthers individueller Eschatologie	27
12.	Luthers Theologie des Sterbens	28
13.	Italien und die Reformation	31
14.	Das Kind mit dem Totenkopf im heilsgeschichtlichen Kontext	33
15.	Die Hl. Jungfrau mit dem Totenkopf	37
16.	Das Kind als Personifikation der Seele	42
17.	Das Kind mit dem Totenkopf als Symbol für die hoffnungsvolle Erwartung der Todesstunde im Sinne Luthers	51
18.	Das Kind mit dem Totenkopf zwischen Katholizismus und Reformation	53
19.	Das Kind mit dem Totenkopf im Spannungsfeld von Reformation und Gegenreformation	55
	Das Kind mit dem Totenkopf als Sinnbild der Auferstehung	55
	Das Kind mit dem Totenkopf als Anima am Weg zu Gott - <i>Sine amore mors</i>	60
20.	Funktion und Gebrauch	64
21.	Zusammenfassung	65
22.	Bibliografie	67
23.	Abbildungen	75
24.	Abbildungsnachweis	106
	Lebenslauf	113

1. Einführung in die Thematik

Die folgenden Fallstudien von Werken der Frühen Neuzeit sollen aufzeigen, dass in der Darstellung des Kindes mit dem Totenkopf unterschiedliche Auffassungen der Todesmemoria und der Todesbewältigung ablesbar sind, die die religiösen und künstlerischen Veränderungen an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit widerspiegeln.

Als das Motiv in der Renaissance aus der Antike übernommen wurde, wurde auch seine Bedeutung mittransportiert, nämlich die Verbindung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits zu sichern. Doch noch vorreformatorisch wurde das Sinnbild von der katholischen Kirche instrumentalisiert und der Putto verlor seine numinose Aura, die ihm aus der Antike her anhaftete. Vor allem nördlich der Alpen wurde er zum Mahner einer nunmehr (im Gegensatz zu Antike) christlichen Moral, um später zu einem konventionalisierten, in mannigfachen Zusammenhängen eingesetzten Zeichen zu werden. Unter dem Einfluss der Reformation wurde die Darstellung des Kindes mit dem Totenkopf wieder mit christlichen Heilsvorstellungen verbunden und zum Hoffnungsträger auf ein ewiges Leben. Im 17. Jahrhundert wurde das Motiv entweder in den Erlösungsgedanken eingebunden oder säkularisiert, indem das Kind mit dem Totenkopf zu einem Bestandteil des Vanitas-Stillebens wurde.

Das Motiv des Kindes mit dem Totenkopf kommt dort zum Einsatz, wo auf die makabere Todesrepräsentation verzichtet wird. Dies ist vor allem unter dem Einflussbereich des Humanismus zu beobachten.

Abhängig vom Kontext variiert der Sinn dieser Figur: mal ist das Kind Bote einer anderen Welt, mal Personifikation der Seele, oder ein bloßes Signum der Vergänglichkeit und es verbildlicht im Dialog mit dem Betrachter - *heute mir morgen dir* - das Sterben selbst. Die Bedeutung der Figur oszilliert zwischen Hinweisen auf Jenseitigkeit und Repräsentation des Todes.

Ein Abriss der Entwicklungsgeschichte des aus der Antike inspirierten Motivs des Kindes mit dem Totenkopf soll aufzeigen, dass die italienischen Künstler der Renaissance vorerst auch den Sinngehalt von den antiken Vorbildern übernahmen, bis dieses Thema von einer christlichen Bußmoral sowohl südlich als auch nördlich der Alpen in Dienst genommen wurde.

2. Motivgeschichtliche Analyse

Ausgangspunkt der motivgeschichtlichen Analyse ist die Darstellung des Jünglings und des Putto mit dem Totenkopf, aus der später das Einzelmotiv des Kindes mit dem Totenkopf entstand.

Petrus Apianus nimmt diese Darstellung (Abb. 1) in seine 1534 in Ingolstadt herausgegeben Sammlung antiker Inschriften auf¹, mit dem Vermerk, dass Konrad Celtis die hier abgebildete antike Bleiplakette im Jahr 1500 bei der Kirche St. Andrä in der Kollos in der Steiermark fand.² Lange Zeit also galt das Motiv des Jünglings und des Putto mit dem Totenkopf als antike Schöpfung, bis Horst Janson³ und Jean Seznec⁴ unabhängig von einander zu dem Schluss kamen, dass der venezianischen Medailenkünstler Giovanni Boldù (gest. vor 1477) das Motiv des Jünglings und des Putto mit dem Totenkopf (Abb.6) erfand, indem er Bildmotive aus der römischen Sepulkralkunst abwandelte. Diese wurden aus ihrem Zusammenhang gelöst und erhielten eine neue Bedeutung. Doch die Ambivalenz der Motive, wie Eros oder Engel, Maske oder Totenkopf, erlaubte es, dass manche Darstellungen schon hier eine eindeutig christliche Bedeutung annahmen, andere diese mit dem antiken Sinngehalt kombinierten.

Beispiele der italienischen Renaissance zeigen, dass die Darstellung des Putto mit dem Totenkopf noch den antiken Sinngehalt in sich trägt und sich mit den humanistischen Bildideen vereint.

Es war vor allem die *Legende von den drei Toten und den drei Lebenden*⁵, die mit ihrer moralisierenden Aussage die traditionellen Vergänglichkeitsdarstellungen in Italien beeinflusste. Didaktische Ambitionen sind den antiken Darstellungen fremd. Die meisten Sarkophagreliefs erzählen eine mythologische Geschichte über die Verbindung von Gott und dem Menschen in Liebe und Tod. Die Grenzen von Diesseits und Jenseits verwischen, die Götter mischen sich unter die Sterblichen und der Mensch erhält Anteil an deren Unsterblichkeit.

¹ Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non iliac quidem romanae sed totius fere orbis*, von Petrus Apianus und Bartholomeus Amantius, Ingolstadt 1534, S. 385.

² Nuper [...] in Stiria in Colle: in quo est ecclesia circa Sanctum Andream: Anno M.D. aus: Mauré, Hermann: *Antikenrezeption oder Erfindung der italienischen Renaissance? Die Medaille des Matthes Gebel auf den Tod des Georg Ploed aus dem Jahre 1532*, in: Brehm, Oliver (Hg.) *Musikos aner*, Festschrift für Max Wegner zum 90. Geburtstag, Bonn 1992, S. 282.

³ Janson, Horst W: *The Putto with the death's head*, in: *Art Bulletin* 19, 1937, S. 432-449.

⁴ Seznec, Jean: *Youth, Innocence and Death, Some Notes on a Medallion on the Certosa of Pavia*, in: *Journal of the Warburg Institute* 1, 1937/38, S. 298-303.

⁵ Die Legende, deren Entstehung im 13. Jahrhundert anzusetzen ist, schildert das Zusammentreffen einer höfischen Jagdgesellschaft mit drei Verstorbenen, die die mahnenden Worte an diese richten: "Wir waren, was ihr seid, ihr werdet sein, was wir sind." Es ist anzunehmen, dass in der Darstellung dieser Legende der früheste bildliche Kontext von Skelett und Tod zu finden ist. Valentino Pace: *Dalla morte assente alla morte presente: Zur bildlichen Vergegenwärtigung des Todes im Mittelalter*, in: Borst, Arno: *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1995, S.363.

3. Eros als Sinnbild für die endgültige Vereinigung von Liebe und Tod

In der Vorstellung der Antike „bedeutet Sterben von einem Gott geliebt zu werden und durch ihn an der ewigen Seligkeit teilzuhaben. Platon (427-347 v.Chr.) nennt im *Symposion* als ein Beispiel der vollkommenen Liebe den Wunsch der Alkestis, durch den Tod zu ihrem Geliebten zu gelangen. Da sie aus Liebe starb, wurde sie durch die Gnade der Götter wieder zum Leben erweckt.“⁶ Der Todesgedanke wurde im antiken Weltbild mit der Vorstellung der Wiedergeburt verbunden. Die Bilder auf den dionysischen Erosen-Sarkophagen⁷, als Beispiel sei der Sarkophag im Camposanto von Pisa (Abb. 2) oder der Sarkophag im Palazzo Mattei di Giove in Rom (Abb. 3) genannt, sollen dieses Paradies, indem sich die Erosen in Gesellschaft der Götter aufhalten, heraufbeschwören. Mit der Wahl des dionysischen Erotenthemas drückten die Besteller dieser Sarkophage die Hoffnung aus, die Bestatteten, meist Kinder, würden nach ihrem Tode am munteren Treiben der Erosen im dionysischen Paradies teilhaben⁸ und mit diesen identifiziert werden. Mit der Identifizierung wurde auch der Wunsch zum Ausdruck gebracht, die Frühverstorbenen sollten im Jenseits ein ebenso glückliches Leben führen wie die Götter und Heroen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Frage nach der Beflügelung der Erosen. Lassen die kleinen Gestalten an ihren Flügeln oder an dem Fehlen ihrer Flügel erkennen, ob sie sich als geflügelte Seelen schon länger im Jenseits befinden oder als Frühverstorbene und somit ohne Flügel sich dem Kreise eben erst angeschlossen haben?⁹

Doch stehen manche Objekte des dionysischen Mysterienkults in Disharmonie mit der idyllischen, paradiesischen Atmosphäre. Zu diesen Objekten, die einen Bruch mit der jenseitigen Idylle erkennen lassen, gehören zum Beispiel die Maske oder die Schlange als Symbol des Schreckens. Diese Szene des Schreckens ist oft kombiniert mit einer großen, von Binden umkränzten Fackel. Es liegt daher nahe, die Furcht mit der Todesfurcht und den Eros mit dem *Éros funébre* in Verbindung zu setzen. Doch könnte diese Szene auch als „verfehlte Angst vor dem Tod“¹⁰ interpretiert werden, da die Angst vor einem maskierten Putto unbegründet ist.

Die dionysische Maske, die sich mitunter in diesen Szenen findet, konnte ebenfalls verschiedene Funktionen aufweisen, doch auf Kindersarkophagen wurde sie meistens zur Visualisierung des Todes oder der „verfehlten“ Todesfurcht eingesetzt und in dieser

⁶ Wind, Edgar: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt 1987, S.180.

⁷ Kranz, Peter: *Die Stadtrömischen Erosen-Sarkophage*, Berlin 1999, S.128f Datierung 2.-4.Jh. n.Chr. stadtrömischer Provenienz.

⁸ Ebenda, S.129.

⁹ Ebenda, S.115 nach F.Cumont: *Un sacophage d'enfant trouvé à Beyrouth, Syria* 10, 1929, S.229f ; für Kranz ist die Tatsache der Beflügelung sekundär.

¹⁰ Leuschner, Eckhard: *Persona, Larva, Maske*, Frankfurt/Main 1997, S.46.

Bedeutung in der Renaissance übernommen; daher war das Motiv des Totenkopfes und der Maske in der Renaissance austauschbar.

Auch die unterschiedlichen Bedeutungen von „Larva“ im antiken Latein, wie „Furcht erregende Erscheinung, Gespenst oder Mormolykeion“,¹¹ bringen die Maske mit dem Sinnbild des Todes in Beziehung.

Der Grundgedanke, den antike Sarkophagdarstellungen vermittelten, war die freudige Annahme des Todes durch die Sterbenden und die Aufnahme des Verstorbenen in das Reich der Götter. Die Identifizierung des Verstorbenen mit mythischen Gestalten oder das Einfügen seines Porträts, getragen von Genien, macht den unmittelbaren Kontakt zu den Göttern sichtbar.¹²

4. Das Kind mit dem Totenkopf als Vermittler zwischen Gott und dem Menschen

Die Humanisten nehmen diesen Todesgedanken auf. Pierio Valeriano schreibt in seinen *Hieroglyphica* (1575): „*Unter den vielen Todesarten, die es gibt, wird diese sowohl von den Weisen der Antike als auch von dem Zeugnis der Bibel am meisten gebilligt und empfohlen: wenn diejenigen.... die sich nach Gott und nach einer Vereinigung mit ihm sehnen, zum Himmel empor getragen und durch einen Tod, der der tiefste Schlaf ist, vom Leib befreit werden; auf diese Weise wünschte auch Paulus zu sterben, als er sagte: ich sehne mich danach, aufgelöst zu werden und bei Christus zu sein.*“¹³

Durch das Streben des Menschen nach Vereinigung mit Gott als höchstes christliches Ziel, welche nur im Tod möglich ist, wird die vollkommene Liebe mit dem „*freudigsten und lebendigsten Tod*“¹⁴ gleichgesetzt. Der Eros wird in der Renaissance mit dem Tod selbst identifiziert, mit seinem leidvollen wie mit seinem freudigen Aspekt. Seitdem wird er nicht nur als die Erfüllung der Liebe, sondern auch als Zerstörer gesehen. Zwar sind die Todesdarstellungen nicht mit Grauen erfüllt, doch kann der Putto mitunter trauernde Züge tragen.

In dem 1467 verfassten Roman *Hypnerotomachia Poliphili* verwendet Francesco Colonna *Hypneros*, den schlafenden *Eros funéraire*, als poetisches Sinnbild für die „*endgültigen Vereinigung von Liebe und Tod*“¹⁵ und die Ruinen als Metapher für die Vergänglichkeit des Lebens.

¹¹ zur Maske: Wind, 1987 (s. Anm. 6), S. 191, Anm. 54; Leuschner, 1997 (s. Anm. 10), S.44.

¹² Kanz, 1999 (s. Anm. 8), S.129-130 und Engemann Josef: Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit, Münster 1973, S.88.

¹³ Wind, 1987 (s. Anm. 6), S. 179.

¹⁴ Castiglione: *Il cortegiano* IV, Ixx (Cian) nach Wind, 1987 (s. Anm. 6), S. 181.

¹⁵ Wind, 1987 (s. Anm. 6), S.124

Zur Verbildlichung dieses Eros griffen die Künstler der Renaissance auf antike Vorbilder zurück und es lag nahe, diesen Eros, der dem Tod so nahe steht, in der Sepulkalkunst zu suchen. Dort finden wir sowohl die Motive der schlafenden oder mit einer Maske spielenden Erosen, als auch den Grundgedanken der Jenseitshoffnung ebenso wie der Unsterblichkeitserwartung, der in Renaissancedarstellungen übernommen wurde. Doch um den Todesgedanken zu verdeutlichen, ersetzen die Renaissancekünstler manchmal die Maske durch den Totenkopf.

In der „Übernahme bestimmter Motive von antiken Sarkophagreliefs zeigt sich die charakteristische Tendenz der Renaissance, einerseits die bildnerische Formeln der antiken Monumente zu bewundern und nach einem Verständnis ihrer ursprünglichen Bedeutung zu trachten, andererseits aber diese Formeln durch Implantierung in eine neu entwickelte Bildkultur völlig anderen formalen wie inhaltlichen Zusammenhängen zu öffnen.“¹⁶ Durch die Verwendung antiker Zitate zur Verbildlichung des Vergänglichkeitsthemas wird wohl der übersinnliche Aspekt beleuchtet, doch zum Unterschied zum antiken Vorbild, fügten die Künstler der Renaissance moralisierenden Botschaften hinzu, die sich ganz auf das diesseitige Leben beziehen. Das Eintauchen in eine transzendente Sphäre, wie es der antike Todesgedanke ermöglichte, geht dadurch verloren. Die Todesmahnungen stehen noch in der mittelalterlichen Tradition der *Legende von den drei Lebenden und den drei Toten*.

Die Verbildlichung der Todesfurcht bleibt auch in der Renaissance ein wesentliches Motiv, und innerhalb dieses Traditionsstrangs etablierte sich die Darstellung des Putto mit Maske Ende des Quattrocento in Italien als feste Darstellungstradition.¹⁷

¹⁶ Leuschner, 1997 (s. Anm. 10), S.19.

¹⁷ Ebenda, S 38.

5. Früheste Darstellung des Kindes mit dem Totenkopf

Die frühesten Darstellungen des Kindes mit dem Totenkopf sind auf den Medaillen Giovanni Boldùs vorzufinden. **Giovanni Boldù** ist als Medailleur und Maler zwischen 1454 und 1475 in Venedig nachweisbar.

Im Jahre 1458 entwarf er zwei Medaillen¹⁸, die beide auf der Vorderseite sein Selbstporträt tragen. Auf der einen zeigt er sich in zeitgenössischem Gewand; auf der Rückseite befindet sich die Darstellung eines sitzenden, meditierenden Jünglings, umgeben von der ihn geißelnden Personifikation der Reue und der Personifikation des Glaubens, die ihm eine Schale reicht. (Abb. 4) Der Tod ist hier nicht zentrales Thema – denn der Totenkopf hat auch im Bild eine untergeordnete Stellung -, sondern seine Überwindung und Erlösung durch Glauben und Buße.

Für die spätere Medaille eliminierte Boldù die christlichen Elemente und gestaltet die Medaille nach antiker statt nach mittelalterlichem Vorbild. Die Masken der Eros-Sarkophage verstand er offensichtlich als Sinnbild des Todes, denn um den Sinngehalt zu verstärken, tauschte er diese durch einen Totenkopf aus. Die Reaktion, die dieser nun beim Betrachter auslöst, ist eine viel tiefere; ein unfassbares Grauen, vor dem man nicht mehr entfliehen kann, wie es noch für die Putten antiker Sarkophagreliefs möglich war. Die Vorderseite der Medaille trägt das Selbstporträt Giovanni Boldùs in antiker Manier, unbekleidet und mit Efeukranz im Haar (Abb. 5) Die Rückseite (Abb. 6) zeigt die Darstellung eines auf einem Felsen sitzenden nackten Jünglings, der in Trauer das Gesicht in seinen Händen verbirgt. Er erschauert vor dem Anblick des Totenkopfes, an dem sich ein geflügelter Putto lehnt, der ein Strahlenbündel in der Linken hält. Der Tod ist nun sowohl kompositorisch wie inhaltlich in den Mittelpunkt gerückt. Mit dem Totenkopf als Attribut wird der Eros zum Sinnbild des Todes.

Der Eros steht im christlichen Denken der Renaissancekünstler für die Vereinigung mit Gott in Liebe und daher auch im Tod. Auf diese Weise stellt er die Verbindung zu Gott her, und die Seele des Verstorbenen, symbolisiert durch die Flamme, die der Dargestellte in der Hand hält, findet ihren Weg ins Jenseits.

Auf beiden Medaillen stellt sich Boldù im „idealen Alter“ dar, so wie er hofft und von Nachwelt erbittet, vor Gott hintreten zu können. Denn nach Augustinus kann der verklärte jenseitige Leib nur das ideale Alter Christi, nämlich dreiunddreißig Jahre, haben.¹⁹

¹⁸ Börner Lore: Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450-1750) Berlin 1997, Nr.158, S 54.

¹⁹ Jansen D.: Similitudo. Zur Entwicklung des altniederländischen Bildnisses und zu seiner frühen Ausformung bei Jan van Eyck, Diss. Köln 1984; nach Dülberg, Angelica: Privatporträts, Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 70.

So stellen Jenseitsbezug und Unvergänglichkeit den innerbildlichen Konnex beider Medaillenseiten her. Janson²⁰ sieht in dieser Figur des Eros eine gedankliche Neuschöpfung Boldùs, denn antike geflügelte Todesgenien erscheinen immer stehend, die Beine überkreuzt, auf ihre erloschene, nach unten zeigende Fackel gestützt. Auch die christliche mittelalterliche Kunst kennt schon Engel, die die Seele des Verstorbenen als kleine weiße bzw. farblose Figur in den Himmel empor tragen, doch sie haben kein kindliches Aussehen und sind nicht nackt.

Es ist bemerkenswert, dass das Motiv des Putto mit dem Totenkopf zum ersten Mal auf einer Medaille erscheint und darüber hinaus in dieser Kunstgattung seinen traditionellen Platz erhält, denn die Medaillenkunst war zu dieser Zeit recht jung. Die erste Medaille der Renaissance wurde 1432 gefertigt²¹ und häufig dienten antike Münzen als Muster. Der Grund für die Wertschätzung antiker Vorbilder in der Renaissance mag in der Bedeutung liegen, die auch die antike Medaille für ihren Auftraggeber hatten: es war *„das Anliegen der Medaille, das Porträt des durch Macht und Ansehen aus der Masse herausragenden Menschen in dauerhaftem Material festzuhalten“*²² und ihm so zu ewigem Ruhm zu verhelfen.

So wurden die Menschen von dem profanen Gedanken geleitet, durch ihre Werke und ihre Kunst an der Unsterblichkeit ihres Ruhmes zu partizipieren. Der Gedanke der Wiedergeburt in eine transzendente Welt, wie Boldù ihn auf der Medaille durch den Putto mit der Flamme in der Hand vermittelt, wird somit vor allem in Verbindung mit einem Porträt verständlich, wobei die zwei Aspekte der Memoria, das Totengedenken der antiken Bildsprache der Sarkophage, und die Selbstdarstellung zu Zwecken des Nachruhmes in der Tradition der Medaillenprägungen, hier zusammengeführt werden.

²⁰ Janson, 1937 (s. Anm. 3), S.429 Janson ist der Ansicht, dass Boldù für die Sitzpose des Putto den Eros mit Pfeil und Bogen auf einer Medaille des Pietro da Fano, datiert 1452-57, als Vorbild genommen hat.

²¹ Börner, 1997 (s. Anm. 18), S.11.

²² Ebenda, S.11.

6. Das Totenoffizium als Ort der Memoria bekommt durch die Darstellung des Putto mit dem Totenkopf eine besondere Bedeutung

Eine ähnliche Funktion wie die Memoria der Medaillen hatte das Totenoffizium in den Stundenbüchern. Es sollte beim Gebrauch der Texte sowohl an die Verstorbenen gedacht werden, als auch an die Unausweichlichkeit des eigenen Todes. Vor allem hoffte der Auftraggeber, dass nach seinem Ableben die Erben des Stundenbuches ebenfalls für sein Seelenheil beten würden.²³ Die Unvergänglichkeit, das heißt das Überdauern der menschlichen Erinnerung über die Existenz des Benützers hinaus, soll durch die kunstvolle Ausstattung garantiert werden. So wie die Medaillen soll auch das Totenoffizium die Memoria des Auftraggebers über dessen Tod hinaus sichern, um seiner Seele Erlösung zu verschaffen. Zumindest auf imaginäre Weise meinte man, den Tod damit besiegen zu können.

In besonderer Weise scheinen die Darstellungen des Putto mit Totenkopf diese Funktion zu erfüllen, denn die sinnierenden Putti dienen als Anweisung, den Tod zu bedenken, gleichzeitig erheben sie die Gedanken in eine transzendente Welt. Totenköpfe sind ein gängiges Motiv, sowohl in den nordischen als auch in den italienischen Totenoffizien, jedoch sind geflügelte oder ungeflügelte Putti in Verbindung mit Totenköpfen nur auf Randleisten italienischer Stundenbücher anzutreffen²⁴.

Das **Carafa-Stundenbuch**, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 9490, fol. 140,²⁵ (Abb. 7) dessen Schmuckseiten und Initialen Lauro Padovano²⁶ zugeschrieben werden, entstand in Rom um 1480.

Die Initiale D-ilexi wird von einem architektonischen Rahmen umfasst, auf dessen Architrav Putti zwischen einer Urne und Totenköpfen ihren Platz eingenommen haben. Unter dem Schriftspiegel, der wie ein Bild zwischen zwei Pilaster gespannt ist, lehnen zwei Putti an einer Säulentrommel; ihre Ellbogen auf diese gestützt, legen sie den Kopf

²³ Bartz, Gabriele, König Eberhard: Die Illustration des Totenoffiziums in den Stundenbüchern, in: Im Angesicht des Todes, St. Ottilien 1987, S.497ff; Brinkmann, Bodo: Zur Rolle von Stundenbüchern in der Jenseitsvorsorge, in: Jezler, Peter (Hg.) Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Ausst. Kat. Zürich 1994, S.92; Büttner, F.O.: Ce Sera Moy, Realitätsgehalt und Rhetorik in Darstellungen der Toten- und Vergänglichkeitsikonographie des Stundenbuchs, in: Bert Cardon (Hg.) "Als Ich Can": Liber Amicorum in memory of Professor Dr. Maurits Smeyers, Leuven 2002, Bd. 1, S. 244ff.

²⁴ Die Bilder, die das Totenoffizium schmücken, sind weniger von biblischen Texten, sondern mehr von Volksglauben, Bußpredigten und einer eigenen Literatur geprägt, die den Tod mit all seinen Schrecken überzeichnete. Diese Darstellungen der Totenfürsorge dienen nicht der Andacht, sondern sollen zur Reflektion anregen. Darüber hinaus sollten sie natürlich auch zur Nachfolge in der Tradition der Totenmemoria anregen, um diese nicht zu vernachlässigen. Bartz, König, 1987 (s. Anm. 23), S. 501.

²⁵ Ebenda, S. 18, Abb. 7.

²⁶ Bauer-Eberhardt Ulrike: Lauro Padovano und Leonardo Bellini als Maler, Miniatoren und Zeichner, in: Pantheon XLVII., 1989, S 49-82.

nachdenklich in ihre Hände, in Betrachtung des auf der Säule liegenden Totenschädel. Sowohl Putti als auch Totenkopf gehören einer anderen Realitätsebene an als das Bild des furchterregenden Skeletts, in einem Bilderrahmen festgehalten. Die agilen Putti, die mit ausladender Geste den Totenkopf berühren oder in lockerer Haltung an der Säulentrommel lehnen, und ihre fröhlich schwingenden Schärpen, lassen die erschreckenden Totenköpfe in den Hintergrund treten. In ihrer Leichtigkeit vermitteln sie eine Welt, die über die irdische hinausgeht, ohne „die Ernsthaftigkeit des *Memento mori*“²⁷ zu verlieren.

Drei Beispiele eines Putto mit Totenkopf im Totenoffizium italienischer Stundenbücher vermitteln eine ähnliche Aussage wie die soeben beschriebene Darstellung, obwohl die Putti nun nicht unmittelbar mit dem Totenkopf in Berührung kommen.

Die D-Initiale auf fol. 1 der venezianischen **Handschrift Harvard College Libr., MS Typ 180, *Vigiliae Mortuorum***,²⁸ um 1420 (Abb. 8) vermittelt diese Leichtigkeit, abgehoben vom Irdischen, durch so groteske Motive wie die mit Totenköpfen spielenden Hasen, Hunden und Vögeln. Der Putto, der in der Darstellung die Erscheinung eines Engels mit Flügeln und Heiligenschein angenommen hat, hält das gerahmte Bild des Todes in seinen Händen. So wie auch im Carafa-Stundenbuch ist das Bild des Todes in der Initiale sowohl kompositorisch wie auch thematisch mit den Putti, beziehungsweise den Engeln, in Verbindung zu setzen.

Im **Stundenbuch Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ross. 65**²⁹ (Abb. 9) wird in der Initiale D auf fol.65 die reale Handlung der Totenfürsorge geschildert, während das Thema - Putto mit Totenkopf - auf die Bordüre beschränkt bleibt. Auch hier sind die Putti in ein Spiel unterschiedlicher Realitätsebenen verwoben. Ein Putto hat sich auf der unteren Randleiste zum Schlaf ausgebreitet. Akanthusspiralen, die in einem Totenkopf auslaufen, ranken sich um seinen Körper, wodurch die Räumlichkeit und somit der Realitätscharakter hervorgehoben wird. Der als real wiedergegebene Putto steht im Kontrast zu dem in antiker Trauerpose sitzenden Putto, der sich als Relief auf dem Steinsockel eingemeißelt findet. Dieser wird zum reinen Ornament im gleichen Maße, wie die über ihm sich aufbauende Schmucksäule, bestehend aus Skelettresten, sich windenden Schlangen und Sensen. Den Schlaf des Putto verbindet man weniger mit dem Todesschlaf als, vielmehr mit dem unbekümmerten Schlaf der Erogen, wie dieser auf den römischen Sarkophagen dargestellt ist.

²⁷ Büttner, 2002 (s. Anm.23), S.269.

²⁸ Wieck, Roger: Late Medieval and Renaissance illuminated Manuscripts 1350-1525 in the Houghton Library. Cambridge Mass.1983, Kat. Nr. 31, S. 64, Abb. S.65.

²⁹ Büttner, 2002 (s. Anm.23) S.273, Abb.15, S.304.

Das **Psalter-Stundenbuch Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ross. 197, fol.232**,³⁰ Neapel um 1480/90 (Abb. 10) zeigt große Ähnlichkeit im Aufbau der Seite wie das Stundenbuch der Biblioteca Apostolica Vaticana Ms. Ross. 65. Am unteren Rand deutet ein breiter Rasenstreifen die Raumbühne für die reale Darstellung der *Begegnung der drei Lebenden und drei Toten* an, die nach oben hin immer schmaler wird. Der hinter den Toten aufgestellte Sarg sowie das Kreuz, das wie eine Erscheinung in den schwarzen Hintergrund aufragt, leiten zu der dünnen Ornamentschicht über, in der sich Akanthusranken emporranken, aus deren Blütenköpfen Totenköpfe grinsen. In dieser „dünnen Atmosphäre“ haben sich Putto und Schmetterling auf Ästen niedergelassen wobei sie in die reale Szene am unteren Bildrand integriert sind. Der Schmetterling ist den Verstorbenen zugeordnet, als Symbol ihrer emporgestiegenen Seele, die den verwesenen Leib verlassen hat. Der Putto über den Reitern richtet seinen Blick auf den Totenkopf und gibt ihnen somit Anweisung, über die Hinfälligkeit des Lebens nachzudenken, statt in Todesangst zu fliehen. Er übernimmt die Funktion des Eremiten, der vor allem auf italienischen Darstellungen als deutender und mahnender Interpret der Rede der drei Toten an die drei Lebenden auftritt.³¹

Der Putto wird nicht bloß als additives Vergänglichkeitsmotiv eingesetzt, sondern durch seine Präsenz behält die *Darstellung der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten* den meditativen Charakter, der italienischen Darstellungen, durch die im Grabe liegenden Toten als Objekte der Kontemplation und durch den Eremiten als Deuter der Vergänglichkeit, eigen ist.

Dem Leser und Betrachter dieser Seite werden unterschiedliche Anleitungen gegeben, den Tod zu bedenken: In der *Darstellung der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten* erscheint der reale Tod plötzlich und unerwartet, dem der Christ furchtlos begegnen kann, wenn er ein tugendhaftes Leben führte. In eine andere Realitätsebene führt der Putto bei der Betrachtung des aus einer Blume grotesk entwachsenden Totenkopfes. Es sind Todesgedanken, die frei sind vom konkreten, furchterregenden Tod und von christlicher Bußaufforderung. Durch diese Gegenüberstellung von Konkretem und Abstraktem, dem Ereignis und seinen Folgen, Gegenwärtigem und Zukünftigem, bleibt dem Betrachter offen, sich sein Bild des Todes zu machen. Durch die Einführung des Putto in die Darstellung der *Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten* und die daraus folgende Hinwendung zur Meditation und Kontemplation erfüllt das Stundenbuch die anfangs beschriebene Aufgabe der Memoria, des Gedenkens an die verstorbenen Benutzer oder Auftraggeber. Hier wird somit die Vermittlerrolle des Putto zwischen Diesseits und Jenseits besonders deutlich.

³⁰ Bartz, König, 1998(s. Anm.23), S. 123, Abb. 130.

³¹ Rotzler, Willy: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen, Winterthur 1961, S.250 und 255.

7. Memoria Mortis

Eine neue Bedeutung erhält das Motiv durch **Cristoforo Solari**³² (tätig zwischen 1480 und 1525, gest. 1527). Für den Marmor-Sockel der Nordfassade der Certosa von Pavia (Abb. 11) kopierte er zwischen 1494-1497 antike oder vermeintlich antike Münzen mit Herrscherporträts und Tugendpersonifikationen. Die Darstellung des Jünglings und des Putto mit dem Totenkopf wurde kaum verändert, doch durch die Inschrift *Innocentia e Memoria Mortis* hat sie ihren persönlichen Bezug verloren und wird zu einer allgemeingültigen Aussage: Die Unschuldigkeit im Anblick des Todes.

Die Inschrift lässt mehrere Interpretationen zu: *Innocentia* kann auch als Unwissenheit und Blindheit gegenüber der irdischen Vergänglichkeit gedeutet werden, die in dem Knaben, der die Augen mit seinen Händen bedeckt, zum Ausdruck gebracht wird. Es ist naheliegend *Innocentia* dem Knaben zuzuordnen, da das Wort über diesem zu lesen ist. Der Putto, der nun seinen Blick auf den Totenkopf richtet, steht daher für *Memoria Mortis*. Diese Bedeutung behält der Putto fortan in den Einzeldarstellungen des Putto mit dem Totenkopf. In dieser Allgemeingültigkeit, losgelöst von einem persönlichen Bezug, konnte sich das Thema verselbständigen.

Über den Medailenschneider **Maffeo Olivieri** (1484-1543/44) gelangte die von Boldù inspirierte Darstellung zu ihrem ursprünglichen Ausgangsort, der Sepulkralkunst, zurück. Das Bronze-Medaillon des Grabmals Marc Antonio Martinengo's (heute im Museo Cristiano in Brescia) (Abb. 12) ist Teil eines komplexen ikonografischen Programms, das sowohl antike Elemente, wie Imperatorenporträts und Amor-Darstellungen, als auch christliche Motive, wie Passions- und Tugenddarstellungen, enthält. Die Ambivalenz zwischen antiker und christlicher Tradition ist ein Charakteristikum der Darstellung des Putto mit dem Totenkopf.

Ein verdorrter Baum, an dem ein Schädel, gekreuzte Knochen und eine Sanduhr herabhängen, gibt dem Bronze-Medaillon nun einen neuen Sinngehalt. Der *Eros funéraire*, dem das tote Geäst zugeordnet ist, soll an die kurze Zeitspanne zwischen Leben und Vergehen erinnern. Er ist weit entfernt von seinem antiken Vorbild, das Hoffnung auf eine paradiesische Idylle für den Verstorbenen erweckt.

Nachfolgende Kopisten separieren die beiden Themen, vor allem, wenn sie nicht in Zusammenhang mit der Memoria, dem Andenken und der Vergegenwärtigung der Verstorbenen stehen, und übernehmen entweder die meditierende Figur oder das Kind mit dem Totenkopf. Durch die Isolierung des Motivs des Kindes mit dem Totenkopf rückt

³² Scher, Stephen K.: The Currency of Fame, Portrait Medals of the Renaissance, Ausst.-Katalog New York 1994, S.103; Seznec 1937 (s. Anm. 4), S.298ff.

sowohl die Antithese von Leben bzw. Geburt und Tod als auch der Zeitaspekt stärker in den Vordergrund.

Ein Beispiel dafür ist der italienischen **Holzchnitt der Bibliotheque Nationale Paris** (Abb. 13) aus dem ausgehenden 15.Jh.; Janson sieht in diesem Werk die erste autonome Darstellung des Putto mit dem Totenkopf.³³ Die beschränkte Lebensspanne zwischen Geburt und Tod, durch die warnende Inschrift *L'hora passa* und durch Hinzufügung der Sanduhr in offensichtlicher Weise zum Ausdruck gebracht, wird zum Hauptaspekt der Darstellung. Der antike Sinngehalt geht verloren und der Einfluss mittelalterlicher Todesmahnungen ist erkennbar. Die gesamte Bildkomposition und damit die Aufmerksamkeit des Betrachters sind auf den übernatürlich vergrößert dargestellten Totenkopf ausgerichtet: der melancholischen Blick des Putto, die Kontur des abgestorbenen Baumes und die Kröten und Kriechtiere, die sich im Vordergrund in seine Richtung bewegen. Dieses Getier markiert den Raum, der dem Tod und der Verwesung zugeordnet ist, denn nach mittelalterlichem Naturverständnis entstehen Kröten, Eidechsen und anderes als Ungeziefer betrachtetes Getier spontan aus unbelebter Materie, also leblosem, aber in Zersetzung begriffenem Fleisch und ist immer Teil der Darstellung der – negativ konnotierten - Diesseitigkeit, ob nun in Abbildungen und Beschreibungen der *Frau Welt* oder von Götzenstatuen, deren Hohlräume als mit Ungeziefer verseucht beschrieben werden. Der Putto kommt mit diesem Bereich nicht in Berührung, er liegt auf einer Wiese, auf der Bäume Blätter und Früchte tragen. Doch der belaubte Baum ist nicht nur der Baum des Lebens, sondern verweist durch die Äpfel, die er trägt, auch auf den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies, wo „*der Tod als der Sünde Sold*“ (Röm.6, 23) die Ureltern erwartet.

Für den flügellosen Putto wurde ein neues Vorbild herangezogen. In beinahe liegender Haltung legt er seinen Ellbogen auf den Totenschädel und stützt mit der rechten Hand seinen Kopf. Wir finden diese Haltung in den vollplastischen Figuren der Verstorbenen auf römischen Sarkophagdeckeln wieder, wie auf dem Sarkophag in den Vatikanischen Museen, Galleria dei Candelabri, I.20, Inv.Nr.2422 (Abb. 14). In der Antike bedeutet dieser Gestus, der auch den Verstorbenen selbst kennzeichnet, tiefe Trauer.³⁴ In sich versunken denkt er über sein eigenes Schicksal und den Tod nach.

Das Einfügen christlicher Elemente und moralisierender Botschaften verändert den Diskurs zwischen Bild und Betrachter. Forderten die bisher besprochenen Darstellungen den Betrachter zur Memoria, zum Gedenken an den Verstorbenen auf, so soll beim Anblick

³³ Janson, 1937 (s. Anm. 3), S.432.

³⁴ Neumann Gerhard: Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst, Berlin 1965 S.149.

dieses Bildes der Betrachter angehalten werden, über sein eigenes Leben und dessen Vergänglichkeit nachzudenken.

8. Aufnahme des Bildtypus in der deutschen Renaissance

Wie die Inschriftensammlung des **Petrus Apianus** (Abb. 1) belegt, war das Motiv, das uns auf Boldüs Medaille zum ersten Mal begegnet, auf jeden Fall seit 1534, vielleicht auch seit dem Fund im Jahr 1500 durch eine Beschreibung von Konrad Celtis bekannt. Die Beschriftung der Figuren mit den Namen der drei Schicksalsgöttinnen (*Moiren*) Lachesis, Cloto und Atropos ist vermutlich ebenso auf Celtis³⁵ zurückzuführen, die der Darstellung eine verfälscht antike Bedeutung verleiht. Die Darstellung ist (verglichen mit der Medaille Boldüs) seitenverkehrt und die Flammen, die bislang durchwegs in der Hand des Putto dargestellt wurden, brennen nunmehr als lodernes Feuer hinter ihm.

Dass die ursprüngliche Bedeutung, die auf christliche Heilsgewissheit hinweist, im Norden ebenso bekannt war, beweist eine Medaille, die der Nürnberger Medailenschneider **Matthes Gebel** (um 1500-1574) 1532 für Georg Ploed³⁶ anfertigte (Abb. 15). Gebel hat das Bildmotiv Boldús frei variiert: der Jüngling vergräbt das Gesicht nicht in seine Hände, sondern er weist mit seiner linken Hand auf eine Inschrift, auf die auch sein Blick gerichtet ist: OMNIA.PERIBVNT.DEVS.ETERNVS. („Alles vergeht, nur Gott ist ewig“). Der Putto in liegender Haltung, wie wir ihn bisher nur auf dem italienischen Holzschnitt der Bibliotheque Nationale Paris gesehen haben, blickt zu dem Jüngling hinauf. Eine Hand ruht auf dem Totenkopf, die andere, etwas erhoben, hält das Flammenbündel als Symbol für die Seele des Verstorbenen. Die Umschrift lautet: MISERERE. MEI. DEVS. SECVDVS. MANNAM. (für Magnam) MISERICVRDIAM.TUAM aus Psalm 50(51), Vers 3: „Gott sei mir gnädig nach deiner Huld“ mit der Jahreszahl MDXXXII. Die Worte OMNIA.PERIBVNT.DEVS.ETERNVS bezeugen das Wissen um die Vergänglichkeit alles Irdischen; in diesem Sinne steht der Jüngling im Gegensatz zu dem sich die Augen bedeckenden Knaben, den Cristoforo Solari als *Innocentia* (Abb. 11) bezeichnet hatte.

In der Darstellung Gebels kommt der Grundgedanke antiker Sarkophargreliefs, die freudige Annahme des Todes in der Gewissheit auf ein glückliches Leben nach dem Tod, deutlicher zum Ausdruck als bei seinem Vorbild, der Medaille von Boldú. Die Angst vor dem Tod weicht hier in der Antikennachfolge der Hoffnung. In diesem Sinne ist der Eindruck der Reformation, die in Nürnberg zu dieser Zeit bereits viele Anhänger hatte, nachvollziehbar. Da die Darstellung Gebels beide Bildtypen, den Jüngling und den Putto nach Boldú und den liegenden Putto mit dem Totenkopf, nach dem *Hora Passa* Holzschnitt vereint, bleibt es unklar, in welcher Form dieses Motiv nun im Norden zuerst aufscheint.

³⁵ Maué, 1992 (s. Anm. 2), S.282ff.

³⁶ Ebenda, S.280ff ; Scher, 1994 (s. Anm. 32), S.258-259.

9. Kind mit dem Totenkopf als Symbol für den Kreislauf des Lebens

Barthel Beham 1502 – 1540

Das Kind mit dem Totenkopf, Kupferstich³⁷

Barthel Behams Kupferstich **Das Kind mit dem Totenkopf** (Abb. 16), links oben auf 1525 datiert, wird in der Literatur³⁸ allgemein als ist die früheste isolierte Darstellung des Kindes mit dem Totenkopf im Norden bezeichnet. Doch wesentliche Veränderungen bedingen eine neue, unabhängige Bildschöpfung: ein Knabe liegt entspannt auf einem Wiesenboden, sein Oberkörper lehnt an einem Totenkopf, den seine Arme in kindlicher Vertrautheit umfassen. Der Kopf ist auf die Seite geneigt, seine Augen geschlossen. Der Körper des Kindes teilt das Bild diagonal in zwei symmetrische Hälften. Auf der linken Seite wächst hinter dem Kind eine Pflanze empor, ein Symbol des Werdens und Vergehens³⁹, diese ist dem Totenkopf rechts im Vordergrund in Juxtaposition zugeordnet. Die Blume ist ein geläufiges Vergänglichkeitssymbol, doch in der Gegenüberstellung von Tod und Leben bezieht sie sich vielmehr auf den ewigen Kreislauf. So sind auch im I. Korintherbrief 15,42ff oder bei Johannes 12,24ff die Ähren eine Metapher für die Wiedergeburt: *Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und erstirbt, so bleibt es allein; erstirbt es aber, so trägt es viele Frucht.* Die Vorstellung der Wiedergeburt, wie sie hier zum Ausdruck kommt, trägt auch heidnisches Gedankengut in sich. Der friedlich schlafende Knabe erinnert an den Eros zu Füßen des Verstorbenen auf römischen Sarkophagdeckeln (Abb. 14), dessen ewiger Schlaf selige Unsterblichkeit⁴⁰ bedeutet. Steht in der Antike der Schlaf als Metapher für den Todesschlaf, so deutet dies nun im christlichen Kontext auf die Hoffnung auf Überwindung des Todes, auf die Unsterblichkeit der Seele und auf einen sorgenfreien Zustand nach dem Tod, also auf die Aufnahme ins Paradies, hin.⁴¹

Barthel Beham verzichtet in dieser Darstellung auf das Stundenglas und auf die mahnenden Sprüche, wie „*heute mir, morgen dir*“, die auf die Zeitlichkeit – also Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft – hinweisen, denn er versinnbildlicht hier nicht Vergänglichkeit, sondern den ewigen Kreislauf des Lebens. Daher meditiert der Knabe nicht über die Vergänglichkeit des Lebens, sondern gibt sich dem Schicksal hin, frei von Schrecken und Grauen, wie sie die anderen Todesdarstellungen seiner Zeit vermitteln.

³⁷ Bartsch, 1978 Bartsch, The illustrated Bartsch, Band 15, Early German masters. Barthel Beham, Hans Sebald Beham hg. v. Robert A. Koch. New York 1978, S.21, Abb.31; Pauli, Gustav: Barthel Beham, Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Strassburg 1911, Nr. 37, S. 31.

³⁸ H.Janson, 1937 (s. Anm. 3), S. 437; Bächtiger, Franz: Vanitas - Schicksalsdeutung in der deutschen Renaissancegraphik, München 1970, S.57.

³⁹ Zschelletschky, Herbert: Die "drei gottlosen Maler" von Nürnberg, Leipzig 1975, S.184-185.

⁴⁰ „immortalité bienheureuse“ in : Cumont, Franz: Recherches sur le symbolisme funeraire des Romains, Paris 1966, S.408.

⁴¹ Wolf, Claudia: Die schlafende Ariadne im Vatikan, Hamburg 2002, S.204.

Barthel Beham löst den Vanitasgedanken in seiner Bildkomposition von der christlichen Tradition und formuliert ihn neu im Sinne des Humanismus.

Die folgenden Kupferstiche Barthel Behams mit dem Motiv „Das Kind mit dem Totenkopf“ zeigen eine Weiterentwicklung dieses Themas mit zunehmender Entmystifizierung.

Das Kind bei den drei Schädeln, Kupferstich⁴²

Auf dem Kupferstich **Das Kind bei den drei Schädeln** (Abb. 17), der auf 1529 datiert wird, verdreifacht Barthel Beham die Anzahl der Totenköpfe und verlegt die Handlung in ein Beinhaus. Die Totenköpfe werden nunmehr zum dominanten Motiv. Den Vordergrund nehmen in pyramidalen Anordnung die drei Schädel ein, jeder in einer anderen Stellung. Auf dem Schädel links unten ruht der Kopf eines Kindes, dessen Körper dermaßen perspektivisch verkürzt ist, sodass (abgesehen von der Nase und einem Ohr) praktisch nur die Kalotte zu sehen ist. Der Kopf ist zur Seite geneigt, wie der Schädel, auf dem er liegt. Seine Arme sind über die Brust gehoben, sodass seine Haltung an den antiken Schlafgestus erinnert. Durch die jähe Verkürzung taucht der Kinderkörper in das unbestimmte Dunkel des Raumes ein. Die Raumentiefe erhält dadurch ein dynamisches Moment, während sich die Bildfläche durch die Anordnung der Totenschädel zum Betrachter hin flächig abschließt. Das Flächige vermittelt Ruhe und Kontemplation, während die Verkürzung (*Scorci*) einen Reiz ausübt⁴³, der den Betrachter zum Nachdenken anregen soll. Die Rolle des Kindes bleibt offen. Ist es noch Mittler zwischen den Sphären, noch Hoffnungsträger oder Repräsentant irdischer Vergänglichkeit?

Das Stundenglas auf dem Steinvorsprung, abgeschieden vom Kinderkörper und den morbiden Objekten zugeordnet, deren Zeit bereits abgelaufen ist, ist nicht mehr als persönliche Mahnung zu verstehen, das begrenzte Leben im Sinne christlicher Tugenden erfüllt zu gestalten, sondern erinnert vielmehr an die menschliche Begrenztheit allgemein. Denn die Vervielfältigung der Totenschädel bringt die physische Vergänglichkeit des Menschen zum Ausdruck. Durch die Betonung der natürlichen Gesetzmäßigkeiten von Werden und Vergehen wird der Todesvorstellung jegliche übersinnliche Macht entzogen. Barthel Beham sieht den Tod als natürliches Ereignis, dessen Folge die Verwesung ist, daher ist der Totenkopf kein Symbol mehr, sondern ein Produkt der natürlichen Gesetzmäßigkeit. In Barthel Behams Kupferstich spiegelt sich die naturwissenschaftliche Denkweise seiner Zeit wider. *„Die Entzauberung der Welt betrifft auch den Menschen und*

⁴² Bartsch, 1978 (s. Anm. 37), Bd. 15, S.19, Abb.27; G. Pauli, 1911 (s. Anm. 37), Nr. 35, S. 27

⁴³ Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt 1977, S. 190 „Ein langer Gegenstand wird vom einen Ende her gesehen, sodass er dem Auge einen kurzen Reiz vermittelt; angenehm ist dabei die geistige Übung, vom Kurzen auf das Lange zu schließen.“

*seinen Tod: Er wird zum normal Sterblichen. ...Der Tod ist nicht mehr bestimmbar von einem umfassenden Seinssinn her, sondern ist nur noch zu deuten von der Existenz her.*⁴⁴

Die extreme Perspektive des Kinderkörpers ist ebenfalls Ausdruck einer wissenschaftlichen Auslegung.

Hat bisher ein verdorrter Baum auf die Vergänglichkeit hingewiesen, dem der Baum des Lebens gegenüber gestellt war, wird hier zum ersten Mal das ganze Ambiente zum Ausdruck von Vergänglichkeit. Als Vorbild für das reine Bildprogramm könnten die Totenschädel in steinernen Nischen auf den Rückseiten von Porträttafeln gedient haben, wie sie zum Beispiel der Kölner Maler **Bartholomäus Bruyn d. Ä.** auf die Rückseite seiner Bildnisse malte (Abb.18). In diesem Fall ist jedoch der Totenkopf das Spiegelbild des auf der Vorderseite Porträtierten, den postmortalen Zustand vorwegnehmend. So wie auch hier der Blick des Betrachters im Dunkel der ruinösen Mauer seine Grenze erreicht, so symbolisiert auch die Nische das Ende der Erscheinungswelt, und der Totenkopf bedeutet das irdische Finale.

Eines der frühesten Beispiele einer mit Totenkopf bemalten Rückseite ist das **Triptychon des Jean Braque von Rogier van der Weyden** im Musée de Louvre, Paris (Abb. 19), das als privates Andachtsbild und als Gedenkbild an den verstorbenen Ehemann von Catherine de Brabant um 1452 in Auftrag gegeben wurde. *„Der Totenkopf als Hinweis auf die äußere Erscheinung des Menschen nach dem Tod steht hier zum ersten Mal in konkretem Zusammenhang mit einer Person auf der Rückseite.*⁴⁵ Doch nicht der Vanitasgedanke wird hier in den Vordergrund gestellt, sondern die Gegenüberstellung von Totenschädel und Kreuz verweist auf die christliche Heilslehre. Das Familienwappen erhält die Bedeutung eines Porträts und macht das Triptychon zu einem Memorialbild, das auch die persönliche Hoffnung auf Erlösung zum Ausdruck bringt. *„Der Augenschein, als Oberfläche, endet, wie für Jean Braque selbst, mit dem irdischen Tod, hinter dem sich allein die Welt des Glaubens öffnet, wenn der Benutzer des Werks die Flügel öffnet und die Innenbilder anschaut.*⁴⁶

Im Gegensatz zu den Porträttafeln, deren Rückseiten durch das ideale Bildnis des Verstorbenen, so wie er am Jüngsten Tag vor Gott erscheint, Hoffnung auf Erlösung vermitteln, lässt hier Barthel Beham keine Assoziationen zu Jenseitsgedanken zu.

Die besprochenen Medaillen wie auch die Bildnistafeln des Jean Braque vermitteln sowohl ein Abbild der realen Welt - der Totenkopf ist ein Teil von dieser - als auch einer Scheinwelt, eben einer Welt des Glaubens, zu der das ideale Bildnis gehört. Die Vorder-

⁴⁴ Pennington, Margot: Memento mori, Stuttgart 2001, S.62.

⁴⁵ Dülberg, 1990 (s. Anm. 19), S. 100.

⁴⁶ Beltling, Hans; Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes, das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994., S. 255.

und Rückseiten entsprechen diesen beiden Sphären, nämlich der diesseitig-materiellen Welt und der metaphysischen des Lebens nach dem Tode.

Auf die Vermittlung dieser transzendenten Sphäre verzichtet Barthel Beham in diesem Kupferstich und zum ersten Mal ist das Kind kein Hoffnungsträger, sondern Teil der vergänglichen Welt. Das Licht fällt gleichermaßen auf das Stundenglas, die Totenköpfe und das Kind und fasst sie durch diese Beleuchtung zur gedanklichen Einheit zusammen.

Das Kind bei den vier Schädeln, Kupferstich⁴⁷

In der Forschungsliteratur⁴⁸ wird allgemein der Kupferstich **Das Kind bei den vier Schädeln** (Abb. 20) als der jüngere angenommen und um etwa 1530 datiert. Die vier Totenköpfe wurden nun so im Vordergrund aufgereiht, dass eine Öffnung des Beinhauses frei bleibt. Eine Erdfläche wird sichtbar, die sich bis zum Horizont erstreckt. Auf dieser liegt das Kind, das in starker Verkürzung und Nahsicht wiedergegeben ist. Das Stundenglas wird ihm zur Seite gestellt. Das Kind wird aus dem engen Verband mit den Totenköpfen gelöst, wodurch sich neben der Vanitasauslegung auch andere Interpretationsmöglichkeiten ergeben. Dennoch bleiben die Totenköpfe übergeordnetes Motiv und das Kind Bestandteil des pyramidalen Aufbaus der Komposition. Die Kompositionslinien, vorgegeben durch die Lage der Schädel und den Verlauf der Oberschenkelknochen, wiederholen sich in der Körperlage des Kindes. So liegt der linke Knochen parallel zum rechten Bein des Kindes, der Knochen am rechten Bildrand wiederholt die Haltung des linken Armes des Kindes und der Schädel der oberen Reihe die Haltung des Kinderkopfes. Die Mittelachse des Bildes markieren der frontal gelagerte Totenkopf durch die Linie des Nasenbeines und die Schädelmittellinie und der Kopf des Kindes durch die Konturen der geschlossenen Augen.

Kind und Totenköpfe werden mit gleicher Intensität beleuchtet, sodass sich Licht – und Schattenkontraste gleichmäßig über das Bild verteilen, ohne bestimmte Motive hervorzuheben. Das kalte Licht des Todes streckt sich bis zum öden Horizont, der durch eine Öffnung des Beinhauses sichtbar wird. Auf einer kargen Ebene, die durch Bodenwellen und ein paar Halme an der Horizontlinie als Erdboden gekennzeichnet ist, ruht das Kind. Die Nahsicht auf dieses kontrastiert mit dem weit in die Tiefe geführten Blick. Leere und Verlorenheit korrespondieren mit dem Bild des Todes im Vordergrund.

Die Einfassung der Öffnung lässt deutliche Spuren der Verwitterung erkennen. Der brüchige Stein ist an der Kante abgeschlagen und hat tiefe Sprünge; denn jede Materie ist der Unbeständigkeit und Zeitlichkeit unterworfen. Alles unterliegt den Gesetzen der Natur, selbst der Tod.

⁴⁷Bartsch, 1978 (S. Anm. 37), Bd. 15, S.20, Abb.28-III; Pauli, 1911 (s. Anm. 37), Nr. 36, S. 28.

⁴⁸Janson, 1937 (s. Anm. 3), S. 440; Zschelletzschky, 1975 (s. Anm. 39), S. 185.

Die Bruchstelle an der Kante leitet vom Bereich der Totenköpfe zu dem des Kindes über. Diese Vereinheitlichung des Bildraumes, die durch die gleichmäßige Licht- und Schattengebung unterstützt wird, setzt sich bis in den Raum des Betrachters fort. Dieser wird in den natürlichen Prozess der Verwesung miteinbezogen.

Von diesem Druck sind mehrere Fassungen erhalten⁴⁹, davon enthält die in Berlin keine Inschrift, während die anderen Fassungen in Berlin, Kl. Oels, Schwerin und in der Albertina Wien am oberen Bildrand über dem Kinderkörper das Zitat „*MORS OMNIA AEQVAT*“⁵⁰ aus dem 2. Buch „*De Raptu Proserpinae*“ von Claudius Claudianus (c. 370-405) tragen. Dieses spätantike Epos über den Raub der Proserpina ist in über hundert mittelalterlichen Handschriften aus der Zeit vom 12.-15.Jh. erhalten, was belegt, dass der Text schon vorhumanistisch zugänglich und verbreitet war.⁵¹

Auf die doppelte Bedeutung des Wortes *aequare* in dem genannten Zitat weist Zschelletschky⁵² hin, da es im eigentlichen Wortsinn *flachmachen, einebnen* bedeutet und auf den Kinderkörper anspielt, im übertragenen Sinn *gleichmachen* und damit einen demokratischen und sozialen Charakter trägt.

Der Topos von der Gleichheit aller vor dem Tod kommt in der Literatur häufig vor, so etwa in Horaz, Carmina 1,4,13f („*pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris*“; 2,18,32ff;) oder Lukian, Dialogi Mortuorum (15,2; 25,2)⁵³. Barthel Beham übernimmt jedoch das Zitat aus dem Werk „*De raptu Proserpinae*“ des Claudius Claudianus nicht nur seiner sozialkritischen Bedeutung wegen, sondern er wählt diese mythologische Geschichte als Metapher für den Kreislauf des Lebens und als Bild für die Ewigkeit, vielleicht sogar für die „ewige Ruhe im Elysium“. Die Geschichte von Plutos´

⁴⁹ Pauli, 1911 (s. Anm. 37), S. 28.

⁵⁰ Die Worte „*omnia mors aequat*“ richtet Pluto an Proserpina, nachdem dieser, über so viel Schmerz bewegt, sie mit milder Rede zu besänftigen suchte: Er verspricht ihr ewigen Reichtum und Macht über alles Sterbliche diesseits der Sphäre des Mondes: In Purpur gekleidete Könige, die ihre großartige Pracht abgelegt und sich unter die Armen gemischt haben, denn „der Tod macht alles gleich“, werden ihr zu Füßen liegen. Als Totenrichterin wird sie die Frommen mit einem ruhigen Leben im Elysium belohnen, und die Schuldigen bestrafen.

Parva loquor: quidquid liquidus complectitur aer,
quidquid alit tellus, quidquid maris aequora verrunt, 295
quod fluvii volunt, quod nutrivere paludes,
cuncta tuis pariter cedent animalia regnis,
lunari subiecta globo, qui septimus auras
ambit et aeternis mortalia separat astris.
Sub tua purpurei venient vestigia reges 300
deposito luxu turba cum paupere mixti
-omnia mors aequat- tu damnatura nocentes,
tu requiem latura piis, te iudice sontes
improba cogentur vitae commissa fateri.

aus: <http://www.thelatinlibrary.com/claudian/claudian.proserp2.html>

⁵¹ Claudian: *De Raptu Proserpinae*, hg. v. Claire Gruzelier, Oxford 1993, S. XVIIIff

⁵² Zschelletschky, 1975 (s. Anm. 39), S. 185-86

⁵³ Ahlschweig, Kathrin: *Beobachtungen zur poetischen Technik und dichterischen Kunst des Claudius Claudianus, besonders in seinem Werk De raptu Proserpinae*, Frankfurt 1998, S. 219

Entführung der Proserpina in die Unterwelt ist eine Parabel auf den Wechsel der Jahreszeiten und die Wiedergeburt der Vegetation. Entführungsdarstellungen, wie etwa der Raub des Ganymed oder der Proserpina, verbildlichen in der antiken Sepulkralkunst Jenseits- und Glückseligkeitshoffnung. Proserpina erhält durch die Vereinigung mit dem Gott der Unterwelt Unsterblichkeit und ewige Macht über Leben und Tod.

Damit knüpft Beham an das erste Blatt **Das Kind mit dem Totenkopf** (Abb.16) an und während vordergründig die Vergänglichkeit alles Irdischen thematisiert wird, steht darüber das Bild des ewigen Kreislaufes, der sich im Lebenszyklus von Geburt und Tod manifestiert.

Eine Inspirationsquelle für Barthel Behams Vergänglichkeitsgedanken, wie auch für das Motiv im allgemeinen, könnte das Buch Kohelet, die Weisheitsliteratur des Alten Testaments, gewesen sein. Übereinstimmend ist die Vorstellung von der Gleichheit aller Menschen im Tod (Koh.9,2), als auch der Todesgedanke als Kreislauf des Lebens, ohne eine Andeutung auf Jenseitigkeit. Das nackte Kind, das seine „leeren“ Hände über dem Bauch verschränkt, weist ebenfalls auf Kohelet hin: Koh. **5,14** *Wie einer nackt von seiner Mutter Leibe gekommen ist, so fährt er wieder dahin, wie er gekommen ist, und trotz seiner Mühe nimmt er nichts mit sich in seiner Hand, wenn er dahinfährt.* Trotz der Erkenntnis der Unausweichlichkeit des Todes ist das Grundthema des Buches die positive Einstellung zum Leben mit der Einsicht, dass allein das von Gott geschenkte Glück dem Menschen bleibt.

Barthel Beham vermittelt eine neue Auffassung des Todes, die den traditionellen Memento Mori –Darstellungen widerspricht. Er nimmt dem Tod die Schreckensvorstellung, denn einerseits begreift er ihn als natürliches Ereignis, dem der Prozess der Verwesung folgt, andererseits ästhetisiert er ihn nach antiken Vorbildern, indem er ihn mit dem Schlaf gleichsetzt. Die Sanduhr weist auf die Zeitspanne des Lebens, aber neben dem friedlich schlafenden Kind wird sie nicht als Mahnung empfunden, des Endes stets eingedenk zu sein – nach dem Motto: heute mir, morgen dir – sondern als Hinweis, dass die Zeit zwischen Geburt und Tod zwar begrenzt, aber dennoch ausreichend ist, um das eigene Heil zu finden. Auch durch die kompositorischen Reize, wie die Verkürzung des Kinderkörpers und die Trennung der vertrauten Einheit von Kind und Totenkopf, fordert Barthel Beham den Betrachter zur Selbstreflexion auf, zu freien Gedanken an das Leben nach dem Tod. Mit dieser Todesauffassung setzt Beham der kirchlichen Vorstellung der *Ars moriendi* ein neues Bild entgegen.

10. Die Todesangst wird von der katholischen Kirche als Instrument eingesetzt

„War der Tod im Mittelalter wegen des kollektiven Rückhalts für den einzelnen kaum mit Grauen und Schrecken verbunden, nicht zuletzt auch, weil die Theologie noch einen bruchlosen Übergang vom irdischen in das jenseitige Leben proklamierte, so wurde er seit der Mitte des 14. Jahrhunderts vom Klerus zunehmend makabrisiert. Dabei konnten die Schrecken des Schwarzen Todes, der verheerenden Pestepidemien, für diesen Zweck nutzbar gemacht werden. Sie waren jedoch nicht Primärursache für all diese Todesvorstellungen [...] Hintergrund war vielmehr das Interesse der Kirche, die sich in der bisher schwersten Krise befand, in der sie den schwindenden Einfluss auf die Laien zurückzugewinnen hatte. Zu diesem Zweck führte sie in der Theologie das „Drama der Agonie“ ein. Dem Gläubigen, der als ein durch und durch sündenbeladener Mensch angeprangert wurde, konnte Rettung verheißen werden, wenn er im Hinblick auf den Tod als letzten Lebensabschnitt in steter Reue und Selbstzerknirschung Buße tat.“⁵⁴ Da sich der Klerus Wege und Möglichkeiten einräumte, Sünden nachzulassen, standen die Gläubigen in Abhängigkeit zur katholischen Kirche. In drastischen Bildern des Todes wurde diese Abhängigkeit geschürt, deren zentrales Thema die Mahnungen zur Umkehr und Buße waren. Die Totentanz-Darstellungen, deren Tradition bis ins 17. Jahrhundert anhielt, dienten als Medium für solche Buß und Todesmahnungen. Ein Vergleich älterer mit jüngeren Totentanz-Darstellungen zeigt die zunehmende Instrumentalisierung dieser Bildform. Die frühen Darstellungen, als Beispiel sei das Heidelberger Blockbuch, Cod. Pal. germ. Blatt 129r der Universitätsbibliothek Heidelberg um 1455/1458 genannt (Abb. 21), boten einen Blick in das Reich der Toten, wo diese in einem unfreiwilligen, qualvollen Tanz auf Gottes Erlösung warten. Der moralisch –didaktische Zweck war die Erkenntnis von der Allmacht des Todes, von der Ungewissheit der Todesstunde und der Gleichheit der Menschen angesichts des Todes, die es den Menschen vor Augen zu führen und auch physisch verständlich zu machen galt. Alle Alterstufen und Stände als Vertreter der Menschheit defilieren in einer Ordnung vorbei, die der sozialen Hierarchie entspricht, wie man sie damals auffasste. Doch die Begegnung von Mensch und Tod war nicht gewaltsam⁵⁵, die Menschen fügten sich in ihr Schicksal ein. Erst in den späten Totentanz-Darstellungen, wie die „Bilder des Todes“ von Hans Holbein d. J. um 1525 (Abb. 22), kommt der Tod zu den Lebenden und reißt diese aus ihren alltäglichen Betätigungen. In diesem willkürlichen Eingreifen, das nicht nur Alte und Kranke trifft, wird der Tod als Strafe für

⁵⁴ Schneider, Norbert: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln 1999, S. 78.

⁵⁵ Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, München 1999, S. 149.

die Sünden gesehen. Der Ort des Tanzes verlagert sich von der Welt der Toten in die der Lebenden und damit auf die Ebene der Realität und Diesseitigkeit. Der Tod fällt somit in den Einflussbereich der Kirche und wird, durch die Vergebung der Sünden zu deren Instrument. Furcht erregende Bilder des Todes sollen die Menschen bußfertig machen, um sie vor Fegefeuer und Höllenqualen zu bewahren. Das Fegefeuer als Ort der Buße wurde seit dem 12. Jahrhundert zusehends wichtiger, um diese Einflussnahme über den Tod des Gläubigen hinaus zu verlängern. *„Es ist bezeichnend, dass die Gegner der offiziellen römischen Kirche immer wieder den Glauben ans Fegefeuer angriffen und durchwegs überzeugt waren, dass das Schicksal der Menschen im Jenseits allein von ihren Verdiensten und vom Willen Gottes abhängt und folglich mit dem Tode alle Würfel gefallen seien. Die Verstorbenen gehen direkt (oder nach dem Jüngsten Gericht) ins Paradies ein oder fahren zur Hölle, aber zwischen Tod und Wiederauferstehung gibt es keine Möglichkeit des Sündennachlasses und folglich auch kein Fegefeuer.“*⁵⁶

*„Mannigfache Krisen und Unsicherheiten, neue Mobilitäten und wachsende Diesseitsbindungen begleiten eine Erosion des fest gefügten mittelalterlichen Ordnungssystems, die nicht zuletzt auch die Möglichkeit religiöser und profaner Sinnstiftung vermehrte. Die Texte und Bilder haben an dieser Erosion teil, auch wenn sie sie aufzufangen versuchen. Sie konzipieren den Tod, im christlichen Sinne ein Phänomen des Übergangs, als vorgezogenes Entscheidungsmoment über Heil und Unheil und erhöhen damit seine Bedeutung. Sie nutzen die Indifferenz sozialer Ordnung, die angesichts des plötzlich ins Leben einbrechenden Todes sichtbar wird, um die Superiorität einer spirituellen Ordnung in Erinnerung zu rufen, die ihrerseits mit der klerikalen nicht mehr übereinstimmt. Sie verstärken die Tendenz zur Verinnerlichung von (brüchig werdenden) Normen, zur „Kulpabilisierung“ des westlichen Abendlandes, indem sie immer wieder jene (zunehmend angstbesetzte) Grenze in den Blick bringen, welche die irdische Zeit abschneidet und in eine negative Ewigkeit überführt.“*⁵⁷

Barthel Beham und die Reformation

Schon Anfang der zwanziger Jahre begann das Nürnberger Ratskollegium unter dem Einfluss von Reformationspredigern wie Andreas Osiander mit weitreichenden Reformen: man beseitigte die Missstände in Kirchen und Klöstern, versuchte die Besetzungen der kirchlichen Ämter, den Lebenswandel der Geistlichen und die Auswüchse des Heiligenkults und des Ablasswesens zu kontrollieren.⁵⁸ Im Sommer 1524 führten die Pröpste der beiden städtischen Pfarrkirchen eine erste Form evangelischer Kirchenordnung ein, in der die

⁵⁶ LeGoff, Jacques: Die Geburt des Fegefeuers, Stuttgart, 1984, S. 205.

⁵⁷ Kiening, Christian: Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit, München 2003, S. 18.

⁵⁸ Zschelletschky, 1975 (s. Anm. 39), S. 15ff.

Ohrenbeichte und viele Zeremonien der Karwoche abgeschafft, die Taufe in deutscher Sprache abgehalten und das Abendmahl in beiderlei Gestalten eingeführt wurde.⁵⁹

Doch für einige radikalere Gruppen waren diese Reformen nicht ausreichend genug. Zu ihren Führern zählten Thomas Müntzer, Andreas Karlstadt und Hans Denck, die sich sowohl gegen die „alte Kirche“ als auch gegen Luthers Lehren richteten. Ihr Anliegen war es, ein „wirkliches“ Christentum wiederherzustellen oder zu erneuern, wie sie es bei den großen Reformern nicht finden konnten.⁶⁰ Sie verlangten eine Änderung der Messfeier, die Entfernung der Bilder aus den Kirchen, die Erwachsenentaufe und eine christliche Freiheit, die sich nicht nur auf das religiös-kirchliche Leben beschränkte. In seiner Schrift von der *„Ausgedrückte[n] Entblößung des falschen Glaubens“* 1524 in Nürnberg gedruckt, forderte der Volksprediger Thomas Müntzer die Beseitigung feudalistischer Privilegien, denn nicht von den Fürsten und vom Klerus wäre eine Besserung zu erwarten, sondern der Gemeine Mann würde das Reich der göttlichen Gerechtigkeit verwirklichen. Er beschuldigte Martin Luther in seiner *„Hochverursachten Schutzrede...“*, im Interesse der Fürsten die Bauern und das einfache Volk im Stich gelassen zu haben.

Dass die Brüder Beham zu den Anhängern der radikalen Reform gehörten, wird aus den Akten des Prozesses ersichtlich, den der Rat gegen „drei gottlose[n] Maler“, Barthel Beham, seinen Bruder Hans Sebald, und Georg Pencz, sowie der Rektor der St. Sebald-Schule, Hans Denck, im Jänner 1525 führte.⁶¹ Auf den Vorwurf, Zweifel am Sakrament des Altares geäußert zu haben, gibt Sebald Beham zu, er könne nicht glauben, dass Christi Blut und Leib in Gestalt Weins und Brot gegenwärtig seien. Damit stellte sich Sebald Beham nicht nur gegen die Lehre der römisch-katholischen Kirche, sondern auch gegen Luther, für den das Brot Christi Leib war. Auf die Taufe angesprochen, antwortete er: *„er wisse nichts zu sagen. Er könne weder schelten noch loben. Am Wasser liege nichts.“*⁶² Dies war zu jener Zeit ein heikles Thema, denn mit der Ablehnung der Taufe Neugeborener untergruben die Wiedertäufer den Anspruch der katholischen Kirche auf die christliche Gesellschaft. Barthel Beham bezeichnete die Taufe und das Abendmahl sogar als „Menschentand“. Seine Aussagen über das Altarsakrament bezeugen, dass Beham die Schrift *„Von dem widerchristlichen Mißbrauch des Herrn Brot und Kelch“* von Andreas Karlstadt bekannt war. Auf den Vorwurf, er verachte die weltliche Obrigkeit, antwortete Barthel, *„er erkenn keynen obern dan got den allmechtigen“*⁶³ und sprach damit ganz im Sinne Thomas Müntzer. Man nimmt an,⁶⁴ dass die Brüdern Beham in direktem Kontakt mit

⁵⁹ Seebaß, Gottfried: Die Reformation und ihre Außenseiter, Göttingen 1997, S. 96.

⁶⁰ Ebenda, S. 153.

⁶¹ Goertz, Hans-Jürgen: Thomas Müntzer, Mystiker, Apokalyptiker, Revolutionär, München 1989, S. 126.

⁶² Zschelletschky, 1975 (s. Anm. 39), S. 32ff.

⁶³ Ebenda, S. 38.

⁶⁴ Baring G.: Hans Denck und Thomas Müntzer in Nürnberg 1524, in: Archiv für Reformationgeschichte, Jg.

Müntzer standen, während sich dieser geheim im Haus des Schulmeisters Denck in Nürnberg aufgehalten hatte.

Luther wurde über die Prozesse durch den Ratsschreiber Lazerus Spengler informiert. Denck und die drei Maler waren in seinen Augen vom „*Allstedtischen geyst*“ infiziert, jedoch wollte Luther nicht so weit gehen, sie als „*blasphemos*“ zu bezeichnen.⁶⁵

Dass es für die Brüder Beham möglich war, ein Leben in lutherischer Gesinnung mit Spiritualismus, Täuferum und Bauernbewegung zu vereinen, zeigen ihre Holzschnitte und Kupferstiche, wie z.B. der Holzschnitt aus dem Jahr 1524 *Luther als Evangelist* mit Strahlenkranz und Taube. Trotz des Zweifels an der Schriftautorität fertigten die Brüder Beham Holzschnitte für Martin Luthers Neues Testament.

Nach seiner Ausweisung aus Nürnberg im Jahr 1525 ging Barthel Beham nach München, wo er ab 1527 für den katholischen Hof der bayrischen Herzöge tätig war, die offensichtlich ideologisch großzügiger waren als die Nürnberger Stadträte.

50, 1959, S153ff; zitiert nach H.Zschelletzschky, 1975, S. 25.

⁶⁵ WA Br 3, Nr.824, S. 432,15-433,2 Martin Luther, Brief an Lazerus Spengler vom 4.2.1525, zitiert Schelle-Wolff, Carola: Zwischen Erwartung und Aufruhr. Die Flugschrift "Von der newen wandlung eynes Christlichen Lebens" und der Nürnberger Drucker Hans Hergot, Frankfurt/Main 1996, S. 47.

11. Ein memento mori als Ausdruck Luthers individueller Eschatologie

Das Motiv des Kindes mit dem Totenkopf fand durch die Kupferstiche Barthel Behams weite Verbreitung. Sowohl im Norden wie auch im Süden wurde es in das Medium des großformatigen Gemäldes umgesetzt.

Beinahe detailgetreu kopiert ein unbekannter Künstler den Kupferstich Das Kind bei den vier Schädeln. Das Bild (Abb. 23) hat eine Größe von 56 cm x 76,5 cm, ist in Öl auf Leinwand gemalt und befindet sich in Privatbesitz. Seine Provenienz ist unbekannt. Stilistische Merkmale weisen auf eine Entstehung des Ölgemäldes nach Barthel Behams Lebenszeit und schließen seine Autorschaft aus. Die tonige Malweise, die Bildung der Konturen durch Abschattierung der Binnenflächen, die Modellierung des Körpers durch die Abstufung des Inkarnats, der offene Pinselstrich und schließlich die Verwendung von Leinwand anstatt von Holz als Trägermaterial lässt Norditalien als Entstehungsort im ausgehenden 16. Jahrhundert vermuten.

Doch entscheidende Veränderungen setzen neue Akzente. Der Schädel, der auf den unteren Totenköpfen aufliegt und so dem Betrachter sehr präsent und naturalistisch seine Unteransicht darbietet, wird durch ein geöffnetes Buch ersetzt, in dem auf beiden Seiten die Rubrikenbezeichnung CIELO zu lesen ist. Das Kind ist in den Bildmittelpunkt gerückt und wird von einer außerhalb des Bildes liegenden Lichtquelle hell bestrahlt, die auch die obere Hälfte der Buchseiten erfasst. Hinter den weißen Wolken ist ebenfalls Licht erahnbar, das durch die Wolkenränder dringt. Es ist „himmlisches“ Licht, das die obere Bildhälfte erhellt, wie aus dem angestrahlten Wort *CIELO* und den Wolken zu erkennen ist. *Cielo* bedeutet sowohl im Italienischen wie auch im Spanischen „Himmel“, im übertragenen Sinn „Paradies“. Im Gegensatz dazu liegen die Totenköpfe im Dunkel des Beinhauses, nur ihre Schädeldecken werden noch vom Licht gestreift. Helles Licht rückt das Kind in den Blickpunkt, während die Totenköpfe im Schatten der Steinplatte und des Buches untertauchen. Sie werden zum Beiwerk und als solches dient ein Totenkopf als Stütze des geöffneten Buches.

Ein ovaler Rahmen trennt den symbolischen Bild- vom realen Betrachtterraum. Der Betrachter blickt wie durch ein Fenster auf eine surreale Welt. Diese ist zweigeteilt, in eine diesseitige im Vordergrund und in eine jenseitige Welt im Mittelgrund, die durch eine Öffnung von einander getrennt sind. Dadurch entstehen unterschiedliche Realitätsebenen, die sich vor allem durch die Beleuchtung von einander absetzen. Im Gegensatz zum

Kupferstich wird dem Betrachter eine gewisse Distanz zum Darstellungsgegenstand eingeräumt, die ihm eine von Furcht befreite Andacht und Meditation ermöglichen.

Das Kind liegt nicht auf dem Erdrich, sondern auf einer intakten Steinplatte. Sie schließt mit einer scharfen Kante sowohl zum Raum, in dem die Totenköpfe aufgebahrt sind, als auch zum Horizont hin ab, sodass der Eindruck entsteht, der Himmel würde sich dahinter erheben. Die Abmessung in die Tiefe ist begrenzt, sie ist gerade so tief, dass das Kind darauf Platz hat. Das Kind verliert sich nicht in einer endlosen Weite, sondern wird uns erhöht präsentiert. Schon beim Kupferstich lag die Assoziation zu Christus nahe, sowohl zum „Christuskind“⁶⁶ als auch durch die mantegneske⁶⁷ Perspektive zum Leichnam Christi, doch wird die Allusion auf den Opfertod Christi durch die Aufbahrung auf einer Steinplatte umso deutlicher. Der Stein wird uns hier als unvergängliches Material präsentiert, als Opfertisch. Die Zusammenschau von weißer Wolke und Kind spielt ebenso auf die messianische Heilserwartung in der Offenbarung 14,14 an: *„Und siehe, eine weiße Wolke. Und auf dieser Wolke saß einer, der gleich war eines Menschen Sohn...“*⁶⁸ Durch die Assoziation von Tod und Himmel werden dem Betrachter positive, optimistische Todesgedanken vermittelt. Nicht mehr die Todesangst, die den sündigen Menschen zur Buße und Umkehr mahnen soll, nicht der Tod als ein natürliches Geschehen im Kreislauf des Lebens ist das Thema, sondern der Gedanke an die Auferstehung zum ewigen Leben und die bildliche Übertragung von Piero Valerianos Empfehlung für eine freudige Annahme des Todes - *„diejenigen, die sich nach Gott und nach einer Vereinigung mit ihm sehnen, werden zum Himmel empor getragen und durch einen Tod, der der tiefste Schlaf ist, vom Leib befreit“*⁶⁹. Die Veränderungen, die der Maler des Ölgemäldes bei der Übertragung Barthel Behams Kupferstich Kind mit dem Totenkopf vorgenommen hat, sollen die Verständlichkeit und die Andacht im Sinne protestantischer Glaubenseinstellung erleichtern.

12. Luthers Theologie des Sterbens

Zentrales Thema der Todesbilder ist der Weg zum Heil angesichts des ewigen Gerichts. Die in den meisten Todesdarstellungen zum Ausdruck gebrachten Mahnungen setzen die Möglichkeit zur Umkehr voraus, sodass der Mensch als Bekehrter vor den Richter treten

⁶⁶ Baechtiger, 1970 (s. Anm. 38), S. 55 u. S. 57.

⁶⁷ Es ist zwar fraglich, ob den nordischen Künstlern das Gemälde *Pieta* in Mailand, Brera bekannt war, doch wurden Werke Andrea Mantegnas von deutschen und niederländischen Künstlern kopiert. So basiert z.B. Dürers Zeichnung L455 in Wien, Albertina, auf einem Werk Mantegnas.

⁶⁸ Zur Bedeutung der weißen Wolke: Held, Jutta: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1998, S.133.

⁶⁹ siehe Anm. 13.

kann. Nach Ansicht der katholischen Kirche hat der Mensch einen freien Willen, sich zwischen Gut und Böse zu entscheiden.

Hier haben wir es jedoch mit einer Todesbetrachtung zu tun, die nicht die guten Werke und das tugendhafte Leben ins Kalkül zieht, sondern die der Gerechtigkeit und Gnade Gottes vertraut.

Diese Auffassung entspricht ganz und gar der Lehre Luthers, nach der der Mensch von Gottes Gnade abhängig ist und Gottes Entscheidungen vorherbestimmt sind.⁷⁰ Dies steht im Gegensatz zur Lehre der römischen Kirche, die seit 1343 in der Bulle Papst Clemens VI' „*Unigenitus Die Filius*“ den Anspruch erhebt, per Ablass die nach theologischem Verständnis nur Gott zustehende Vergebung zeitlicher Sündenstrafen im Diesseits und im Jenseits gewähren zu können. Das Wesen, die Dauer und das Ausmaß der kirchlichen und göttlichen Strafen über den Tod hinaus bleibt eine unbestimmbare Größe von brisanter Bedeutung angesichts der Tatsache, dass keine verpflichtenden kirchlichen Lehrmeinungen existierten.⁷¹ Gegen diese subjektive Einflussnahme der römischen Kirche und das damit verbundene Ablasswesen trat Luther auf und berief sich dabei auf die Heilige Schrift. Luther negiert sowohl die Existenz des Fegefeuers, weil die Heilige Schrift keine „Fegefeuer-Würdigen“ kennt,⁷² als auch jede Vorstellung von Werkgerechtigkeit. Nicht die guten Werke des Gläubigen, sondern Christus allein bewirkt die Erlösung. Menschliches Handeln und damit eine tugendhafte Lebensführung sind nicht mehr heilsrelevant.⁷³

Die beiden wichtigsten Schriften Luthers zur Theologie des Sterbens sind die 1520 gedruckte Trostschrift „*Vierzehn Trostgründe für die Mühseligen und Beladenen*“ für den todkranken Kurfürsten Friedrich den Weisen und die 1519 gedruckte Trostschrift „*Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben*“ für den kurfürstlichen Rat Markus Schart. In beiden Schriften griff Luther auf das Bild der in der Sterbestunde um die Seele kämpfenden Engel und Teufel der spätmittelalterlichen Erbauungsschriften der *ars moriendi* zurück, doch werden diesen furchterregenden Bildern des Todes durch den Blick auf den Gekreuzigten die Kraft genommen. Im Zentrum der Meditation steht der gekreuzigte und auferweckte Christus.⁷⁴

Luther betrachtet den leiblichen Tod als zu ersehende Befreiung, weil der Antagonist des Geistlichen - das fleischliche Leben - vernichtet und damit auch die Sünde

⁷⁰ Lohse, Bernhard: Erasmus von Rotterdam - eine Alternative zur Reformation, in: Humanismus und Reformation: Martin Luther und Erasmus von Rotterdam in den Konflikten ihrer Zeit, Pesch Otto H. (Hg.), München 1985, S. 51-70.

⁷¹ Gülpen, Ilonka: Der deutsche Humanismus und die frühe Reformations-Propaganda 1520 - 1526, Das Lutherporträt im Dienst der Bildpublizistik, Hildesheim 2002, S. 61ff.

⁷² Thiede, Werner: Luthers individuelle Eschatologie, in: Lutherjahrbuch 49, 1982, S.10.

⁷³ siehe Anm. 71.

⁷⁴ Pesch, Otto: Theologie des Todes bei Martin Luther, in: Im Angesicht des Todes, Becker; Hansjakob; Einig, Bernhard; Ullrich, Peter-Otto (Hg.) St. Ottilien 1987, S. 717.

abgestorben ist. „Die bloeße neygunq stirbt nit eer grundlich, das fleysch werde dan zu pulver und new geschaffen“⁷⁵.

Für Luther ist ein und derselbe Mensch als Geist und Fleisch zu bestimmen, er ist gleichzeitig Sünder und Gerechtfertigter, also „*simul et semel peccator et iustus*“. Die totalen Größen, die im *simul* gegeneinander stehen, sind letzten Endes die beiden Welten: diese irdische und die mit der Auferstehung Jesu Christi anhebende Gotteswelt. So ist der mit dem Auferstandenen Verbundene bereits mit einem Bein aus dem Grabe heraus, dass „*nicht mehr denn der lincke fus dahinden bleibt, Denn die sund ist jm schon vergeben und ausgetilgt, gottes zorn und helle ausgelescht, und lebet bereit gar jnn und bey Christo nach dem besten stueck (welchs ist der seele) teilhaftig des ewigen lebens,...*“⁷⁶ In der Gewissheit des Glaubens ist schon jetzt mein „*gewissen und seel...durch den Tod und grab bey Christo im himel...*“⁷⁷ Der Begriff „Himmel“ ist bei Luther meistens nicht topographisch, sondern bewusstseinsmäßig verstanden: Wo Christus ist, da ist der Himmel, da ist Sieg, da ist Ewigkeit.

Luthers Einstellung zum Tod spiegelt sich in der *Memento mori*-Darstellung des Ölbildes wider: Luther sieht den Tod als „*ein klein toedlin, ja ein zucker Tod*“⁷⁸, als einen „*siessen und seyberlichen schlaff*“, ⁷⁹ denn der schreckliche Tod ist für den Glaubenden durch den Gekreuzigten und Auferstandenen überwunden. „*Nicht auf die eigenen Werke zu blicken bringt Frieden, sondern auf Christus zu schauen.*“⁸⁰

Das friedlich schlafende Kind im Ölgemälde, angestrahlt von himmlischem Licht, steht für die Überwindung der Todesfurcht im Glauben an Christus.

Noch eindringlicher als bei Barthel Behams Kupferstich stellt sich beim Anblick des ihn imitierenden Ölgemäldes die Frage nach dem Zustand des Kindes. Wir sehen ein nacktes, leblos dahingestrecktes Kind, Kopf und Füße sind kraftlos zur Seite gesunken, die Arme auf die Brust gelegt. Diese Haltung erinnert an Liegefiguren auf Tumbagräbern, doch entspricht sie weder dem *Transi*, dem in Verwesung begriffenen Toten, noch dem *Gisant*, der den Verstorbenen im idealen Zustand, lebend und betend oder schlafend, wiedergibt. Mit dem *Transi* hat das Kind die Nacktheit und die geschlossenen Augen gemein, obgleich keine Spuren der Verwesung oder des Todeskampfes ersichtlich sind. Die glückselige Ruhe, der still lächelnde Mund, der ein geheimes Leben, abgehoben vom irdischen, verrät, verbindet ihn mit dem *Gisant*. Wir haben hier einen Körper vor uns, der die Auferstehung

⁷⁵ Martin Luther, Werke, Kritische Gesamtausgabe (WA) 7, 211,26f; zitiert nach Thiede, 1982 (s. Anm. 72), S. 12.

⁷⁶ WA 36, 581, 25-28; zitiert nach Thiede, S. 17.

⁷⁷ WA 36, 548, 26f; zitiert nach Thiede, S. 17.

⁷⁸ WA 22,101,10, zitiert nach Thiede, S. 18.

⁷⁹ WA 41,1,18f; zitiert nach Thiede, S. 20.

⁸⁰ Ebenda, S. 20.

des Fleisches und die Auferweckung der Seele aus dem Seelenschlaf am Jüngsten Tag in Frieden erwartet.

In der Ambivalenz von Schlaf oder Tod - es gibt keinen natürlichen Tod, der nicht Spuren der Verwesung hinterlässt - zeigt sich ein übernatürlicher Zustand, der ewiges Leben bedeutet: „...*die da glauben.., sterben nymmermehr, ßondernn das naturlich leben wirt gestreckt ynß ewige leben, ...*“ Für Luther ist in der Gewissheit des Glaubens die „seel jm himel“.⁸¹

Dies will der Künstler ausdrücken, indem er das schlafende Kind, das Buch mit dem Hinweis auf den Himmel und die noch nicht abgelaufene Sanduhr in einem Lichtstrahl zusammenfasst: Das Kind erhält das Heilsversprechen als ein von Gott vorherbestimmtes Geschenk und Gnadenbeweis noch bevor die Sanduhr abgelaufen ist und daher führt der Weg zum Heil nicht über die Bußfertigkeit und die guten Werke, sondern über den Glauben an Christus.

In diesem Bild erneuert sich die antike Bedeutung des Putto bzw. des Kindes als Vermittler von Jenseitshoffnung und von der furchtlosen Annahme des „*klein toedlin*“.

13. Italien und die Reformation

Es ist daher nicht verwunderlich, dass Behams Neugestaltung des Motivs aufgeladen mit reformatorischem Gedankengut in Italien Wiederaufnahme gefunden hat. In Norditalien, vor allem im Veneto, hat die Lehre Luthers Fuß fassen können. Die Publikationen reformatorisch gesinnter Schriftsteller und Gelehrten sind häufig Beispiele für die Verbindung von literarischer Tradition des Humanismus und neuer Theologie. Ihre humanistische Denkweise und ihre humanistische Stil- und Redekunst sind eine Grundlage für die Aufnahme neuer religiöser Ideen. So waren unter anderem auch die Akademie von Modena und die Akademie des Achille Bocchi in Bologna Zentrum reformatorischer Auseinandersetzung.⁸² Ein immer wiederkehrendes Merkmal dieser ansonsten uneinheitlichen protestantischen Bewegung in Italien ist die Beschäftigung mit der Heiligen Schrift in lateinischer Sprache, um zum Ursprung der Lehre zurückzukehren.⁸³ Das Buch hat daher für die Reformatoren einen besonderen Stellenwert; im Gemälde ist zwar nicht die Heilige Schrift dargestellt, doch das Buch ist auffällig ins Licht gerückt und seine Überschrift *CIELO* verweist auf das Paradies. Silvana Seidel Menchi belegt anhand italienischer Inquisitionsprozessakten die weite Verbreitung von Luthers

⁸¹ WA 10 I 1,200, 6-8 zitiert nach Thiede, S. 15.

⁸² Seidel Menchi, Silvana: Humanismus und Reformation im Spiegel der italienischen Inquisitionsakten, in: August Buck (Hg.) Renaissance - Reformation, Gegensätze und Gemeinsamkeiten, Wiesbaden 1984, S.47ff.

⁸³ Ebenda, S. 52.

Prädestinationslehre und die damit verbundene Ablehnung des Dogmas vom Fegefeuer.⁸⁴ Der Glaube, durch die Gnade Gottes zum ewigen Leben vorherbestimmt zu sein, verbannte die Angst aus dem religiösen Erleben. In den Augen katholischer Kontroverstheologen war dies ein definitives Zeichen der Verdammnis.⁸⁵

Die stilistische Orientierung nach Oberitalien und die Bezeichnung der Rubriken mit dem italienischen Wort *CIELO* lassen wohl den Auftraggeber oder Künstler in diesen humanistischen, reformatorischen, von Italien beeinflussten Kreisen vermuten.

Dass die Fortschrittlichkeit in Glaubensfragen auch mit dem italienisierten Zeitgeschmack zusammen gesehen werden kann, zeigt das Beispiel des Franziskanerbruders Bernardino Ochino. Nachdem dieser wegen Glaubensfragen Siena verlassen musste und 1545 in Augsburg die Erlaubnis erhielt zu predigen, empfanden die Herren und Kaufleute „große lust“⁸⁶, ihm in Italienisch zuzuhören. Denn die Ausrichtung nach Italien ist in Augsburg nicht nur auf wirtschaftlichen, sondern auch auf wissenschaftlichen und künstlerischen Ebenen ersichtlich.

Das italienische Wort *CIELO* kann daher auch als Indiz gelten, Aufgeschlossenheit zu zeigen gegenüber der neuen Glaubensrichtung und dem neuen Zeitgeschmack.

⁸⁴ Ebenda, besonders Kap.6 Der offene Himmel

⁸⁵ Ebenda, S. 172

⁸⁶ Aus der Chronik des Achilles Pirmin Gasser (1505-1577) zitiert nach Kranz, Annette: Christoph Amberger - Bildnismaler zu Augsburg, Regensburg 2004, S.172 und Anm.10.

14. Das Kind mit dem Totenkopf im heilsgeschichtlichen Kontext

Niklaus Manuel Deutsch

Totentanz

Am 1. März 1495 eröffnete der Straßburger Münsterprediger **Johannes Geiler von Kayzersberg** (1445 – 1510) seinen ausführlichen Predigtzyklus zum Thema Sterben und Tod, indem er Parallelen zog zwischen Mensch und Baum.⁸⁷ Posthum erschien der Zyklus 1514 in lateinischer und 1521 als *Das Buoch de Arbore Humana* in deutscher Sprache. Die deutsche Fassung bietet eine Rahmenerzählung: Der Prediger ist auf der Suche nach einem Thema, das alle Stände und Altersstufen ansprechen soll. Da erscheint ihm eine Figur, die einem Bauern, Schnitter und Holzfäller gleicht, mit Axt, Sense, Pfeil und Bogen ausgerüstet, die sich als Gegenstand seiner Predigt anbietet. Es ist der Tod, der Boccaccios *Genealogia deorum* zitierend, sich mit Pluto, dem heidnischen Gott der Hölle und des Todes vergleicht. Wie dieser vollzieht er sein Werk auf dreifache Weise: die Alten fällt er mit der Axt, die Jungen trifft er mit dem Pfeil und die Kinder mäht er mit der Sense wie das Gras. In den *Sermones* von 1514 wird die Vision des Predigers auf zwei Holzschnitten wiedergegeben. Das kleinere Blatt (Abb. 24) illustriert den Tod der Alten, wie sie aus der Krone des Lebensbaumes fallen, den der Tod mit der Axt umschlägt. Das andere zeigt den Tod, wie er seine jüngeren Opfer heimsucht (Abb. 25). Den Pfeil hat er bereits auf ein Liebespaar abgeschossen und den Kindern die Gliedmaßen mit der Sense abgetrennt. Geiler verleiht dem Tod verschiedene Erscheinungsformen, um ihn als ständigen Begleiter der Menschheit auszuweisen, dem niemand zu entkommen vermag, ungeachtet des Standes, Geschlechts und Alters. Damit behalten seine Todesbilder ihre traditionellen Funktionen des Erinnerns, Ermahnens, Erschreckens.⁸⁸

Niklaus Manuel Deutsch (1484 Bern -1530 Bern) hat im Schlussbild (Abb. 28) seines Totentanzes an der Umfassungsmauer des Berner Dominikanerklosters die Vision des Predigers aus Geilers *Das Buoch de Arbore humana* aufgegriffen.⁸⁹ Zwischen 1515 und 1519/20 schuf er diesen monumentalen Zyklus, in dem der Tod 41 Vertretern geistlicher und weltlicher Stände und Berufe in einem makaberen Tanz zum Beinhaus führt, eingeleitet von heilsgeschichtlichen Szenen, dem Sündenfall, der Übergabe der Gesetzestafeln an Moses (Abb. 26), der Kreuzigung (Abb. 27) und begleitet von vierzeilig gereimten

⁸⁷ Kiening, 2003 (s. Anm. 57), S. 27,28; Kiening, Ch.: Meister des Todes: Johannes Geiler von Keysersberg, in: Hülsen-Esch, Andrea (Hg.), *Zum Sterben schön: Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, Köln 2006, Bd.I, S. 227, 228; Bächtiger, Franz: *Der Tod als Jäger, Ikonographische Bemerkungen zum Schlußbild des Berner Totentanzes*, in: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* 63/64, 1983/84, S. 28.

⁸⁸ Kiening, 2006 (s. Anm. 87), S. 232.

⁸⁹ Kiening, 2003 (s. Anm. 57) , S. 47-67, Bächtiger, 1983/84 (s. Anm. 57), S. 23-30.

Dialogen. Restaurierungen in den Jahren 1553, 1580 und 1583 passten die Fresken bereits dem Zeitgeschmack und der religiösen Gesinnung an und so musste unter anderem der katholische Priester einem reformierten Pfarrer weichen.⁹⁰ Dies und die Tatsache, dass die Fresken nur noch als Aquarell-Kopien von Albrecht Kauw von 1649 überliefert sind, stellen den künstlerischen Anteil Manuels, vor allem im Schlussbild, in der Literatur oftmals in Frage.⁹¹

Doch der inhaltliche Konsens der Rahmenbilder und Verse lässt auf ein einheitliches Programm schließen: Diese vermitteln nicht die Angst vor dem Tod, sondern Hoffnung auf Gerechtigkeit und Erlösung. Auch die Aussage des Schlussbildes und seiner Verse geht über das mahnende *Memento Mori* des Predigers hinaus und bezieht sich auf „eine andere Welt, die der Mensch durch die Hilfe Christi erreichen kann, in der Gleichheit und Gerechtigkeit herrscht.“⁹²

In der Literatur wurde die Uneinheitlichkeit der Komposition und die Kanzel, die sich in ihren Proportionen und Räumlichkeit nicht in die Landschaft einfügt, als Argument gegen eine Autorschaft Niklaus Manuels angeführt,⁹³ doch wählte der Maler diesen Kunstgriff bewusst, um uns den Sinn der Darstellung näher zu bringen: die Figur des Predigers gehört in die Welt des Betrachters, die Kanzel grenzt direkt an den seitlichen Rahmen des Bildes, der wie eine architektonische Stütze wirkt, so wie es dem Betrachter vertraut ist, die Kanzel an der Wand des Kirchenschiffes wahrzunehmen.⁹⁴ Ebenso fällt die seitliche Begrenzung der Kanzel mit der Bildfläche zusammen, wodurch der Raum des Predigers direkt an den des Betrachters grenzt.

So konkret wie der Prediger erscheint, so real ist auch der Totenkopf in seinen Händen. Der Inhalt seiner Predigt jedoch breitet sich vor ihm in imaginären Bildern aus. Indem er über den Tod als Schütze und Sensenmann hinweg blickt, der bereits seine Opfer gefordert hat, bezieht er seine Worte auf die einleitenden Szenen der Heilsgeschichte, in deren Sinn der Totentanz zu verstehen ist. Der Tod ist die erste Folge des Sündenfalls, doch durch den Opfertod Christi wird er überwunden. In den die Kreuzigung begleitenden Versen bekennt auch der Tod seine Unterlegenheit, da Christus durch sein Sterben am Kreuz den Menschen Gnade gewährte.⁹⁵ Das Nebeneinander der Darstellungen, die Übertragung der

⁹⁰ Bächtiger, 1983/84 (s. Anm. 57), S. 30

⁹¹ Ebenda, S. 24-27.

⁹² Vers XXIV, 92, abgedruckt bei: Zinsli, Paul: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel, Bern 1953, Berner Heimatbücher 54/55, S. 62.

⁹³ Tavel, H.Ch.: Der Totentanz, in: Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann; Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, Bern 1979, S. 254.

⁹⁴ Die Werkstatt Lukas Cranach malte auf der Predella des Hauptaltars der Pfarrkirche in Wittenberg 1539 die Kanzel, auf der Luther zu seiner Gemeinde predigt so knapp an den seitlichen Bildrand, sodass der Betrachter sich ebenso angesprochen fühlen kann. Abb. in: Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille, Dupeux C., Jezler P., Wirth J. (Hg.), Zürich 2000, S. 73 Abb.7 und S.74 Abb.8.

⁹⁵ Vers II, 6, abgedruckt bei: Zinsli, 1953 (s. Anm. 92), S. 51.

Gesetzestafeln an Moses und die Kreuzigung, lassen an Luthers Predigt von 1522 denken, die, falls Niklaus Manuel auch der Maler der Anfangs- und Schlussbilder ist, jedoch später gehalten wurde: Im Gesetz ist der Tod, in Christo das Leben. Das Gesetz stößt in die Hölle und tötet. Christus erhebt in den Himmel und macht lebendig⁹⁶. Wird im Alten Testament der Tod als Feind und als Ende der Beziehung zwischen Gott und dem Menschen gesehen,⁹⁷ so liegt im Todesverständnis des Neuen Testaments durch den Kreuzestod und die Auferstehung Christi die Hoffnung auf ein ewiges Leben.

Unter dem Gesichtspunkt der Hoffnung auf ein Leben im Jenseits ist auch das unter den Füßen der Personifikation des Todes liegende Kind zu sehen.

Vergleicht man nun das Schlussbild Niklaus Manuels mit seiner Vorlage, den beiden Holzschnitten aus Geilers *Sermones* von 1514 (Abb. 24 und 25), so wird deutlich, dass Niklaus Manuel sich inhaltlich eng an sein Vorbild gehalten hat, doch durch wesentliche Änderungen zu einer grundlegend unterschiedlichen Aussage gelangen wollte. Geiler zeigt die Personifikation des Todes im Moment seiner grausamen Handlung: Er schwingt die Axt, um die Kerbe noch tiefer in den Baum zu schlagen und spannt den Bogen, um den letzten Pfeil auf sein Opfer zu richten, doch die Kinder hat er bereits wie Gras mit seiner Sense abgemäht. Niklaus Manuels Tod hat zweifellos seine Tat vollbracht: Die Axt steckt im Stamm und keiner der Alten wird sich in der Krone des Lebensbaumes halten können, die Jungen sind bereits von Pfeilen niedergestreckt und der Bogen an seinem Gürtel verstaut, doch über das Kind schreitet er hinweg ohne Spuren des Todes zu hinterlassen. „Eingerahmt“ von seinen knöchigen Beinen, hat es eine zentrale Position erhalten, um die besondere Aussage des Bildes zu unterstreichen. Nackt liegt es mittig dicht am unteren Bildrand, isoliert von den übrigen Szenen.⁹⁸ Diese, man könnte sagen, repräsentative Haltung entspricht nicht den sonst so bewegten und verrenkten Figuren des Zyklus. Sie stimmt allgemein mit der des Putto mit dem Totenkopf überein. Diese Motivübernahme ist wahrscheinlich auch als solche verstanden worden und mit ihr ist auch die Bedeutung übertragen worden, die auf eine transzendente Bildaussage hinweist. Nicht die Todesfurcht soll Kernaussage sein, sondern die Hoffnung auf die ewige Seligkeit, wie auch die dazugehörigen Verse des Jüngsten Gerichts versprechen. Damit beschreibt der Zyklus drei unterschiedliche Realitätsebenen, in denen sich der Tod manifestiert: die realen Ebene, der auch der Betrachter angehört, in der das Sterben und die Vergänglichkeit durch den Totenkopf ausgedrückt wird; die imaginäre, in der die vielgestaltige Figur des Todes als

⁹⁶ Luther, Kirchenpostille, Predigt am Tage Johannes' des Tüfers (1522), in Weimarer Ausgabe, X/3, 205ff; zitiert nach Thulin, Oskar: Cranach-Altäre der Reformation, Berlin 1955, S. 126ff.

⁹⁷ Denn nicht lobt dich die Unterwelt, der Tod preist dich nicht; die zur Grube hinunterfahren, harren nicht auf deine Treue. Der lebende, nur der lebende, der lobt dich, wie ich es heute tue: Jes.38,18f.

⁹⁸ Die Positionierung des nackten Kindes lässt auch an Anbetungsdarstellungen denken.

Vision des Predigers und ständige Mahnung erscheint und die transzendente - bezeichnet durch die Hinweise auf die Erlösung und durch die Figur des Kindes, als Verbindung zwischen Diesseits und Jenseits.

Dieses Beispiel soll zeigen, dass das Motiv des schlafenden Kindes, als Topos eingesetzt, die symbolische Bedeutung auch von traditionellen Darstellungen verändert. Dass dies in einem Werk geschieht, das an der Schwelle zu Reformation steht, zeigt, dass der Sinn der Darstellung noch in seiner Ursprünglichkeit verstanden wurde, obwohl es im Bereich der katholischen Kirche gerne als Todesmahnung für die Bereitschaft zur Buße eingesetzt wurde.

Reformbestrebungen fanden schon vor Erscheinen der ersten Schriften Luthers 1518 in Bern statt. Niklaus Manuel gehörte zu seinen ersten Anhängern. So ist es nicht verwunderlich, in den Versen scharfe Kritik am Klerus zu lesen, die sich auch in den Bildern widerspiegelt: *„Der Papst, dessen sedia gestatoria Szenen mit Christus und der Ehebrecherin und mit der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel zieren, erklärt, die törichte Welt habe sich vor ihm geneigt. „...Alls ob ich uff schluss s himmelrych...., das heißt, die Binde- und Lösegewalt des Nachfolgers Petri wird offen abgelehnt.“*⁹⁹

⁹⁹ Zahnd, Urs Martin: Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik in Niklaus Manuels Berner Totentanz, in: Hülsen-Esch, Andrea (Hg.), Zum Sterben schön: Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, Köln 2006, Bd.I, S. 153.

15. Die Hl. Jungfrau mit dem Totenkopf

Barthel Beham schuf diesen enigmatischen Kupferstich¹⁰⁰ (Abb. 29) Mitte der dreißiger Jahre. Wir sehen eine junge Frau in einem Kostüm der Renaissance, die sich über ihr nacktes Kind beugt, um es zu stillen. Die Szene spielt sich in einem Innenraum ab, an dessen hinterer Wand ein Fenster den Blick auf eine Landschaft und ein mit einer Kuppel bekröntes Gebäude frei gibt. Die Tischplatte, auf der das Kind auf einem Polster ruht, ist ganz an den vorderen Bildrand gerückt. Auf dieser liegen weiters ein Totenschädel und ein Knochen. Der Schädel wiederholt in seiner Schrägstellung die Position des Kinderkopfes. Blickt man über den Totenkopf hinweg, so nimmt man die Sanduhr auf dem Fenstersims wahr.

Die stillende Mutter in der Nachbarschaft eines Totenkopfes ruft verschiedene Assoziationen hervor: Maria, das Jesuskind stillend, Eva, Kain stillend oder eine Allegorie auf Geburt und Tod. Die Darstellung erscheint wie ein Rätselbild. Jede Figur und jedes Objekt sind für sich betrachtet verstehbar, doch in ihrem artifiziellen Zueinander verschieben sich ihre Bedeutungen.

Ein Interpretationsansatz besagt, dass *„altgläubige Betrachter in der Gruppe noch immer eine Maria mit dem Kinde und in dem Schlaf- wie Schädelmotiv eine Hindeutung auf das künftige Schicksal des Jesuskindes, den Kreuzestod Christi, erblicken. Einem dem Marienkult entfremdeten Betrachter evangelischer Glaubensrichtung hingegen vermochte der religiöse Sinn zu entswinden und das Ganze eher als Vanitasbild erscheinen.“*¹⁰¹

Doch die Gottesmutter Maria ist ein immer wiederkehrendes Motiv im Werk Barthel Behams und das Thema der stillende Mutter kann zu dieser Zeit noch nicht losgelöst werden von seiner traditionellen Bedeutung. Die schwere Lesbarkeit ist jedoch auch auf das neue Bildverständnis zurückzuführen. Das Bild ist nicht mehr wörtlich zu nehmen, sondern es fordert den Betrachter auf, die künstlerische Idee zu suchen. Es ist nicht nur Gegenstand der Andacht, sondern auch der Reflexion.¹⁰²

Diese Mehrdeutigkeit ist kennzeichnend für das mit der Reformation beginnende Ende einer verbindlichen christlichen Ikonografie.¹⁰³ Durch die privat-häusliche

¹⁰⁰ Bartsch, 1978 (s. Anm. 37), Bd. 15, S.12, Abb.12/5; Pauli, 1911 (s. Anm. 37), Nr. 6, S. 11.

¹⁰¹ Zschelletzschky, 1975 (s. Anm. 39), S. 187.

¹⁰² Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2000, S. 525ff.

¹⁰³ Schuster, Peter-Klaus: Abstraktion, Agitation und Einfühlung, Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert, in: Hofmann Werner (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, München 1983, S.245.

Atmosphäre und den „sakralen Naturalismus“¹⁰⁴ entsteht eine neue Nähe zum Sakralen. Das Übernatürliche wird in die irdische Welt miteinbezogen. Diese ungewohnte Zusammenschau lässt neue Wahrnehmungseffekte entstehen, die sich mit dem reformatorischen Gedanken in Einklang bringen lassen. Die Mutter ist ganz auf ihr Tun konzentriert, sie hält dem schlafenden Kind ihre Brust hin und reagiert nicht auf die Anwesenheit des Totenkopfes. Sie handelt im Glauben an die Erfüllung einer Berufung, die wohl zum Sieg über den Tod führt. Der Betrachter soll sich diese Einstellung und diesen Glauben zum Vorbild nehmen. Diese Zusammenschau von Sakralem und Irdischen, von Muttergottes mit dem Christuskind und dem Totenkopf, legt den Glaube an die Erlösung durch den Opfertod Christi nahe.

Dieses Oszillieren zwischen Weltlichem und Sakralem ist auch für **Hans Glaser** ein Mittel zur Andacht. Denn auch hier geht die *Meditatio* des eigenen Todes in den Gedanke an den Opfertod Christi über.

Hans Glaser war von 1540 bis 1574 in Nürnberg als Formschneider, Briefmaler und Drucker tätig. Ein Einblattdruck von seiner Hand mit der Gegenüberstellung der Lehre Christi und derjenigen des Papstes belegen, dass Glaser dem lutherischen Glauben nahe stand.¹⁰⁵

Glaser ordnet in einem **Holzschnitt zu dem Traktat *Von zweyerley menschen sterben***¹⁰⁶ aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Abb.30) die *Arma Christi* kreisförmig, nicht wie dem zeitgenössischen Betrachter vertraut, um das Zentralbild Christi oder ein sakrales Symbol, sondern um einen Totenkopf. Durch das Ersetzen eines gewohnten sakralen Bildes durch ein irdisches werden die materielle und die immaterielle Welt miteinander verflochten. Desgleichen vermischen sich die Piktogramme der Passionsgeschichte mit den Symbolen der menschlichen Vergänglichkeit. In den unteren beiden Ecken werden Sanduhr und Hahn einander gegenüber gestellt. Der Hahn bezeichnet die Erlösung durch die Passion Christi.¹⁰⁷

Doch bei aller Mehrdeutigkeit war die Ikonografie dem zeitgenössischen Betrachter sicher vertraut, obwohl der Gedanke an die Passion in einer neuen Art vermittelt wurde.

¹⁰⁴ Scribner, Robert W: Religion und Kultur in Deutschland 1400 - 1800, Göttingen 2002, S.151.

¹⁰⁵ Ebenda, S.145.

¹⁰⁶ Lentens, Thomas: Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod. Rosenkranz und Todesvorstellung zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: Hülsen-Esch A. (Hg.) Zum Sterben schön, Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, Köln 2006, Bd.1, S. 318, Abb. 8.

¹⁰⁷ Dittrich, Sigrid u. Lothar: Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts, Petersberg 2005, S. 216.

Mit der Einfügung eines Totenkopfes in eine Darstellung der Muttergottes mit dem Christuskind ist eine Form der sinnlichen Andacht geschaffen, die über den eigenen Tod hinaus den Erlösertod Christi bedenkt. In diesem Zusammenhang ist der Totenkopf ein Verweis auf den Schädel Adams, über dessen Grab der Legende nach das Kreuz Christi errichtet wurde. Denn die Sünde und somit der Tod, die Adam in die Welt gebracht hat, werden durch Jesus als den neuen Adam aufgehoben. Die Adamstypologie, auf die besonders Paulus im 1. Kor 15,21f hinweist, wird später in der niederländischen Grafik explizit herausgestellt (Abb. 50 und 51).

Auf dem Bild Madonna mit Kind von 1525 (Abb. 31) von Joos van Cleve (1511-1540/41) in der Jack and Belle Linsky Collection des Metropolitan Museum of Art, New York, finden wir das Jesuskind schlafend vor, umgeben von einem Stillleben, das sich, so wie der Schlaf, auf die Passion bezieht. So wie auch auf Behams Kupferstich war Maria eben im Begriff das Kind zu stillen, denn ihre Brust ist noch entblößt. Doch während auf Joos van Cleves Bild noch die vertraute Innigkeit zwischen Maria und dem Kind den Blick auf die Passion verschleiert, legt Barthel Beham das Kind auf einen Polster. Der Polster ist ein gängiges Motiv in Maria mit Kind-Darstellungen, der jedoch Distanz zum Kind schafft. In diesen Darstellungen ist Maria meist betend oder lesend wiedergegeben.

Ein Beispiel ist Francesco Bonsignoris (1455/60 Verona -1519 Verona) Madonna mit Kind, (Privatbesitz) vom Ende des 15. Jahrhunderts (Abb. 32). Auch hier erweckt das Kind, in tiefem Schlaf auf einer Steinplatte liegend, die Erinnerung an die Passion Christi.

Auf Behams Kupferstich wird das Kind von der Mutter isoliert und erhält sein eigenes Ambiente: das sind Totenkopf und Tisch, dessen Fluchtlinien zum Fenster hinführen und somit den Blick auf das Gebäude im Hintergrund lenken. Es ist ein zweigeschossiger überkuppelter Zentralbau, flankiert von zwei heterogenen Türmen, die jedoch beide mit Kuppeln bedeckt sind. Um zwei Geschoße laufen Bogenreihen. Durch seine symbolischen Formen verweist der Bau auf die Grabeskirche in Jerusalem.

In der Reisebeschreibung des Bernhard von Breydenbach *Peregrinatio in terram sanctam*¹⁰⁸ erschienen 1486 in Mainz zeigt ein Stich die Ansicht der Grabeskirche von Jerusalem (Abb. 33) einen Kuppelbau mit Rundbögen und flankierenden Türmen.

¹⁰⁸ Bernhard von Breydenbach (ca. 1440-1497) war Domherr in Mainz, er begleitete Graf Johannes von Solms und dessen Lehensmann und Beschützer, Ritter Philipp von Bicken, zusammen mit dem Zeichner und Drucker Erhard Reuwich aus Utrecht auf einer Pilgerreise nach Jerusalem. Die gedruckte Reisebeschreibung erschien unter Breydenbachs Namen in vielen europäischen Sprachen, das Salzburger Exemplar gehört zu der zuerst im

Auf dem Vesperbild eines Flügelretabels¹⁰⁹ (Abb. 34), datiert um 1500, ist hinter der Gruppe von Maria und ihrem toten Sohn ein vergleichbarer Rundbau zu sehen. Wie ein Fenster umrahmen die Balken des Kreuzes, das hinter der Pieta aufragt, das Gebäude. Durch diese Zusammenschau ist der Bezug zur Grabeskirche von Jerusalem eindeutig gegeben. Formale Ähnlichkeiten des Gebäudes, wie auch dessen Eingliederung in das Bild, erinnern an Barthel Behams Kupferstich.

Neben der Grabeskirche hat man das Gebäude auf Behams Kupferstich auch mit dem Grabmal Theoderichs in Ravenna verglichen (so Zschelletzschky), doch vermittelt schon allein die Rundform Bedeutung, denn neben der Vollkommenheit und Schönheit der Kreisform ist diese auch ein Symbol für das Ewige und Dauernde.¹¹⁰

Auch das schlafende Christuskind ist ein Verweis auf den toten Körper Christi am Schoß der Maria. Doch zum Unterschied zu den beiden eben genannten Beispielen, die das Motiv der Anbetung in die Bildmitte setzen, säkularisiert und naturalisiert Beham das Thema. Das ermöglicht verschiedene Betrachtungsweisen und die Trennung zweier Realitätsebenen: das religiös Erhabene neben dem Alltäglichen, Vergänglichen.

Bartel Beham stellt in seinem Kupferstich Geburt und Tod, Vergänglichkeit und Ewigkeit gegenüber. In diesem Wechselspiel erhält auch die stillende Mutter ihren spezifischen Sinn: In Hinblick auf das Leben und Ewige ist sie als Maria lactans Nährmutter Christi und gleichzeitig Mutter aller Lebenden, während sie in Verbindung mit dem Tod und dem Stundenglas als Eva erscheint, die ihren Erstgeborenen stillt.

Hans Holbein d. J. stellt seiner Totentanzfolge von 1538 (Abb. 35) vier Szenen aus der Heilsgeschichte voran. Auf den Holzschnitten Austreibung aus dem Paradies und Adam und Eva bei der Arbeit im Schweiß des Angesichts erscheint erstmals der Tod als Folge des Sündenfalls. Zwischen Adam, der vom Tod bei der Feldarbeit begleitet wird, und der stillenden Eva steht das Stundenglas. Daher können die Motive stillende Mutter, Totenkopf und Stundenglas sich ebenso auf Eva beziehen, wodurch der antithetische Bezug, nämlich der durch die Passion Christi gesühnte Sündenfall, hergestellt wird.

Jahr 1486 bei Erhard Reuwich in Mainz gedruckten Ausgabe. Reuwichs Druckgraphiken dienten als Vorbilder für den "Liber chronicarum" des Hartmann Schedel.

Der Salzburger Codex stammt aus dem Besitz des Salzburger Erzbischofs Michael von Kuenburg (1554-1560). aus: www.ubs.sbg.ac.at/sosa/inkunabeln/WII397.htm.

¹⁰⁹ Berliner Skulpturensammlung, Abbildung in: Kammel, Frank: *Imago pro domo*. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter, in: Kammel, F. (Hg.) *Spiegel der Seligkeit*. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter; Ausstellungskataloge des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2000, S.24, Abb.22.

¹¹⁰ Pierius Valerianus: *Hieroglyphica, De circulo*, Rom 1627.

In dem Bild Mutter der Barmherzigkeit von Carlo di Camerino (Abb. 36) um 1400 in der Holden Collection des Cleveland Museum of Art wird die Madonna lactans als demütige Magd und als Nährmutter Christi mit dem Motiv der zu ihren Füßen liegenden Eva verschmolzen.

Barthel Beham will durch die Mehrdeutigkeit seiner Bilder die Reflexion des Betrachters im Sinne einer christlichen *meditatio mortis* stimulieren und nicht einen Schockeffekt auslösen.¹¹¹ In dieser positiven Auslegung des Todesgedankens entsprachen die Werke Behams der reformatorischen Gesinnung.

¹¹¹ Kiening, Christian: Der Tod, die Frau und der Voyeur, in: Gaebel Ulrike (Hg.) Böse Frauen - gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Trier 2001, S.205.

16. Das Kind als Personifikation der Seele

Die Seele als Ort der Memoria

In den bisher behandelten Werken wird das Kind mit dem Totenkopf in einem raum- und zeitlosen Zusammenhang gestellt. Es bezeichnet zwar die Endlichkeit des Diesseits, weist jedoch durch seine göttliche Erscheinung auf die Ewigkeit. Diese Objektivität hat Hans Mielich in seinem Bild der Vanitas (Abb. 37) aufgegeben.

Hans Mielich (1516, München - 1573, München) verbrachte seine Gesellenjahre in Regensburg, wo er seit den dreißiger Jahren in enger Verbindung zu Albrecht Altdorfer stand. 1536 erhielt Mielich bereits einen offiziellen Auftrag, nämlich die Sitzung des Inneren Rates in einer Titelmanier für das Freiheitsbuch der Stadt Regensburg festzuhalten.¹¹² Dargestellt ist der Moment, in dem Ratskonsulent Dr. Hiltner das Freiheitsbuch dem Kammerer übergibt. Dr. Johann Hiltner, ein Anhänger Luthers, war seit 1523 für den Stadtrat tätig und setzte sich für die Verbreitung der lutherischen Lehre in Regensburg ein.¹¹³

Im selben Jahr malte Mielich eine Allegorie der Vanitas, Öl auf Holz, heute im Museum der Stadt Regensburg. Mielich stellt das Motiv des Kindes mit dem Totenkopf in einen komplexen thematischen Zusammenhang. Ein nacktes Kind ruht in halb sitzender Stellung auf einer kostbaren Decke, die den Totenkopf teilweise bedeckt, der dem Kind somit als Kopfstütze dient. Sein Kopf ist im Schlaf zur Seite gefallen. Zwischen seinen Beinen hält es eine Sanduhr. Die Vergänglichkeitszeichen sind vielfältiger geworden: die Attribute bezeichnen nicht nur die Endlichkeit, sondern weisen auch auf die Lasterhaftigkeit des menschlichen Lebens. So werden Totenkopf, Sanduhr, und eine verloschene Kerze als Motive der Vergänglichkeit ergänzt durch Schmuck als Symbol der Eitelkeit, Münzen als Sinnbild der Avaritia. Im Zusammenhang mit der Wucherei muss das Schriftstück mit dem aufgebrochenen Siegel als Pfandbrief gesehen werden. Die Geldwechsler und Bankiers, unter ihnen auch viele Juden, wurden von der Gesellschaft und vom Klerus verachtet, da ihre Kreditwirtschaft, die Wucherei und die Cambium per litteras, die Wechselbriefe, als gottlos und sündhaft betrachtet wurden.¹¹⁴

¹¹² Löcher, Kurt: Hans Mielich (1516 - 1573), Bildnismaler in München, München 2002, S.10.

¹¹³ Angerer, Martin: 450 Jahre evangelische Kirche in Regensburg, Ausstellungskatalog Museum der Stadt Regensburg, Regensburg, 1992, S. 250-251, Kat.Nr. 30,31.

¹¹⁴ Schneider, Norbert: Zeit und Sinnlichkeit, Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus, in: Kritische Berichte 1980, S.11.

Die Vergänglichkeit von Macht wird durch den Dolch symbolisiert. Der Dolch ist jedoch nicht nur die repräsentative Waffe des Mächtigen, sondern es ist auch seine moralische Waffe, die er gegen sich selbst einsetzt im Kampf um sein Seelenheil. Schon Erasmus von Rotterdam überträgt in seinem Handbuch des christlichen Streiters, dem *Enchiridion militis Christiani* von 1503, den Begriff des Dolchs als geistige Waffe für den christlichen Seelenkampf des Menschen gegen seine Laster.¹¹⁵ Auch Hans Holbein versteht den Dolch¹¹⁶ als moralische Waffe und als „Denkzeichen des *miles christianus*“¹¹⁷, wenn er auf dessen Scheide einen Totentanz darstellt.

Doch wird dem Betrachter ein Ausweg geboten, dieser zunehmend kapitalistischen und materialistischen Welt zu entfliehen: der Vorhang wird zurückgezogen, seine Kordeln hängen wie zufällig in der oberen rechten Ecke, und der Betrachter erkennt im Hintergrund ein Kloster, umgeben von schützenden Mauern als Zufluchtsort und „*Rückzug in die Spiritualität und mystische Innerlichkeit*“.¹¹⁸

Ein weißer Hund liegt an der Schwelle dieser beiden Welten, der sündigen, vergänglichen Welt und der spirituellen Welt, die ewiges Leben verspricht. Der Hund ist das Attribut humanistischer Gelehrter und Symbol der Melancholie. Der Melancholie als Gemütsverfassung schrieb Marsilio Ficino (1433-1499) in seinem Tractat *De vita triplici* von 1489 eine besondere Fähigkeit zur Kontemplation zu, deren Ziel die Gotteserkenntnis ist.¹¹⁹

Die fromme Kontemplation steht auch im Mittelpunkt mystischer Frömmigkeitspraxis. Diese Verinnerlichung der Lebensform ist besonders in einem abgeschiedenen Ort wie dem Kloster gegeben. Für Bernhard von Clairvaux war das Kloster, das dem himmlischen Jerusalem nachempfunden ist, der einzige Ort, um die innere Stimme, mit der Gott spricht, vernehmen zu können.¹²⁰ Sowohl für Erasmus von Rotterdam als auch für Martin Luther war die mystische Kontemplation ein Weg zur *compassio* und *imitatio Christi*. Erasmus schreibt in seinem *Handbüchlein des christlichen Streiters* über das Verhältnis von inneren und äußeren Bildern und fordert statt der Bildverehrung die Nachfolge und Verinnerlichung. In den Sermones „Von der Betrachtung der heiligen

¹¹⁵ Hoffmann, Konrad: Holbeins "Todesbilder" Laienfrömmigkeit im Todesbild der Vor- und Frühreformation, in: Klaus Schreiner (Hg.) Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter; Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge, München 1992, S.270.

¹¹⁶ Schweizerdolch von 1523-24, Basel, Historisches Museum, Abb. in: Hoffmann, 1992, S.282, Abb.16.

¹¹⁷ Ebenda, S.271.

¹¹⁸ Schneider, 1980 (s. Anm. 114), S.13.

¹¹⁹ Brückle, Wolfgang; Müller, Jürgen: Der innere Christus. Zur mnemonischen Tradition der Passionsandacht und einer mystischen Vergegenwärtigung des Gekreuzigten bei Pieter Bruegel d. Ä., in: Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne, Jörg Jochen Berns (Hg.) Wien 2000, S.619 und Anm. 26.

¹²⁰ Ebenda, S. 619.

Leidens Christi“ 1519 leitet Luther den Gläubigen an, Christi Leiden zu „bedenken“, d.h. betrachtend, meditierend, erkennend in die eigene Mitte zu nehmen.¹²¹

Mielich verbildlicht diese Spiritualität durch eine Farben- und Lichtsymbolik. Hinter dem Kloster leuchtet der Himmel in einem strahlenden Weiß, das in ein tiefes Blau übergeht. In diese Lichtsymbolik wird auch das Kind miteinbezogen. Denn dieses strahlende Weiß findet sich in seinem Inkarnat wieder. Nur allzu deutlich setzt es sich durch seine hell schimmernde Hautfarbe von der dunklen, bedrohlichen Umgebung ab. In diesen Hell-Dunkel-Kontrasten rückt auch das Korallenarmband, welches das Kind an seinem rechten Armgelenk trägt, in den Blickpunkt des Betrachters. Die kreuzförmige Schließe sitzt in der Mitte des Handgelenks, sowie auch der Arm in der Bildmitte postiert ist. Mielich setzt diesen Akzent, um auf die symbolische Bedeutung hinzuweisen. Die Koralle gilt als Attribut des Jesuskindes¹²², das Rot erinnert an das Blut Christi, das Kreuz weist auf seinen Opfertod.

Eine Inschrift links oben bezieht sich auf eben jene Zeitspanne, in der zwischen kontemplativem oder säkularem Leben mit all seinen Verführungen zu wählen ist.

NASCENTES MORIMVR

AVSPICOR A LACHRYMIS IN IISDEM FINIO VITAM

IN LACHRYMIS VITA EST TOTA PERACTA MIHI

Nascentes morimur, „wenn wir geboren werden, sterben wir“, sind die ersten Worte aus dem 4. Buch *Astronomica*, Vers 16, von Marcus Manilius. Manilius war römischer Dichter und Astrologe, der im 1. Jahrhundert n. Chr. lebte. Die *editio princeps* der *Astronomica* wurde von dem Astronomen Regiomontanus um 1437 in Nürnberg veröffentlicht.¹²³

Der Autor des elegischen Distichons ist unbekannt.

Auspicator a lachrymis, in iisdem finio vitam;

in lachrymis vita est tota peracta mihi.

„Ich beginne mit Tränen, in selbigen beende ich das Leben;
unter Tränen habe ich das ganze Leben verbracht“ (in Tränen ist mir das ganze Leben vollbracht)¹²⁴

Wenn diese Worte dem schlafenden Kind in den Mund gelegt werden, dann kann es sich nicht mehr um einen göttlichen Boten handeln, sondern es ist vielmehr die weinende Seele, die sich über ihr Schicksal beklagt, indem sie den Leib beschuldigt, seine Pflichten gegenüber Gott und den Menschen versäumt und sich Schätze angehäuft zu haben.

¹²¹ Wehr, Gerhard: *Mystik im Protestantismus, Von Luther bis zur Gegenwart*, München 2000, S.21.

¹²² LCI: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Engelbert Kirschbaum (Hg.), Rom, Wien 1970., Bd. 2, S.555.

¹²³ http://de.wikipedia.org/wiki/Marcus_Manilius.

¹²⁴ Die Übersetzung verdanke ich Dr. Clemens Weidmann.

Die Klage der weinenden Seele ist schon von Hartmann von Aue in seinem Dialoggedicht „Die Klage“ (Ende des 12. Jahrhunderts) und von dem Wiener Neustädter Arzt Heinrich von Neustadt in der „Visio Philiberti“ im 14.Jh. festgehalten,¹²⁵ wobei diese Visionsdichtung in der Tradition der mittelalterlichen Jenseitsvisionen steht, in denen die Seelen (meist unter Führung eines Engels) eine Jenseitsreise durch das Purgatorium erleben.

Die lateinischen Verse könnten die Übersetzung desselben griechischen Distichons sein, welches auch Johannes Schosser (genannt Thuringus) in seinen *De homine, ex Graeco* als Quelle benutzte: Cum lacrimis natus, lacrimans exstinguor, et omni,

Paene mihi lacrimis vita peracta fuit.

O genus humanum lacrimabile, triste, caducum,

Quod viven, miserum post obitum cinis est!¹²⁶

(„Mit Tränen geboren, sterbe ich weinend, und gänzlich, Beinahe, habe ich mein Leben mit Tränen zugebracht“)

Johannes Schosser¹²⁷ wurde 1534 geboren und starb 1585 in Frankfurt an der Oder. Er studierte in Königsberg/Preußen und Wittenberg. 1560 wurde er als Professor der Poesie und der Beredsamkeit an die Universität in Frankfurt an der Oder berufen, wo er die Nachfolge seines Lehrers Georgius Sabinus antrat. Sein poetisches Oeuvre wurde in der *Poemata Johannis Schosseri Aemiliani in XI libros distincta, 1585* gesammelt, welche neben Bibel- und Geschichtsepik auch Totenklagen auf die Literaten des protestantischen Deutschlands, wie Erasmus, Helius Eobanus Hessus, Melanchton oder Paul Eber enthält.

So wie die Zeitspanne festgelegt ist, in der das Schicksal beklagt wird, nämlich zwischen Geburt und Tod, und die Attribute auf ein bestimmtes Subjekt bezogen sind, so ist auch das Kloster im Bildhintergrund als bestimmter Ort erkennbar – nämlich als St. Emmeram in Regensburg.¹²⁸ (Abb. 38 und 39)

Weshalb wählt nun der Auftraggeber oder Künstler dieses Kloster als Hintergrundfolie?

Das Kloster St. Emmeram hatte eine Sonderstellung innerhalb der Regensburger Klöster inne: als Reichsabtei beanspruchte es seine Reichsunmittelbarkeit und Unabhängigkeit von der Stadt und dem Bischof. Diese war vor allem in den Zeiten der Religionskonflikte und den damit verbundenen Auseinandersetzungen zwischen der

¹²⁵ Brinkmann, Hennig : *Mittelalterliche Hermeneutik*, Darmstadt 1980, S.66-68.

¹²⁶ http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/del6/books/deliciae6_1.html.

¹²⁷ *Deutsches Literatur-Lexikon*, Wilhelm Kosch (Begr.) Bd. 16. Herkommer, Hubert; Lang, Carl (Hg.), Bern 1996, S.202.

¹²⁸ Busch, Karl: Hans Mielichs "Vanitas" von 1536, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, NF 1934/36, Kleine Beiträge S. XXXIV-XXXVI, S. 34-36.

Stadtgemeinde und dem Klerus als auch zwischen St. Emmeram und dem Bischof von Bedeutung. Wichtige Verbündete für das Kloster waren die bayrischen Herzöge. Sie hatten zwar keinen rechtlichen Zugriff auf das reichsunmittelbare St. Emmeram, waren jedoch dessen Landesherrn und Vögte seiner bayerischen Güter,¹²⁹ denn seit 1523 bestand immer wieder die Gefahr der Unterwerfung des Klerus unter die Hoheit der Stadt nach Nürnberger und Augsburger Vorbild.¹³⁰ Obwohl Regensburg erst 1542 offiziell den evangelischen Glauben annahm, erfassten die Glaubensunruhen bereits 1523 die Reichsstadt. Für die bayerischen Herzöge war St. Emmeram, das immer katholisch blieb, ein wichtiges Bollwerk gegen die protestierenden Stände. Der Wiener Nuntius Pietro Paulo Vergerio¹³¹ berichtete bei seinem Aufenthalt in Regensburg 1535 nach Rom, dass die Stadt zum größten Teil lutherisch sei und ein großer Mangel an Mönchen in den Klöstern herrsche.¹³² Auch in St. Emmeram ging die Zahl der Professoren in dieser Zeit drastisch zurück. Konzentriert auf die äußere Sicherheit, blieben Reformen und geistige Leistungen im Hintergrund. Doch das Kloster hatte sich seine unabhängige Stellung zwischen den Mächten bewahrt. Andererseits setzte sich der Abt auch nicht gegen das Ausbreiten reformatorischen Gedankenguts ein. Als der Nuntius Verallo und die Bayern die Ausweisung des reformatorischen Predigers Zollner forderten, hielt sich St. Emmeram, in dessen inkorporiertem Kloster Zollner als Pfarrer tätig war und dort die Kommunion unter beiden Gestalten spendete, mit einer Stellungnahme zurück.

Weder in Regensburg noch im Kloster St. Emmeram traten bedeutende Gelehrte und Künstler auf, mit wenigen Ausnahmen, wie Albrecht Altdorfer, Johannes Aventinus oder der Mönch Christoph Hoffmann, genannt Ostrofrancus, der die Position des Klosters zum Humanismus mitbestimmte. Neben Abschriften, die er mit eigenen Texten ergänzte, verfasste Ostrofrancus 1516 eine Weltchronik und eine Chronik von St. Emmeram und der Stadt Regensburg.

Neben der neutralen Haltung gegenüber der neuen Glaubensrichtung muss man auch die humanistische Gesinnung des Klosters hervorheben, deren Grundstock bereits unter Abt Erasmus Münzer 1493-1517 und seinem Nachfolger und Neffen Ambrosius I. 1517-1535 gelegt wurde. Sie öffneten die Klosterbibliothek bedeutenden Humanisten wie

¹²⁹ Ziegler, Walter: Das Benediktinerkloster St. Emmeram zu Regensburg in der Reformationszeit, Kallmunz 1970, S.160.

¹³⁰ Ebenda, S.56.

¹³¹ Pietro Paulo Vergerio wollte als Bischof von Capodistria seine Diözese reformieren, kritisierte die Heiligen- und Bilderverehrung, vertrat den Standpunkt, dass die „guten Taten keinerlei Bedeutung für die Rechtfertigung haben.“ (Inquisitionsakt) und leugnete das Fegefeuer. 1549 wurde gegen ihn der Prozess wegen Verdachts auf „lutherische“ Ketzerei geführt. Seidel Menchi, 1993 (s. Anm. 82), S.67ff.

¹³² Ziegler, 1970 (s. Anm. 129), S.73.

Hartmann Schedel, Konrad Celtis, Johannes Cuspinian und Johannes Aventinus, der auch in St.Emmeram begraben wurde.¹³³

Zu den Beständen der Bibliothek zählten sowohl Bücher italienischer und deutscher Humanisten wie Marsilio Ficino und Erasmus von Rotterdam, als auch Werke der Scholastik von Thomas von Aquin und Bonaventura¹³⁴. Diese Werke könnten Mielich oder seinen Auftraggeber beeinflusst haben.

Eine enge Verbindung bestand auch zwischen der Wolfgangsbruderschaft und der Abtei. Ihre Aufgabe bestand der Toten zu gedenken und ihren Mitgliedern ein kirchliches Begräbnis zu sichern. Die Äbte von St. Emmeram waren im Bruderschaftsbuch als Mitglieder verzeichnet.¹³⁵

Nach Karl Busch „malte Hans Mielich das Bild als Auftrag des Reichsstiftes St. Emmeram oder eines Conventualen“¹³⁶ Doch dieser kurze Abriss der Geschichte von St.Emmeram hat gezeigt, dass es nur Vermutungen darüber geben kann, ob der Auftraggeber im humanistischen Umfeld von St. Emmeram zu suchen ist.

Anders als in Nürnberg und Augsburg bestand die Regensburger Gesellschaft nur zu einem sehr geringen Anteil aus Patriziern und Adeligen; Kaufleute und Handwerker bestimmten das Gesellschaftsbild. Um sich von der Schuld der Wucherei loszukaufen, machten sie fromme Stiftungen und ließen Messen lesen. Auch sie sind potentielle Auftraggeber für ein Vanitasbild, das *Luxuria* und *Avaritia* anklagt, gleichzeitig jedoch eine Lösung bietet, sich vom materialistischen Leben in die Spiritualität zurück zu ziehen.

Hans Mielich greift in diesem Vanitasbild den melancholischen Weltfluchtgedanken vorweg, den später die niederländischen Vanitasbilder vermitteln.

Die mystische Schau

Das Bild *Vanitas* von 1545 im Museum Catharijneconvent in Utrecht¹³⁷ (Abb.40), welches **Christoph Amberger**¹³⁸ zugeschrieben wird, verbirgt die Symbole der Vergänglichkeit, doch gibt es dem Betrachter versteckte Anleitungen zur Meditation.

¹³³ Ebenda, S.175.

¹³⁴ Piendl Max: Die Bibliotheken zu St. Emmeram in Regensburg, Kallmünz 1971, S. 7-9.

¹³⁵ Ziegler, 1970 (s. Anm. 129), S.196.

¹³⁶ Busch, 1934 (s. Anm. 128), S. 34. Kees van Schooten, Bibliothek en Documentatie, Museum Catharijneconvent

¹³⁷ Inv. nr. RMCC s189, Öl auf Holz, 35 x 48 cm.

¹³⁸ In Saur allgemeines Künstlerlexikon Bd.3, Leipzig1992, S. 123 wird das Bild *Vanitas* unter „zweifelhafte Zuschreibung“ aufgelistet, während der Katalog des Museums Catharijneconvent das Bildnis Christoph Amberger zuschreibt. Dijkstra, J.: De schilderijen van Museum Catharijneconvent, Utrecht 2002, p. 30-31. Den Textauszug des Kataloges verdanke ich Kees van Schooten, Bibliothek en Documentatie, Museum Catharijneconvent.

Ein Kind liegt beinahe bildparallel auf weißem Kissen und Tuch, sein Gesicht ist dem Betrachter zugewandt, doch der Blick schweift in die Ferne, auf die Lichtquelle außerhalb des Bildraumes. Mit dem rechten Zeigefinger, wie eine Hinweisgeste, greift er sich an sein Ohr. Die beiden Sinne, Gehör- und Sehsinn, erhalten somit eine besondere Bedeutung. Es blickt gegen das Licht und nimmt Bilder wahr, die dem Betrachter verborgen bleiben. Sein Ausdruck vermittelt nicht Furcht, sondern Konzentration.

Sanduhr und Totenkopf werden von den Beinchen des Kindes halb verdeckt, während dem schlafenden Hund im Vordergrund eine besondere Position eingeräumt wird.

Die Inschrift am oberen Bildrand HEC.SALIT ALTA POLI.CÆTERA MORTIS ERUNT (Diese steigt empor zu den Höhen des Himmels, alles Übrige wird dem Tode anheim fallen¹³⁹) verweist auf die Seele. Da diese der Ort ist, wo die inneren Bilder aufgenommen werden, betont das Kind, als Personifikation der Seele, die intensive Aufnahme dieser Bilder durch seine Gesten. Es sind die Bilder der Memoria, die sich auch der Betrachter vor seinem inneren Auge lebendig machen soll und die ihn zur Meditation anregen sollen. Der Blick des Kindes, die visionäre Schau, aktiviert die inneren Bilder, „*die von Gott in das Gedächtnis eingesetzt worden sind und an die das Bewusstsein des Menschen nach dem Sündenfall nicht mehr umstandslos gelangen kann. [...] Die inneren Bilder sind die von irdischen Sorgen und Begierden bereinigten imagines, die das Gedächtnis frommer Betrachtung aufbewahrt.*“¹⁴⁰ Erst die gereinigte Seele kann das Abbild des Göttlichen und die innere Stimme Gottes aufnehmen.

Die Funktion der Sinne war schon in der Mystik von Bedeutung, um die Passion Christi nachvollziehen zu können.

Nach Bernhard von Clairvaux bedarf es jedoch einer passenden Umwelt, die dem himmlischen Jerusalem entspricht, welche das das Kloster ist, um die Sünde aus dem Gedächtnis zu entfernen, ohne die *imagines* zu verlieren.¹⁴¹

Die Metapher der gereinigten Seele, des „Bleichens des Gedächtnisses“ überträgt Amberger mittels des weißen Tuches und Kissens, auf dem das Kind ruht, ins Bildliche, während in Mielichs Vanitasbild der Hinweis auf eine gereinigte Seele durch das Kloster erfolgt.

Eine vorrangige Stellung im Bild erhält der weiße, schlafende Hund. Ganz in den Vordergrund gerückt, nimmt er die sonst dem Totenkopf vorbehaltene Position ein, der, von den Beinchen des Kindes verdeckt, kaum erkenntlich ist. Die Symbolbedeutung des Hundes

¹³⁹ Die Übersetzung verdanke ich Univ.-Prof. Dr. Kurt Smolak. Im Katalog wird die Inschrift fälschlich als *hec salit alia poli* gelesen. Dijkstra J.: De schilderijen van Museum Catharijneconvent, Utrecht 2002, p. 30-31.

<http://www.rkd.nl/rkddb/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceImages&search=preref=58897>.

¹⁴⁰ Brückle/ Müller, 2000 (s. Anm. 119), S.619.

¹⁴¹ Ebenda, S. 619.

ist in diesem Bild eine vielschichtige: sein feiner Geruchsinnes ist ein Zeichen seines guten Gedächtnisses und hilft ihm, Irrwege zu vermeiden. Dadurch wird er zum Attribut der Propheten und humanistischen Gelehrten. So ist ein weißer Hund auch das Attribut Bernhards von Clairvaux.¹⁴²

Er ist Symbol der Melancholie und somit auch der Kontemplation, die für die Mystiker im Zentrum ihrer Frömmigkeitspraxis stand: Ein guter Christ sollte sich täglich das Leiden des Herren vor dem inneren Auge lebendig machen.

Der grüne Hintergrund und die bettähnliche Ausstattung suggerieren einen häuslichen Raum, der der Privatsphäre des Betrachters gleichkommt, losgelöst von einer beredten Umgebung. Die Todesbetrachtung ist in die Alltagswelt hineingenommen und keinem übergeordneten Aspekt zugeteilt, wie zum Beispiel einem sozialen Aspekt, dem gleichmachenden Tod oder in einem heilsgeschichtlichen Rahmen gestellt. Die Spannung zwischen Wahrnehmbarkeit und Nicht-Wahrnehmbarkeit soll den Benutzer zur Meditation anleiten und jederzeit innere Bilder vor Augen führen. Für Luther gibt die meditative Betrachtung „*andechtig bilder*“ des Todes einen Trost im Leid, die Stärkung des Glaubens an die Auferstehung und einen Hinweis auf das Gericht.¹⁴³

Der Vergleich der Bildaussagen der drei Gemälde – des anonymen Malers nach Barthel Beham, das Vanitasbild von Hans Mielich und von Christoph Amberger zeigt eine nahe Verwandtschaft. Der Schreckensmoment, der eine moralische Auseinandersetzung mit dem Tod initiiert, ist zurückgenommen und stattdessen regen verschlüsselte Bilder zur Meditation an.

Ambergers Vanitasbild weist nicht nur in seiner Aussage, sondern auch in Stil und Komposition große Ähnlichkeit mit dem Ölbild nach Barthel Behams Kupferstich Das Kind bei den vier Schädeln auf: Die Nahsichtigkeit bezieht den Betrachter in den Bildraum mit ein. Das rechte Größenverhältnis zwischen dem Kind und den umgebenden Objekten ist aufgehoben zugunsten eines Bedeutungsverhältnisses. Die differenzierte Licht- und Farbnuancierung verstärken das Volumen und die Plastizität der Objekte, wodurch diese nochmals an Präsenz und Nähe gewinnen.

Christoph Amberger (1500/05-1562) ist ab dem Jahr 1530 in Augsburg vor allem als Bildnismaler nachweisbar. Zu seinen ersten Auftraggebern gehört der einflussreiche Fugger-Faktor Georg Hörman, der sein Porträt als Pendant zum Bildnis seiner Ehefrau Barbara Reihing, 1529 von Barthel Behams geschaffen, malen ließ.¹⁴⁴ Die formalen

¹⁴² Dittrich, 2005 (s. Anm. 107), S. 228.

¹⁴³ Stirm, Margarete: Die Bilderfrage in der Reformation, Gütersloh 1977, S.88.

¹⁴⁴ Kranz A., 2004 (s. Anm. 86), S.44

Anpassungen in den Porträtgegenständen von Beham und Amberger finden sich auch in den eben beschriebenen Vanitasbildern wieder.

Ambergers Klientel waren Angehöriger der wirtschaftlichen und geistigen Elite der Stadt, wie die Familie Fugger oder der Humanist und Stadtschreiber Conrad Peutinger. Aber auch aus protestantischen Kreisen wie vom Kaufmann Jakob Herbrodt erhielt Amberger seine Aufträge.

Im Juli 1534 wurde in Augsburg offiziell die Reformation eingeführt. Bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts stand einer kleinen altgläubigen Minderheit eine überwiegend protestantische Bevölkerung gegenüber. Nach einer kontinuierlichen Verschärfung der antikatholischen Maßnahmen kam es im Jänner 1537 mit Billigung des Rates zum Bildersturm. Durch die Niederlage des Schmalkaldischen Bundes 1547 und die Besetzung Augsburgs durch kaiserliche Truppen wurden die katholischen Institutionen wieder eingesetzt.

Ambergers konfessionelle Gesinnung ist durch seine Auftraggeber nicht ablesbar. 1545 wurde er noch vom protestantischen Rat der Stadt bestellt, Entwürfe für die Uniformen der Stadtsöldner zu liefern, während er 1548 vom Domkapitel den beachtlichen Auftrag erhielt, den nach dem Bildersturm zerstörten Hauptaltar zu ersetzen.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Ebenda, S.37 und S. 121f.

17. Das Kind mit dem Totenkopf als Symbol für die hoffnungsvolle Erwartung der Todesstunde im Sinne Luthers

Dass das Kind mit dem Totenkopf vor allem im Einflussbereich der Reformation nicht Furcht, sondern die hoffnungsvolle Erwartung der Todesstunde vermittelt, belegen drei Medaillen aus der Werkstatt Wolf Milicz' und seines Sohnes Nickel aus Joachimsthal im Erzgebirge aus dem Jahr 1550, jetzt im Münzkabinett der Staatlichen Museen in Berlin (Abb. 41 und 42), aus dem Jahr 1557, jetzt in der Münzsammlung in München, und eine undatierte um 1540, jetzt im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg¹⁴⁶ (Abb. 43 und 44). Diese zeigen auf der Vorderseite die Begegnung des lydischen Königs Kroisos mit dem Perserkönig Kyros, im Hintergrund Kroisos auf dem Scheiterhaufen und darüber die Inschrift
FRS.FRIT.SVBITO.QVI.MODO.CROESUS.ERAT.O.SOLON.SOLON.

Es ist anzunehmen, dass sich der Medailleur auf das Sprichwort in Ovids *Tristia* 3. 7,42 bezieht *Irus et est subito, qui modo Croesus erat* (und ein Irus, d. h. ein Bettler, ist plötzlich, wer eben noch ein Krösus war).¹⁴⁷

Auf der Rückseite ist jeweils ein Putto mit dem Totenkopf in weiter Landschaft dargestellt. Die unterschiedlichen Inschriften beziehen sich auf die Vergänglichkeit der Zeit und die Unausweichlichkeit der Todesstunde, wie *ICH WART DER ZEIT* (Medaille von 1557).

Ein Charakteristikum der Medaillen aus dem Erzgebirge ist die inhaltliche Ergänzung und Gegenüberstellung ihrer beiden Schauseiten, sodass man weniger von Vorder- und Rückseite sprechen kann,¹⁴⁸ als vielmehr von zwei gleichberechtigten Schauseiten. So wird auch für die Geschichte Kroisos' durch die Darstellung des Putto mit dem Totenkopf eine bestimmte Interpretationsrichtung vorgegeben.

Solon von Athen (ca. 630 - 560 v.Chr.), Dichter und Reformers und einer der sieben griechischen Weisen, wurde von dem übermächtigen König Kroisos gefragt, wen er für den glücklichsten Menschen halte. Solon nannte Tello, Kleobis und Biton, die alle eines glücklichen Todes gestorben sind, nicht jedoch Kroisos, der sich für den glücklichsten Menschen hielt. Als Erklärung gab Solon an, niemand könne glücklich

¹⁴⁶ Maue, Hermann: Classical subjects on Erzgebirge medals, in: Scher, Stephen K. (Hg), *Perspectives on the Renaissance medal*, New York 2000, S. 201-219.

¹⁴⁷ In medias res, S. 6436 (c) Directmedia; Wahrscheinlich sind Schreibfehler unterlaufen, da auch das N im Namen Solon seitenverkehrt geprägt wurde.

¹⁴⁸ Maué, 2000 (s. Anm. 146), S. 202 und 207.

genannt werden, solange man nichts über sein Ende weiß. Als Kroisos aber, vom Perserkönig Kyros besiegt, auf dem Scheiterhaufen seinen Tod erwartete, erinnerte er sich an Solons Worte, dass kein Menschen glücklich sei, bevor er sein Leben gut geendet habe. Die Worte Solons über das glückliche Ende des Menschen werden in doppelter Weise hervorgehoben: indem Kroisos Solons Namen (die Inschrift *O Solon, Solon* wird miteinbezogen) ruft, verweist er auf das Gespräch mit Solon, dessen Worte sich in der dargestellten Szene erfüllen. Das Gedenken an eine glückliche Todesstunde ist die Botschaft dieser Medaillen.

Das Erzgebirge war reich an Silbervorkommen und stand in reger Handelstätigkeit mit Nürnberg. Von dort bezog Milicz vermutlich seine Vorlage, denn die Darstellung des Kindes mit dem Totenkopf in der offenen Landschaft war damals neu und bisher nur auf den Vanitas-Plaketten des Nürnberger Grafikers und Medailleurs **Peter Flötner** (um 1490 - 1546) anzutreffen (Abb. 45). Für die Szene des Kroisos gibt es kein Vorbild in der Medaillenkunst, doch Hermann Maué nennt Milicz' Inspirationsquelle, den Humanisten und Reformier **Johannes Mathesius** (1504-1565).¹⁴⁹ Johannes Mathesius ging nach dem Besuch der Lateinschule in Nürnberg und dem Studium der Theologie in Ingolstadt nach Wittenberg, um Kontakt mit Martin Luther aufzunehmen. Er wurde sein Tischgenosse und verfasste neben Luthers Tischreden und Predigten auch dessen erste Biographie. Nach seinem Studium in Wittenberg wurde er 1532 Rektor der Lateinschule, später Prediger und Pfarrer von Joachimsthal und verbreitete dort sein humanistisches und lutherisches Gedankengut, wie auch seine aufgezeichneten Predigten bezeugen. Somit ist für die Darstellung des Kindes mit dem Totenkopf auf diesen Medaillen eine dezidiert lutherische Tradition vorauszusetzen.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 206f.

18. Das Kind mit dem Totenkopf zwischen Katholizismus und Reformation

Die deutsche Beschreibung der Exequien für Karl V.

Der Titelholzschnitt der deutschen Beschreibung der Exequien für Karl V. vom 24./25. Februar 1559 in Augsburg¹⁵⁰ (Abb. 46) ist ein Beispiel für die Benützung des Motivs des Kindes mit dem Totenkopf unter Bedachtnahme seines humanistischen Sinngehalts in katholischer Umgebung. Ein architektonischer Rahmen umfasst zwei Gräbernischen, in der unteren, kleineren Nische schläft ein Putto, den Kopf auf den Totenkopf gestützt, in das größere Wandgrab darüber wurde der Sarg Karls V. gestellt, bedeckt durch ein mit einem Kreuz verziertes Tuch. Darauf liegen die Reichskleinodien, Krone, Szepter, Reichsapfel und das Schwert. Zusammengefasst durch die mit Knochengirlanden geschmückte Umrahmung werden der Putto mit dem Totenkopf und die verlassenen Reichsinsignien zum Symbol des egalisierenden Todes. Der Text selbst gibt ein genaues Bild des tatsächlichen Trauergerüsts, welches auf Todesallegorien zugunsten einer Überhöhung des Herrschers verzichtet. Wappentragende, gekrönte Männer, ein Adler auf der Spitze des „Castrum doloris“, die „Hercules“-Säulen beidseitig des Gerüsts mit dem Leitspruch des Kaisers *Plus und Ultra*“, die *arma militaria* (das Paludamentum, der goldene Helm und Schild), dies alles wurde zur Verherrlichung des Kaisers bei den Trauerfeierlichkeiten eingesetzt, ohne jedoch auf dem Titelblatt festgehalten zu werden. Grund dafür ist die religionspolitisch schwierige Position Ferdinands I. in Augsburg. In dieser protestantischen Stadt wurden die wichtigsten Konfessionsstreitigkeiten ausgetragen und 1555 wurde die Religionsfreiheit garantiert.

*„Ferdinand I. nimmt den von ihm nach Augsburg einberufenen Reichstag zum Anlass, die Exequien für Karl V. als Staatsakt zu feiern. Die Anwesenheit der Reichsstände beider Konfessionen ermöglicht Ferdinand I. eine Demonstration seines Kaisertums, dem die päpstliche Legitimation noch fehlt, allerdings unter Rücksichtnahme auf die religionspolitische Souveränität der Fürsten.“*¹⁵¹ Es gab jedoch religionspolitisch motivierte Schwierigkeiten während der Trauerfeier, von denen die gedruckten Beschreibungen der Augsburger Exequien, die anonyme *„Aigentliche, unnd warhaffte Beschreibung“* sowie der lateinische Bericht des Friedrich Staphylus nicht berichten¹⁵². Staphylus war einer der

¹⁵⁰ Aurnhammer, Achim, Däuble Friedrich: Die Exequien für Kaiser Karl V. in Augsburg, Brüssel und Bologna, in: Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert, Wolfenbüttler Forschungen Bd. 22, Wolfenbüttel 1983, S. 181, Abb. 2.

¹⁵¹ Ebenda, S. 142ff

¹⁵² Ebenda, S. 147

wichtigen Repräsentanten der Gegenreformation und Rat Ferdinands I.. Da auch der Drucker der deutschsprachigen Beschreibung, Sebald Mayer, der katholischen Partei anzurechnen ist, kann man von einem offiziellen Auftrag ausgehen, in dem die Darstellung des gleichmachenden Todes allen Parteien entgegenkommt.

19. Das Kind mit dem Totenkopf im Spannungsfeld von Reformation und Gegenreformation

Das Kind mit dem Totenkopf als Sinnbild der Auferstehung

Den bisher genannten Renaissance-Darstellungen des Putto mit dem Totenkopf ist die Verflechtung der materiellen und transzendenten Welt immanent und die Begegnung mit dem Göttlichen das eigentliche Thema. Die Bildsprache des Kindes mit dem Totenkopf wurde jedoch im Laufe der Zeit immer schlechter verstanden, dem Betrachter war der Bezug zum Jenseits, verkörpert durch den Putto, nicht mehr selbstverständlich, und so wurden in den niederländischen Darstellungen, zur Verdeutlichung des Inhalts, biblische Szenen, wie der über den Tod triumphierenden Christus mit der Auferstehungsfahne, beigefügt.

Das Kind gibt vielfach seine kontemplative Haltung auf und stattdessen nimmt es durch Blick und Gesten Kontakt zum Betrachter auf und verweist ihn auf den übergeordneten Kontext, den Erlösungsgedanken.

Die positive Auslegung der menschlichen Hinfälligkeit durch den Hinweis auf die Erlösung des Menschen durch Christus bleibt in der Darstellung des Kindes mit dem Totenkopf jedoch erhalten.

Niederländische Kupferstecher setzten häufig das Motiv des Kindes mit dem Totenkopf in Kombination mit dem seifenblasenden Kind.¹⁵³ Neue Symbole kamen hinzu, wie die Blumenvase im Vordergrund als Gegenstück zur Urne oder der Bauer bei der Getreideaussaat oder -ernte als Verweis auf Jesaja 40,6f. oder 1. Kor 15, 1-58.

Aufgrund der engen Verflechtung zwischen den Künstlern ist es schwer möglich, den Ursprung dieser Motive auszumachen.

Künstlerisches Zentrum für viele Maler und Stecher war Antwerpen. 1556 setzte sich, wie in den gesamten spanischen Niederlanden, die Reformation durch und Antwerpen wurde bis zur Rückeroberung durch Alexander Farnese 1583 ein Zentrum des Protestantismus. Die bedeutendsten Künstler arbeiteten für protestantische Auftraggeber, wie zum Beispiel Maarten de Vos. Dieser fertigte Gemälde mit Szenen aus dem Leben des Apostel Paulus für den calvinistischen Händler Gilles Hoofman.

¹⁵³ Über *Homo Bulla* und weiterführende Literatur: Lymant, Brigitte: Sic Transit Gloria Mundi, Ein Glasgemälde mit Seifenblasen als Vanitassymbol im Schnütgen-Museum, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. XLII, 1981, S. 115-132.

Nach dem Fall der Stadt konvertierte de Vos zum Katholizismus, sei es pro forma oder aus Überzeugung.¹⁵⁴

*„Die Druckgraphik trat immer mehr in den Dienst der kirchlichen Propaganda und ihre didaktische und erzieherische Funktion stand im Vordergrund. Einfache Formen und erläuternde Unterschriften sollten zur Simplifizierung und Verständlichkeit eines Gegenstandes führen.“*¹⁵⁵

Das Vanitasthema des Kindes mit dem Totenkopf wurde ein überkonfessionelles Thema, aus welchem weder das Glaubensbekenntnis des Künstlers noch sein geistiges Umfeld herauszulesen ist. Erst die niederländischen Vanitas-Stillebenbilder der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts verlieren die positive, christliche Auslegung des Todesgedankens. Dem calvinistischen Bekenntnis entsprechend wird die Nichtigkeit des Irdischen mit all ihrem Glanz, jedoch in völliger Ausweglosigkeit präsentiert. (Jan van der Heyden). Die endgültige Entmystifizierung findet statt, wenn der Putto zum Teil des Stillebens wird, eingereiht in die Objekte der Vergänglichkeit.

Ein frühes Beispiel für die Verbindung des Putto mit dem Totenkopf und der Auferstehung Christi ist die **Allegorie des Todes und der Auferstehung** im Nationalmuseum Stockholm (Abb. 47), welches **Frans Floris** zugeschrieben wird. Stilistisch weist das Bild auf die südlichen Niederlande in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.¹⁵⁶

Der Putto sitzt auf einem Sarkophag in weiter Landschaft. In seiner rechten Hand, die auf einer Sanduhr aufgestützt ist, hält er eine Märtyrerpalme, die linke weist auf die im Hintergrund sich vollziehende Auferstehung Christi.

Den Putto in atmosphärischer Landschaft übernimmt Floris von deutschen Vorbildern, wie den *Vanitas-Plaketten* von 1535 von Peter Flötner (Abb. 45) Bei Flötner ist das Verhältnis zwischen dem Putto und der dominierenden, ausführlich beschriebenen Landschaft ein anderes. Allegorisch aufgeladenen soll sie das Vanitasthema unterstreichen. Bei Floris ist die Landschaft Kulisse für die christliche Interpretation des Todesgedankens. Der spielerische Umgang des Kindes mit dem Totenschädel sowohl bei Flötner als auch bei Floris nimmt der Todesvorstellung ihr Grauen. Diese Leichtigkeit bringt uns in die Nähe früher italienischer Darstellungen,

¹⁵⁴ Veldman, Ilja M.: Crispijn de Passe and his progeny: (1564 - 1670); a century of print production, Rotterdam 2001, S. 24.

¹⁵⁵ Savelsberg, Wolfgang: Flämische Druckgraphik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Von Bruegel bis Rubens, Ausst.Kat. Köln 1992, S. 229.

¹⁵⁶ Cavalli-Björkman, Görel: Allegory of death and resurrection attributed to Frans Floris, Art Bulletin, 10 (2003), S. 19-20, Janson, 1937 (s. Anm. 3), S. 445.

wie wir sie bereits in den Totenoffizien (Abb. 7) angetroffen haben. Doch die Haltung des Kindes, auf einem Sarkophag sitzend mit Palmenzweig in der Hand, legt die Allusion auf Christus nahe. Der Putto wird dem Christuskind gleichgesetzt und verweist auf die Prophezeiung, die sich im Hintergrund vollendet, seine Auferstehung. Der Fuß auf dem Totenschädel ist ein Zeichen des Sieges über den Tod.

Wie nahe der Putto von Frans Floris dem Christuskind steht, zeigt eine Serie von **sieben Emblemen** aus dem Jahr 1594 **mit einer Widmung an Hubert Caymox** von **Crispijn de Passe dem Älteren** (Abb. 48)¹⁵⁷, die den Putto mit biblischen Szenen und Zitaten verbindet. Neben dem Putto mit dem Totenkopf zeigt auch eine Darstellung den Putto als *Salvator Mundi* mit der Weltkugel in der Hand, triumphierend über den Tod schreiten. Die stehende Haltung erinnert an Darstellungen des Christuskindes auf der Weltkugel, wie sie auf dem Bildnis von **Joos van Cleve** im Museum Thyssen-Bornrmisza in Madrid (Abb. 49) anzutreffen ist.¹⁵⁸

Die biblischen Szenen im Hintergrund, Golgatha links und die Auferstehung rechts, verweisen auf die Aufhebung des Todes in der Passion Christi und seiner Auferstehung. Der Putto ist hier mit dem Christuskind gleichgesetzt.

Als Pendants konzipierte **Crispijn de Passe** die beiden Kupferstiche *Vanitas*.¹⁵⁹ Nicht der mit Seifenblasen spielenden und der auf einem Totenkopf ruhende Putto im Vordergrund sind das Hauptmotiv, sondern die kleinen biblischen und szenischen Darstellungen in der weiten Landschaft bilden das Thema. Das seifenblasende Kind ist das erste Blatt dieser Folge (Abb. 50), denn ihm sind der Sündenfall und der Sämann zugeordnet. Die Bildunterschrift *Vita per Adamum tradita indubitatum mortis nostrae est principium* bezieht sich auf die Sünde Adam und Evas, die den Tod in die Welt gebracht haben. Die Todesgedanken sind auf das diesseitige Dasein gerichtet, auf die Vergänglichkeit des Menschen, ohne Hoffnung auf Erlösung zu vermitteln. Der Sämann verbildlicht die Worte des Apostel Paulus 1. Kor 15,42 *Was gesät wird, ist verweslich*, deren positive Bedeutung für den Christen sich erst im Kupferstich des Putto mit dem Totenkopf (Abb. 51) offenbart: *...was auferweckt wird, unverweslich*. Auch der Bildtext *Mortificatio autem nostri per Christum, gloriosae vitae est initium* verweist auf

¹⁵⁷ Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 - 1700, Rotterdam, Bd. 15, Abb. 634.

¹⁵⁸ Hand, John Oliver: Joos van Cleve, The complete painting, New Haven 2004, S. 50, Abb. 47.

¹⁵⁹ Hollstein Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 - 1700, Rotterdam, Bd. 16, S. 32, Abb. 91ad und S. 33, Abb. 92ad.

Paulus 1. Kor 15,22 *Denn wie in Adam alle sterben, so werden in Christus einst alle lebendig gemacht.*

Es ist nicht zu übersehen, dass Crispijn de Passe in der Interpretation des paulinischen Erlösungsgedankens auch das Thema der Rechtfertigung behandelt. Den Ureltern, welche durch die Sünde den Tod in die Welt gebracht haben, wird durch den Glauben göttliche Gnade zuteil.

Dem antithetischem Satzbau im Korintherbrief (21, Tod-Auferstehung; 22, Adam-Christus; 44, irdisch-überirdisch) entspricht die Gegenüberstellung der beiden Kupferstiche. Erst in der Antithetik erhalten sie ihre spezielle Bedeutung. So wird der Putto mit dem Totenkopf zum Sinnbild der Erlösung der Menschheit. Das Getreidebündel steht als Symbol für die Wiedergeburt, die Vipern, die aus diesem hervorkriechen, sind ein Sinnbild für die Ewigkeit, denn die sich häutende Schlange steht für das sich stets erneuernde Leben.¹⁶⁰ Die drei Kreuze von Golgatha in der Ferne und Christus, der sich in einem Glorienschein emporhebt, vermitteln die Hoffnung auf Wiedergeburt, die nur durch seine Menschwerdung, seinen Opfertod und die Auferstehung gegeben ist. Das Bild der Wiedergeburt vervollständigt sich durch den das Kornfeld erntende Bauer, als Metapher für ewiges Leben, welches erst durch den physischen Tod erlangt werden kann.

Crispijn de Passe, geboren 1564 in Zeeland, ging als junger Mann nach Antwerpen, wo er zwischen 1584/85 in die St. Lukasgilde von Antwerpen eintrat. Zu dieser Zeit befand sich Antwerpen in einer wirtschaftlichen und politischen Krise. 1576 von den Spaniern eingenommen, wurde die Stadt von den Streitkräften William von Orange wieder zurückerobert. In den darauf folgenden Verträgen wurde Religionsfreiheit garantiert, wodurch die Anzahl von Lutheranern und Calvinisten stieg. Seit 1579 übernahmen die Calvinisten die Kontrolle. 1584 wurde Antwerpen jedoch nach der Belagerung durch Alessandro Farnese von den spanischen Truppen wieder eingenommen. Die Protestanten mussten die Stadt verlassen oder zum katholischen Glauben übertreten. Crispijn de Passe zog es als Mennonite vor zu emigrieren. Crispijn de Passe stand unter dem künstlerischen Einfluss von Maarten de Vos, zu jener Zeit der bedeutendste Maler Antwerpens. Die meisten seiner späten Antwerpener Kupferstiche stach Crispijn de Passe nach Zeichnungen von de Vos. Durch de Vos kam Crispijn de Passe auch in Kontakt zu den Brüdern Raphael und Johannes Sadeler I und

¹⁶⁰ Dittrich, 2005 (s. Anm. 107), S.446, II. J.

deren reformistischen Kreisen. Die Brüder übersiedelten 1579 nach Köln, kamen jedoch von 1582 bis 1586 wieder nach Antwerpen zurück.¹⁶¹

Das Motiv des triumphierenden Christus - in der Werkstatt Lucas Cranach d. Ä. wieder aufgegriffen - wurde vor allem in protestantischen Kreisen häufig eingesetzt. Doch der Sieg über Tod und Teufel wurde unter anderem als Sieg über die alte Kirche uminterpretiert.

Bereits auf dem **Titelblatt zu Luthers Neuem Testament in der Nürnberger Ausgabe des Hans Hergot von 1526**¹⁶² von **Sebald Beham** (Abb. 52) ist Christus, auf einer Erdkugel stehend und mit Siegesfahne in der Hand, über Tod und Teufel triumphierend dargestellt.

Der triumphierende Christus wird oft in Satiren gegen die katholische Kirche als Metapher für den Sieg der lutherischen Lehre über die alte Kirche angewandt.

Auf einem **Holzschnitt aus der Cranach-Werkstatt** um 1520/30 (Abb. 53)¹⁶³ wird das Grab Christi von schlafenden Mönchen bewacht. Neben der Siegesfahne des auferstehenden Christus schwingt ein Band mit der Inschrift *Christus das wort gottes*. Diese steht für die Lehre Luthers, die, vermittelt nur durch die Worte des Evangeliums, an die Erlösung durch die Gnade Christi glaubt, während das Gesetz und Gebot durch die alte Kirche vertreten wird, wie die Inschrift auf dem schweren Grabdeckel *beschwer menschlicher leer gesetz und gebot* besagt.

Auch **Peter Flötner** (1490 – 1546) übernimmt das Motiv des triumphierenden Christus für den polemisch gegen die katholische Kirche gerichteten Holzschnitt **Die neue Passion Christi** von 1530/35 (Abb. 54)¹⁶⁴. Die Protagonisten sind die Vertreter der alten Kirche, wegen deren Gottlosigkeit sich der Leidensweg Christi ständig erneuert.

Eine Federzeichnung (Abb. 55)¹⁶⁵ des niederländischen Künstlers **Aertgen van Leyden** (1498–1564) setzt das Motiv der Auferstehung Christi ebenfalls zur Kritik an der alten Kirche ein. Christus auf einer Weltkugel stehend, triumphiert über Sünde und

¹⁶¹ Veldman, 2001 (s. Anm. 154), S. 19.

¹⁶² Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400 - 1700, 72 Bde., Amsterdam, Rotterdam, Bd. 3, S. 192, Abb. 884.

¹⁶³ Schuster, 1983 (s. Anm. 103), S. 182, Abb. 53a.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 182, Kat. 53.

¹⁶⁵ C. Tümpel, 1983 Tümpel, Christian: Die Reformation und die Kunst der Niederlande, in: Hofmann Werner (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 11. November 1983 - 8. Januar 1984, München 1983, S.311, Abb.4.

Tod. Die Sünde, auf deutschen Vorbildern symbolisiert durch den Teufel, wird hier durch die Vertreter der katholischen Kirche dargestellt. Das Motiv wird ihm aus frühen niederländischen Bibelausgaben bekannt gewesen sein, da sich deren Holzschnitte auf Ausgaben der deutschen Lutherbibel stützten.¹⁶⁶

In der **Allegorie des Todes und der Auferstehung** von **Pieter Jansz. Heseman** von 1620 in der Akademie der Bildenden Kunst in Wien (Abb. 56)¹⁶⁷, wird der Betrachter vordergründig mit den Symbolen der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens konfrontiert, doch schon die Geste des Knaben, die dem Vanitasbild Frans Floris (Abb.47) entnommen ist, weist auf die Auferstehung Christi und somit auf die Erlösung der Menschheit hin. Pieter Jansz. Heseman übernimmt den Typus des *Christus Victor*, der den Tod zu seinen Füßen besiegt. Es ist vermutlich auch dies eine Anlehnung an protestantische Vorbilder.

Über das Leben Pieter Jansz. Heseman ist wenig bekannt. Er wurde 1592/93 in Amsterdam geboren, wo er auch 1624 verstarb. Das Bild in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Kunst ist das einzige erhaltene, signierte und datierte Werk dieses Künstlers.

Das Kind mit dem Totenkopf als Anima am Weg zu Gott - *Sine amore mors*

Otto van Veen, Amoris divini Emblemata

Im Jahre 1615 ließ Otto van Veen eine Sammlung von 60 Emblemen unter dem Titel *Amoris divini Emblemata* bei Martin Nutius und Johannes Meursius in Antwerpen drucken. Auf Anregung der Erzherzogin Isabella wurden die sieben Jahre zuvor erschienen *Amorum Emblemata* ins Geistliche übertragen und der weltlichen Liebe die göttliche Liebe gegenüber gestellt. Die Erzherzogin verfolgte mit diesem Wunsch wahrscheinlich gegenreformatorische Ziele, um den katholischen Glauben in den südlichen Niederlanden, welches bis 1585 calvinistisch war, zu stärken.¹⁶⁸ Im Kontext der Gegenreformation nutzten auch die Jesuiten die Emblematis zur Vermittlung ekklesiologisch-lehrhafter Inhalte und als Anleitung zur Meditation in der Tradition von Ignatius von Loyola.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Ebenda, S.312.

¹⁶⁷ Trnek, Renate: Die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Wien 1992, S.177-181.

¹⁶⁸ A. Buschhoff, 2004 Buschhoff Anne: Die Liebesemblematis des Otto van Veen, Die Amorum Emblemata (1608) und die Amorum Divini Emblemata (1615), Bremen 2004, S.131ff.

¹⁶⁹ Ebenda, S.148.

Van Veen verfasste mit den *Amoris divini Emblemata* die erste geistliche Liebesemblemfolge, die den Aufstieg der Anima Humana in Person eines Mädchens zu Gott zum Inhalt hat. Begleitet und geführt wird sie von Amor Divinus, einem nimbierten Jesuskind. Dieses kindliche Liebespaar steht für das Verhältnis zwischen Christus und der menschlichen Seele, eine in der Gegenreformation bevorzugte Auslegung des Hohenliedes.

Van Veen strukturiert die Emblemabfolge gemäß dem mystischen Aufstieg der Anima zu Gott in drei Stufen. Um die letzte Stufe, die Vereinigung mit Gott in der sogenannten *Unio mystica* zu erreichen, muss sich Anima jedoch vorerst durch die *Purgatio* von der Sünde lösen, um zur Erleuchtung, der *Illuminatio*, zu gelangen.¹⁷⁰ Auf diesem Weg hat sie sich zwischen der göttlichen und der weltlichen Liebe zu entscheiden und wird zu Gehorsam und Demut sowie zur inneren Einkehr aufgefordert. Nachdem Anima den richtigen Weg zu Gott mit Hilfe des Amor Divinus beschritten hat, wird in dem Emblem *Sine amore mors* (Abb. 57) nochmals deutlich vor Augen gestellt, dass ohne die Liebe und Gnade Gottes der Mensch dem Tod und der Sünde ausgeliefert ist. Amor Divinus tritt zur schlafenden Anima, deren Arm auf einem Totenkopf ruht. Ihre Flügel sind zusammengebunden. Ihre Passivität und Bewegungslosigkeit wird durch die geschlossene Kontur noch hervorgehoben. Dem gegenüber steht die aktive Haltung des Amor Divinus, der in auslandender Bewegung einen Pfeil aus seinem Köcher zieht. Die ausgebreiteten Flügel und das durch das eilige Hinzutreten flatternde Gewand unterstreichen noch diesen Eindruck. Das Leben (gleich Liebe) wird dem Tod gegenüber gestellt. So sind der tote Baum, die Ruine und ein in Seenot geratenes Schiff im Hintergrund der Anima attributiv zugeordnet. Schon in dem Emblem *Incipiendum* S.11 steht das in Seenot geratene Schiff als Sinnbild für das sündige Leben der Seele vor ihrer Begegnung mit Amor Divinus, ein Leben, in dem der Sünde der Tod folgt. Das Emblem *Sine amore mors* S. 117 hält den Moment vor der Erlösung durch die Gnade Gottes fest. Amor Divinus zieht seinen Liebespfeil aus dem Köcher, um ihn gegen Anima zu richten, die durch ihre gefesselten Flügel handlungsunfähig gemacht wurde. Da in diesem Emblem Anima nicht die Möglichkeit hat, sich für Gott zu entscheiden und sie von der göttlichen Liebe abhängig ist, könnte man Zweifel an der Rechtfertigungslehre der katholischen Dogmatik vermuten, in der dem Christen Rechtfertigung auch durch seine Mitwirkung und durch gute Taten zuteil wird. Dieses Bild und die dazu gehörenden Verse besagen jedoch, dass einem allein durch den Empfang der göttlichen Liebe und Gnade ewiges Leben zuteil wird.¹⁷¹ Erst das nächste Emblem *Par Pari* S.119 (Abb. 58) macht deutlich, dass der Mensch den freien Willen hat, sich für das Gute zu entscheiden, denn Anima erwidert die göttliche Liebe. Die

¹⁷⁰ Ebenda, S.183.

¹⁷¹ *Amoris divini Emblemata* S. 116, *Qui reçoit l'Amour divin, Possede tout de la vie, Je dis, d'une vie sans fin.*

Verkündigung an Maria im Hintergrund gibt den Hinweis, dass der Glaube durch das Wort der Christusverkündigung bewirkt wird, denn die Rechtfertigung geschehe allein durch Christus (Röm 3,28)

So unterscheidet sich das Emblem *Sine amore mors* von den übrigen Emblemen dieser Sammlung, die verdeutlichen, wie Anima durch Tugenden und Taten gemäß der gegenreformatorischen Lehre ihr Ziel erreicht, nämlich die mystische Vereinigung mit Gott. Die Handlungsunfähigkeit der Anima durch ihre gefesselten Flügel im Emblem *Sine amore mors*, wie auch die Darstellung der Verkündigung im darauf folgenden Emblem lassen den Schluss zu, dass eine Verbildlichung der Rechtfertigungslehre, wonach der Mensch nicht durch Werke, sondern nur durch den Glauben an Christus gerechtfertigt ist, beabsichtigt war. Das Prinzip der Rechtfertigung *sola fide* wurde im 16. Jahrhundert noch von vielen katholischen Würdenträgern akzeptiert.¹⁷²

In dem Emblem *Sine amore mors* wird die Darstellung des Kindes mit dem Totenkopf in einen neuen Kontext gestellt, doch der wesentliche Sinngehalt bleibt erhalten: die Vermittlung von Hoffnung auf ein ewiges Leben. Hier steht der Tod jedoch als Alternative zum ewigen Leben, als „unaufhörlicher Tod“ *une mort continue* (französischer Vers S. 116) und nicht als Ende des Diesseits. Nicht mehr die Memoria und die Kontemplation des eigenen Todes in Bezug auf die Versäumnisse auf Erden stehen im Vordergrund, sondern der Heilsplan Gottes, die Gnade oder die Verdammung.

Otto van Veen schuf das Emblem *Sine amore mors* in Anlehnung an Andrea Alciato's *De Morte et Amore* aus dem *Emblematum Liber* in der Edition von 1534, Seite 69 (Abb. 59 und 60). Der Vers und der Holzschnitt erzählen die Geschichte von den Folgen Amors' Blindheit, als er gemeinsam mit dem Tod auf der Jagd ging, dieser die Köcher vertauschte und Amor statt mit seinem goldenen Pfeil mit einem aus Knochen angefertigten Pfeil die Jugend traf, die so verurteilt war zu sterben.¹⁷³ Die Folgen dieser Verwechslung sind im Vordergrund dargestellt, während im Hintergrund ihre Ursache geschildert wird: der Tod beugt sich über den schlafenden Amor und entwendet ihm seinen Köcher. Somit wird Amor auch zur Tod bringenden Gestalt und das Kind mit Pfeil und Bogen findet Eingang in die Vergänglichkeitsdarstellungen. Van Veen übernimmt dieses Motiv jedoch mit umgekehrten Vorzeichen: die Figur, die sich dem schlafenden Kind nähert, ist die himmlische Liebe und ihre Pfeile bringen ewiges Leben.

Otto van Veen

¹⁷² Seidel Menchi, 1993 (s. Anm. 82), S.69

¹⁷³ Panofsky, Erwin: Der blinde Amor, in: Studien zur Ikonologie: humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980, S. 169.

Die Offenheit Otto van Veens in Glaubensfragen entspricht seiner humanistischen Gesinnung. Otto van Veen¹⁷⁴, 1556 in Leiden geboren, stand schon im engen Kontakt zum Leidener Humanistenkreis eines Justus Lipsius, wie auch zu dem Lütticher Maler, Poeten und Humanisten Domenicus Lampsonius. 1609 musste er die Position als Hofmaler beim Statthalterpaar der spanischen Niederlande, Erzherzog Albrecht und Isabella, seinem Schüler Peter Paul Rubens überlassen und die Aufträge für große Bildtafeln gingen zurück. Van Veen wandte sich ab dieser Zeit verstärkt dem emblematischen Bereich zu. Die in seinen Emblembüchern verwendeten Texte bezeugen die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer humanistischer Literatur wie auch mit den Werken der Kirchenväter. Antwerpen wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem Zentrum für das emblematisch illustrierte Erbauungsschrifttum; die Stecherfamilien Galle und Wierix traten als Produzenten von Andachtsbildern hervor.¹⁷⁵ Erbauungsbücher dienten vor allem zur Vergegenwärtigung christlich transzendentaler Inhalte, die im Emblem verbildlicht werden, sowie zur meditativen Reflexion.

¹⁷⁴ vgl. Buschhoff, 2004 (s. Anm. 168), S.53-56.

¹⁷⁵ Ebenda, S.141ff.

20. Funktion und Gebrauch

Luther, der sich nicht vollinhaltlich der reformatorischen Kritik an der Bilderverehrung anschloss, erkannte den Erkenntniswert von Bildern für die Erziehung frommer, gläubiger Christen an.¹⁷⁶ Luther gibt in seiner Schrift „*Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben*“ den Rat, sich mitten im Leben bereits im Bedenken des Todes zu üben, solange dieser noch fern sei.¹⁷⁷ Die praktischen Anweisungen dazu findet man auch später in einer Leichenpredigt des Pastors Valerius Herberger (1562-1627) aus dem Jahr 1618, in der er über den Satz: „Traue keinem Morgen, das sind die besten Sorgen“ auf die als Wandschmuck verbreitete Memento mori-Darstellung des Putto mit Totenkopf und Sanduhr verweist.¹⁷⁸ Wie eng Laienfrömmigkeit und alltägliche Lebenspraxis ineinander greifen, bezeugen auch die zahlreichen Kopien des Kupferstiches *Kind mit dem Totenkopf* von Barthel Beham, von denen man annehmen kann, dass sie zu Andachtszwecken Verwendung fanden. Wir wissen es z.B. von einer im Jahr 1668 geschaffenen Kopie dieses Blattes, die durch „eine tugendliebende Jugend in Zürich“ verehrt wurde.¹⁷⁹ Luther, dessen ursprünglich eher bilderfeindliche Einstellung im Laufe der Zeit abnahm, hatte einige seiner katechetischen Schriften als Tafeldrucke anfertigen lassen, sodass sie sich zur Anbringung in Kirchen oder Häusern eigneten. Wohlhabende Bürger ließen sich bei Interesse oder Gefallen an einem Flugblatt dieses in ein anderes Medium übertragen und als Wandschmuck und zu Andachtszwecken aufhängen.¹⁸⁰

Obwohl Kupferstiche auch zu begehrten Sammelobjekten wurden - Ludwig Friedrich von Württemberg-Mömpelgard ließ zum Beispiel schon im Jahr 1600 dreiundachtzig Blätter von Crispijn de Passe in ein Lederalbum binden¹⁸¹ – behielten sie ihre Nutzung als Meditationsobjekt. Das zeigt auch die große Verbreitung des Motivs des Kindes mit dem Totenkopf.

¹⁷⁶ Scribner, 2002 (s. Anm. 104), S. 136.

¹⁷⁷ Thiede, 1982 (s. Anm. 72), S. 19.

¹⁷⁸ Knauer, Martin: *Bedenke das Ende. Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges*, Tübingen 1997, S.88.

¹⁷⁹ Spamer, Adolf: *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1930, S.165.

¹⁸⁰ Schilling, Michael: *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*, Tübingen 1990., S.248, S.277. (Beispiele von Kupferstichen auf Gemälde übertragen.)

¹⁸¹ Staatsgalerie Stuttgart, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. B 509, MDS 5. Veldman, 2001 (s. Anm. 154), S.50f.

21. Zusammenfassung

Das Motiv des Kindes mit dem Totenkopf entstand zu einer Zeit, als ein bedrohliches Bild des Todes den Menschen die Vergänglichkeit des Irdischen und die Notwendigkeit zur rechtzeitigen Umkehr drastisch vor Augen führte. Dennoch setzt es sich von den makaberen Bildern des Todes, die im Laufe des 15. Jahrhunderts entstanden, entscheidend ab.

Denn während diese mahndend das plötzliche Hereinbrechen des Todes in die diesseitige Welt thematisieren, wird in das Motiv des Kindes mit dem Totenkopf die Bedeutung seines antiken Vorbildes implantiert – die Verschmelzung der Grenzen von Diesseits und Jenseits und die Vereinigung des Irdischen mit dem Göttlichen. Denn die Gestalt des Kindes ist in der antiken Mythologie Ausdrucksform des Göttlichen und als solche wurde sie von den humanistischen Künstlern übernommen. Daher ist das Kind auch nicht tot dargestellt, sondern schlafend, als Metapher für den ewigen Schlaf, der selige Unsterblichkeit bedeutet.

Wenn auf Porträtmedaillen der Renaissance die Darstellung des Kindes mit dem Totenkopf zum ersten Mal erscheint, so wird diese zu einem zweifachen Hoffnungsträger auf Erlösung, denn als Medaille soll sie durch ihre Beständigkeit das immerwährende Gedenken an den Verstorbenen garantieren und durch die Darstellung des Putto mit dem Totenkopf die Verbindung zum Jenseits herstellen.

In andere Medien transponiert, wie Kupferstich oder Holzschnitt, verliert das Motiv seinen memorialen Charakter und seine übergreifenden Bezüge, die wie eine Aura die Verbindung zum Verstorbenen herstellten. Der Zeitaspekt, die kurze Spanne zwischen Leben und Tod, symbolisiert durch die Sanduhr, rückt in den Vordergrund. Die Bilder werden zu Meditationsobjekten, die sich auf die Befindlichkeiten des Betrachters beziehen und seiner Gewissensmodellierung und Selbstdisziplinierung dienen. Sie erhalten als neue Aufgabe, den Betrachter zur einer christlichen *meditatio mortis* anzuregen, ohne die Schrecken der Verdammnis vorzuführen.

Ein Schwerpunkt dieser Arbeit sind die Kupferstiche Barthel Behams und deren Nachfolge, denn an ihnen lässt sich die religiös und gesellschaftspolitisch bestimmte Einstellung zum Tod ablesen.

Während Barthel Beham den Tod als natürliches Ereignis begreift, eingebunden in den Kreislauf des Lebens, dem die Wiedergeburt folgt, versteht sein Kopist, der ein offenes Buch mit der Inschrift *Cielo* zwischen die Objekte der Vergänglichkeit einfügt, den Tod als Erlösung zum ewigen Leben im Sinne Luthers.

Dieselbe Bedeutung kommt den Medaillen aus dem Erzgebirge zu, denn durch die Kombination der Geschichte Solons mit der Darstellung des Kindes mit dem Totenkopf wird der hoffnungsvollen Erwartung der Todesstunde und der freudigen Annahme des Todes bildlich Ausdruck verliehen.

Da die Darstellungen zumeist keine christlichen Symbole enthalten, das Verhalten und Denken über den Tod in der angesprochenen Zeit jedoch religiös geprägt war, wurde das Motiv vornehmlich dort aufgegriffen, wo man dem klerikalen Einflussbereich zu entkommen trachtete. Diese individuelle *meditatio mortis*, frei von Todesfurcht, die diese Bilder vermitteln, kommt Luthers Einstellung zum Tode sehr entgegen. Denn für ihn wurde die Überwindung der Todesfurcht durch den individuell verstandenen Glauben an die Rechtfertigung allein durch die Gnade möglich. Die Beispiele, die im Einflussbereich lutherischen Glaubens entstanden, haben gezeigt, dass das Motiv des Kindes mit dem Totenkopf eine *meditatio mortis* hervorruft, die über das Bedenken des eigenen Todes hinaus den Opfertod Christi als Erlösungstat miteinbezieht.

Sozusagen als Schlusspunkt dieser Entwicklung stehen die Darstellungen des Kindes mit dem Totenkopf der niederländischen Malerei und Graphik an der Wende zum 17. Jahrhundert. Die Botschaft des Kindes mit dem Totenkopf wurde im Laufe der Zeit immer schlechter verstanden. Dem Betrachter war der Bezug zum Jenseits, verkörpert durch den Putto, nicht mehr selbstverständlich und so wurden zur Verdeutlichung des Inhalts biblische Szenen wie die Kreuzigung oder der über den Tod triumphierende Christus mit der Auferstehungsfahne beigelegt. Die Bilder erhalten nun eine didaktische Funktion.

Das immerwährende Gedenken an den Verstorbenen, wie es durch die Medaillen und Stundenbücher aufrechterhalten werden sollte, wurde durch den Hinweis auf die Auferstehung zum Gedächtnis an den Erlösertod Christi.

Ausblick

In der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts vermittelt die Darstellung des Kindes mit dem Totenkopf nicht mehr ein hoffnungsvolles Bild des Todes. Der Putto wird Teil des Vanitas-Stillebens, gleichgeordnet den kostbaren Dingen, die die Vergänglichkeit und Eitelkeit der Welt symbolisieren. Durch die endgültige Entmystifizierung verliert der Putto seine göttliche Aura und wird austauschbar mit dem sterblichen oder auch toten Kind. (Peter Wtewael (1596-1660 Utrecht) Das Kind mit dem Totenkopf, Abb. 61 und Herman Collenius (1650 Friesland – 1723 Groningen) Vanitas, Abb. 62)

22. Bibliografie

Ahlschweig, Kathrin Susan: Beobachtungen zur poetischen Technik und dichterischen Kunst des Claudius Claudianus, besonders in seinem Werk *De raptu Proserpinae*, Frankfurt 1998.

Allgemeines Künstlerlexikon (Saur allgemeines Künstlerlexikon) Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker; Günter Meißner (Hg.), München 1983-2007

Andersson Christiane: The censorship of images in Nuremberg 1521-1527, in: Dagmar Eichberger and Charles Zika (Hg.), *Dürer and his culture*, Cambridge 1998, S. 164-178.

Angerer, Martin: 450 Jahre evangelische Kirche in Regensburg, Ausstellungskatalog Museum der Stadt Regensburg, Regensburg , 1992.

Angerer, Martin: Beiträge zur Stadtgeschichte vom frühen Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit, Regensburg 1995.

Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*, München 1999.

Aurnhammer, Achim, Däuble Friedrich: Die Exequien für Kaiser Karl V. in Augsburg, Brüssel und Bologna, in: *Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert*, Wolfenbüttler Forschungen Bd. 22, Wolfenbüttel 1983, S141-190.

Ausstellungskatalog Köln: *Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter*, Joachim M. Plotzek (Hg.), Stuttgart 1992.

Bächtiger, Franz: Der Tod als Jäger, *Ikonographische Bemerkungen zum Schlußbild des Berner Totentanzes*, in: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* 63/64, 1983/84, S. 23-30.

Bächtiger, Franz: *Vanitas - Schicksalsdeutung in der deutschen Renaissancegraphik*, München 1970

Bartsch, *The illustrated Bartsch*, Band 15, *Early German masters. Barthel Beham, Hans Sebald Beham* hg. v. Robert A. Koch . New York 1978.

Bartz, Gabriele, König Eberhard: *Das Stundenbuch. Perlen der Buchkunst. Die Gattung in Handschriften der Vaticana*, Stuttgart 1998.

Bartz, Gabriele, König Eberhard: *Die Illustration des Totenoffiziums in den Stundenbüchern*, in: *Im Angesicht des Todes*, St. Ottilien 1987.

Bauer-Eberhardt Ulrike: Lauro Padovano und Leonardo Bellini als Maler, Miniatoren und Zeichner, in: Pantheon XLVII., 1989, S 49-82.

Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt 1977.

Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2000.

Belting, Hans; Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes, das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

Bialostocki, Jan: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1981.

Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille, Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth (Hg.), Zürich 2000.

Börner, Lore: Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450-1750), Berlin 1997.

Bott, Gerhard: Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1983, Frankfurt am Main 1983.

Brinkmann, Bodo: Zur Rolle von Stundenbüchern in der Jenseitsvorsorge, in: Jezler, Peter (Hg.) Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Ausst. Kat. Zürich 1994.

Brinkmann, Hennig: Mittelalterliche Hermeneutik, Darmstadt 1980.

Brückle, Wolfgang; Müller, Jürgen: Der innere Christus. Zur mnemonischen Tradition der Passionsandacht und einer mystischen Vergegenwärtigung des Gekreuzigten bei Pieter Bruegel d. Ä., in: Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne, Jörg Jochen Berns (Hg.) Wien 2000, S. 605- 638.

Busch, Karl: Hans Mielichs "Vanitas" von 1536, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, NF 1934/36, Kleine Beiträge S. XXXIV-XXXVI.

Buschhoff Anne: Die Liebesemblemata des Otto van Veen, Die Amorum Emblemata (1608) und die Amorum Divini Emblemata (1615), Bremen 2004.

Büttner, F.O.: Ce Sera Moy, Realitätsgehalt und Rhetorik in Darstellungen der Toten- und Vergänglichkeitsikonographie des Stundenbuchs, in: Bert Cardon (Hg.) "Als Ich Can": Liber Amicorum in memory of Professor Dr. Maurits Smeyers, Leuven 2002, Bd. 1, S.243-316.

Cavalli-Björkman, Görel: Allegory of death and resurrection attributed to Frans Floris, in: Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm 10 (2003), p. 19-20.

Cheney, Liana: Dutch Vanitas Paintings: The Skull Cheney, in: Liana DeGirolami Cheney (Hg.) The symbolism of Vanitas in the arts, literature, and music: comparative and historical studies, Lewiston 1992, S. 113- 176.

Claudian: De Raptu Proserpinae, Claire Gruzelier (Hg.), Oxford 1993.

Cumont, Franz: Recherches sur le symbolisme funeraire des Romains, Paris 1966.

Deutsches Literatur-Lexikon, Wilhelm Kosch (Begr.) Bd. 16. Herkommer, Hubert; Lang, Carl (Hg.), Bern 1996.

Dienst, Barbara: Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland, München 2002.

Dittrich, Sigrid u. Lothar: Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts, Petersberg 2005.

Dülberg, Angelica: Privatporträts, Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990.

Engemann Josef: Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit, Münster 1973.

Goertz, Hans-Jürgen: Thomas Müntzer, Mystiker, Apokalyptiker, Revolutionär, München 1989.

Gülpen, Ilonka: Der deutsche Humanismus und die frühe Reformations-Propaganda 1520 - 1526, Das Lutherporträt im Dienst der Bildpublizistik, Hildesheim 2002.

Habich, Georg: Die Medaillen der italienischen Renaissance, Berlin 1922.

Hand, John Oliver: Joos van Cleve, The complete painting, New Haven 2004.

Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515 – 1532, Ausstellungskatalog: Hans Holbein d. J. - Die Jahre in Basel 1515 - 1532, Kunstmuseum Basel, 1. April bis 2. Juli 2006, München 2006.

Held, Jutta: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1998.

Hoffmann, Konrad: Holbeins "Todesbilder": Laienfrömmigkeit im Todesbild der Vor- und Frühreformation, in: Klaus Schreiner (Hg.) Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter; Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge, München 1992, S.263-282.

Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 - 1700, 71 Bde., Rotterdam.

Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400 - 1700, 72 Bde., Amsterdam, Rotterdam.

Janson, Horst W: The Putto with the death's head, in: Art Bulletin 19, 1937, S. 432-449

Kammel, Frank Matthias: Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter, in: Kammel, Frank Matthias (Hg.) Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter; Ausstellungskataloge des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2000 S.10-33.

Kiening, Christian: Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit, München 2003.

Kiening, Christian: Meister des Todes: Johannes Geiler von Keysersberg, in: Hülsen-Esch, Andrea (Hg.), Zum Sterben schön: Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, Köln 2006, Bd.I, S. 227-237.

Kiening, Christian: Der Tod, die Frau und der Voyeur, in: Gaebel Ulrike (Hg.) Böse Frauen - gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Trier 2001, S.195-221.

Knauer, Martin: Bedenke das Ende. Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges, Tübingen 1997.

Kranz, Annette: Christoph Amberger - Bildnismaler zu Augsburg, Regensburg 2004

Kranz, Peter: Die Stadtrömischen Erosen-Sarkophage, Berlin 1999.

LCI: Lexikon der christlichen Ikonographie, Engelbert Kirschbaum (Hg.) 8 Bde., Rom, Wien 1968-1976.

LeGoff, Jacques: Die Geburt des Fegefeuers, Stuttgart, 1984.

Lentes, Thomas: Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod. Rosenkranz und Todesvorstellung zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: Andrea von Hülsen-Esch (Hg.) Zum Sterben schön, Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, Köln 2006, Bd.1, Aufsätze, S.310-320.

Leuschner, Eckhard: Persona, Larva, Maske, Frankfurt/Main 1997.

Löcher, Kurt: Hans Mielich (1516 - 1573), Bildnismaler in München, München 2002.

Lohse, Bernhard: Erasmus von Rotterdam - eine Alternative zur Reformation, in: Humanismus und Reformation: Martin Luther und Erasmus von Rotterdam in den Konflikten ihrer Zeit, Pesch Otto Hermann (Hg.), München 1985.

Lowenthal, Anne W.: Joachim Wtewael and Dutch mannerism, Doornspijk 1986,

Lymant, Brigitte: Sic Transit Gloria Mundi, Ein Glasgemälde mit Seifenblasen als Vanitassymbol im Schnütgen-Museum, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. XLII, 1981, S. 115-132.

Manning, John: The emblem, London 2002.

Maue, Hermann: Classical subjects on Erzgebirge medals, in: Scher, Stephen K. (Hg), Perspectives on the Renaissance medal, New York 2000, S. 201-219

Mauré, Hermann: Antikenrezeption oder Erfindung der italienischen Renaissance? Die Medaille des Matthes Gebel auf den Tod des Georg Ploed aus dem Jahre 1532, in: Brehm, Oliver (Hg.) Musikos aner, Festschrift für Max Wegner zum 90. Geburtstag, Bonn 1992, S.279-288

Messerer, Wilhelm: Kinder ohne Alter, Regensburg 1962.

Neumann Gerhard: Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst, Berlin 1965.

Panofsky, Erwin: Der blinde Amor, in: Studien zur Ikonologie: humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980.

Pauli, Gustav: Barthel Beham, Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Strassburg 1911.

Pennington, Margot: Memento mori, Stuttgart 2001.

Pesch, Otto H.: Theologie des Todes bei Martin Luther, in: Im Angesicht des Todes, Becker; Hansjakob; Einig, Bernhard; Ullrich, Peter-Otto (Hg.) St. Ottilien 1987, S.709-790.

Piendl Max: Die Bibliotheken zu St. Emmeram in Regensburg, Kallmünz 1971.

Rosenfeld, Hellmut : Der mittelalterliche Totentanz; Köln, 1972³ .

Rotzler, Willy: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen, Winterthur 1961.

Savelsberg, Wolfgang: Flämische Druckgraphik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Von Bruegel bis Rubens, Ausst.Kat. Köln 1992, S.225-234.

Schelle-Wolff, Carola: Zwischen Erwartung und Aufruhr. Die Flugschrift "Von der neuen wandlung eynes Christlichen Lebens" und der Nürnberger Drucker Hans Hergot, Frankfurt/Main 1996.

Scher, Stephen K.: The Currency of Fame, Portrait Medals of the Renaissance, Ausst.-Katalog New York 1994.

Schilling, Michael: Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700, Tübingen 1990.

Schneider, Norbert: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln 1999.

Schneider, Norbert: Zeit und Sinnlichkeit, Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus, in: Kritische Berichte 1980, S.8-34.

Schuster, Peter-Klaus: Abstraktion, Agitation und Einfühlung, Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert, in: Hofmann Werner (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 11. November 1983 - 8. Januar 1984, München 1983, S. 115-249.

Scribner, Robert W: Religion und Kultur in Deutschland 1400 - 1800, Göttingen 2002.

Seebaß, Gottfried: Die Reformation und ihre Außenseiter, Göttingen 1997.

Seidel Menchi, Silvana: Erasmus als Ketzer, Reformation und Inquisition im Italien des 16. Jahrhunderts, Leiden 1993

Seidel Menchi, Silvana: Humanismus und Reformation im Spiegel der italienischen Inquisitionsakten, in: August Buck (Hg.) Renaissance - Reformation, Gegensätze und Gemeinsamkeiten, Wiesbaden 1984.

Seznec, Jean: Youth, Innocence and Death, Some Notes on a Medallion on the Certosa of Pavia, in: Journal of the Warburg Institute 1, 1937/38, S. 298-303.

Spamer, Adolf: Das Kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert, München 1930.

Stirm, Margarete: Die Bilderfrage in der Reformation, Gütersloh 1977.

Tanz der Toten – Todestanz, Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum, Ausstellungskatalog Museum für Sepulkralkultur Kassel 1998, Wolfgang Neumann (Hg.), Dettelbach 1998.

Tavel, H.Ch.: Der Totentanz, in: Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann; Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, Bern 1979.

Thiede, Werner: Luthers individuelle Eschatologie, in: Lutherjahrbuch 49, 1982.

Thulin, Oskar: Cranach-Altäre der Reformation, Berlin 1955

Trnek, Renate: Die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Wien 1992.

Tümpel, Christian: Die Reformation und die Kunst der Niederlande, in: Hofmann Werner (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 11. November 1983 - 8. Januar 1984, München 1983, S.309-321.

Veldman, Ilja M.: Crispijn de Passe and his progeny: (1564 - 1670); a century of print production, Rotterdam 2001.

Walter, Hans: Griechische Götter, München 1971.

Wehr, Gerhard: Mystik im Protestantismus, Von Luther bis zur Gegenwart, München 2000.

Wieck, Roger: Late Medieval and Renaissance illuminated Manuscripts 1350-1525 in the Houghton Library. Cambridge Mass.1983.

Wind, Edgar: Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt 1987.

Wittkower, Rudolf: Tod und Auferstehung auf einem Bild von Marten de Vos, in: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 2002.

Wolf, Claudia M.: Die schlafende Ariadne im Vatikan, Hamburg 2002.

Zahnd, Urs Martin: Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik in Niklaus Manuels Berner Totentanz, in: Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), Zum Sterben schön: Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, Köln 2006, Bd.1, Aufsätze, S.144-155.

Ziegler, Walter: Das Benediktinerkloster St. Emmeram zu Regensburg in der Reformationszeit, Kallmunz 1970.

Zinsli, Paul: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel, Bern 1953, Berner Heimatbücher 54/55.

Zschelletzschky, Herbert: Die "drei gottlosen Maler" von Nürnberg, Leipzig 1975.

23. Abbildungen



Abbildung 1
Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt 1534,
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg



Abbildung 2
Dionysischen Eroten-Sarkophag, Pisa, Camposanto



Abbildung 3
Eroten-Sarkophag, Rom, Palazzo Mattei di Giove, Cortile



Abbildung 4
Giovanni Boldù, Darstellung eines Jünglings, umgeben von den Personifikationen der Reue und des Glaubens, 1458



Abbildung 5
Giovanni Boldù, Selbstporträt in antiker Manier, 1458,
Staatl. Münzsammlung München



Abbildung 6
Giovanni Boldù, Jüngling und Putto mit dem Totenkopf,
Staatl. Münzsammlung München

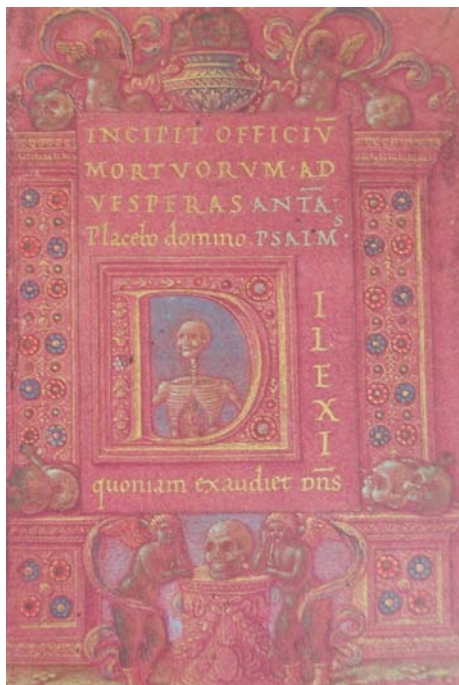


Abbildung 7
Carafa-Stundenbuch Vat.lat 9490, fol.140, Totenbild, Rom um 1480,
Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano



Abbildung 8
 Handschrift MS Typ 180, Vigiliae Mortuorum fol. 1, Initiale D, Venedig,
 Anfang 15. Jh., Harvard College Library



Abbildung 9
 Stundenbuch ms. Ross. 65, Initiale D fol.65,
 Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano



Abbildung 10
 Psalter-Stundenbuch ms. Ross. 197, fol.232, Neapel, spätes 15. Jh.,
 Biblioteca Vaticana



Abbildung 11
 Cristoforo Solari, Marmor medaillon an der Nordfassade der Certosa von Pavia



Abbildung 12
Maffeo Olivieri, Bronze-Medaillon, Grabmal des Marc Antonio Martinengo,
Brescia, Museo Cristiano



Abbildung 13
Holzschnitt, L'Hora Passa, Italien, spätes 15. Jahrhundert,
Bibliothek Nationale, Paris



Abbildung 14
Römischer Sarkophag,
Vatikanische Museen, Galleria dei Candelabri I.20, Inv.Nr.2422



Abbildung 15
Matthes Gebel, Medaille für Georg Ploed, 1532,
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



Abbildung 16
Barthel Beham, Kupferstich, Das Kind mit dem Totenkopf

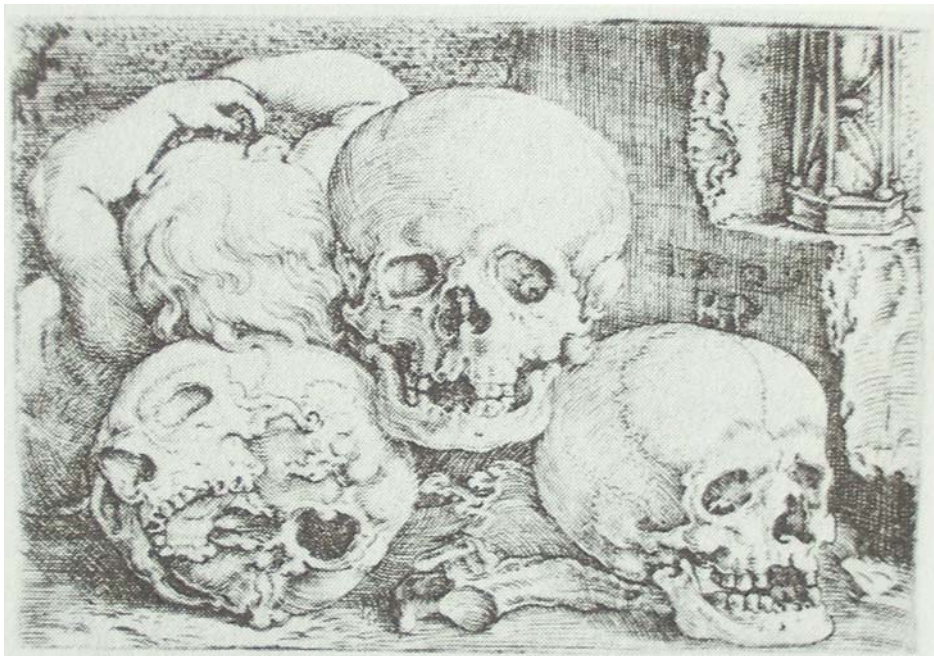


Abbildung 17
Barthel Beham, Kupferstich, Kind bei den drei Schädeln



Abbildung 18
 Bartholomäus Bruyn d. Ä., Rückseite eines unbekanntes Frauenbildnisses, um 1520/30,
 Leningrad, Staatliche Eremitage



Abbildung 19
 Rogier van der Weyden, Triptychon des Jean Braque,
 Musée de Louvre, Paris

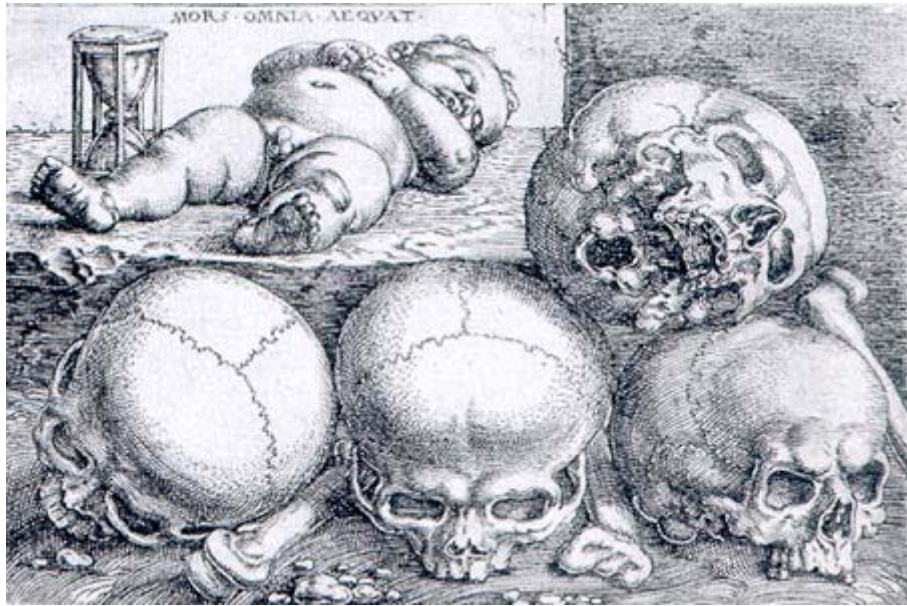


Abbildung 20
 Barthel Beham, Kupferstich, Kind bei den vier Schädeln



Abbildung 21
 Heidelberger Blockbuch, Cod. Pal. germ. 438, Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz,
 Blatt: 129r, Ostmitteldeutschland um 1455/1458, Universitätsbibliothek Heidelberg



Abbildung 22
Hans Holbein der Jüngere, Bilder des Todes, um 1523



Abbildung 23
Anonym, Kind mit Totenkopf, Öl auf Leinwand, Privatbesitz



Abbildung 24
Johannes Geiler von Kaysersberg, Das buoch Arbore humana, Straßburg 1521,
Holzschnitt, Der Tod fällt den Lebensbaum der „Alten“



Abbildung 25
Johannes Geiler von Kaysersberg, Das buoch Arbore humana, Straßburg 1521,
Holzschnitt, Der Tod und die drei Lebensalter



Abbildung 26
Niklaus Manuel Deutsch, Totentanz um 1516/20, Vertreibung aus dem Paradies, Die
Gesetzesübergabe an Moses, nach Aquarell-Kopien von Albrecht Kauw, 1649

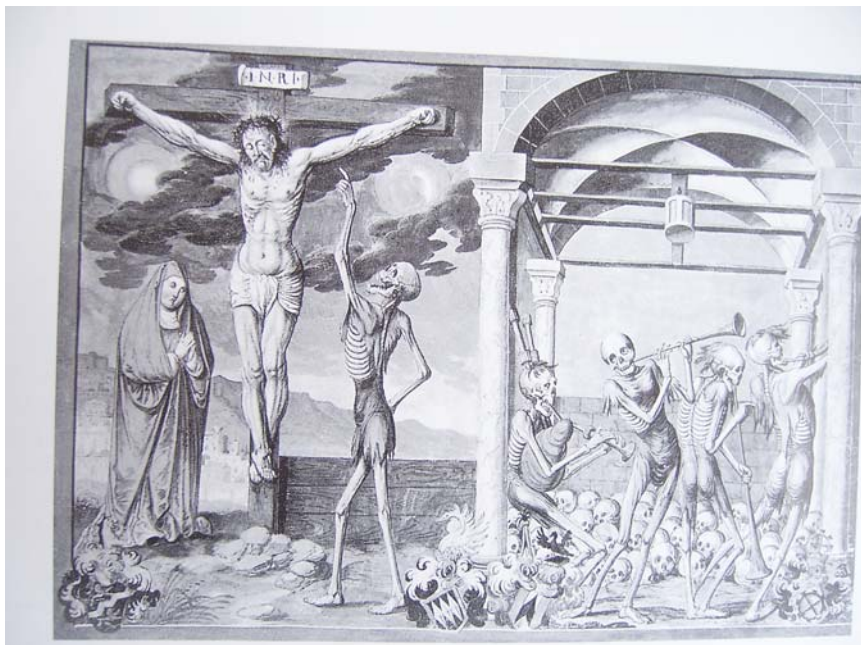


Abbildung 27
Niklaus Manuel Deutsch, Totentanz um 1516/20, Kreuzigung, Totentanz im Beinhaus,
nach Aquarell-Kopien von Albrecht Kauw, 1649



Abbildung 28
Niklaus Manuel Deutsch, Totentanz um 1516/20, Schlussbild, nach Aquarell-Kopien
von Albrecht Kauw 1649



Abbildung 29
Barthel Beham, Kupferstich, Madonna mit Kind und Totenkopf, um 1534



Abbildung 30
Hans Glaser, *Von zweyerley menschen sterben*, Holzschnitt, Mitte 16. Jahrhundert



Abbildung 31
Joos van Cleve, *Maria und Kind*, 1525,
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection.



Abbildung 32
Francesco Bonsignori, Madonna das Kind anbetend, Privatbesitz, 1483



Abbildung 33
Reisebeschreibung des Bernhard von Breydenbach, „Peregrinatio in terram sanctam“
erschienen 1486 in Mainz



Abbildung 34
Vesperbild eines Flügelretabels, um 1500,
Berliner Skulpturensammlung,



Abbildung 35
Hans Holbein d.J., Totentanz , Simulachres, Lyon 1538, Adam und Eva bei der Arbeit
im Schweiß des Angesichts, Cij r



Abbildung 36
Carlo di Camerino, Mutter der Barmherzigkeit, um 1400,
The Cleveland Museum of Art, The Holden Collection



Abbildung 37
Hans Mielich, Vanitas, 1536,
Museum der Stadt Regensburg



Abbildung 38
 Karl Stengel, *Monasteriologia*, 1619, Ansicht von St. Emmeram vom Norden,

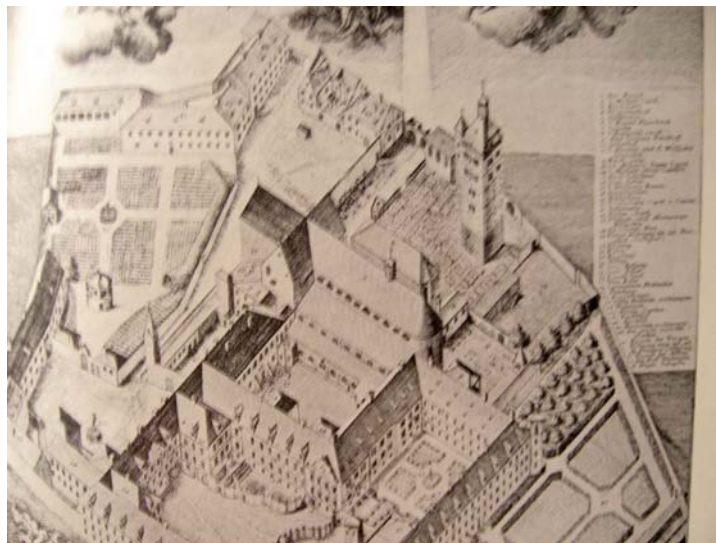


Abbildung 39
 St. Emmeram, Kupferstich um 1750



Abbildung 40
Christoph Amberger, Vanitas, 1545, Öl auf Holz,
Museum Catharijneconvent, Utrecht



Abbildung 41
Kroisos
Nickel Milicz, Medaille, 1550,
Münzkabinett Staatliche Museen, Berlin



Abbildung 42
Putto mit Totenkopf



Abbildung 43
Kroisos
Wolf Milicz, Medaille, um 1540,
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg



Abbildung 44
Putto mit Totenkopf



Abbildung 45
Peter Flötner, Vanitas, Plakette,
Bayrisches Nationalmuseum München



Abbildung 46

Aigentliche, unnd warhaffte Beschreibung, weß bey der herrlichen Besingknuß, so die Röm. Kay. May. Kaiser Ferdinand etc. irer May. Lieben Bruder unnd Herrn Kayser Carlen dem fünfften, Hochlöblichster gedächtnus, am 24. und 25. Ferbruarii, des 59. Jars, zu Augspurg ordenlich und zierlich gehalten, sich allenthalben verlossen und zugetragen, Dillingen: Sebaldus Mayer 1559

Titelholzschnitt der deutschen Beschreibung der Exequien für Kaiser Karl V.,
 Anonym



Abbildung 47
 Allegorie des Todes und der Auferstehung, Frans Floris zugeschrieben, Mitte 16. Jahrhundert, Nationalmuseum Stockholm



Abbildung 48
 Crispijn de Passe d. Ä., Salvator Mundi, Emblem mit einer Widmung an Hubert Caymox, Kupferstich, 1594



Abbildung 49
 Joos van Cleve, Salvator Mundi, Museum Thyssen-Bornrmisza, Madrid



Abbildung 50
Crispijn de Passe d. Ä., Vanitas



Abbildung 51
Crispijn de Passe d. Ä., Vanitas



Abbildung 52
Sebald Beham, Titelblatt zu Luthers Neuem Testament in der Nürnberger Ausgabe des Hans Hergot, 1526



Abbildung 53
Cranach-Werkstatt, Auferstehung Christi, Holzschnitt um 1520/30



Abbildung 54
Peter Flötner, Die neue Passion Christi, Holzschnitt, 1530/35



Abbildung 55
Aertgen van Leyden, Auferstehung Christi, Federzeichnung



Abbildung 56
Pieter Jansz. Heseman, Allegorie des Todes und der Auferstehung, 1620,
Akademie der Bildenden Kunst Wien,



Abbildung 57
Otto van Veen, Amoris divini Emblemata, Sine amore mors, S. 117



Abbildung 58
Otto van Veen, *Amoris divini Emblemata*, Par Pari, S.119



Abbildung 59
Ausschnitt aus: Andrea Alciati, *Emblematum liber*, Edition Wechel, Paris 1536, D156,
In formosam fato praereptam. Französische Übersetzung von Lefevre, *De la belle qui mourut*, Glasgow University Library,



Abbildung 60
Andrea Alciati, Emblematum liber Emblema CLVI
In formosam fato praereptam, Edition Wechel, Paris 1534



Abbildung 61
Peter Wtewael, Das Kind mit dem Totenkopf,
Privatbesitz.



Abbildung 62
Herman Collenius, Vanitas
Groninger Museum, Inv.Nr. 1919.0230, Groningen.

24. Abbildungsnachweis

Abbildung 1

Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt 1534, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

aus: Maué, Hermann: *Antikenrezeption oder Erfindung der italienischen Renaissance? Die Medaille des Matthes Gebel auf den Tod des Georg Ploed aus dem Jahre 1532*, in: Brehm, Oliver: *Musikos aner, Festschrift für Max Wegner zum 90. Geburtstag*, Bonn 1992, S. 283

Abbildung 2

Dionysischen Erogen-Sarkophag, Pisa, Camposanto

aus: Kranz Peter: *Die stadtrömischen Erogen-Sarkophage*, in: *Die antiken Sarkophagreliefs*, hrsg. von Bernard Andreae und Guntram Koch, 5, Teil 2. Berlin 1999 S. 143, Abb. Tafel I/5

Abbildung 3

Erogen-Sarkophag, Rom, Palazzo Mattei di Giove, Cortile

aus: Kranz Peter: *Die stadtrömischen Erogen-Sarkophage*, in: *Die antiken Sarkophagreliefs*, hrsg. von Bernard Andreae und Guntram Koch, 5, Teil 2. Berlin 1999, S. 151, Abb. Tafel I/4

Abbildung 4

Giovanni Boldù, Darstellung eines Jünglings, umgeben von der ihn geißelnden Personifikation der Reue und der Personifikation des Glaubens, 1458

aus: Habich, Georg: *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Berlin 1922, Abb. XXVIII,3

Abbildung 5

Giovanni Boldù, Selbstporträt in antiker Manier, 1458, verso, Staatl. Münzsammlung München

aus: Habich, Georg: *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Berlin 1922, Abb. XXVIII, 2a

Abbildung 6

Giovanni Boldù, Jüngling und Putto mit dem Totenkopf, rev. Staatl. Münzsammlung München

aus: Habich, Georg: *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Berlin 1922, Abb. XXVIII, 2b

Abbildung 7

Carafa-Stundenbuch Vat.lat 9490, fol.140, Totenbild, Rom um 1480, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

aus: König Eberhard, Bartz Gabriele: *Das Stundenbuch. Perlen der Buchkunst. Die Gattung in Handschriften der Vaticana*, Stuttgart 1998, S. 18, Abb. 7

Abbildung 8

Handschrift MS Typ 180, Vigiliae Mortuorum fol. 1, Initiale D, Venedig, Anfang 15. Jahrhundert, Harvard College Library
aus: Wieck, Roger: Late Medieval and Renaissance illuminated Manuscripts 1350-1525 in the Houghton Library. Cambridge, Mass 1983, Kat. Nr. 31, S.64, Abb. S.65

Abbildung 9

Stundenbuch ms. Ross. 65, Initiale D fol.65, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
aus: Büttner F.O.: Ce Sera Moy, Realitätsgehalt und Rhetorik in Darstellungen der Toten- und Vergänglichkeitsikonographie des Stundenbuchs, in: "Als Ich Can": Liber Amicorum in memory of Professor Dr. Maurits Smeyers, Bert Cardon (Hg.), S. 273, Abb.15, S 304

Abbildung 10

Psalter-Stundenbuch ms. Ross. 197, fol.232, Biblioteca Vaticana, Neapel, spätes 15. Jh.
aus: König Eberhard, Bartz Gabriele: Das Stundenbuch. Perlen der Buchkunst. Die Gattung in Handschriften der Vaticana, Stuttgart 1998 S.123, Abb. 130

Abbildung 11

Cristoforo Solari, Marmormedaillon an der Nordfassade der Certosa von Pavia
aus: Sez nec, Jean: Youth, Innocence and Death, Some Notes on a Medallion on the Certosa of Pavia, in: Journal of the Warburg Institute 1, 1937/38, S.45, Abb a

Abbildung 12

Maffeo Olivieri, Bronze-Medaillon, Grabmal des Marc Antonio Martinengo, Brescia, Museo Cristiano
aus: Janson, Horst W: The Putto with the death's head, in: Art Bulletin 19, 1937, Abb. 25

Abbildung 13

Holzchnitt, L'Hora Passa, Italien, spätes 15. Jahrhundert, Bibliothek Nationale, Paris
aus: Janson, Horst W: The Putto with the death's head, in: Art Bulletin 19, 1937, Abb. 10

Abbildung 14

Römischer Sarkophag, Vatikanische Museen, Galleria dei Candelabri I.20,Inv.Nr.2422

Abbildung 15

Matthes Gebel, Medaille für Georg Ploed, 1532, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
aus: Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300 – 1550, Kat. Nr.231, S. 423

Abbildung 16

Barthel Beham, Kupferstich, Das Kind mit dem Totenkopf
aus: The illustrated Bartsch, Band 15, Early German masters, S.21, Abb.31

Abbildung 17

Barthel Beham, Kupferstich, Kind bei den drei Schädeln
aus: The illustrated Bartsch, Band 15, Early German masters, S.19, Abb.27-I

Abbildung 18

Bartholomäus Bruyn d. Ä., Rückseite eines unbekanntes Frauenbildnisses, um 1520/30, Leningrad, Staatliche Eremitage
aus: Dülberg, Angelica: Privatporträts, Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, Kat.Nr. 221, S. 253, Abb. 249

Abbildung 19

Rogier van der Weyden, Triptychon des Jean Braque, Musée de Louvre, Paris
aus: De Vos, Dirk: Rogier van der Weyden, München, 2006, S. 269, Kat.Nr. 19

Abbildung 20

Barthel Beham, Kupferstich, Kind bei den vier Schädeln
aus: The illustrated Bartsch, Band 15, Early German masters, S.20, Abb.28-III

Abbildung 21

Heidelberger Blockbuch, Cod. Pal. germ. 438, Blatt: 129r, um 1455/1458, Universitätsbibliothek Heidelberg
aus: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg438/0267>

Abbildung 22

Hans Holbein der Jüngere, Bilder des Todes, um 1523
aus: http://www.vsl.co.at/data/IK_Images/xylo_holbein_tod.jpg

Abbildung 23

Anonym, Kind mit Totenkopf, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Abbildung 24

Johannes Geiler von Kaysersberg, Das buoch Arbore humana, Straßburg 1521, Holzschnitt, Der Tod fällt den Lebensbaum der „Alten“
aus: Bächtiger, Franz: Der Tod als Jäger, Ikonographische Bemerkungen zum Schlußbild des Berner Totentanzes, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 63/64, 1983/84, S.29, Abb.2

Abbildung 25

Johannes Geiler von Kaysersberg, Das buoch Arbore humana, Straßburg 1521, Holzschnitt, Der Tod und die drei Lebensalter
aus: Bächtiger, Franz: Der Tod als Jäger, Ikonographische Bemerkungen zum Schlußbild des Berner Totentanzes, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 63/64, 1983/84, S.29, Abb.3

Abbildung 26

Niklaus Manuel Deutsch, Totentanz um 1516/20, Vertreibung aus dem Paradies, Die Gesetzesübergabe an Moses, nach Aquarell-Kopien von Albrecht Kauw, 1649
aus: Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille, C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth (Hg.) Zürich 2000, S. 352, Kat. 178

Abbildung 27

Niklaus Manuel Deutsch, Totentanz um 1516/20, Kreuzigung, Totentanz im Beinhaus, nach Aquarell-Kopien von Albrecht Kauw, 1649
aus: Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille, C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth (Hg.) Zürich 2000, S. 352, Kat. 178

Abbildung 28

Niklaus Manuel Deutsch, Totentanz um 1516/20, Schlussbild, nach Aquarell-Kopien von Albrecht Kauw 1649

aus: Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille, C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth (Hg.) Zürich 2000, S. 352, Kat. 178

Abbildung 29

Barthel Beham, Kupferstich, Madonna mit Kind und Totenkopf, um 1534

aus: The illustrated Bartsch, Band 15, Early German masters, S.12, Abb.12/5

Abbildung 30

Hans Glaser, *Von zweyerley menschen sterben*, Holzschnitt, Mitte 16. Jahrhundert

aus: Lentes, Thomas: Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod. Rosenkranz und Todesvorstellung zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: Zum Sterben schön, Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, Köln 2006, S. 318, Abb. 8

Abbildung 31

Joos van Cleve, Maria und Kind, 1525, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection

aus: http://www.arts.rpi.edu/~ruiz/PracticesofLooking/PracticesofLooking_files/image016.jpg

Abbildung 32

Francesco Bonsignori, Madonna das Kind anbetend, Privatbesitz

aus: <http://www.artrenewal.org/asp/database/art.asp?aid=4074>

Abbildung 33

Reisebeschreibung des Bernhard von Breydenbach, „Peregrinatio in terram sanctam“ erschienen 1486 in Mainz

aus: www.ubs.sbg.ac.at/sosa/inkunabeln/WII397.htm

Abbildung 34

Vesperbild eines Flügelretabels, um 1500, Berliner Skulpturensammlung

aus: Kammel, Spiegel der Seligkeit, 2000, S.24, Abb.22

Abbildung 35

Hans Holbein d.J., Totentanz, Simulachres, Lyon 1538, Adam und Eva bei der Arbeit im Schweiß des Angesichts, Cij r

aus: Hans Holbein d. J.: Die Jahre in Basel 1515 – 1532, München 2006, S.473

Abbildung 36

Carlo di Camerino, Mutter der Barmherzigkeit, um 1400, The Cleveland Museum of Art, The Holden Collection

aus:

<http://www.clevelandart.org/explore/artistwork.asp?searchText=camerino&tab=1&recNo=0&woRecNo=0>

Abbildung 37

Hans Mielich, Vanitas, 1536, Museum der Stadt Regensburg

Abbildung des Museums der Stadt Regensburg

Abbildung 38

Karl Stengel, *Monasteriologia* von 1619: Ansicht von St. Emmeram vom Norden,
aus: Piendl, Max: Die Bibliotheken zu St. Emmeram in Regensburg, Kallmünz 1971,
Abb.2, S.50

Abbildung 39

St. Emmeram, Kupferstich um 1750
aus: Piendl, Max: Die Bibliotheken zu St. Emmeram in Regensburg, Kallmünz 1971,
Taf. 1

Abbildung 40

Christoph Amberger, Vanitas, 1545, Öl auf Holz, Museum Catharijneconvent, Utrecht ,
Inv. nr. RMCC s189
Abbildung des Museums Catharijneconvent, Utrecht

Abbildung 41

Nickel Milicz, Kroisos, Medaille, 1550, Münzkabinett, Staatliche Museen, Berlin
aus: Maue, Hermann: Classical subjects on Erzgebirge medals, in: Scher, Stephen K.
(Hg), Perspectives on the Renaissance medal, New York 2000, Abb. 11. 2b, S. 212

Abbildung 42

Nickel Milicz, Putto mit Totenkopf, Medaille, 1550, Münzkabinett, Staatliche Museen,
Berlin
aus: Maue, Hermann: Classical subjects on Erzgebirge medals, in: Scher, Stephen K.
(Hg), Perspectives on the Renaissance medal, New York 2000, Abb. 11.2a, S. 212

Abbildung 43

Wolf Milicz, Kroisos, Medaille, um 1540, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
aus: Maue, Hermann: Classical subjects on Erzgebirge medals, in: Scher, Stephen K.
(Hg), Perspectives on the Renaissance medal, New York 2000, Abb. 11.4a, S. 212

Abbildung 44

Wolf Milicz, Putto mit Totenkopf, Medaille, um 1540, Germanisches Nationalmuseum
Nürnberg
aus: Maue, Hermann: Classical subjects on Erzgebirge medals, in: Scher, Stephen K.
(Hg), Perspectives on the Renaissance medal, New York 2000, Abb. 4b, S. 212

Abbildung 45

Peter Flötner, Vanitas, Plakette, Bayrisches Nationalmuseum, München
aus: Dienst, Barbara: Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in
Deutschland, München 2002, Abb. 199, S.387.

Abbildung 46

Titelholzschnitt der deutschen Beschreibung der Exequien für Kaiser Karl V.,
aus: Aurnhammer Achim, Däuble Friedrich: Die Exequien für Kaiser Karl V. in
Augsburg, Brüssel und Bologna, S. 181, Abb.2

Abbildung 47

Allegorie des Todes und der Auferstehung, Frans Floris zugeschrieben, Mitte 16.
Jahrhundert, Nationalmuseum Stockholm, Inv.Nr. NM 7015 2003

aus: G.Cavalli-Björkman: Allegory of death and resurrection attributed to Frans Floris, in: Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm, 10 (2003), Abb. S. 19

Abbildung 48

Crispijn de Passe d. Ä., Salvator Mundi, Emblem mit einer Widmung an Hubert Caymox, Kupferstich, 1594

aus: The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, Bd.15. Van Ostade - De Passe, Rotterdam 1956, Abb. 634

Abbildung 49

Joos van Cleve, Salvator Mundi, Museum Thyssen-Bornrmisza, Madrid

aus: Hand, John Oliver: Joos van Cleve, The complete painting, New Haven 2004, S. 50, Abb. 47

Abbildung 50

Crispijn de Passe d. Ä., Vanitas

aus: The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, Bd. 16, De Passe, Rotterdam 1974, S. 33, Abb. 92ad

Abbildung 51

Crispijn de Passe d. Ä., Vanitas

aus: The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, Bd. 16, De Passe, Rotterdam 1974, S. 32, Abb. 91ad

Abbildung 52

Sebald Beham, Titelblatt zu Luthers Neuem Testament in der Nürnberger Ausgabe des Hans Hergot, 1526

aus: Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400 – 1700, Bd. 3 Hans Sebald Beham, Rotterdam 1956, S. 192, Abb. 884

Abbildung 53

Cranach-Werkstatt, Auferstehung Christi, Holzschnitt um 1520/30

aus: Schuster, Peter-Klaus: Abstraktion, Agitation und Einfühlung, Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert, in: Hofmann Werner (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, München 1983, S. 182, Abb. 53a

Abbildung 54

Peter Flötner, Die neue Passion Christi, Holzschnitt, 1530/35

aus: Schuster, Peter-Klaus: Abstraktion, Agitation und Einfühlung, Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert, in: Hofmann Werner (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, München 1983, S. 182, Kat. 53

Abbildung 55

Aertgen van Leyden, Auferstehung Christi, Federzeichnung

aus: Tümpel, Christian: Die Reformation und die Kunst der Niederlande, in: Hofmann Werner (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, München 1983, S.311, Abb.4

Abbildung 56

Pieter Jansz. Heesman, Allegorie des Todes und der Auferstehung, Akademie der Bildenden Kunst, Wien, 1620

aus: Trnek, Renate: Die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Wien 1992, Kat.Nr. 59, S.179

Abbildung 57

Otto van Veen, Amoris divini Emblemata, Sine amore mors, S. 117

aus: <http://emblems.let.uu.nl/v161555.html>

Abbildung 58

Otto van Veen, Amoris divini Emblemata, Par Pari, S.119

aus: <http://emblems.let.uu.nl/v161556.html>

Abbildung 59

Ausschnitt aus: Andrea Alciati, Emblematum liber, Edition Wechel, Paris 1536, D156, In formosam fato praereptam. Französische Übersetzung von Lefevre, De la belle qui mourut, Glasgow University Library,

aus: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/SM23B/1066.html>

Abbildung 60

Andrea Alciati, Emblematum liber Emblema CLVI

In formosam fato praereptam, Edition Wechel, Paris 1534

aus: <http://www.mun.ca/alciato/156.html>

Abbildung 61

Peter Wtewael, Das Kind mit dem Totenkopf,

Privatbesitz

aus: Lowenthal, Anne W.: Joachim Wtewael and Dutch mannerism, Doornspijk 1986, S. 177, Abb. 168

Abbildung 62

Herman Collenius, Vanitas

Groninger Museum, Inv.Nr. 1919.0230, Groningen

aus: [http://www.rkd.nl/rkddb/\(msjhvnqtltvvnfawk2lzvnd\)/detail.aspx?parentpriref](http://www.rkd.nl/rkddb/(msjhvnqtltvvnfawk2lzvnd)/detail.aspx?parentpriref)

Lebenslauf / Bildungsgang

Elisabeth Thausing, geb. Giesecke

geboren 1956 in Wien

1966 - 1974	Neusprachliches Gymnasium St. Ursula, Wien
1974 - 1976	Hochschullehrgang für Fremdenverkehr an der Wirtschaftsuniversität Wien
1976 - 1984	Studium der Kunstgeschichte und Archäologie Universität Wien und Salzburg
SS 1983	Stipendium in Paris
1989 - 1990	Immobilienmakler- und Verwalterkurs, Handelsschule Weiss, Wien
1996 – 1998	Postgradualer Kuratorenlehrgang für Kommunikation im Museum, Institut für Kulturwissenschaft, Wien
1999	Planung und Durchführung der Ausstellung “Schiffbruch/Aufbruch” in der ehemaligen Schiffswerft Korneuburg
seit 2002	Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien