

Marius A. T. Wittke

MORS MILITANS

Figurationen des streitbaren Todes in der nordalpinen Druckgrafik des 16. Jahrhunderts

Mors militans
Figurationen des streitbaren Todes in der nordalpinen Druckgrafik des 16. Jahrhunderts

Dissertation
zur
Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von
Marius Amadeus Theodor Wittke M.A.

aus
Oberhausen

2022

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

**Hauptberichterstatterin: Prof. Dr. phil. Anna Pawlak
Mitberichterstatter: Prof. Dr. phil. habil. Sergiusz Michalski**

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Dezember 2019

**TOBIAS-lib, Tübingen 2022
Publikationen und Dissertationen , Philosophische Fakultät**

MORS MILITANS

Marius A. T. Wittke

MORS MILITANS

Figurationen des streitbaren Todes in der nordalpinen Druckgrafik des 16. Jahrhunderts

EBERHARD KARLS
UNIVERSITÄT
TÜBINGEN

TÜBINGEN
LIBRARY PUBLISHING

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/ oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Diese Publikation ist auf dem Repositorium der Universität Tübingen frei verfügbar (Open Access).
http://hdl.handle.net/10900/123534
http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-1235349
http://dx.doi.org/10.15496/publikation-64898

Tübingen Library Publishing 2022
Universitätsbibliothek Tübingen
Wilhelmstraße 32
72074 Tübingen
druckdienste@ub.uni-tuebingen.de
https://tlp.uni-tuebingen.de

ISBN (PDF): 978-3-946552-53-6

Umschlaggestaltung: Sandra Binder
Coverabbildung: Jakob Binck: Tod und Schweizer Hellebardier, 1532, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1932-240
Satz: Marius Wittke

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all denjenigen Menschen danken, die mich bei der Anfertigung meiner Dissertation, der Vorbereitung auf das Promotionskolloquium und den Schritten zur Drucklegung unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt meiner Doktormutter Anna Pawlak für die ausgezeichnete Betreuung und die fortwährende Unterstützung bei den Recherchen und der Genese der gesamten Arbeit. Ich danke ihr für jeden Moment seit unserer ersten Begegnung während meines Bachelorstudiums, für wertvolle Hinweise, berufliche Flexibilität während des Promotionsprozesses und für das stets offene Ohr, sowohl im Fachlichen als auch im Privaten. Daneben danke ich meinem Zweitgutachter Sergiusz Michalski, der sich als unendlicher Quell des Wissens und wertvolles Korrektiv unterstützend, mahnend aber immer freundlich eingeschaltet hat. Die Promotion erfolgte darüber hinaus im Rahmen des Forschungsprojektes *Figura mortis*, das von der Fritz-Thyssen Stiftung finanziert wurde. Ohne diese finanzielle Unterstützung, wäre das ganze Vorhaben nicht zustande gekommen.

Dann möchte ich mich ganz herzlich bei der ehemaligen Kustodin der Graphischen Sammlung der Universität Tübingen Anette Michels bedanken. Sie hat mich über die gesamte Zeit freundlichst unterstützt, wertvolle Hinweise in alle Richtungen gegeben und so manche Tür für mich geöffnet. Mein Dank gilt außerdem meinen Kolleg*innen und Weggefährt*innen jener Zeit am Kunsthistorischen Institut Tübingen: Marcel Finke, Tim Jegodzinski, Ernst Seidl, Markus Thome, Daniela Wagner und Lars Zieke. Für fachübergreifende Unterstützung danke ich Franz Penzenstadler für die Rekonstruktion mittelitalienischer Texte sowie dem Uhrmacher und Restaurator Lothar Hasselmeyer vom Mathematisch-Physikalischen Salon in Dresden zu Fragen der Sanduhren.

Bei dieser Gelegenheit muss ich zudem den unzähligen wissenschaftlichen Angestellten verschiedenster Institutionen in Europa danken, mit denen die Kommunikation und Zusammenarbeit im virtuellen wie im persönlichen Kontakt sehr fruchtbar war und die mir den Zugang zu den Kunstwerken erst ermöglicht haben. Insbesondere hervorheben möchte ich hier das Wallraf-Richartz-Museum, das Germanische Nationalmuseum, das Bayerische Nationalmuseum, die Staatliche Graphische Sammlung München, aber auch das Kupferstichkabinett der Sammlung Wolfegg in Waldsee, die Universitätsbibliothek München, die Nationalbibliothek der Tschechischen Republik und das Museum Lüneburg.

Der Prozess der Drucklegung und der Einwirkung der Bildrechte stand unter dem Einfluss der COVID-19-Pandemie und fand somit unter erschwerten Bedin-

gungen statt. Umso deutlicher muss mein Dank an Sandra Binder von der Tübinger University Press ausfallen, die mir stets per Mail und Telefon zur Seite stand. Für die Unterstützung in Fragen zum Bildrecht danke ich sehr herzlich Christiane Müller von der Universitätsbibliothek Tübingen. Eng damit verknüpft ist der Dank an all jene Institutionen, die ihr Onlineangebot mit einer CC-Lizenz verknüpft haben und mir einen unkomplizierten Gebrauch der Reproduktionen ermöglicht haben.

Nicht zuletzt gilt mein Dank den vielen Freund*innen und Kolleg*innen aus der Kunstgeschichte und weiteren Geisteswissenschaften, ohne deren Korrekturen, Übersetzungen, Bereitstellungen von Materialien und deutlichen Worte die Arbeit in der vorliegenden Form nicht zustande gekommen wäre. Dieser Dank gilt besonders: Sarah Becker, Irina Dudar, Elias Friedrichs, Katrin Hoppe, Mareen Janssen, Fabian Knöpfel, Alexandra Korovina, Ilka Mestemacher, Philipp Raichert, Anja Roser, Christina Russo, Philip Schäfer, Inga Schwarze und Lisa Weiß.

Ich danke all meinen Freund*innen, Kolleg*innen, Bekannten, Unterstützer*innen und Komiliton*innen für inspirierende Gespräche, Hinweise, Geduld, Ermutigungen und Zuspruch während meines gesamten Studiums und insbesondere während der Dissertation. Meinen Eltern danke ich für ihre unendliche Unterstützung bei meiner Wahl zur Promotion in der Kunstgeschichte. Nur dank ihrer finanziellen und emotionalen Unterstützung ist es auch einem »Jungen vom Land« möglich gewesen den Grad eines Doktors zu erlangen.

Inhaltsverzeichnis

I Einleitung

I.1 Mors militans – Eine Definition 11

I.2 Forschungsstand und Methodik 26

I.3 Vorbilder der mors militans 33

II Vier Modi der mors militans zwischen Moraldidaktik, Kontemplation und Kritik

II.1 Tod und Landsknecht im kontemplativen Miteinander 63

II.2 Die reitende mors militans 122

II.3 Lust und Leid: Krieger zwischen Frauen und Tod 202

II.4 Das Duell mit Tod und Klingenwaffen 281

II.5 Unter der Rose reden 348

III Zusammenfassung: Mors militans– Charakteristika nordalpiner Todesfigurationen 359

III.1 Die Heterogenität der figura mortis innerhalb der mors militans 369

III.2 Das Medium der (Druck-)Grafik als Katalysator künstlerischer Todesvorstellungen 377

III.3 Werden und Vergehen des streitbaren Todes 386

IV Literaturverzeichnis 390

V Abbildungsverzeichnis 443

VI Transkriptionen 470

I Einleitung

I.1 *Mors militans* – Eine Definition

Auf einer selten beachteten Handzeichnung des Basler Kupferstichkabinetts sieht sich ein Ritter mit einer Vielzahl von lebendigen Skeletten konfrontiert (Abb. 1). Der im Profil nach rechts gezeigte, streitbare Kämpfer trägt über seiner eisernen Rüstung einen langen, geschlitzten Waffenrock, an der rechten Hüfte einen Dolch und hat zu seinen Füßen eine über den Bildrand hinausragende Lanze abgestellt; sein Klappvisier ist geöffnet und die Hände bittend erhoben. Im Angesicht der Toten behält er eine ruhige Miene, seine Lider scheinen gesenkt, die Augen möglicherweise ganz geschlossen, und der Mund wirkt mit einem seligen Lächeln belegt. Ihm schlägt eine Schar an bewaffneten Skeletten entgegen, von denen das vorderste seine Glieder über einen Mauervorsprung bereits auf das Knie des Ritters streckt. Bei dem Gebäude, aus dem die Skelette strömen, handelt es sich zweifellos um ein Ossuarium, wie die unzähligen Schädel und der Weihwasserkessel mit Aspergill rechts im Bild offenbaren. Durch die vielfältigen Waffen der Skelette hindurch – Dreschflegel, Hacke, Hellebarde, Harke und Spieße – lassen sich im Hintergrund noch vereinzelte Figuren ausmachen, bei denen es sich vermutlich um weitere, menschliche Krieger

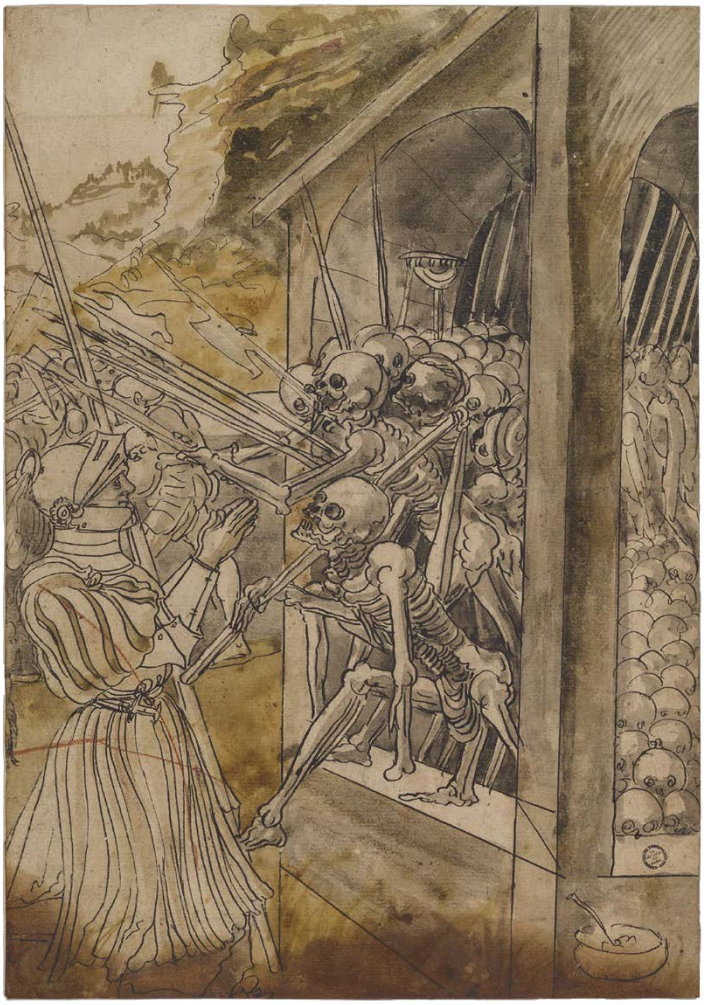


Abbildung 1 Unbekannter Künstler: *Der Ritter und die dankbaren Toten*, erste Hälfte 16. Jahrhundert CC BY-SA

handelt.[1] Der sich darüber erhebende Hintergrund zeigt eine bergige Landschaft mit Grünbewuchs. Doch woher rührt das Selbstvertrauen des Ritters in dieser unwirklichen Szene? Handelt es sich dabei um den Ausdruck seiner hochmütigen Annahme, diese Armee der Untoten durch die eigene Stärke besiegen zu können? Verschließt er die Augen in der Hoffnung, so dem Übel zu entgehen, oder handelt es sich vielmehr um einen kontemplativen Akt? Sind die zum Gebet gefalteten Hände eine Bitte um Verschonung oder imaginiert der Ritter das gezeigte Geschehen womöglich?

Diese und vergleichbare Fragen, die sich mit Bildstrategien einer ambivalenten Ikonografie des streitbaren Todes um 1500 beschäftigen, stehen im Hinblick auf folgende Kriterien im Fokus dieser Arbeit: Die *mors militans* beschreibt einen Komplex anthropomorpher Todesfiguren im Zusammenspiel mit einem oder wenigen menschlichen Kontrahenten, wobei mindestens einer der Beteiligten in kriegerischem Habitus erscheint und nicht selten eine Attacke gegen seinen Widersacher führt. Es bedarf jedoch nicht zwingend einer physischen Kampfhandlung für die *mors militans*. Im Vordergrund muss der streitbare Charakter innerhalb eines kriegerischen Milieus stehen, dem die Protagonisten angehören und aus dem die Potenzialität einer tödlichen Auseinandersetzung ersichtlich wird. Hierzu sind die kämpfenden Berufsstände des 16. Jahrhunderts – Landsknechte, Reisläufer und Ritter – prädestiniert, weshalb diese meist des Todes Gegenspieler bilden.[2] Der in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagene Begriff *mors militans* umgeht auf der einen Seite die pejorative Aufladung, welche der deutschen Form des ›militanten Todes‹ innewohnt, und bietet gleichzeitig Raum für eine vielschichtige Lesart des lateinischen *militaris*, das in der Lage ist, die Bedeutungen von ›kämpferisch‹, ›kriegerisch‹, ›streitbar‹, ›militant‹ und ›militärisch‹ in einem Wort zu vereinen, ohne historisch vorbelastete Begriffe verwenden zu müssen, mit gleichzeitiger Betonung des Militärischen, das dem Deutschen ›streitbar‹ nicht eingeschrieben ist.[3] Anhand der Werke, auf welche die Kriterien zutreffen, lassen sich vier verschiedene Modi unterscheiden, welche sich in der Gliederungsstruktur der Arbeit wiederfinden: Ein ruhiges, kontemplatives Vis-à-vis, eine *mors militans* zu Pferde, das gemeinsame Wirken von Krieger, Tod und Frauen sowie ein dynamisch ausgefochtenes Duell

1 Das Blatt wird äußerst selten besprochen, wenige Zeilen dazu finden sich bei ROGG 2002, S. 218.

2 Vgl. BÄCHTIGER 1980, S. 252. Erstmals wurde die differenzierte Unterscheidung verschiedener Söldnergruppen von der Forschung im Vorfeld der Berner Manuel-Ausstellung von 1979 vorgenommen.

3 Der anthropomorphe Tod agiert nicht in dem Sinne militant, als dass er für eine Überzeugung kämpferisch eintritt. Er kann im Bild zwar aggressiv, kampfbereit oder streitbar erscheinen, doch liegt sein Auf- und Eintreten stets im metaphysischen Wandlungsprozess des menschlichen Individuums begründet; im heilsgeschichtlichen Kontext bedeutet dies die Erlösung vom irdischen Dasein.

mit Waffen. Die in der Arbeit gesteckten zeitlichen, medialen und geographischen Rahmenbedingungen sind nicht etwa ein Mittel der werknumerischen Reduktion, sondern bilden schlicht den Rahmen ab, in welchem die *mors militans* zu Tage getreten ist und sich in der nordalpinen Kunst für etwa ein halbes Jahrhundert etablierte. Wenngleich die Arbeit damit gewissermaßen einen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, verbleiben vermutlich einige Darstellungen unberücksichtigt, welche aber anhand der aufgeführten Merkmale auch im Nachhinein auf die Kriterien der *mors militans* überprüft werden können.

Ob Letztgenannte in einem Bild konstatiert werden kann, muss dabei zwingend vom Kontext abhängig gemacht werden und kann nicht auf das bloße Mitführen einer oft symbolisch gemeinten Waffe zurückgeführt werden, denn der häufig vom Tod geführte Pfeil ist in beinahe allen Fällen ein zweckentfremdetes Statussymbol, das lediglich eine sinnbeladene Rückkopplung an die ehemalige Waffe aufweist. Entscheidend ist der militante Charakter, der durch die kriegerische Haltung von Täter und/oder Opfer zu Tage tritt. Der vierte Apokalyptische Reiter gehört beispielsweise nicht per se zu diesen Darstellungen, je nach Aufeinandertreffen der vier Reiter mit ihren Opfern kann eine derartige Darstellung jedoch als Visualisierung des streitbaren Todes gedeutet werden. Der Schnitter mit seiner Sense tritt dem Bauern als Ernter menschlicher Seelen gegenüber, ist dadurch aber kein militantes Wesen; erst im Zusammenspiel mit einem Krieger würde sich die *mors militans* ergeben. Die im Totentanz eingebundenen Kriegsstände führen im Moment des Tanzes keinen Kampf, solange sie also nicht einzeln aus dem Kontext des Reigens herausgelöst werden, ergibt sich kein Charakter der *mors militans*. Ebenso zählt die Allegorie des triumphierenden Todes nicht dazu, da ihr Tenor der alle Menschen gleichmachende Tod ist; allerdings ist es möglich, dass innerhalb einer solchen allegorischen Szene ein einzelnes Duell ausgefochten wird, wie beispielsweise in Pieter Bruegels d. Ä. *Triumph des Todes* (Abb. 165).[4] Eine Überschneidung und daher auch eine wichtige Abgrenzung gibt es im und zum Modus des Wettstreits mit dem Tod, unter welchem in der Forschung verschiedene Auseinandersetzungen der Todesfiguren mit ihren Opfern subsumiert werden, darunter auch der spielerische Wettstreit im Schach, das Spiel auf Leben und Tod oder der bewaffnete Zweikampf. Vor allem im Letzteren scheint die Möglichkeit der *mors militans* häufig gegeben zu sein, doch darf besonders in diesen Fällen das kämpferische Moment nicht pauschal zum Charakteristikum der *mors militans* erklärt werden.[5] Mitunter werden gesamte Totentanzzyklen herangezogen, bei denen der Tanz als Todeskampf ausgelegt

4 Die Definition bleibt in diesem Punkt eine These und bietet ein Werkzeug, welches die Gegenprobe durch andere Kunstwerke der Todesikonografie, die mir bisher unbekannt geblieben sind, ermöglichen soll. Innerhalb dieser Arbeit gibt es solche Beispiele bis auf Bruegels Ausnahme nicht.

5 Siehe beispielhaft zu den verschiedenen Darstellungsmodi SCHULTE 1990, S. 110–114 und LCI, Bd. 4, Sp. 328–331.

wird, auf der anderen Seite werden aber auch einzelne Bildszenen der Todesfigur zu einem Triumph oder Totentanz umgedeutet, so zum Beispiel die irreführende Bezeichnung für ein heute zerstörtes Wandgemälde aus dem Kreuzgang des Straßburger Münsters, bei dem es sich »nicht um einen üblichen, durch eine Ständeabfolge geprägten Totentanz handelt, sondern um ein statisch komponiertes Bild, auf dem der Tod [...] die Partie [Schach] gewinnt.«[6] In diesem Punkt wird die Schwäche eines Teils der bisherigen Forschung offenbar, welche die nicht eindeutig beschreibbaren Todesdarstellungen verallgemeinernd als *Totentanz* bezeichnete.[7]

Die Auseinandersetzung mit bildlichen Darstellungen des Todes wirft die Frage auf, welche phänomenologischen Ausformungen für dessen Bild im 16. Jahrhundert gewählt und mit welchen Bedeutungen diese in ihrer jeweiligen Zeit verbunden wurden. Im zu betrachtenden Zeitraum haben wir es diesbezüglich vor allem mit halbverwesten anthropomorphen Körpern zu tun, die in jeder Hinsicht eine *conditio humana* vorzugeben scheinen. Dieses Trugbild vom menschlichen Handeln wurde immer wieder als wirksamer Modus der Todesrepräsentation bemüht, da es die Omnipotenz des Todes in einer für den Betrachter* greifbaren Form des vertrauten Alter Egos bzw. *alter idem* zu bannen vermochte. In Abgrenzung zum Begriff der Personifikation, deren eindimensionaler Deutungsgehalt dem proteischen Potential der Todesdarstellungen nicht gerecht wird, soll im Rahmen dieser Arbeit in Anlehnung an die Forschungen Anna Pawlaks der Begriff *figura mortis* verwendet werden.[8]

---

6 ECKHARDT 1995a, S. 190. Bei dem *Straßburger Totentanz* handelt es sich um die Darstellung vom »Totenschach« zwischen dem Tod und einem Engel, denen viele Stände beiwohnen. Das um 1480 geschaffene Werk wurde 1715 zerstört, vgl. WENTZLAFF-EGGBERT 1975, S. 18. In seiner Erscheinung darf das Wandgemälde ähnlich dem Kupferstich des Meisters BR mit dem Anker gedacht werden, der zwischen 1480 und 1500 entstand (Abb. 2 und 3), vgl. WEHRENS 2012, S. 80, BÜTTNER 2007, S. 27, LEHRS 1887, S. 101 und WESSELY 1876, S. 29. Auf dem zweiten, hier nicht gezeigten Druckzustand befinden sich eine Hutfeder links oben und die Künstlerinitialen links neben dem Hund. Eine zeitgenössische Beschreibung des *Straßburger Totentanzes* findet sich bei SCHADAEUS 1617, S. 51. Dieser sogenannte Totentanz im Straßburger Münster ist nicht zu verwechseln mit dem ebenfalls zerstörten, aber mehrszenigen Gruppentotentanz in der Straßburger Predigerkirche, vgl. WEHRENS 2012, S. 81–82 und KOZÁKY/COSACCHI 1965, S. 666–668/816, Taf. XXIII, Fig. 7.

7 Dieser These gehen vor allem Hans Schadewaldt und Holger Eckhardt nach, vgl. SCHADEWALDT 1990, vor allem S. 172 und ECKHARDT 1995b, S. 298. Diese Übertragung ist höchst problematisch, da sie zu ikonografischen Missverständnissen führt. Auch wenn Eckhardt gewisse Einschränkungen macht, scheint er in seinem gesamten Gedankengang Hans Schadewaldt zu folgen.

* In dieser Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Weibliche und anderweitige Geschlechteridentitäten werden dabei ausdrücklich mitgemeint, soweit es für die Aussage erforderlich ist.

8 Vgl. PAWLAK 2016, besonders S. 173.

Der Ansatz die Bilder anhand des Konzeptes der *figura* zu untersuchen ermöglicht im Hinblick auf den anthropomorphen Tod die Untersuchung visualisierter erkenntnistheoretischer Denkprozesse, welche an die Inkommensurabilität des Todes erinnern und gleichzeitig ihre paradoxe Sichtbarwerdung im Bild verhandeln. Dabei ist keinesfalls geklärt, ob die agierenden Todesfiguren belebte Leichen, Wiedergänger, Auferstandene oder aber des Abstraktum des Todes selbst darstellen sollen. Die Fragen nach dem ontologischen Status und der Beschaffenheit der jeweiligen Todesfigur(en) gilt es für jedes Kunstwerk eigens herauszuarbeiten. Diese von der Forschung als Kadaver, Mumie oder Leiche benannten Wesen stellen in ihrem Handeln auf vielfache Weise ein Paradox dar und werden im Rahmen der Arbeit mit dem Oxymoron des ›lebenden Toten‹ oder des ›Untoten‹ bezeichnet. Die heute nicht nur symbolisch eingesetzten Spielarten dieser Todesfiguren finden Verwendung in den Naturwissenschaften, der Medizin, der Unterhaltungsbranche, der Kunst und in geringerem Maße noch in Gebieten der Theologie. In der Frühen Neuzeit traf dies in genau umgekehrtem Verhältnis zu, ihre Darstellungen bedeuteten sinnbildlich immer auch





Abbildung 2 ▲ und Abbildung 3 ► Meister BR mit dem Anker: *Schach dem König*, 1480–1490/1500

eine Mahnung, des Todes zu gedenken, ein Memento, das heute zwar noch mitschwingt, dem aber das mahnende, kontemplative Moment der Frömmigkeit beinahe gänzlich abhandengekommen ist.[9]

Auch wenn aus der Antike keine diesbezüglichen Bildzeugnisse überdauert haben, gab es zu jener Zeit bereits Darstellungen von Knochenfiguren sowie ein damit verknüpftes, symbolisches Konzept der Sichtbarmachung. »Diese antike [sic] Kunstwerke stellen Skelette vor; aber stellen denn diese Skelette den Tod vor? Muß denn ein Skelett schlechterdings den Tod, das personifierte [sic] Abstraktum des Todes, die Gottheit des Todes vorstellen?«[10] Nein, so Gotthold Ephraim Lessings Schlussfolgerung, die Skelette in der Antike symbolisierten die Seelen der Verstorbenen.[11] Die frühchristliche Kultur kannte die Darstellung von Untoten als Sinnbild des Todes nicht, während die bildlichen Todesdarstellungen im Mittelalter an die antike Thanatos-Ikonografie anknüpften, welche den Tod als einen jungen Mann personifizierte.[12] Erst ab dem 13. Jahrhundert



Abbildung 4 Unbekannter Künstler: *Danse macabre*, 1410–1425 – Ausschnitt PUBLICDOMAIN

9 Vgl. ECKART 1983, S. 22.

10 LESSING 1984, S. 10.

11 Lessing erläutert in seiner wegweisenden Streitschrift weiter, »diese Gerippe sind larvae, und das nicht sowohl insofern, als larva selbst nichts anders als ein Gerippe heißt, sondern insofern, als unter larvae eine Art abgeschiedener Seelen verstanden wurden.« Ebd., S. 52. »Larva hieß also auch dasjenige Gerippe, welches bei feierlichen Gastmahlen mit auf der Tafel erschien, um zu einem desto eilfertigeren Genuß des Lebens zu ermuntern.« Ebd., S. 55.

12 Zur Thanatos-Ikonografie in der Antike siehe WILLINGHÖFER 1996.

manifestierte sich der im Christentum vollzogene Paradigmenwechsel vom heilsbringenden Tod zur *mors repentina* auch in bildlichen Darstellungen von Untoten in der Buch- und Wandmalerei.[13] Von Anfang an besaßen diese lebenden Toten Attribute, darunter häufig auch symbolisch beladene Waffen. Bereits auf dem ersten bildlichen Totentanz, einem Wandgemälde der Abtei La Chaise-Dieu, sind Schwerter und Klingen zu sehen (Abb. 4). Sie liegen auf dem Boden oder befinden sich am Gürtel ihrer Träger, werden aber nicht für ihre ursprüngliche Bestimmung eingesetzt; sie sind Standeszeichen. Diese Prämisse muss für die folgenden Untersuchungen stets mitgedacht werden, denn nicht jedem Träger eines Schwertes diente dieses auch zum beruflichen oder gar praktischen Gebrauch. Vor allem Kaiser, Könige und Herzöge wurden mit diesem Zeichen der weltlichen Macht ausgestattet, doch galten sie deswegen nicht als Krieger per se oder in einer derart gerüsteten Begegnung mit dem Tod als *mors militans*. Die Visualisierung dieser anthropomorphen Todesfiguren erfolgte in verschiedenen, auf Textquellen beruhenden Darstellungsmodi, in denen die lebenden Toten verschiedene Rollen übernahmen. Die Wiedergabe reichte dabei von gänzlich skelettierten, menschlichen Körpern über sich zersetzende Figuren, bis hin zu scheinbar lebendigen, jedoch abgemagerten alten Männern oder Frauen, bei denen sich die Knochen unter der Haut abzeichneten, und die stets in Verbindung mit Tieren wie Schlangen und Kröten auftraten, die mit dem Erdreich assoziiert wurden. Theodor von Frimmel bemerkte zu den Todesfiguren des 16. Jahrhunderts: »Selten findet sich eine in ikonographischem Sinne wirklich originelle Erscheinung unter diesen cadaverartigen Gestalten […]. Stets tritt uns der Tod als eine magere Gestalt entgegen, bald näher dem Cadaver, bald näher dem Skelett. Innerhalb dieser Gränzen [sic] gibt es dann allerdings viele Abwechslung [sic].«[14] Es sei vorweggenommen, dass, anders als von Frimmel konstatiert, die meisten der *mors militans*-Ausformungen Beispiele für die abwechslungsreichen, originellen Erscheinungsformen darstellen.

Da sich die Arbeit mit bildlichen Darstellungen von Tod und Kriegshandwerk beschäftigt, bedarf es einiger definitorischer und begrifflicher Vorabbemerkungen aus den historischen Wissenschaften.[15] Die frühesten maßgeblichen Quellen

13 Die ursprüngliche Vorstellung eines friedlichen Sterbens hinein in Abrahams Schoß entwickelte sich zu einer »zunehmenden Lebens- und Heilsunsicherheit im ausgehenden Mittelalter«, ob das ewige Leben angesichts der begangenen Sünden erlangt werden könne, vgl. SCHULTE 1990, S. 116. Besonders »Franziskaner und Dominikaner schildern den Tod als unausweichliches Menetekel in ihren Predigten. […] Man kann von einem bewußten Einsatz des Todesgedankens als Mittel der Abschreckung sprechen.« SCHMITZ 1982, S. 19.

14 FRIMMEL 1883–1890, Teil V, S. 86.

15 Für die historische Einordnung von Landsknechten und Reisläufern siehe vor allem HUNTEBRINKER 2010, BAUMANN 1994, DOBRAS 1990 und FELLER 1974. Zu Kriegsknechten aus

geben für berufsbedingte Kämpfer sowohl das Wort »knecht« als auch »soldner« an, deren inhaltliche Differenzierung sich jedoch nicht einfach gestaltet, da die Begriffe auch synonym genutzt wurden. Zumindest für Teile der Eidgenossen muss die Bezeichnung *Söldner* aber explizit vermieden werden, da das Reislaufen ein zeitlich begrenztes Kriegshandwerk war und nicht dem eigentlichen Beruf der jeweiligen Teilnehmer entsprach.[16] Da jedoch beide so bezeichneten Gruppen einen Sold bezogen, werden im Kontext der Arbeit die Begriffe *Kriegsknecht* und *Söldner* synonym und wertneutral für alle Kämpfer verwendet. Von diesen Standesbezeichnungen muss weiterhin der Begriff des *Soldaten* unterschieden werden, der einen Angehörigen einer Landesarmee meint, der sich nicht gegen Bezahlung von einem anderen Dienstherrn abwerben lassen durfte. Das Verständnis solcher Gefüge und deren infrastrukturelle Organisation begannen sich erst im 16. Jahrhundert zu entwickeln und unterschieden sich deutlich vom Söldnerwesen.[17] Auf den Begriff *Soldat* wird in dieser Arbeit daher weitgehend verzichtet.[18] Daneben existierten im schweizerischen Raum die Bezeichnungen des Reisknechts und des Reisläufers (Reisgeld = Sold), die nicht miteinander verwechselt werden dürfen, aber auf eine weitere Problematik aufmerksam machen: Trotz des Fehlens eines stehenden Heeres und nationaler Armeen, gab es bereits ein langsam aufkeimendes, ›nationales‹ Selbstwertgefühl für ein ›Deutsche Reich‹ und eine ›Eidgenossenschaft‹, das mit dazu beitrug, dass sich erste Interessenverbände voneinander abgrenzten.[19] Dazu zählten auf Seiten der Eidgenossen die Reisläufer und auf der anderen Seite die deutschen Landsknechte, die sich aber aus unterschiedlichen Teilen des Reiches rekrutierten und

der Perspektive der kunsthistorischen Forschung siehe die verschiedenen Ausführungen von WOHLFEIL und BÄCHTIGER, in der älteren Literatur auch FRANZ 1953 und NELL 1914.

16 Vgl. DOBRAS 1990, S. 239. Wolfgang Dobras weist zumindest für den Konstanzer Raum nach, dass diese Bezeichnung in den zeitgenössischen Quellen kaum zu fassen ist.

17 Die systematische Untersuchung des Landsknechts- und Reisläuferwesens ist bisher nur exemplarisch für einige Regionen erfolgt. Für den Berner und Konstanzer Raum siehe FELLER 1974, Bd. 1, S. 499–507 und DOBRAS 1990. Wolfgang Dobras' Werk bietet eine gute Grundlage zu den Verhältnissen von Orten in und zwischen den Reichen sowie verschiedenen Interessensgruppen mit- und untereinander. Es berücksichtigt Aspekte wie Alter, Jahrgelder, Pensionen, Rechte, Pflichten, Strafen, Mandate etc. Die von Dobras beschriebenen sozialgeschichtlichen Dimensionen wurden unter den militärhistorischen Ansätzen lediglich durch Walter Schaufelberger angerissen, der sich vor allem eidgenössischer Abschiede und Missiven bediente, vgl. SCHAUFELBERGER 1952.

18 Ausnahmen bilden die Titel einiger Grafiken, die von der kunsthistorischen Forschung schon früh mit ›Soldat‹ bezeichnet wurden.

19 Vgl. SCHAUFELBERGER 1979, S. 261. Neben den beiden national geprägten Gruppen existierten außerdem weitere Verbände, besonders im schweizerischen Raum waren dies Freikorps, sogenannte Friharste, »die an der Seite der staatlichen Aufgebote zu Felde« zogen, staatliche Truppen und nichtstaatliche Heere, die von privater Hand für Schlachten ausgehoben wurden, vgl. WACKERNAGEL 1956, S. 291–293.

deren Herkunft anfangs durch einen geografischen Namenszusatz angezeigt wurde (bspw. Konstanzer Landsknechte).[20] Anders als der heutige Begriffsgebrauch nahelegen mag, gibt es in den historischen Quellen keine Belege dafür, dass ›Landsknecht‹ als Sammelbezeichnung für alle deutschen Söldnerheere genutzt wurde. Alle Gruppen definierten sich über Herkunft, kulturelle Gemeinsamkeiten wie Sprache und Liedgut, Kleidersymbolik und vor allem einen Truppenzusammenhalt sowie die gemeinsam erlebte und tradierte Kriegsgeschichte, Aspekte des Söldnerlebens, die auch von den Künstlern jener Zeit visualisiert wurden.[21] Da eine genaue begriffliche Unterscheidung aber weder im 16. Jahrhundert noch in der Forschungsliteratur konsequent vollzogen wurde und bei der Untersuchung der maßgeblichen Bildwerke lange Zeit auch keine korrekte Kostümgeschichte betrieben wurde, gibt es noch heute Unstimmigkeiten bei der Identifizierung und Bezeichnung der verschiedenen Kriegsknechte, die es im Kontext der Arbeit richtigzustellen gilt. Beide Kriegsparteien waren aufgrund ihrer taktischen Durchschlagskraft und Disziplin gefragt, ihre Siege wurden gefeiert und bewundert. Die Freude an ihrer »prächtigen Erscheinung«[22] verhalf der Figurenstudie des Landsknechts zum darstellungswürdigen Kunstwerk. Dabei standen weniger führende Persönlichkeiten und Strategen, sondern vorerst die Darstellung des gewöhnlichen Kriegerstandes im Vordergrund; dieser war ein derart beliebtes Sujet, dass es beinahe alle bildschaffenden Künstler zu Beginn

20 Der Begriff *Landsknecht* geht auf das Wort ›Land‹ zurück, vermutlich in Abgrenzung zu den aus den Bergen stammenden schweizerischen Eidgenossen. Um 1500 setzte sich die Schreibweise *Lanzknecht* durch, die auf die Bewaffnung anspielte. Deutlich davon abzugrenzen ist der *Lantknecht*, der einen Gerichtsdiener oder Büttel meinte. Begriff und Wesen der Landsknechte entwickelten sich in der Regierungszeit Kaiser Maximilians I. zwischen 1477 und 1490 und sind bereits während der Burgunderkriege zu fassen. Urkundlich tauchen sie erstmals in den eidgenössischen Abschieden von 1486 auf, vgl. BOEHN/LOSCHEK 1986, S. 162 und NELL 1914, S. 269–287. Laut Jakob von Falke erscheint die Bezeichnung bereits 1474 bei Peter von Hagenbach im Elsass, vgl. BREUNER-ENCKEVOIRT/FALKE 1833, S. 3. Gegen Mitte des 16. Jahrhunderts wurde der Gebrauch des Wortes *Landsknecht* seltener und schon in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wich die Bezeichnung dem Begriff des *Fußknechts*. Forschung zur Darstellung der Landsknechte und Reisläufer in der Kunstgeschichte siehe SEGGERN 2003, ROGG 2002, HAGERMANN/PRÖVE 1998, UHLITZSCH 1987 (bei dem die Begriffe *Landsknecht* und *Reisläufer* noch synonym verwendet werden), MESSERSCHMIDT U.A. 1982, MÖLLER 1976, BÄCHTIGER 1971–1972, FRANZ 1953 und SCHAUFELBERGER 1952. Das Thema nationsbildender Entwicklungen fand besonders im 19. und frühen 20. Jahrhundert ein großes Echo in der Forschung, weshalb einige Publikationen dieser Zeit einer kritischen Lektüre bedürfen: BREUNER-ENCKEVOIRT/FALKE 1833, NELL 1914, SCHWERTFEGER 1937 und auch noch SCHAUFELBERGER 1965.

21 Urs Graf hat beispielsweise eine Holzschnittserie mit *Bannerträgern der alten Orte* hinterlassen. Dabei handelt es sich um die Weißschwarz-Holzschnittfolge T.234 *Bannerträger der 13 alten Orte* von 1521, die sich heute im Staatsarchiv des Kantons Bern befindet. Die Blätter zeigen je den Kantonsnamen und weisen die dazugehörige Standarte auf.

22 Vgl. ESCHER 1917, S. 43–44.

des 16. Jahrhunderts für sich entdeckten.[23] Der Anteil an Landsknechtsdarstellungen stieg besonders stark in der Druckgrafik an, in der besonders biblische und antike Erzählungen im zeitgenössischen Gewand dargestellt wurden. Selbst in den Darstellungen der Lebensalter nahmen Landsknechte gleich mehrere Positionen ein (Abb. 5). Doch bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts waren die Söldnerheere zunehmend gefürchtet, da sie bei ausbleibendem Sold in den überwiegend ländlichen Gegenden vagabundierten und raubten. Eine negative Konnotation wurde spätestens seit dem *Sacco di Roma* mit den Landsknechten verbunden und entwickelte sich zur Bildsatire, deren (Sozial-)Kritik sich in äußerlichen Überzeichnungen und derben Beschreibungen niederschlug.[24]

Die Infanterie des 15. Jahrhunderts kämpfte mit koordinierten Schlagabfolgen im Verbund und focht, anders als viele bildliche Darstellungen suggerieren, nur in seltenen Fällen einzelne Duelle auf dem Schlachtfeld aus.[25] Das Bild des Kriegsschauplatzes dominierten vor allem Stichwaffen wie Hellebarden und Piken, von denen Letztere in breitbeiniger Seitgrätschstellung gegen den anrückenden Feind eingesetzt wurden. Diese Schrittstellung »ermöglichte ein Parieren des gegnerischen Stosses und garantierte ein Höchstmaß an Wendigkeit, ohne dabei den eigenen Standort verlassen zu müssen.«[26] Die Landsknechte, erstmals militärisch erfolgreich unter Maximilian I.,[27] wurden aufgrund ihrer Bewaffnung mit dem sechs Meter langen Spieß auch *Spießer* oder *Spitzbuben* genannt.

23 Matthias Rogg hat alle ihm bekannten Künstler aufgelistet, die mehr als nur eine Darstellung hervorgebracht haben, vgl. ROGG 2002, S. 14. Siehe auch SEGGERN 2003. Max Geisberg gibt in seiner Sammlung deutscher Einblattholzschnitte ebenfalls eine Übersicht zu Landsknechtsdarstellungen an, vgl. GEISBERG 1923-1930, Bd. 300, S. 50. Die Verbreitung des Motives war derart im Alltagsleben der Menschen verbreitet, dass Darstellungen von Reisläufern und Landsknechten ebenso wie der Tod und das Liebespaar als Backmodel hergestellt wurden, vgl. JANSON 1939–1940, S. 244–245, LÜTHI 1928, S. 20 und BODE/VOLBACH 1918, S. 132–133.

24 Vgl. KIENING 2003, S. 78 und WOHLFEIL 1982a, S. 94–95.

25 Vgl. hierzu die Ausführungen von KLEINSCHMIDT 1989, S. 65–67 und KOENIG 1970, S. 80.

26 ROGG 1996, S. 126. Diese Kampftaktik wurde dem Turniersport des Fechtens entlehnt, vgl. KLEINSCHMIDT 1989, S. 51.

27 Zu Stellenwert und Ausbildung der Landsknechte unter Maximilian I. siehe MÜLLER 2002, S. 149 und KLEINSCHMIDT 1989 sowie in der älteren Forschung NELL 1914 und BREUNER-ENCKEVOIRT/FALKE 1833. Den genauen Stellenwert, den Maximilian I. für das Aufkommen der Landsknechte besaß, kann man allerdings nicht genau ermessen.



Abbildung 5 Jörg Breu d.J.: *Die Lebensalter des Mannes*, 1540 PUBLICDOMAIN

Die eidgenössischen Kriegsleute führten als Zweitbewaffnung ein schmales Schwert sowie einen Schweizerdolch auf dem Rücken oder an der Hüfte. Die Landsknechte besaßen stattdessen sogenannte Katzbalger, breite Kurzschwerter, die durch große, geschwungene Parierbügel auffielen. Diese Fußeinheiten bildeten den Kern der (Gewalt-)Haufen. Während sich die schweizerischen Heere zumeist aus Bauern zusammensetzten, rekrutierten sich die deutschen Söldner überwiegend aus Handwerkern, denn anders als die Schweizer, nahmen nicht alle deutschen ›Orden‹ Bauern auf.[28] Den Haufen umgebende Kämpfer waren häufig mit Hellebarden und Zweihändern ausgerüstet, im ersten Glied häufig auch geharnischt.[29]

Das Rittertum, welches als kriegerischer Stand ebenfalls Teil der Darstellungstradition der *mors militans* sein kann, ist von diesen Kriegsknechten deutlich abzugrenzen, da es sich in Kodex, Verständnis, Herkunft und Kampftechnik

28 SCHOCH 2001d, S. 34–35. Walter Schaufelberger zeigt für die Schweiz, dass das Rekrutierungsverhältnis zwischen Stadt- und Landbevölkerung zwischen 1:5 und 1:10 betrug, vgl. SCHAUFELBERGER 1952, S. 8.

29 Vgl. GROßMANN 1937, S. 33.



Abbildung 6 Wilhelm Werner von Zimmern: *Anfechtung des Ritters*, 1540er Jahre PUBLICDOMAIN



Abbildung 7 Hans Schäufelin oder Hans Weiditz: *Anfechtung des Ritters*, um 1531



Abbildung 8 Unbekannter Deutscher Meister: *Der Ritter auf der Himmelsleiter*, 2. Hälfte 16. Jh.

deutlich von den Söldnern unterschied. Aus diesem Grund liegt der Aussagegehalt dieser ›ritterlichen‹ *mors militans* auch stets anders und wird im Kontext des adeligen und kaisernahen Standes verhandelt.[30] Das militärische Ideal der Ritterschaft war tief religiös verankert und trat bei Allegorisierungen des christlichen Reiters besonders im Archetyp des *miles christianus* in den Vordergrund. Grundlage dafür sind vor allem zwei Bibelstellen: Eph 6,11–17 berichtet von der Bekämpfung des Bösen mit der Rüstung Gottes und den Waffen der Tugenden, während Ijob 7,1–2 des Menschen Leben als einen steten Dienst auf Erden darstellt. Diese Leitsprüche kamen sowohl bei Heinrich Seuse und Girolamo Savonarola als auch bei Erasmus von Rotterdam und Martin Luther zur Geltung und schlugen sich auch bildlich nieder (Abb. 6–8).[31] Hans Weiditz warnte in Anlehnung an Ciceros *Officia* vor den Gefahren, die dem Menschen auf dem Weg zum Seelenheil drohen: Armut, Krankheit, Wollust und Tod (Transk. 1 und 2).[32]

30 Zur Forschungsgeschichte in Bezug auf Darstellungen des Ritterstandes in der frühneuzeitlichen Kunst siehe SCHNEIDER 2015 und KOLLER 1980, S. 428–429, teils anachronistisch in den Ausführungen UHLITZSCH 1987 und NELL 1914.

31 »Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts finden wir die christliche Ritterschaft [...] immer wieder verkündet in Wort und Schrift, – nicht in der offiziellen Kirchenlehre [...], sondern in dem breiten belebenden der volkstümlichen deutsch redenden Mystik« WEBER 1900, S. 22. Vgl. dazu auch THEISSING 1978, S. 33 und SEUSE 1926, S. 53.

32 Die Zuschreibung des Holzschnittes ist bisher nicht zufriedenstellend von der Forschung erfolgt, welche eine Vielzahl von Künstlern vorgeschlagen hat. Am häufigsten trifft man auf die Namen von Hans Weiditz und/oder dem Petrarcameister sowie Hans Schäufelin. Stellenweise werden



Abbildung 9 Albrecht Dürer: *Die sechs Kriegsleute*, 1495–1496 PUBLICDOMAIN

Der Ritter auf der Himmelsleiter lässt sich von den Stricken aber nicht entmutigen, »mit denen die Personifikationen der vier genannten Mächte ihn vom rechten Weg abbringen wollen.«[33] Zwar sank der militärische Stellenwert des Rittertums vom 15. zum 16. Jahrhundert, da die Infanteristen ihre Führungsrolle seit den Burgunderkriegen unter Beweis gestellt hatten, in den bildlichen Darstellungen war aber weder die Konkurrenz zwischen Rittern und Landsknechten noch ein Niedergang der Kavallerie zu erkennen.[34] Ab 1508 wurde das Ideal des christlichen Ritters vielmehr durch den neuen Kaiser Maximilian I. propagiert und durch dessen Kunstaufträge wieder häufiger bildlich dargestellt.[35] Einer der ersten Künstler, die den gerüsteten Krieger zum autonomen Bildgegenstand machten, war Albrecht Dürer (Abb. 9). Neben der Trachtenschau deutscher Landsknechte und ›fremdländischer‹ Krieger zählen auch Bannerträger, Ritter und bewaffnete Edelmänner zu seinem Bildrepertoire. Mit der Feindschaft zu den eidgenössischen Reisläufern setzte er sich im Bild – anders als Urs Graf oder Hans Burgkmair – vergleichsweise wenig auseinander.[36] Nach den Kriegerdarstellungen durch Dürer stieg deren Quantität auch

diese miteinander gleichgesetzt, eine Tatsache, die auf Adam Bartsch und Heinrich Röttinger zurückgeht und sich hartnäckig in der Literatur hält. Das Motiv des Ritters taucht weder in Werkverzeichnissen von Schäufelin noch bei Weiditz oder dem Petrarcameister auf, sodass eine endgültige Zuschreibung weiterhin offen bleiben muss. Siehe hierzu RÖTTINGER 1904, S. 87, FRIEDLÄNDER 1922, S. 5, SCHEIDIG 1955, S. 22, HEPPE 1982, Abb. 57 und RAUPP 1984. Eine Eisenradierung im Gegensinn eines unbekannten deutschen Kopisten (Abb. 8) ist zweifelsohne nicht die Vorlage, sondern eine Kopie, wie bereits früh ausgeführt wurde, vgl. PAULI 1908 und WALDMANN 1909, S. 68.

33 MENZ 1980, S. 249.

34 Diese Bedeutungsverschiebungen stellten ein Phänomen dar, das »von den Zeitgenossen zwar zur Kenntnis genommen wurde, deren revolutionäre Dimension jedoch weder die Künstler noch den Markt fesselte […].« ROGG 2002, S. 149. Zum damit einhergehenden Paradigmenwechsel in Bezug auf die Darstellung der Kriegsknechte in der Kunst siehe auch HALE 1986 und ders. 1990.

35 Vgl. THEISSING 1978, S. 31–32.

36 Vgl. WAETZOLD 1936, S. 230.

bei anderen Künstlern an. Das präsentierende Standmotiv wurde zur standardisierten Darstellungsweise des Kriegers, der um Genre-Elemente erweitert wurde. Andere Künstler wie Urs Graf zeigten den Alltag des Söldnerlebens aus eigener Erfahrung, darunter drastische Details von Tod und Gewalt. Niklaus Manuel hingegen präsentierte stolze, ruhige Einzelkämpfer oder Kampfszenen in geordneten Posen. Bei Graf, wie auch bei Hans Holbein d. J. kamen zusätzlich satirische und karikierende Elemente hinzu. Die Krieger im Bild amüsieren sich bisweilen mit jungen Damen in zweideutigen Posen, während witzelnde Handlanger überhebliche Landsknechte beschämen. Treten diesen autonomen Söldnerdarstellungen Todesfigurationen an die Seite, handelt es sich nach der oben gegebenen Definition um die *mors militans*, die sich in unterschiedlichen Modi äußern konnte.

Bereits Heinrich Müller warnte davor, das erzeugte, vermeintlich historische Bild des Landsknechts durch die ihn darstellende Kunst misszuverstehen.[37] Die Krieger dürfen nicht per se als »Scherge, Büttel, Henker und Henkersknecht«[38] gedeutet werden, nur weil ihr Auftreten nicht unserer Vorstellung eines vollgerüsteten Landsknechts entspricht. Häufig fehlende oder das Erscheinungsbild komplettierende landsknechts-spezifische Kleidung ist aus der Alltagspraxis angeworbener Söldner ärmlicher Familien zu erklären: Oft besaßen diese nicht die finanziellen Mittel, um sich die schützenden Rüstungsteile zu leisten, sodass der Krieger nur mit dem Nötigsten, der Waffe, in die Schlacht zog. Auch darf er nicht auf sein Dasein in der Schlacht reduziert werden, denn auf dem Marsch, im Lager, auf Beutezug, beim Belagern und in der Garnison tritt er stets unterschiedlich auf.[39] Einer genauen Betrachtung bedürfen daher die Darstellungen angewandter Kampftechniken, das Verhältnis der Söldner zum weiblichen Geschlecht und der zugrunde liegende Anlass für die Entstehung einer Druckgrafik, so hielt bereits Matthias Rogg es für methodisch problematisch, aus ersten eindimensionalen »Beobachtungen direkt auf die Lebenswirklichkeit der Kriegsleute zu schließen. Viel eher lassen sich die untersuchten Bildquellen als Projektionsflächen für die psychologische Innenwelt der wichtigsten Käuferschicht deuten«.[40] Jan Huntebrinker präzisierte dieses Phänomen und zeigte die Wirkung der Landsknechts-Stereotype in und durch das illustrierte Flugblatt: Die Flugblätter bauten auf die Wahrnehmung der Landsknechte von außen auf,

> indem sie auf bekannte Sichtweisen auf die Gruppe verwiesen, diese aber zugleich auch auf spezifische Art und Weise prägten, nämlich indem sie

37 Vgl. MÜLLER 2002, S. 150.
38 UHLITZSCH 1987, S. 58.
39 Vgl. SCHAUFELBERGER 1952, S. 11.
40 ROGG 1998, S. 66.

> diesen Vorstellungen visuelle Gestalt verliehen, diese verbreiteten und somit nicht unerheblich zu einer Verfestigung von Vorstellungen über die Gruppe beigetragen haben.[41]

Diese unterschiedlichen Berufsbilder sind Bestandteil einer Vielzahl von Druckgrafiken mit Todesthematik, von denen einige nach oben stehender Definition dem Komplex der *mors militans* zuzuordnen sind. Ausgehend von dieser These werden die jeweiligen Kunstwerke auf ihre visuellen Strategien untersucht und kontextualisiert sowie methodisch nach folgenden Gesichtspunkten analysiert.

41 HUNTEBRINKER 2010, S. 171.

I.2 Forschungsstand und Methodik

Für die kunsthistorische Untersuchung frühneuzeitlicher Todesfiguren scheint auf den ersten Blick eine profunde und umfangreiche Forschungsgrundlage vorhanden zu sein, doch ist die tatsächlich hohe Anzahl diesbezüglicher Publikationen in mehrfacher Hinsicht defizitär. Das größte Problem liegt im unscharfen Blick der Forschung begründet, die im 20. Jahrhunderts eine generalisierende Kulturgeschichte des Todes hervorbrachte und sich bei konkreten Werkanalysen mit monografischen Studien im Grunde genommen auf das Phänomen des Totentanzes beschränkte. Die prominenten Beispiele aus Wand- und Buchmalerei wurden aufgrund ihrer textlichen Ursprünge pauschal in einen direkten Zusammenhang gebracht, um eine teleologische Entwicklungsgeschichte aufzuzeigen und eine Gesamtgenealogie aller Todesdarstellungen in Abhängigkeit vom Totentanz zu generieren.[42] Die phänomenologische, kompositorische und sogar narrative Heterogenität dieses großen Ikonografie-Komplexes führte innerhalb der Forschung zur Bildung großer Motivsammlungen, deren Einzelwerke nicht tiefergehend betrachtet, teils falschen Quellen zugeordnet und in Einzelfällen sogar ganz ausgeblendet wurden. Fälschlicherweise wurden Werke, welche diesen Erzählstrukturen nicht zugeordnet werden konnten, lange Zeit verallgemeinernd als ›Totentanz‹ klassifiziert. Es handelt sich bei diesem unspezifischen Vorgehen um kein Desinteresse seitens der Forschung, sondern um eine nachlässige Kurzsichtigkeit, inhaltliche Widersprüche zu Gunsten eigener Theorien auszublenden, ohne dabei zur Kenntnis zu nehmen, dass es sich um einen heterogenen Motivkomplex handelt, für dessen Verständnis eine andere Herangehensweise nötig ist. Besonders Philippe Ariès argumentierte in seinen viel rezipierten Arbeiten generalisierend, blendete zeitliche, topografische sowie quellentechnische Grenzen aus und ignorierte abweichende Zeugnisse mit Alleinstellungsmerkmalen, die ihm bei seinem umfassenden Kompendium an Todesdarstellungen unmöglich unbekannt geblieben sein konnten.[43] Während die Forschung für das ›dunkle Mittelalter‹ und die ›makabre Zeit des Barock‹ ausreichend Bildbeispiele für Todesfigurationen anführen konnte, herrschen für den hier zu untersuchenden Zeitraum des 16. Jahrhunderts erstaunlicherweise große Lücken in der strukturellen Untersuchung von Todesdarstellungen. Paradigmatisch hierfür ist die Empfehlung mancher Geisteswissenschaftler, bestimmte

42 Diesen Ansatz verfolgen in unterschiedlich ausgeprägten Graden GOETTE 1897, STAMMLER 1948, ROSENFELD 1968, HAMMERSTEIN 1980 und Schulte 1990.

43 Vgl. ARIÈS 1984 und ARIÈS 1982.

Flugblätter und Grafiken des 16. Jahrhunderts nicht als Quellengattung heranzuziehen, da der zugrunde liegende Forschungsstand zu gering sei.[44] Dabei hatte Theodor von Frimmel bereits 1884 angemerkt, dass eine eingehende »auf diesen Punkt gerichtete Forschung«[45] lohnenswert wäre.

Erst in den letzten beiden Jahrzehnten wurde sich die Kunstgeschichtsschreibung dieses Defizites bewusst und formulierte explizit das bestehende Forschungsdesiderat. Schon 1993 bemerkte Joseph Leo Koerner, dass die komplexe Ikonografie des Todes trotz der vielen Publikationen weitgehend unerforscht sei und auf den heutigen Betrachter morbid und verstörend wirke.[46] Nach der Darlegung umfassender historischer Gründe für das thematische Aufkommen der Totenikonografie und der Lektüre der bisherigen Forschungsliteratur resümierte Koerner kritisch: Die meisten maßgeblichen Forscher betrachten den Tod immer noch »as essentially non-Christian in character and origin.«[47]

Seit dem Beginn des neuen Jahrtausends haben sich diese Sicht- und Herangehensweise jedoch verändert und erweitert. In Opposition zur französischsprachigen kunst- und kulturgeschichtlichen Forschung, welche besonders seit den 1980er Jahren die geistes- und sozialwissenschaftliche Thanatologie bestimmte, haben sich in den letzten Jahren immer häufiger Forscher mit anderen Standpunkten positioniert.[48] Sie kritisieren einerseits die bisherige, verallgemeinernde Herangehensweise und kontextualisieren andererseits die Bildwerke anhand nachvollziehbar aufgearbeiteten Quellenmaterials, stellen Fragen nach der Ontologie der Todesfiguren und arbeiten das Erkenntnispotenzial von Text-Bild-Beziehungen heraus.[49] Die vorliegende Arbeit hat den Anspruch, sich in diesem Prozess der kritischen Relativierung der bisherigen Bewertung künstlerischer Todesdarstellungen zu positionieren, bei der zum Beispiel dargelegt wurde, dass die apokalyptischen Reiter »wenig zahlreich, unauffällig und gleichsam marginal«[50] wiedergegeben worden seien, oder welche die These zu Dürers *miles christianus* (Vgl. Abschnitt II.2.4) hinterfragt.[51]

Die Druckgrafik, und insbesondere das Medium der Flugschrift, verlangt eine interdisziplinäre Behandlung, die sich dezidiert auch mit den Textbausteinen

44 Vgl. WOHLFEIL 1982a, S. 81.

45 FRIMMEL 1883–1890, Teil II, S. 137.

46 Vgl. KOERNER 1993, S. 276.

47 Ebd.

48 Zur französischen Thanatologie siehe besonders ARIÈS 1984, VOVELLE 1983 und ARIÈS 1982. In deren Folge aber auch HEPPE 1982, SCHULTE 1990, S. 107, FN 126 und ROGG 2002, S. 213.

49 Vgl. hierzu PAWLAK 2016, PERGER 2013, WEHRENS 2012, SPICKER/TERVOOREN 2011, GERTSMAN 2010 und KIENING 2003, sowie früh bereits kritisch zu Ariès der Beitrag von Nigel Palmer im Sammelband Tod im Mittelalter, vgl. PALMER 1993.

50 ARIÈS 1982, S. 142.

51 Vergleiche hierzu die Abschnitte II.2.2 und II.2.4.

und den zugrunde liegenden Quellen auseinandersetzt, deren historischen Kontext referiert und hinterfragt sowie die Kunstwerke als Ergebnis einer visuell-intellektuellen Lösung zeitgenössischer Problembewältigungen und Diskurse versteht. An der Schnittstelle zwischen Kunstgeschichte und Germanistik hat sich besonders Christian Kiening hervorgetan, der insbesondere kunsthistorische Fragestellungen berücksichtigte.[52] Die von den Kunsthistorikern meist einseitig betrachteten Totentänze sind als Textgattung weitaus tiefenwirksamer untersucht und in Text-Bild-Verschränkungen analysiert worden. Im Hinblick auf die *mors militans* waren hierfür besonders die Werke Holger Eckhardts, Nigel Palmers und Erwin Kollers gewinnbringend.[53] Zur textlichen Genese des Totentanzes, seiner Einteilung und schriftlichen Vorläufern äußerte sich bereits Stephan Kozáky ausführlich.[54] Die kunsthistorische Beschäftigung mit dem streitbaren Tod tangiert unterschiedliche kulturhistorische Aspekte und beschäftigt sich inhaltlich wie auch terminologisch mit Phänomenen fachverwandter Wissenschaften. Das Selbstverständnis vergangener Kunsthistoriker-Generationen, komplexe Sachverhalte mit einer rein stilgeschichtlichen Arbeitsweise ohne einen interdisziplinären Ansatz bewältigen zu wollen, führte zu Missverständnissen, Zirkelschlüssen und falschen Schlussfolgerungen, die oft auf unpräzise benannte Sachverhalte zurückzuführen waren.[55] Überproportional stark tritt diese Problematik für das dieser Arbeit zugrunde liegende Thema zu Tage, da für einige Themengebiete und Kunstwerke in Ermangelung neuerer Publikationen bis heute auf Forschungsergebnisse aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert zurückgegriffen werden muss. Diese häufig noch als Grundlagenwerke fungierenden, älteren Schriften tun sich trotz ihres Alters durch präzise Bildbeschreibungen hervor, doch müssen sie von nationalistischen Sichtweisen und Intentionen getrennt, mit neuen Quellenfunden ergänzt und durch ein interdisziplinär korrigierendes Vokabular ergänzt werden. Diese ältere kunsthistorische Forschung argumentierte häufig anachronistisch und war von Künstlertopoi durchzogen,

52 Von Kienings Publikationen sind für die vorliegende Arbeit besonders zwei Werke von zentralem Interesse, vgl. ZIMMERN 2004 und KIENING 2003.

53 Vgl. ECKHARDT 1995a und ECKHARDT 1995b, sowie PALMER 1993 und KOLLER 1980.

54 KOZÁKY/COSACCHI 1965. Kozáky Arbeit bietet vor allem deswegen auch heute noch eine anregende Lektüre, da er eine umfangreiche Bildersammlung zu allen Todesthematiken liefert. Auf Seiten der französischen Forschung gilt Gleiches für MARLE 1932. Die Totentanzforschung hat mittlerweile ein unüberschaubares Maß an Publikationen hervorgebracht, von dem für die vorliegende Arbeit lediglich etablierte Überblickswerke und vereinzelte Fallbeispiele zu Rate gezogen wurden. Dazu zählen unter anderem WEHRENS 2012, KATALOG Konstanz 1984, KOLLER 1980, ROSENFELD 1968 und GOETTE 1897.

55 Dies betrifft vor allem die fehlerhafte Identifizierung von Attributen und Kostümen, die pauschale Bezeichnung als ›Totentanz‹ oder die häufig fehlende Differenzierung zwischen Darstellungen von Toten und jenen des Todes.

mittels derer häufig romantisierend von der Künstlerbiografie auf das betreffende Œuvre geschlossen wurde.[56] Ein Verzicht auf alle biografischen Künstlerdaten, wie sie Keith Moxey mit seinem »death of the artist«[57] fordert, ist zwar zu radikal, doch sollten Informationen über die Künstlervita unterstützend zu Rate gezogen werden, wenn daraus ein logischer, quellentechnisch zulässiger und dem Argument dienlicher Zusammenhang ersichtlich wird. Für einige Kunstwerke liegt der veraltete Forschungsstand in ihrer Zerstörung begründet. Dies gilt sowohl für im 16. Jahrhundert abgerissene, verschollene oder verwitterte Objekte als auch für im zweiten Weltkrieg zerstörte. Die unüberschaubaren Zustände während der und nach den beiden Weltkriegen und die damit verbundenen Auflösungen, Zerstörungen und Reorganisationen von grafischen Sammlungen führten auch dazu, dass alte Literaturverweise zu Drucken, Editionen, Standorten und Inventarnummern heute nicht mehr korrekt sind. Dass einige Forschungsergebnisse von vor über 100 Jahren dennoch relevant und maßgeblich sein können, zeigen beispielsweise Paul Webers Beiträge zu *Dürers Weltanschauung*, die 2013 zum wiederholten Male eine Neuauflage erfahren haben.[58] Von den lange zurückliegenden Publikationen sind besonders wenig beachtete Schriften der kunsthistorischen Forschung hervorzuheben, wie der elfteilige Aufsatz Theodor Frimmels zu einer *Ikonografie des Todes* oder Adele Reuters Dissertation, in der sie unter anderem terminologische und ikonografische Überschneidungen von Darstellungen des Todes, der Hölle und Satans thematisiert sowie das Erscheinungsbild des verkörperten Todes von der Spätantike bis zum Mittelalter beschreibt.[59] Die bildlichen Todesdarstellungen vor dem Auftreten der Totentänze hat Rudolf Helm 1928 untersucht. Dass diese nicht ohne eine Vielzahl von erbaulichen und moralischen Erzählungen zu denken sind, hat Émile Mâle 1908 in seiner immer wieder neu aufgelegten Arbeit gezeigt.[60]

Der Themenkomplex des streitbaren Todes wurde bisher nicht als eigener Schwerpunkt untersucht, sein Potential wurde jedoch vereinzelt wahrgenommen. Franz Bächtiger hat das Thema ›Tod und Landsknecht‹ bereits 1969 aufgegriffen und die physische Stärke und Macht des Landsknechts im Treffen auf den Tod als *vana potentia* bezeichnet, woraufhin Susan Denker *Death and Soldier* als eigenes Themenfeld innerhalb der Todesikonografie benannte.[61] Über

56 Zu den nationalistisch und ideologisch gefärbten Publikationen zählen von den hier verwendeten besonders die Schriften Walter Lüthis und Georg Liebes, deren Informationen zwar teils hilfreich sind, deren Argumentationen und Schlussfolgerungen jedoch kritisch zu prüfen sind und aus heutiger Sicht teilweise absurd anmuten, vgl. LÜTHI 1928 und LIEBE 1924.

57 Vgl. dazu den programmatischen Beitrag von MOXEY 1989b.

58 Vgl. WEBER 2013 und WEBER 1900.

59 Vgl. FRIMMEL 1883–1890 und REUTER 1913.

60 Vgl. FRIMMEL 1883–1890, REUTER 1913 und HELM 1928 sowie MÂLE 1949.

61 Vgl. BÄCHTIGER 1970, S. 122 und DENKER 1974, S. 110.

diese beiden Konstatierungen ist die Forschung lange Zeit nicht hinausgekommen und so verdankt es die Kunstgeschichte dem bereits erwähnten Germanisten Kiening, der in seinem Buch *Das andere Selbst* im gleichnamigen Kapitel zwar nicht explizit auf die Figur des streitbaren Todes eingeht, diese allerdings durchweg als Exempel der Gewalt anführt, dass dieses Thema mit einem progressiven Impuls in das Bewusstsein der Geisteswissenschaften zurückgekehrt ist.[62] Da es sich bei den Werken, welche die *mors militans* darstellen um (druck-)grafische Werke handelt, bilden deren einschlägige Verzeichnisse einen Ausgangspunkt und ein zentrales Element der Untersuchung. Neben den Standardwerken von Bartsch, Hollstein und Passavant und den Veröffentlichungen der an diesen Kompendien Beteiligten sind dies vor allem Überblickswerke zu einzelnen Themenbereichen oder Epochen.[63] Für die frühe Geschichte des Holzschnittes ist exemplarisch das Werk von Hans Körner zu nennen, auch wenn konkrete Bezugnahmen auf die hier behandelten Werke darin ausbleiben.[64] Auf die Druckgrafik bezogene Überlegungen zur historischen Bildkunde äußert das Ehepaar Wohlfeil in seinem militärgeschichtlichen Beitrag zum Phänomen der Landsknechte und setzt sich, wenn auch oberflächlich, mit dem Beginn der »Massenproduktion« gedruckter Bilder auseinander.[65] Anton Reichel veröffentlichte bereits 1926 eine Übersicht zum frühen Farbholzschnitt als künstlerischem Experimentierfeld, in der er die hier behandelten Werke hervorhob und kritisch hinterfragte.[66] Zu den Forschungen der in dieser Arbeit angesprochenen *Kleinmeister* haben besonders Stephen Goddard und Martin Knauer beigetragen, Letzterer hob seinerseits die Verdienste Gustav Paulis für die Untersuchungen der Werke von Sebald Beham hervor.[67] Dennoch sind einzelne Blätter gar nicht oder geradezu nachlässig untersucht, dazu zählen beispielsweise bisher kaum erwähnte Zeichnungen (Abb. 71 und 239), Buchholzschnitte (Abb. 39, 62, 81, 200 und 201) und Werke bekannter Künstler, wie der bisher singulär bekannte Holzschnitt *Tod und Ritter* von Hans Baldung (Abb. 98). Diesbezüglich möchte die vorliegende Arbeit erstmalig genaue und fachterminologisch unterstützte Bildbetrachtungen sowie tiefergehende Analysen im Hinblick auf die Ambivalenz der Todesfiguren und somit zur vermeintlich abgeschlossenen Grundlagenforschung der Todesikonografie beitragen. Im Wesentlichen zielt die motivgeschichtlich-ikonografisch angelegte Arbeit auf eine grundlegende, kunsthis-

62 Vgl. KIENING 2003, S. 69–100.
63 Vgl. hierzu die Konkordanz im Anhang.
64 Vgl. KÖRNER 1979.
65 Vgl. WOHLFEIL 1982a.
66 Vgl. REICHEL 1926.
67 Vgl. KNAUER 2013, ders. 2010, KATALOG Kansas 1988 und PAULI 1901.

torische Revision sowie Neubewertung sowohl bekannter als auch wenig beachteter Druckgrafiken mit Todesdarstellung ab. Sie versucht, mit der *mors militans* einen Teilbereich der *figura mortis* zu definieren, der in der bisherigen Forschung im Kontext der ambivalenten und vielschichtigen Todesfiguren lediglich als Ausnahmeerscheinung wahrgenommen wurde, sich aber in genau zu bestimmenden topografischen, kulturellen, zeitlichen und medialen Grenzen manifestierte. Dass diese Definition nicht alleingültig ist, sondern sich Schnittmengen mit und zu anderen Motivgruppen aufzeigen lassen, liegt in der Ambivalenz und der Heterogenität der Todesfiguren selbst begründet. Die ikonologischen Bildanalysen werden dabei durch Fragestellungen theologischer und historischer Bildwissenschaften ergänzt und die Bildwerke als Objekte wahrnehmungsbezogener Erfahrungen und kontemplativer Prozesse auf Rezeptionsästhetik sowie Selbstreflexivität hin untersucht. »Die Imaginationsfähigkeit des Betrachters, die seit jeher eine zentrale Rolle bei der Vermittlung von Glaubensinhalten spielte, war insbesondere für ein Bildparadox wie die *figura mortis* nicht nur eine stetige Herausforderung, sondern gleichsam ein Garant ihrer Wirkungskraft.«[68] Die Rezeptionsgeschichte wird daher in die Werkanalysen eingebunden und kritisch hinterfragt. In Abgrenzung zur älteren Forschung und im Anschluss an die Untersuchungen Christian Kienings, Elina Gertsmans und Anna Pawlaks werden unter diesen Vorzeichen verschiedene ästhetische Bildfindungen frühneuzeitlicher Todesfiguren untersucht. Deren terminologische Definition orientiert sich stark an dem von Anna Pawlak für dieses Themengebiet fruchtbar gemachten Begriff der *figura*;[69] darüber hinaus folgt die Auffassung der phänomenologischen Aspekte des Todes, besonders für den Bereich fazialer Expressionen, den Ausführungen, die der Verfasser 2016 in einem Aufsatz dargelegt hat.[70] Die historische Kontextualisierung der Kunstwerke nimmt besonders militärhistorische, soziokulturelle, kostüm- und waffengeschichtliche Aspekte in den Blick, während aus Sicht der Werkgenese auch sozioökonomische Dynamiken des Marktes für Druckgrafiken betrachtet werden sollen. Im Hinblick auf die künstlerische Intention ist das Medium der Grafik in zwei Teilbereiche zu gliedern, die singuläre Zeichnung und den reproduzierbaren Druck von Stock und Platte. Beide Formen der Grafik werden im Rahmen der Arbeit betrachtet, jedoch besitzt der gezeichnete Entwurf einen sehr privaten Charakter und diente häufig ›nur‹ als vorbereitende Arbeit und kann daher aus ökonomischen Gesichtspunkten nicht mit dem Buchholzdruck oder der Flugschrift verglichen werden. Vor allem die Buchholzschnitte rarer, alter Druckausgaben sind selten

68 PAWLAK 2014, S. 11.

69 Pawlak verhandelt den Begriff der *figura* vor allem im Anschluss an Erich Auerbach und Georges Didi-Huberman, vgl. PAWLAK 2016, DIDI-HUBERMAN 1995 und AUERBACH 1938.

70 Vgl. WITTKE 2016.

publiziert und reproduziert und, wenn sie nicht als herausgelöste Einzelblätter in grafischen Sammlungen liegen, kaum zugänglich. Im Zeitalter der Digital Humanities stehen der Forschung glücklicherweise immer mehr Digitalisate online zur Verfügung, über die ein Teil der besagten Werke erschlossen werden konnte; diese Möglichkeit ist auch vor dem Hintergrund sehr erfreulich, dass die bisher im Printmedium veröffentlichten Reproduktionen der Grafiken häufig als schwarz-weiße Faksimiles abgebildet wurden. Bei den meisten der im Literaturverzeichnis angeführten Quellen handelt es sich daher um digitalisierte Drucke des 16. Jahrhunderts, während einzelne Ausgaben mühsam recherchiert und die besagten Holzschnitte bei den jeweiligen Institutionen angefragt werden mussten.[71] Da die alten Buchausgaben sowie die Einblattdrucke Druckertypen in Fraktur verwendet haben und längst nicht alle Quellen digital zugänglich sind, findet sich im Anhang ein Abschnitt mit Transkriptionen der essentiellen Textstellen mit einer kommentierten Reinschrift ins heutige Schriftbild.

Die *mors militans* soll in dem forschungsgeschichtlich und methodisch dargelegten Spannungsfeld als ein neuer ikonografischer sowie semantischer Komplex verstanden werden, der einige der bisher schwer fassbaren Todesfigurationen besser begreifbar macht, wenngleich er Überschneidungen mit anderen Darstellungsmodi besitzt und zulässt. Die Eigenwilligkeit und Ambivalenz dieser Mischformen ist der Hauptgrund, warum es der bisherigen Forschung so schwer gefallen ist, einige der Todes- und Totendarstellungen angemessen zu interpretieren.

71 Hilfreiche Datenbanken druckgrafischer Bestände sind neben den Online-Sammlungen des Rijksmuseums und des British Museums vor allem das *Virtuelle Kupferstichkabinett* aus Braunschweig und Wolfenbüttel und das *Graphikportal* des Bildarchives Foto Marburg. Digitalisierte Ausgaben der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts sind besonders gut über das Verzeichnis VD 16 zu erschließen, in dem u.a. die Bayerische Staatsbibliothek und die Heidelberger Universitätsbibliothek mit großen und qualitativ guten Beständen vertreten sind.

I.3 Vorbilder der *mors militans*

Bis zum Mittelalter wurde der selten figürlich visualisierte Tod im christlichen Kontext als Opfer und Besiegter dargestellt, von dem keine Gefahr ausging.[72] Die Gründe dafür ergaben sich aus den vorherrschenden religiösen Paradigmen und Dogmen, die im Tod den Schritt zum ewigen Leben und damit einen Teil des Heilsplanes sahen.[73] Als zentrales Element der Erlösungsgeschichte wurde der Tod daher nicht als Bedrohung, sondern als Gottesgnade wahrgenommen, seine bildlichen Darstellungen bedurften daher nicht einer beängstigenden Erscheinungsform und zeigten ihn im ersten Jahrtausend christlicher Zeitrechnung ohne physischen oder symbolischen Siegesgestus, häufig sogar als im Angesicht Christi Unterlegener. »Im Frühchristentum fehlt der Skelettmann, und wenn da und dort Knochen […] dargestellt werden, bedeuten sie […] nicht den personifizierten Tod des Hochmittelalters.«[74] Das Skelett als Todessymbol erschien erst zu Beginn des zweiten Jahrtausends, als ein von Zuversicht geprägtes Jenseitsverständnis von einem Schrecken vor dem Tod abgelöst und das diesseitige Leben danach ausgerichtet wurde, sich auf das Leben nach dem Tod vorzubereiten.[75] Die bildlichen Darstellungen des Todes aus dem frühen Mittelalter stellten keine anthropomorphen Untoten dar, vielmehr besaß der Tod in seinen wenigen zu jener Zeit entstandenen Darstellungen, die stets auf literarische Vorlagen zurückgingen, eine menschliche oder tierliche Gestalt. Erste außerbiblische Textquellen präsentierten verschiedene Standesvertreter, die ihre Sterblichkeit bedauerten und deren Klagen seit dem 11. Jahrhundert ihren Ausdruck in monologischen *memento mori*-Versen fanden. Als im Laufe der Zeit der Tod als Dialogpartner hinzutrat, entwickelten sich aus diesen Gesprächen unterschiedliche Textgattungen wie *vado-mori*-Gedichte sowie die *conflictus*- oder *contemptus*

72 Vgl. REUTER 1913, S. 44.

73 Zur paradigmatischen Änderung dieses kirchlichen Dogmas und zum individuellen Sofortgericht nach dem Tod siehe KOERNER 1993, S. 288–289.

74 SCHADEWALDT 1990, S. 174.

75 Vgl. THEISSING 1978, S. 85 und REUTER 1913, S. 40–44. Kenntnisse und Inhalte der vielfältigen, geistlichen Strömungen, die zu einem Paradigmenwechsel der Todesvorstellung führten, können weder für den größten Teil der zeitgenössischen Christenheit noch für den Volksglauben oder die Kirche vorausgesetzt werden. Statt eines ad hoc einsetzenden, veränderten Todesverständnisses, entwickelten sich Gedanken und Vorstellungen vom ›schrecklichen‹ Tod über einen längeren Zeitraum diskursiv in einem Rahmen von scholastisch Gebildeten, Humanisten und Reformern. Ab dem 16. Jahrhundert verstärkte die lutherische Auslegung der augustinischen Prädestinationslehre diesen Effekt. »Das Bild des Skeletts und des verfallenen Körpers war eine der überzeugendsten Illustrationen der Bußpredigt.« DUBY 1980, S. 419.

mundi-Literatur.[76] Erbauliche Schriften wie Sterbebücher, Leichenpredigtsammlungen, moralisierende Kompilationen und Gebetbücher folgten mit ihren Leitbegriffen von Andacht, Betrachtung, Warnung und Trost den spätmittelalterlichen *ars moriendi*-Schriften, in denen jeder Textseite eine erklärende Bildseite gegenübergestellt wurde. Diese illuminierten Ausgaben trugen in vielen Fällen zur Entstehung und/oder Weiterentwicklung der Todesikonografie bei.[77] Zu den bekanntesten Erzählungen zählten Streitgedichte wie die *Visio Philiberti,* der *Ackermann aus Böhmen* sowie die später unter dem Namen *Jedermann* bekannt gewordenen Erzählungen *Everyman* und *Elckerlijk,* deren Verse sich aus unterschiedlichen Quellen speisten.[78] Aus dieser Vielzahl verschiedener, parallel existenter, literarischer Wurzeln etablierten sich im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit einzelne Erzählungen, die in den meisten Gesellschaftsschichten bekannt waren.



Abbildung 10 Sogenannter Sorgmeister: *Vom Mann im Abgrund*, 1476 PUBLICDOMAIN

Eine dieser Erzählungen besitzt ihre Ursprünge im Orient: In der indischen *Parabel vom Mann im Abgrund* und deren christlicher Adaption in der Erzählung von *Sanct Barlaam und Josaphat* bedeutet das Einhorn den Tod, der den Menschen auflauert.[79] Um 1476 findet sich die Abbildung einer Szene aus der Erzählung im Augsburger Druck des Günther Zainer (Abb. 10) und auch die Ausgaben der *Legenda Aurea* von 1490 beinhalten das

76 Vgl. hierzu die Ausführungen von SCHADEWALDT 1990, S. 173, ROTZLER 1961, S. 265 und STAMMLER 1948, S. 18–20. Ein häufig zitiertes Distichon ist das *Vado mori medicus* (Transk. 3).

77 Vgl. KNAUER 1997, S. 68–87. Die lateinischen Hexameter einer Heidelberger Handschrift von 1445 (Pal. Germ. 314) bilden den ältesten und ursprünglichsten, schriftlichen Totentanz, vgl. ROSENFELD 1968, S. 50 und STAMMLER 1948, S. 20. Stammler bezieht seine Aussage auf Wilhelm Fehse, bleibt den genauen Nachweis aber schuldig, vgl. FEHSE 1907.

78 Als bekannteste Erzählung galt vorerst ein *Dialogus mortis cum homine*, aus dessen Weiterentwicklungen später der *Ackermann* hervorgehen sollte, vgl. STAMMLER 1948, S. 26. Zu den Quellen siehe PHILIBERTI 1346, SAAZ 1470 und EVERYMAN 1526.

79 Eine der frühesten illuminierten Handschriften zeigt das Einhorn zur biblischen Textstelle der Bitte in schwerer Verfolgung (Psalm 143), vgl. THEODOROS 1066, Fol. 182^{v}. Im deutschsprachigen Raum erfuhr das Gleichnis besonders nach der mittelhochdeutschen Bearbeitung große Verbreitung. Spätestens durch Rudolf von Ems (*1200–†1254) existierte die Erzählung unter dem Namen *Barlaam und Josaphat* (1225–1230). Eine übersichtliche Zusammenfassung der Erzählung und ihrer Todessymbolik findet sich bei EINHORN 1976, S. 219–225 und ders. 1972. Bereits früh zu der Thematik KUHN 1888 und MIGNE 1879, S. 493.

Gleichnis und sprechen für dessen zeitgenössische Verbreitung.[80] Mit der durch die Legende vorgegebenen Lesart des Einhorns als Verkörperung des Todes haben wir eine besondere, tierliche Figuration des Todes, die bis ins 17. Jahrhundert Bestand hatte.[81] Andere Elemente der Parabel, wie die am Lebensbaum nagenden Mäuse oder der in der Baumkrone ausharrende Mensch, tauchen auch in anderen, mitteleuropäischen Todesdarstellungen der Frühen Neuzeit auf. Verbindungen zum Thema der vorliegenden Arbeit gibt es jedoch nicht, lediglich ein heute zerstörtes Fresko in Lorch zeigte eine auf einem Einhorn reitende Todesgestalt.[82] Auch die Anfänge der Totentänze haben ihre weitverzweigten Wurzeln in diversen, literarischen Ursprüngen. Vermutlich bildet Frankreich den Ausgangspunkt der schriftlichen Urfassung, wo der Pariser Dichter Jean Le Fèvre 1376 der *Respit de la mort* verfasste.[83] Und so gehören zu den Hauptwerken der Wandmalereien vor allem die französischen Totentänze aus La Chaise-Dieu (1410) (Abb. 4) und Paris (1424/25), aber auch die Zyklen aus Basel (1439/1440), Lübeck (1463) und Bern (1516–1519).[84] Ab Mitte des 15. Jahrhunderts wurden die beliebt gewordenen Totentanzdarstellungen in Handschriften und Blockbüchern mit Versen kombiniert. Da in dieser Form die Präsentation eines Reigens nicht mehr möglich war, wurde dieser zergliedert und je Seite ein Tanzpaar abgebildet. Zu den frühesten und wichtigsten Totentänzen in Buchform zählen der Totentanz aus einem Heidelberger Blockbuch (1455–1458), das Exemplar eines süddeutschen Blockbuches (1465–1470), der *Doden Dantz mit Figuren* (1485–1488) und Holbeins *Simulachres* (1538).[85]

Vielen bildlichen und literarischen Darstellungen des anthropomorphen, tanzenden Todes scheinen volkstümliche Vorstellungen davon zugrunde zu liegen, dass die auf Kirchhöfen und Richtstätten Begrabenen des Nachts auferstehen und ihr Unwesen treiben oder durch dämonischen Einfluss marionettenhaft bewegt werden.[86] Der volkstümliche Glaube unterschied sich hierin häufig von der

80 Vgl. JACOBUS 1490, S. CLXXV. Ein aktualisierte Übersetzung und Behandlung des Themas lieferte Richard Benz, vgl. JACOBUS 2007, S. 729.

81 Vgl. hierzu den Kupferstich *Allegorie auf die Welt* von Boetius Adamsz. Bolswert, 1616, 299 x 216 mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, RP-P-BI-2384.

82 Vgl. EINHORN 1976, S. 225. Eine Beschreibung der Darstellung hatte 1595 bereits Martin Crusius vorgenommen, vgl. CRUSIUS 1733, Bd. 2, Capitel XXXV, S. 377. Die Darstellung eines Skeletts, das ein Einhorn reitet, befindet sich auch in den *Très Riches Heures*, Fol. 86^{v} (Abb. 17).

83 Vgl. STAMMLER 1948, S. 22.

84 Der Berner Totentanz befand sich an der südlichen Kirchhofsmauer des ehemaligen Dominikanerklosters, doch auch wenn der Zyklus von bemalten Holztafeln gerahmt wurde, muss die veraltete These eines in Gänze gestalteten Tafel-Totentanzes verworfen werden, vgl. KOEGLER U.A. 1941, S. XVII.

85 Vgl. TOT 1455–1458, TOT 1465, KNOBLOCHTZER 1488 und HOLBEIN 1538.

86 Vgl. KIENING 2003, S. 55, SCHADEWALDT 1990, S. 172, LECOUTEUX 1987, S. 9–10, ROSENFELD 1968, S. 50 und ROTZLER 1961, S. 264. Hiervon abzugrenzen waren die guten Seelen, denn



Abbildung 11 Michael Wolgemut: *Tanz bei Kolbijk*, 1493 PUBLICDOMAIN

christlichen Scholastik, die eine physische Präsenz von Toten auf Erden überwiegend ablehnte, daran »ist zu erkennen, wie gross die Diskrepanz zwischen den theologischen Dogmen und der stark von folkloristischer Tradition geprägten Laienfrömmigkeit des Spätmittelalters gewesen sein muss.«[87] In anderen Fällen tanzte die Bevölkerung selbst auf den Kirchhöfen, in Tanzwut verfallen oder aus rituellen Gründen, was zumindest eine semantische Verbindung zum Totentanz herstellte.[88] Daher ist verständlich, dass Darstellungen tanzender Toter auch Einzug in den Prolog der



Abbildung 12 Unbekannter Buchmaler: *Totentanz*, 1485–88 BY-NC-SA



Abbildung 13 Michael Wolgemut: *Tanz der Skelette*, 1493 PUBLICDOMAIN

unter göttlichem Einfluss konnten diese aus dem Fegefeuer mit einem Geist (*spiritus*) versehen werden und unter die Lebenden zurückkehren.

87 ACKERMANN 2012, S. 116.

88 Vgl. hierzu GERTSMAN 2010, S. 61–62. Besondere Berühmtheit erlangte die Geschichte von einer Gruppe Menschen im sächsischen Kolbijk, die im Bann der Tanzwut ein Jahr lang auf einem Friedhof getanzt haben sollen (Abb. 11), vgl. DEGUER 1980, Nr. 2. Solche Begebenheiten waren keine Einzelfälle, bereits 1231 hatte »das Konzil von Rouen bei Strafe der Exkommunikation untersagt, auf Friedhöfen zu tanzen. Das Verbot mußte zweihundert Jahre später wiederholt werden.« BERGDOLT 2011, S. 214.

Totentanzbücher fanden, wie etwa auf einem Blatt des *Doten dantz mit figuren* (Abb. 12), aber auch in weltliche Werke, wie die Schedelsche Weltchronik von 1493, in der die Toten ausgelassen zur selbst gespielten Musik tanzen (Abb. 13).[89] Dieses Holzschnittmotiv erschien im siebten Buch der Chronik, welches eine visionäre Vorschau auf die Endzeit und das Jüngste Gericht bot und vom »erschrecklichen tod« und dem »ymmerwerend schreck und graw des gegenwertigen oder nahenden tods« berichtete (Transk. 4).[90] Damit war eine Rückbindung an heilsgeschichtliches Geschehen gegeben, in der gleichzeitig das Teuflische des Tanzens betont wurde.[91]

Ebenfalls aus den diversen schriftlichen Quellen ist das Bildthema der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten – im Folgenden *Begegnung* genannt

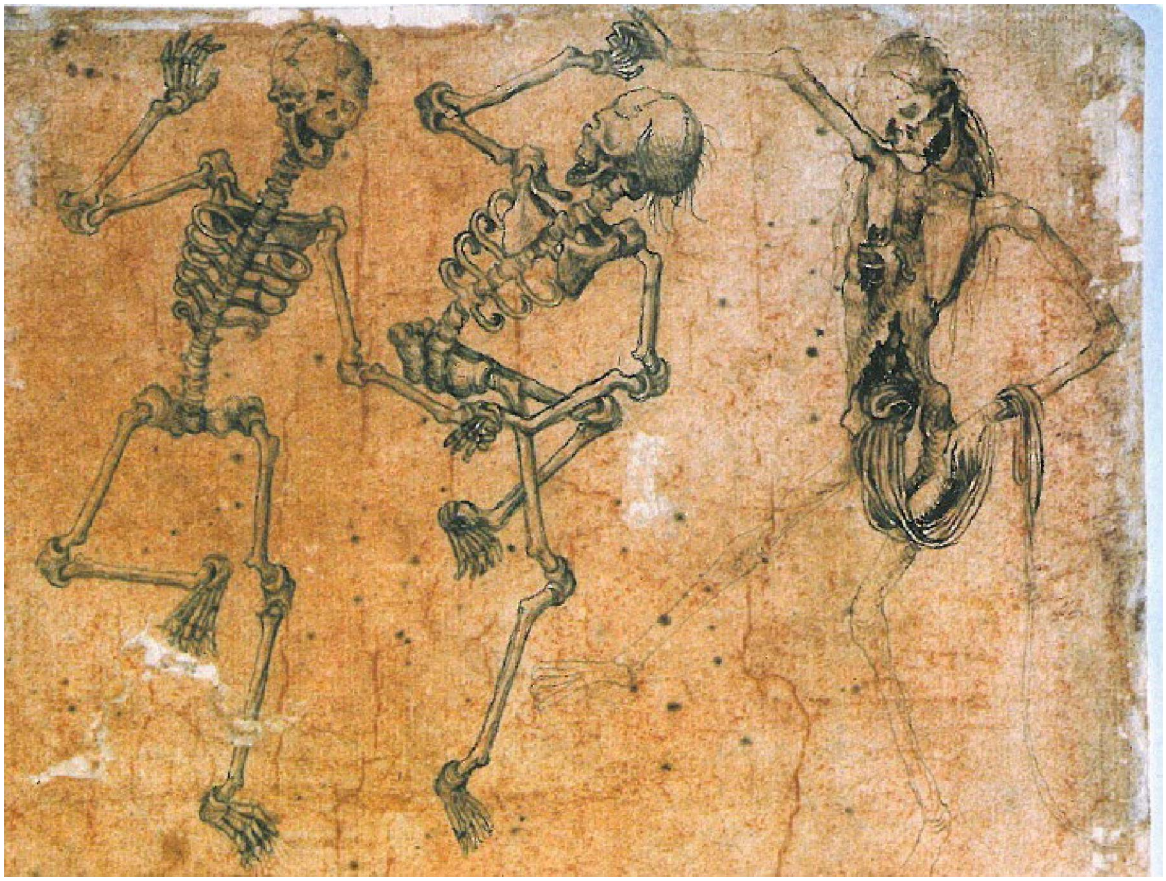


Abbildung 14 Michael Wolgemut: *Tanz der Skelette*, 1493 BY-NC-ND

89 Zu den tanzenden Skeletten aus der Schedelschen Weltchronik siehe SCHUSTER 1989, S. 405–406 und MENDE 1976, S. 42, Nr. 2. In Braunschweig hat sich eine Entwurfsskizze aus einem frühen Entwicklungsstadium dieses Holzschnittes erhalten (Abb. 14), vgl. dazu auch HESSE 1994b, S. 323, SCHMIDT 1955, S. 25 und HELM 1928, S. 70–76.

90 Vgl. dazu HESSE 1994b, S. 323.

91 Elina Gertsman belegt anschaulich, dass Tanzen in den Predigten des ausgehenden Mittelalters als Teufelswerk und Überbleibsel paganer Riten bezeichnet wurde, vgl. GERTSMAN 2010, S. 61.

– hervorgegangen.[92] Zwar wurde dieser Komplex bereits früh von der Forschung untersucht, doch bediente sich selbst der wissenschaftliche Diskurs lange Zeit keiner einheitlichen Terminologie, und so wurden sowohl im Französischen als auch im Englischen, Italienischen und Deutschen die Begriffe ›Legende‹, ›Begegnung‹, ›Erzählung‹, ›Gleichnis‹ und ›Exemplum‹ gleichbedeutend verwendet.[93] Inhaltlich handelt es sich um eine anekdotische Erzählung, in der drei Lebende drei Toten begegnen. Die Männer stoßen bei einer Reise auf drei Gräber, wo sie in geöffneten Särgen oder Erdlöchern drei Untote entdecken.[94] Ihre Erscheinungsform erschrickt sie, doch lauschen sie deren Erzählung. Die Untoten berichten von ihrem irdischen Dasein, das sie voller Eitelkeit und Sünde geführt hätten, und warnen die Lebenden vor dieser Lebensweise. Sie ermahnen sie zu einem Gott wohlgefälligen Leben mit folgenden Worten: »Was ihr seid, das waren wir. Was wir sind, das werdet ihr!« Dieser Sinnspruch existiert im Kern bereits seit der Antike und hat seine Ursprünge ebenfalls im orientalischen Raum.[95] Über Herodot, Plutarch und Titus Petronius fand er Einzug ins griechischsprachige Abendland und gelangte in die Grabinschriften des römischen Imperiums.[96] Über das moralisierende Schrifttum verbreitete er sich weiter über das »osmanisch geprägte Spanien«[97] und Südfrankreich bis in die theologischen

92 Einen Überblick zu Herkunft und Genese des Motives bieten ROTZLER 1961, STORCK 1910 und KÜNSTLE 1908. Eine recht umfassende Darstellung deutscher illustrierter Handschriften des Mittelalters zum Thema bietet FRÜHMORGEN-VOSS U.A. 1991–2017. Zur Aufarbeitung der deutschsprachigen Textquellen zur *Begegnung* siehe SPICKER/TERVOOREN 2011. Zur Begegnung im alemannischen Raum siehe WEHRENS 2012, S. 25–38. Die literarischen Ursprünge werden zusammengefasst in KATALOG Amsterdam 1985, S. 136.

93 Vgl. SPICKER/TERVOOREN 2011, S. 23. Die Autoren sprechen sich gegen die gattungstypologisch genormten Termini ›Legende‹ oder ›Gleichnis‹ aus und votieren für den Gebrauch des neutralen ›Begegnung‹ oder ›Erzählung‹.

94 Das erste Mal taucht die visuelle Darstellung der Begegnung im 13. Jh. auf. Dabei wurde das Geschehen zunächst isoliert vor einem abstrakten Hintergrund gezeigt, bevor es in einen Wald oder auf einen Friedhof verlegt wurde.

95 Vgl. SCHMITZ 1982, S. 14, STAMMLER 1948, S. 20 und KUHN 1888, S. 71.

96 Lessing weist in seiner Streitschrift auf Petronius' *Gastmahl des Trimalchio* hin, in dem das Diktum der *Begegnung* in leicht veränderter Form angelegt ist: »Das müssen wir alle werden; solche Gerippe werden wir alle, wenn der Tod uns einmal abgefordert hat.« LESSING 1984, S. 56. Auch Herodot von Halikarnass berichtet von einem Bankett, auf dem ein Gast die hölzerne Miniaturfigur einer Leiche herumreicht und erläutert: »Drink and make merry, but look on this; for such shalt thou be when thou art dead.« HERODOT 1966, Bd. 1, S. 365. Der Spruch findet sich auch auf Steinen der Kirche Santa Maria Gratiarum und in alten Briefen, vgl. LOMMATZSCH 1918, S. 652, Nr. 1732.

97 STAMMLER 1948, S. 21.

Lehren des Christentums. Maßgeblich daran beteiligt war Petrus Alfonsi mit seiner *Disciplina clericalis*.[98] Erste bildliche Darstellungen begegnen uns allerdings erst im 12. Jahrhundert. Dabei unterscheidet man grundsätzlich zwei Modi, einen französischen Typus, bei dem sich die drei Lebenden (Könige) und die drei Toten aufrecht gegenüberstehen, und einem italienischen Typus, bei dem die Lebenden an die in Gräbern liegenden Toten herantreten und von einem Eremiten den Sinnspruch ausgelegt bekommen; charakteristisch für die südalpinen Bildwerke ist außerdem die Betonung eines ausgeprägten Verwesungsstadiums der Toten.[99] Meist werden die Lebenden als Adelige verschiedenen Ranges dargestellt, die zugleich die drei Lebensalter verkörpern konnten. Als Vertreter hoher Stände sind sie oft während einer Jagd dargestellt, in solchen Fällen führen sie Falken, Hunde und Pferde mit sich. Die Erzählung der *Begegnung* war im ausgehenden Mittelalter derart beliebt, dass wir sie in verschiedenen künstlerischen Medien wiederfinden, wenngleich verhältnismäßig wenige Tafelwerke dieses Themas gefertigt wurden.[100] Etwa mit dem Aufkommen der Totentänze in den Buchdrucken des 15. Jahrhunderts verschwanden die mehrszenigen Darstellungen der *Begegnung*, die fortan nur noch durch die herausgelöste Szene des bekannten Sinnspruches verbildlicht wurde.

Auch die Legende von den dankbaren Toten[101] entstand aus verschiedenen schriftlichen und mündlichen Überlieferungen, besaß einen hohen Stellenwert als Exemplum in Predigten und verbildlicht sich in Miniaturen, Zeichnungen,

98 Vgl. ALFONSI 1977, S. 159–160. Siehe dazu STAMMLER 1948, S. 20–21, KÜNSTLE 1908, S. 29/40 und ALFONSI 1827, S. 82–83, Nr. 87.

99 Innerhalb des italienischen Typus lässt sich außerdem eine Sonderform feststellen, bei der drei Lebende zwei Toten begegnen, die soeben ihren Gräbern entsteigen. Spätere Darstellungen reduzieren das Personal weiter, vgl. SPICKER/TERVOOREN 2011, S. 16 und THEISSING 1978, S. 76.

100 Willy Storck hat diesbezüglich bereits 1910 eine Auflistung vorgenommen, die aufgrund baulichen Verfalls und voranschreitender Forschung an einigen Stellen zu kürzen und an anderen zu erweitern ist, vgl. STORCK 1910 und KÜNSTLE 1908, S. 56. Der nur schwer zugängliche Tagungsband des zehnten Internationalen Totentanzkongresses wirft ein Schlaglicht auf die Verbreitung des Bildthemas in Frankreich und England, vgl. DANSES MACABRES 2000, TERRIER 2000 und KLOPPENBORG 2000.

101 Erstmalige Untersuchungen zum Komplex der dankbaren Toten erfolgten durch SIMROCK 1856. Weitere Untersuchungen und Materialsammlungen, vor allem durch Johannes Bolte, förderten über 150 Erzählungen zu Tage, vgl. BOLTE/POLÍVKA 1963, Bd. 3, S. 490–517. Kurt Ranke konnte diesen 50 weitere hinzufügen. Einen aktuellen Überblick bietet OTHENIN-GIRARD 1998, S. 171–175. Vergleichbare Erzählvarianten finden sich in ganz Europa, der Türkei, Ägypten, Israel, Indien, Ceylon, Kanada, Neumexiko, Argentinien und Brasilien. Für den österreichischen und bayerischen Raum siehe WIESER 1949. Zur Forschungsgeschichte siehe RANKE/BREDNICH 1977–2015, Bd. 3 [1981], Sp. 306.

Altarwerken und Wandmalereien aus dem Zeitraum von 1450 bis 1550 nieder.[102] Die bisherige Forschung ging von einer geographischen Verbreitung dieser Ikonografie im nördlichen Alpen- und süddeutschen Sprachraum aus, doch diese Annahme bedarf einer Revision. Von Westpommern (Abb. 26) über Frankfurt an der Oder[103] bis in den Raum Lüneburg (Abb. 30) finden sich immer wieder frühe Beispiele für Darstellungen der Legende, die für eine ehemals viel größere Verbreitung sprechen. Der heute geringe Bestand an norddeutschen Bildbeispielen hängt mit dem Aufkommen des Protestantismus zusammen, der das Konzept des Fegefeuers ablehnte, welches aber der Legende zugrunde lag. »Daraus folgt, daß Veranschaulichungen dieser Thematik im protestantischen Norden Deutschlands ihre Popularität einbüßten und, falls vorhanden, wohl auch entfernt wurden.«[104] Von den einst sehr häufig anzutreffenden Fresken dieser Erzählung, befinden sich die wenigen erhaltenen und daher bekanntesten heute vor allem in der Schweiz in Baar (1507), Muttenz (1513) und Zug (1516).[105] Dargestellt ist stets ein einzelner Ritter oder Adeliger, der auf einem Kirchhof zum Gebet eingekehrt ist. Er kniet meist vor einem Ossuarium, seltener vor einem Grab, während hinter ihm Skelette aus den Gräbern emporsteigen, die ihn vor angreifenden Kriegern beschützen und diese in die Flucht schlagen.[106] Der oft schlechte, fragmentarische Erhaltungszustand der Bildwerke führte mehrfach zu Verwechslungen mit der *Begegnung*, auch, weil beide Erzählungen häufig ne-

102 Diese ›Legende‹ der dankbaren Toten ist nicht zu verwechseln mit verschiedenen anderen ›Erzählungen‹ dankbarer Toter, in denen diese engels- oder menschengleich erscheinen oder andere Aufgaben übernehmen, vgl. ACKERMANN 2012, S. 113–114, RANKE/BREDNICH 1977–2015, Bd. 3 [1981], S. 307–309 und HALM 1922, S. 4–7.

103 In Frankfurt an der Oder befand sich eine solche Darstellung auf dem im Zweiten Weltkrieg zerstörten Märtyrerchor der Marienkirche, vgl. STYGER 1931, S. 40.

104 MICHAEL 1991, S. 191. Weitere Werke haben möglicherweise im Kunsthandel überdauert und finden sich heute in Privatbesitz oder den volkskundlichen Sammlungen der Museen, wie beispielsweise ein vollplastisches, farblich gefasstes Holzrelief im Depot des Bayerischen Nationalmuseums (Abb. 15).

105 Für einen Überblick siehe WEHRENS 2012, S. 39–48, WIESER 1949, S. 495 und STYGER 1931, S. 40. Zu den Muttenzer Fresken in St. Arbogast siehe ACKERMANN 2012 und WACKERNAGEL 1956. S. 287. ESCHER 1906 geht hingegen nicht näher auf das Beinhaus ein. Zur verlorenen Darstellung in Basel siehe RIGGENBACH 1941, zu Beispielen im oberbayerischen Raum siehe OBERBAYERN 1905. Ausführlich zum Motivkomplex der dankbaren Toten siehe OTHENIN-GIRARD 1998 und Dies. 1999.

106 Vgl. HAUSER 1987, S. 313.

beneinander dargestellt oder in unterschiedlichen Büchern mit denselben Textpassagen versehen wurden.[107] Anders als einschlägige Forscher, die eine Motiventwicklung vom mittelalterlichen *memento mori* über Totentänze hin zu den übrigen Vergänglichkeitsdarstellungen nachzeichneten, konstatierte Willy Rotzler bereits 1961: »Dieses Gemeinsame sowie ein lebhafter Motivaustausch unter den Vergänglichkeitsdarstellungen verbietet es, ›Stammbäume‹ der Vergänglichkeits-Ikonographie aufzustellen, die […] den Anspruch erheben, ›Ursprung‹ und Entwicklung des Vanitas-Gedankens in eindeutigen Schemata klarzulegen.«[108]

Im Gegensatz zu den bisher betrachteten Todesikonografien speisen sich die Darstellungen der apokalyptischen Reiter und der Auferstehung der Toten direkt aus den Büchern der Bibel (Offb 6,2–8 sowie Offb 20, 4–5 und 12–14).[109]



Abbildung 15 Unbekannter Künstler: *Legende von den dankbaren Toten*, um 1520

107 Vgl. SPICKER/TERVOOREN 2011, S. 13 und THOMANN 1970, S. 162. Das Thema weist außerdem eine kompositorische und semantische Parallele zur Auferstehung der Toten beim Jüngsten Gericht auf, vgl. STYGER 1931, S. 41.

108 ROTZLER 1961, S. 262.

109 Hesekiels Vision vom Totenfeld, dem Leben eingehaucht wird, findet sich dagegen nicht in der Kunst, vgl. Ez 37,5–10.

Die auferstandenen Toten wurden vereinzelt in Form von Teilskeletten dargestellt, doch da man im christlichen Verständnis davon ausging, dass die Erweckten ihre irdischen, fleischlichen Körper zurückerhielten, spielt dieser Themenkomplex für die vorliegende Arbeit nur hinsichtlich der physischen Unversehrtheit im Tode eine Rolle.[110] Die vier Reiter der Apokalypse haben den personifizierten Tod jedoch explizit in ihrer Reihe. Da sie in der Offenbarung nacheinander auftreten, konnte der vierte Reiter zum zeitlosen Signum des alles beendenden Todes werden. Erst durch eine langsame, über Jahrhunderte erfolgte ›Motivassimilation‹ mit seinen reitenden Begleitern entstanden ikonografisch neue Typen des Todes als Sieger, Jäger und Schnitter.[111] Zu bildlichen Vorläufern der *mors militans* zählen die Darstellungen der apokalyptischen Reiter allerdings nicht, da der vierte Reiter bis zum Ende des 15. Jahrhunderts überwiegend als singuläre, unbewaffnete menschliche Figur abgebildet wurde. Die unterschiedlichen Ikonografien des Todes kulminierten ab dem 14. Jahrhundert im *Triumph des Todes*, der symbolisch die Allmacht des Todes betonte. »Vor allem aber wird in Italien unter dem Einfluss des ›Trionfo della morte‹ und der ›Allegorie des Todes‹ die Dreizahl der Toten auf einen Toten, welcher zum Tod selbst wird, reduziert.«[112] Der im Italienischen weibliche Tod (la morte) wurde aufgrund des grammatikalisch-semantischen Zusammenhangs auch als junge Frau mit Fledermausflügeln und Sense dargestellt (Abb. 149), deren ikonografische Ursprünge auf die antike Lyrik zurückgehen. Jene Dichter bezeichneten die Gottheit des Todes als geflügelte »dea mors«, eine Formulierung, welche den italienischen Humanisten des 16. Jahrhunderts bekannt gewesen ist.[113] Verschiedene Forscher sahen in Petrarcas ›schwarzgekleideter donna‹ eine Rückbindung an die antiken Vorbilder.[114] Diese südalpinen Darstellungen sind insbesondere von den *Trionfi* des Petrarca geprägt und wurden im deutschsprachigen Raum in

110 Zu diesen Aspekten vgl. KATALOG Oberhausen 2012, S. 121.

111 Ähnlich dazu THEISSING 1978, S. 66.

112 THEISSING 1978, S. 76.

113 Vgl. FRIMMEL 1884, Teil I, S. 41 und Teil II, S. 138. Frimmel zeigt, dass im Italien des 16. Jahrhunderts immer noch diese drei Typen der Todesdarstellung Bestand hatten: Das Skelett oder der Kadaver, das geflügelte Weib und die Personifikationen der antiken Tradition. Zur Rolle weiblicher und geflügelter Todespersonifikationen in der Antike siehe DOBBERT 1881, S. 24–29.

114 DOBBERT 1881, S. 29. Zuletzt bei SCHLEIER 1997, S. 144. Bei Petrarca ist jedoch nicht von einem geflügelten Wesen die Rede. Der Dichter beschrieb die Todesfiguration lediglich mit: »quando vidi un'insegna oscura e trista:/ et una donna involta in veste negra,/ [...] si mosse e disse« MUSCETTA/PONCHIEROLI 1974, S. 504. Eine deutsche Übersetzung lieferte Karl Kekule: »Da sah ich fern ein dunkles Banner wehen./ Und ward ein schwarzverhülltes Weib gewahr;« KEKULE/BIEGELEBEN 1844, Bd. 2, S. 247. In Kekules inhaltlicher Zusammenfassung des ersten Gesanges heißt es aber davon abweichend: »da schwebt ihr der Tod entgegen, (als Todesgöttin weiblich personificirt.)« Ebd., S. 245. Möglicherweise bezieht sich Schleier auf diese Aussage des Schwebens.

erster Linie durch Georg Pencz rezipiert. In keinem der Fälle tangieren diese Allegorien der Allmacht des Todes die Darstellungen der *mors militans,* weshalb sie im Folgenden außer Acht gelassen werden.[115] Wegweisend für Figurationen eines übergriffigen Todes waren von den angesprochenen Darstellungsmodi besonders die *Begegnung*, sowie die Legende von den dankbaren Toten, weshalb sie im Folgenden kurz genauer betrachtet werden.

I.3.1 *Die Begegnung* – Wandel eines Motivs



Abbildung 16 Albrecht Dürer: *Die Begegnung*, ca. 1494 PUBLICDOMAIN

Kurz vor der Jahrhundertwende setzte sich Albrecht Dürer erstmals im bildlichen Medium mit der *Begegnung* auseinander. In einem hochformatigen Holzschnitt (Abb. 16)[116] orientierte er sich ganz am tradierten Darstellungsmodus und der ikonografischen Tradition des französischen Typus. Dazu trug sicher auch der Auftragscharakter der Arbeit bei, denn die Schnitte des Nürnbergers waren ursprünglich für ein letzten Endes nicht zum Druck gekommenes Gebetbuch geplant.[117] Allerdings wurden sie bis 1499 in anderen Publikationen verwendet, darunter ein Basler Diurnal vom Verleger Johann Bergmann von Olpe, der auch das *Narrenschiff* von Sebastian Brant herausgab.[118] Zwischen den beiden Gruppen der Protagonisten herrscht eine andächtige Ruhe, welche die Lebenden dazu nut-

115 Zu Pencz' *Triumph des Todes* siehe NAGLER 2010, S. 61, 75–76, SCHLEIER 1997, LANDAU 1978, S. 144, Nr. 120, FRIMMEL 1883–1890, Teil III [1884], S. 208 sowie WASTLER 1880, S. 67–69.

116 Der Holzschnitt ist Teil eines Diurnals, dessen Ausgaben mit Holzschnitten nur noch selten zu finden sind. Das vorliegende Exemplar stammt aus der Freiburger Universitätsbibliothek, ein weiteres befindet sich in der British Library in London (IA.37961), während das Exemplar der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe keine Holzschnitte mehr aufweist (Don. Ink. 175).

117 Vgl. dazu ECKHARDT 1995b, S. 297. Bibliografie und Zuschreibungsgeschichte werden verhandelt bei STRAUSS 1980, S. 83–85, Nr. 14f.

118 Zum Diurnal und der weiteren Verwendung der Basler Gebetbuchholzschnitte vgl. SCHOCH 2004, Nr. 265.III und 265.6 sowie DEGUER 1980, Nr. 2, THEISSING 1978, S. 74, MENDE 1976,

zen, über den Hinweis der Untoten zu reflektieren und sich in gelobter Besserung auf ihren Rückweg zu machen, während die Untoten den Reitern ruhig hin-



Abbildung 17 ▲ Jean Colombes: *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, aus den *Très Riches Heures*, 1485–1489, Fol. 86v* – rechts zwei Ausschnitte BY-NC



Abbildung 18 ▲ Meister HW*: Allegorie auf die Macht des Todes*, 1482

S. 44, Nr. 65 (Abbildung fälschlicherweise mit Nr. 63 beschriftet), WEISBACH 1896, S. 41–42 und OLPE 1499.

terher schauen. »Death may […] crush and strike; but in the Encounter, the physical violence is foregone in favor of the tabula rasa of death«.[119] Diese Maxime unterschied jahrhundertelang die Darstellungen der *Begegnung* von vielen anderen Todesbildern, doch Ende des 15. Jahrhunderts setzte eine Veränderung der innerbildlichen Narration ein, welche die Toten zu aktiv handelnden und langsam handgreiflich werdenden Akteuren machte. Schon in den *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry findet sich eine Darstellung, in der die berittenen Könige vor den auf sie zuschreitenden Skeletten fliehen (Abb. 17). Eine Allegorie auf die Macht des Todes vom Meister HW hat vermutlich nicht die *Begegnung* zum Gegenstand, stellt aber ebenfalls die vergebliche Flucht verschiedener Männer vor dem Tod dar (Abb. 18).[120] Lediglich der in der Bildmitte zu Pferde fliehende junge Adelige erinnert an Elemente der *Begegnung*, doch die symbolische Jagd des Todes mit Pfeilen und das bereits getroffene Opfer im Vordergrund sowie ein Jüngling im Hintergrund, der versucht sich in eine Baumkrone zu retten, sprechen dezidiert gegen dieses Sujet.[121] Diese Beispiele zeigen jedoch das Aufbrechen ikonografischer Motivgruppen sowie deren Diffundieren in phänotypisch verwandte Bildthemen auf und sind Anhaltspunkte für eine Entwicklung der Todesfiguren hin zu eigenmächtig handelnden Bildprotagonisten. Dieser Paradigmenwechsel ist Voraussetzung und Teil der *mors militans* und wird erstmals in drei Grafiken der *Begegnung* fassbar.

Die Kaltnadelradierung *Die drei lebenden und die drei toten Herrscher*[122] wurde nach anfänglichen Zuschreibungsversuchen relativ schnell als Werk des Hausbuchmeisters identifiziert (Abb. 19).[123] Die Identität des Künstlers, der auch als Meister des Amsterdamer Kabinettes bezeichnet wird, ist jedoch bis heute ungeklärt.[124] Das Blatt zeigt auf der linken Bildseite drei männliche Reiter,

119 GERTSMAN 2012, S. 99.

120 Das Blatt ist so gut wie gar nicht publiziert und untersucht, siehe hierzu lediglich BROCKHAUS/VETTER 1971–1972, S. 73–74. Auch der Meister ist bisher nicht eindeutig identifiziert, so wird versucht die Initialen mit Hans Weiditz, Hans von Windsheim und Hans Witten aufzulösen.

121 Das Motiv des Mannes im Baum ist ein Rudiment aus der Erzählung von Josaphat und Baralaam.

122 Das British Museum führt das Blatt bis heute unter dem Namen *Three living and three dead kings*, was die Tatsache unberücksichtigt lässt, dass die Lebenden Herrscher drei unterschiedliche nicht eindeutig zuzuordnende Kopfbedeckungen tragen.

123 Vgl. HTTP KOPIETZ, KATALOG Amsterdam 1985, S. 136–137, Nr. 57, ROTZLER 1961, S. 216, STANGE 1958, S. 38, Nr. 52, STORCK 1911 und ders. 1910, S. 23.

124 Zum Hausbuchmeister siehe die umfassende Arbeit von Daniel Hess. Die in dieser Arbeit behandelten Werke dieses Künstlers finden dort jedoch keine Beachtung, vgl. HESS 1994.

die anhand ihrer Kleidung und insbesondere durch ihre Kronen für Kaiser, König und Herzog gehalten werden können.[125] In der Bildmitte vor ihnen verbellen drei Hunde die Strecke, bzw. die Toten, und betten das Geschehen in den Kontext einer Jagd ein. Allerdings schlagen die Jagdhelfer nicht aufgrund von Beute an, sondern weil sich auf der rechten Bildhälfte drei lebende Kadaver befinden. Diese stehen auf einem Feld verstreuter Knochen, das den Eindruck einer Leprosenstätte erweckt, da der Hintergrund den Blick auf eine weite, offene Landschaft ohne urbane Bebauung freigibt. Die Toten sind nicht als vollständig Skelettierte wiedergegeben sondern als »abgezehrte menschliche Wesen«,[126] die durch ihre unterschiedlichen Kronen als weltliche Pendants der Lebenden ausgewiesen sind. Der Anblick der lebenden Toten hat die Jagdgesellschaft in Aufruhr versetzt, die folglich nicht in der ruhig geordneten Gegenüberstellung mittelalterlicher Stundenbücher in Erscheinung tritt. Das vornehm geschmückte[127]



Abbildung 19 Der Hausbuchmeister: *Die drei lebenden und die drei toten Herrscher*, ca. 1485–1490 BY-NC-SA

125 Karl Künstle bemerkte bereits 1908, dass die Kronen kein historisch korrektes Erscheinungsbild abbilden, sondern lediglich an die drei genannten Amtswürden erinnern, vgl. KÜNSTLE 1908, S. 47.

126 KATALOG Amsterdam 1985, S. 137.

127 Die Pferde der drei Adligen sind allesamt mit Riemen und Bändern an Kopf und Körper geschmückt. Dieses Standesmerkmal herrschaftlicher Reiter wird weiter unten im Kontext von Dürers *Ritter, Tod und Teufel* beschrieben, vgl. Abschnitt II.2.4.2.

Pferd des Kaisers bäumt sich auf,[128] während dieser eine bedeutungsvolle Geste der Umkehr mit seiner linken Hand vollzieht.[129] Der Herzog am linken Bildrand hat sein Pferd zum Halten gebracht, wendet sich, sich auf diesem abstützend, der Szene zu und betrachtet das Geschehen mit erschrocken geöffnetem Mund. Der in der Bildmitte planimetrisch hinter den ersten beiden Reitern situierte König hat mit seinem Pferd gewendet und will die Flucht antreten, doch wird er von seinem toten Ebenbild durch das Halten an der Kleidung daran gehindert. Dieser untote König wird von einem wehenden Leichentuch umwunden und kommentiert die Flucht seines lebendigen Pendants mit einer vorwurfsvollen Geste der anderen Hand. Die verweste Figur des Kaisers steht ruhig in der rechten Bildhälfte und fixiert mit den gefalteten Händen vor dem Schoß das ihn umhüllende Leichentuch. Hinter ihm steht ebenfalls in ruhiger Position der herzogliche Untote, der sein Tuch mit der Linken in der Hüfte rafft, während er die Rechte zu einem mahnenden Fingerzeig in Richtung der beiden Könige erhoben hat. Den drei Affekten der Lebenden – Staunen, Selbstbeherrschung, Flucht – lassen sich die drei Hunde zuordnen, die ebenfalls anschlagen, voranspringen und davonrennen. Da auch die drei Pferde unterschiedlich reagieren oder beherrscht werden, wurde von der Forschung bereits die These geäußert, dem Stecher sei es darum gegangen, »Furcht und Schrecken bei Mensch und Tier zum Ausdruck zu bringen.«[130] Das Motiv der Flucht im Moment des Aufeinandertreffens könnte der Hausbuchmeister in einem französischen Gedicht Baudouins kennen gelernt haben, einer frühen Version der *Begegnung*, in welcher der erste der Lebenden flieht, nachdem er die Grässlichkeit der Toten erkannt hatte. Der zweite starrt die Toten gebannt vor Schreck an, während der dritte sie als von Gott vorgehaltenen Spiegel erkennt.[131]

128 Das Pferd trägt zwischen Knie und Oberschenkel der Hinterhand ein kaiserliches Brandmal, den Reichsapfel mit Kreuz. Es handelt sich bei der Stelle des Brandmales nicht, wie vereinzelt geschrieben, um die Flanke, vgl. KATALOG Amsterdam 1985, S. 137, doch ist diese Bezeichnung eine Folge anatomisch unkorrekter Ausführungen des Hausbuchmeisters: Neben anderen Unzulänglichkeiten ist vor allem der Abschluss der Pferdebrust misslungen; das linke Vorderbein des Pferdes hängt unglücklich lose in der Luft, seine Verbindung zum Körper erfolgt lediglich assoziativ. Die Vorderläufe des königlichen Pferdes fehlen ganz, während dessen Hinterbeine seltsam auseinander weichen. Der Hals des linken, herzoglichen Pferdes und dessen Vorderhand sind stark verkürzt, sodass es nicht vom Bildrand beschnitten wird.

129 Willy Rotzler sieht in der Geste einen Verweis auf seinen Hintermann, vgl. ROTZLER 1961, S. 217.

130 KÜNSTLE 19018, S. 47.

131 Zu den verschiedenen Ausgaben des Gedichtes siehe GERTSMAN 2012, S. 88/100–101, FN 9.



Abbildung 20 Umkreis Albrecht Dürers: *Die drei Lebenden und die drei Toten*, 1507–1510, Stuttgarter Exemplar CC BY-SA

Das Motiv des feindseligen Todes kann hingegen bereits in italienischen *trionfi* des 14. Jahrhunderts gefunden werden. Die Drastik der menschlichen Reaktionen jedoch wird der Kunstwelt im Blatt des Hausbuchmeisters erstmals vor Augen geführt. Deutlicher als noch beim Meister HW wird die offensive Natur der Untoten betont, die im Kontext der *Begegnung* erstmals den physischen Kontakt zu ihren Opfern suchen.

Dieses Motiv handgreiflicher Auseinandersetzungen hat Albrecht Dürer oder ein Künstler seines engeren Umfeldes in einem zeichnerischen Entwurf selber Thematik aufgenommen und in höchstem Maße in seiner Dramaturgie gesteigert. Aus diesen Bemühungen gingen mindestens zwei verschiedene Entwürfe hervor, von denen sowohl das Württembergische Landesmuseum als auch die Wiener Albertina je eine rotgrundierte Handzeichnung besitzen (Abb. 20–21). Im Laufe wechselnder, jeweils voneinander abhängig gemachter Datierungen der beiden Blätter galt das Wiener Blatt lange als die ältere Urfassung, weshalb die Forschung ihr Augenmerk beinahe ausnahmslos auf dieses Exemplar legte.[132] »Ausführliche jüngere Forschungen liegen weder zum Wiener noch zum

132 Vgl. OSTEN 1983, S. 15–17, WIRTH 1979, S. 37 und WINKLER 1936–1939, Bd. 1, S. 108–109. Die einzige ausführlichere Untersuchung zum Stuttgarter Werk ist im jüngst erschienenen Katalog

Stuttgarter Exemplar vor«,[133] nur der Bestandskatalog des Württembergischen Landesmuseums bildet in diesem Punkt eine Ausnahme. Beide *Begegnungen* konnten bisher nicht zweifelsfrei einem oder zwei Künstlern zugeschrieben werden, gelten heute aber als Kopien des Dürerkreises nach einem Original des Nürnberger Meisters,[134] und lassen sich grob dem Zeitraum um 1500 zuordnen.[135] Da das Stuttgarter Blatt einen größeren Bildausschnitt zeigt, erfolgt die Bildbeschreibung anhand dieses Werkes.

des Württembergischen Landesmuseums enthalten und legt in Anlehnung an Eduard Flechsig nahe, dass beide Blätter auf ein gemeinsames, heute verloren gegangenes Vorbild zurückgehen, vgl. HOFFMANN 2017, S. 694. Diese These ist einleuchtend, da das Stuttgarter Exemplar auf der linken Bildseite mehr Szenerie offenbart, das wienerische Werk dort zwar unversehrt, dafür aber oben beschnitten ist. Für den hier zu untersuchenden Aspekt veränderter Dynamik und Semantik im Gefüge der Todesfiguren sind diese formalen Aspekte allerdings nebensächlich.

133 HOFFMANN 2017, S. 694.

134 Vgl. HOFFMANN 2017, S. 696. Seit der Erstzuschreibung der wienerischen Zeichnung an Dürer durch August von Eye (EYE 1860) wurden viele Künstler als Urheber vermutet, beide Werke teilweise verschiedenen Dürer-Nachfolgern zugeschrieben und das lange verschollene Blatt aus Stuttgart als Kopie angesehen. Bisherige Zuschreibungen gingen an Dürer, Baldung, Wechtlin, Sebald Beham, Vischer d. Ä., Schäufelin, Hans von Kulmbach und Grünewald. Zäsuren der Forschungsgeschichte bilden WIRTH 1979, S. 37, ROTZLER 1961, S. 230–231, KOCH 1959, S. 90, WINKLER 1936–1939, Bd. 1, S. 108–109, FLECHSIG 1931, Bd. 2, S. 416–417, WINKLER 1927, S. 17, STORCK 1910, S. 28, Nr. 65 und TÉREY 1894–1896, Bd. 3, Nr. 250. Heinrich Röttingers Annahme, das Blatt stamme von Wechtlin, fußt auf einem Irrtum, denn der von ihm zitierte Franz Bock meinte ein anderes Werk der Albertina, vgl. RÖTTINGER 1907, S. 3.

135 Die Echtheit von Monogramm und Datum auf dem Stuttgarter Exemplar sind bis heute umstritten. Die lediglich stilistisch begründete Datierung auf 1510 geht auf das Ehepaar Tietze zurück, vgl. TIETZE/TIETZE–CONRAT 1928–1937, Bd. 1, S. 135. Bereits zuvor bestimmte Moriz Thausing das Werk grob ins 16. Jahrhundert. Die Problematik dieser Methode spiegelt sich in ihrer Ungenauigkeit wieder, da besonders im Medium der Zeichnung große stilistische Schwankungen auftreten können, besonders, wenn die Autorenschaft nicht zweifelsfrei geklärt und ein Vergleich daher nur bedingt möglich ist, vgl. HEPPE 1982, S. 36 und THAUSING 1869, S. 217. Vor dem Hintergrund, dass farbig grundierte und weiß gehöhte Zeichnungen den Clair-obscur-Schnitt mitvorbereitet haben, werden die beiden Zeichnungen vermutlich vor 1507 entstanden sein.



Abbildung 21 Umkreis Albrecht Dürers: *Die drei Lebenden und die drei Toten*, 1507– 1510, Wiener Exemplar

Die Bestandsaufnahme des Bildinhaltes gestaltet sich aufgrund des hektischen Geschehens nicht so einfach wie noch auf dem Blatt des Hausbuchmeisters. Aus dem Zentrum des Bildes heraus vertreiben drei Skelette ebenso viele männliche Reiter, welche in einem Halbkreis um die Untoten angeordnet sind. Die Angreifer besitzen zwar gemäß der nordalpinen Todesikonografie keine Flügel, doch schweben die beiden links im Bild befindlichen von oben auf ihre Opfer herab, der eine bewaffnet mit einem tierlichen Unterkiefer, der andere mit einer Sense.[136] Der dritte Untote befindet sich rechts im Bild und hindert einen der Reiter an der Flucht, indem er sich mit aller Kraft gegen die Erde stemmt und am Gewand des Flüchtigen zerrt. Dieser ist, wie auch seine beiden Begleiter, nicht mehr als Kaiser oder König zu erkennen, sondern vielmehr als modisch gekleideter adliger Zeitgenosse. Auf das Motiv der Jagd verweist nur noch ein einzelner Hund, der versucht seinen Herren zu verteidigen, indem er seinerseits mit einem Biss am Gewand des Skeletts zerrt. Der Reiter im Bildzentrum wird von der sensenschwingenden Todesfigur derart in Panik versetzt, dass er sein

136 Die Gestalten wurden aufgrund ihrer metaphysischen Schwerelosigkeit bereits als Gespenster beschrieben, vgl. THAUSING 1869, S. 216. Der Unterkiefer als primitive Waffe stammt aus der biblischen Erzählung des Simson, der mit einer Eselskinnbacke tausend Philister erschlug, und ging ikonografisch auch in die Kainswaffe über (Ri 15,15 und Gen 4,8).



Abbildung 22 Albrecht Dürer oder Hans von Kulmbach oder Hans Baldung gen. Grien: *Ritter vom Tod überfallen*, um 1496

Pferd in riesige Baumwurzeln verstrickt und dabei abgeworfen wird; nur Hand und Fuß der linken Seite befinden sich noch am Zügel und im Steigbügel, während der Reiter bereits rücklings im Fallen begriffen ist. Die mit der Kinnlade bewaffnete Todesfigur weist eine weitere Besonderheit auf, denn bis auf ihre beiden Arme scheint der gesamte Körper in ein Leichentuch gehüllt zu sein, das an den Fußknöcheln mit einem Band zusammengebunden ist, eine Praxis, die noch von der Bestattung herrührt. Trotz dieser Einschränkung hat auch jener Tote einen Reiter und sein Tier in Angst und Schrecken versetzt, das Pferd steigt empor und wird von den Zügeln rechts herum gerissen, während der Reiter seinen linken Arm schützend vor das Gesicht hält. Bei dieser ruckartigen Bewegung hat er seine Kopfbedeckung verloren, die hinter ihm auf dem Boden, genau zwischen einer hohen Distel und einem Baumstumpf zu liegen gekommen ist. Auf der Erde sind tierliche und menschliche Knochenfragmente verteilt, ein Grabkreuz an der rechten Bildseite erinnert an einen verfallenen Gottesacker, Gräber oder Sepulkralbauten sind aber nicht auszumachen.[137] In der unteren rechten Bildecke scheint ein kleiner Weg zu enden, der an den Schauplatz führt und gleichzeitig das Künstlermonogramm beinhaltet. Der ansonsten unwegsame Untergrund ist durch einige Erdhügel, Baumstümpfe, Gräser und Wurzeln geprägt, deren Auf und Ab den Reitern auf ihrer Flucht zum Verhängnis wird. Die Szene lässt die Frage offen, ob sie entkommen können, denn sie befinden sich in einem dunklen, steinernen Waldstück am Ufer einer Bucht, auf deren linker Landzunge der Wald weiter in die Tiefe reicht, und zu deren rechter Seite steile Felsen emporragen, die ebenfalls von Bäumen und Sträuchern bewachsen sind.[138] Die weißen Höhungen der Seeoberfläche gehen in einen beinahe wolkenlosen Himmel über.

Im Gegensatz zu den bisher ruhig verlaufenden Begegnungen zwischen Lebenden und Toten herrscht in den beiden rotgrundierten Zeichnungen ein unüberschaubares Handgemenge, das nichts mehr mit einem reflektierten Dialog

137 Zur Definition von Friedhof, Gottesacker und Kirchhof siehe die FN 285 im Abschnitt II.1.3.

138 Andernorts wird das Setting nicht ganz korrekt als eine dunkle Waldschlucht beschrieben, vgl. MEDER/SCHÖNBRUNNER 1896–1908, Bd. 1, S. 2, Nr. 44. Moriz Thausing berichtet von zwei sich kreuzenden Hohlwegen, vgl. THAUSING 1869, S. 215. Am Waldrand, über den Füßen des sensenschwingenden Skeletts befindet sich ein kleiner steinerner Turm.

zu tun hat.[139] Die Skelette greifen ihre Opfer hinterhältig aus zwei Richtungen an und kehren das ursprüngliche Verhältnis um: Sie sind es, welche die Lebenden aufsuchen und aus der Luft, statt aus den Gräbern agieren. Die ursprüngliche Einheit zweier sich begegnender Gruppen wurde aufgehoben. Im Frankfurter Städel Museum befindet sich eine Handzeichnung, die seit langem als Vorzeichnung zum Motiv des stürzenden Reiters auf der linken Bildseite gilt (Abb. 22).[140] Das Motiv wirkt noch dramatischer als in der späteren Komposition, da sich das furienhafte Skelett unmittelbar über dem Reiter befindet, der sich im Abwurf um den Pferdehals klammert.[141] Der Fokus der Zeichnung liegt auf der Panik des Menschen im Angesicht des Todes. Die bereits in der Vorzeichnung vorhandene Wurzel ist vorerst nicht symbolisch sondern realpraktisch zu deuten: Im Narrativ des Reit- oder Jagdausfluges ist sie der Grund für das Aufbäumen des Pferdes. »Der physische Sturz wird durch die Beigabe der metaphysischen Todesgestalt als tödlicher Sturz erst deutlich.«[142] Ohne diesen nähme der Betrachter keine Notiz vom tödlichen Ausgang des Reitunfalles. Herausgelöst aus dem Kontext der Begegnung ist diese Zeichnung also lediglich mit der Intention zur Darstellung eines tödlich endenden Reitunfalls entstanden. Sie verdeutlicht aber, dass die innerbildlichen Hindernisse und maßgeblichen Interaktionsobjekte »sowohl konkreten wie allegorischen Charakter [haben]. Erneut verstrickt sich der Betrachter in die Deutung der Zeichen.«[143]

139 Vgl. WINKLER 1936–1939, Bd. 1, S. 108. Holger Eckhardt spricht über einen Hinterhalt durch die Skelette, der sich überraschend, expressiv und dramatischer vollzieht als bisherige Darstellungen, vgl. ECKHARDT 1995b, S. 297.

140Das Blatt aus Frankfurt wurde als Studie zu den rot grundierten Zeichnungen erstmals erkannt von RÖTTINGER 1907, S. 6. Vgl. dazu auch STORCK 1910, S. 28, FLECHSIG 1931, Bd. 2, S. 314 und STRAUSS 1974–1977, Bd. 6, S. 2920.

141Vgl. ECKHARDT 1995b, S. 285 und WINKLER 1936–1939, Bd. 1, S. 106–107.

142 ECKHARDT 1995b, S. 285.

143 KIENING 2003, S. 76.

Da auch diese Vorzeichnung keinem Künstler eindeutig zugeschrieben werden kann, vermögen ihre unterschiedlichen Datierungsversuche nur einen vagen *terminus ante quem* für die Blätter in Stuttgart und Wien zu geben.[144] Mitte des 16. Jahrhunderts erschienen besonders im südalpinen Raum skizzenhafte Zeichnungen, in denen die drei Toten bereits ganz zum aktiven Töten übergegangen waren (Abb. 23–24).[145] Die unvermittelte Direktheit, mit der die Todesfiguren vorgehen, ist allerdings in keiner der literarischen Quellen fassbar, auf welchen die Erzählung beruht.[146] Diese Bedeutungsverschiebung ist auf eine veränderte Intention und einen neuen Gehalt zurückzuführen, der bildlich entwickelt und nur auf diesem Wege vermittelt werden konnte. Da in den bildlichen Erzählungen der *Begegnung* weder die Lebenden einsichtig sind noch den Toten ihre Allmacht bewusst zu sein scheint, hätte das Gleichnis auch nicht in einer veränderten schriftlichen Fassung funktioniert. Weitere textliche Quellen, in denen die Toten eine aktive Rolle in der materiellen Welt übernehmen, sind die im Folgenden behandelten Legenden von den dankbaren Toten.



Abbildung 23 Giulio Clovio: *Kampf bewaffneter Reiter gegen untote Fußsoldaten*, Mitte 16. Jh.



Abbildung 24 Federico Zuccari nach Alexander Bening (?): *Kampf zwischen zwei Lebenden und zwei Toten*, 1563–1565 BY-NC-SA

I.3.2 Die Legende von den dankbaren Toten

Die eingangs kurz erwähnte Legende von den dankbaren Toten erwächst aus der christlichen Totenfürsorge des Mittelalters. Das Beten für die Verstorbenen sollte deren Zeit im Fegefeuer verkürzen. Zu diesem Komplex der Arme Seelen-

144 Die Zeichnung wird ebenfalls Baldung und Dürer zugeschrieben und um 1506 datiert, vgl. HÜTT 1970, Nr. 194, WINKLER 1936–1939, Bd. 1, S. 107–108, TIETZE/TIETZE-CONRAT 1928–1937, Bd. 1, S. 234, Nr. A89 und TÉREY 1894–1896, Nr. 94.

145 Die Zeichnung Giulio Clovios wurde schon früh durch Storck zur Kenntnis genommen, dort noch als Werk Lionardos geführt, vgl. STORCK 1910, S. 41, Nr. 90.

146Vgl. GERTSMAN 2012, S. 87.

Erzählungen gehörten auch Geschichten über wiederkehrende Tote, die von ihren Qualen im Purgatorium berichten und sich für die Gebete bedanken. Mit ihrem physischen Einsatz gegen die Feinde ihres Fürsprechers »zeigen die Verstorbenen ihre Dankbarkeit für die ihnen einst erwiesenen geistlichen Wohltaten.«[147] Die biblische Legitimierung für solche Legenden stellte das Buch Tobit dar, in dem vor allem die christliche Tugend der Fürsorge in Bezug auf die Totenbestattung hervorgehoben wird.[148] Daneben speisten sich die im Mittelalter vermehrt auftretenden Erzählungen aus Caesarius von Heisterbachs *Libri miracolorum*, dem Appendix der *Legenda Aurea* und diversen Legendenballaden.[149] Anfang des 16. Jahrhunderts griff auch Geiler von Kaysersberg die Erzählung als viertes Exemplum für ein wütendes Heer auf (Transk. 5).[150] Das Auftreten der dankbaren Toten »entspricht also nicht bloß archaischem Wiedergängerglauben, sondern steht in voller Übereinstimmung mit der kirchlichen Lehre, daß die vom Leibe getrennte Seele [...] mit Zulassung Gottes in einem angenommenen Leib auf Erden erscheinen könne«.[151] Dieser Prozess der vorübergehenden Seelenwanderung aus dem Purgatorium zurück auf die Erde konnte laut christlichem Dogma nicht willkürlich, sondern nur zu bestimmten Zwecken erfolgen und wurde nicht von allen christlichen Scholastikern akzeptiert.[152] »Es entspricht vor allem cluniazensischem Gedankengut, die Toten sich dankbar erzeigen zu lassen.«[153] Die Darstellung der armen Seelen als Skelette war jedoch ungewöhnlich, wurden sie doch im Kontext anderer bildlicher Erzählungen stets als menschliche Gestalten gezeigt, die meist im Fegefeuer verweilen mussten. Möglicherweise lag dies daran, dass sowohl in den literarischen Ausprägungen der Legende als auch in den Wundergeschichten der armen Seelen von ›Toten‹

147 OTHENIN-GIRARD 1998, S. 165.

148 Beispielsweise Tob 1,20–21 und Tob 2,3–10.

149 In den Heiligenviten der *Legenda Aurea* kommt die Erzählung nicht vor, erst die den lokalen Ausgaben zugesetzten Legenden beinhalten diese Geschichte, die Petrus Cantor zugeschrieben wird, vgl. WIESER 1949, S. 496. »Diese angehängten Legenden waren nach Art und Zahl und Anordnung überall verschieden.« JACOBUS 2007, S. XXIII. Für das 15. Jahrhundert ist die Kompilierung bereits belegt, vgl. JACOBUS 1490. Die Erstauflage der *Legenda Aurea* von Richard Benz gibt die Erzählung erstmals in deutscher Sprache wider, vgl. JACOBUS 1925, Bd. 2, Sp. 346. Weitere Quellenangaben zur Legende der dankbaren Toten bei RANKE/BREDNICH 1977–2015, Bd. 3 [1981], Sp. 316. Zum Begriff der Legendenballaden siehe SCHMIDT 1970, S. 232.

150 Den Verweis auf Geiler brachten bereits STYGER 1931, S. 38 und RANKE/BREDNICH 1977–2015, Bd. 3 [1981], Sp. 477.

151 RANKE/BREDNICH 1977–2015, Bd. 3 [1981], Sp. 317.

152 Zu einer Übersicht der scholastischen Debatte vom 12. Bis zum 15. Jahrhundert siehe OTHENIN-GIRARD 1998, S. 167–170.

153 RANKE/BREDNICH 1977–2015, Bd. 3 [1981], Sp. 316. Auch Gregor von Tours hatte schon von Verstorbenen berichtet, die Lebende berieten und warnten, vgl. OTHENIN-GIRARD 1998, S. 167.

die Rede war, und somit eine Überblendung verschiedener Ikonografien möglich wurde.[154]



Abbildung 25 ▲ Franz Baur: *Legende von den dankbaren Toten*, 1894



Abbildung 26 ▲ Unbekannter Maler: *Der Ritter und die dankbaren Toten*, 1492

154 Vgl. WIESER 1949, S. 498.

Die wohl älteste bildliche Darstellung der Legende im Medium der Wandmalerei befand sich seit 1449 in der alten Kapelle St. Jakob an der Birs vor den Toren Basels.[155] Da der Bau 1894 abgerissen wurde, ist das Motiv nur noch in einigen Zeichnungen und Aquarellen aus demselben Jahr erhalten (Abb. 25). »Man sieht den Ritter vor dem Beinhaus knien, sichtlich in sein Gebet versunken. Schon ist, von ihm unbemerkt, ein Reiter gegen ihn angerannt, als plötzlich der Tote auftaucht und die Lanze zersplittert. Ein zweiter Toter hat den Genossen in die Zügel gegriffen, die von Todesangst ergriffen davonjagen.«[156] Rudolf Riggenbachs Beschreibung, die Zeichnung von Franz Baur und das Aquarell von Louis Schwehr legen nahe, dass es sich bei dem Geschehen auf dem Kirchhof bereits um eine handgreifliche Auseinandersetzung zwischen den Angreifern und den auferstandenen Skeletten handelt, während der Ritter kontemplativ einer Kreuzigung vor dem Karner zugewandt ist. Dieser streitbare Edelmann ist meist ein Vertreter des unteren Adels. Günther Thomann führt die Erzählung für das 15. Jahrhundert auf den bayerischen Ritter Caspar der Törringer, aus dem Uradelshaus der Törring zurück.[157] Diese Rückbindung an lokale Persönlichkeiten findet sich allerdings an allen Orten, an denen die Erzählung verbreitet war, im Wallis war es beispielsweise ein wohlhabender Händler, im Elsass ein Herr von Zorn und im Vinschgau ein Herr von Lichtenberg.[158] Eine der ältesten noch erhaltenen Darstellungen ist eine Tafelmalerei im Dom zu Kołobrzeg, die 1492 von Siewert Ganzin gestiftet wurde, wie aus dem Epigramm an der unteren Bildkante zu schließen ist (Abb. 26).[159] Der vollgerüstete Ritter hat sein Pferd auf der

155 Vgl. WEHRENS 2012, S. 39, ACKERMANN 2012, S. 111, WACKERNAGEL 1956, S. 287, WIESER 1949, S. 495, RIGGENBACH 1941, STORCK 1910, S. 55 und ESCHER 1906, S. 28/146.

156 RIGGENBACH 1941, S. 412. Riggenbach liefert eine kurze Beschreibung der Kopien und kommt anhand der verschiedenen Reproduktionen zu folgendem Schluss: »Der kniende Ritter stammt deutlich aus der Baldung-Zeit.« Ebd.

157 Thomann verhandelt das Thema für den bayerischen Raum, vgl. THOMANN 1971, S. 155–158.

158 Vgl. WIESER 1949, S. 497 und STYGER 1931, S. 38.

159 Dort heißt es: »Biddet got uor siuert granszins sele und alle kristen selen amen« (Transk. 6). Siehe zur Kolberger Tafel auch MICHAEL 1991, S. 192.

Flucht vor einem Heer am Eingang eines Kirchhofes an einen kahlen Baum gebunden. Er selbst kniet mit gefalteten Händen vor der Friedhofskapelle und bittet mit Blick auf eine Kreuzigungsszene in einem Giebel-Tondo für die verstorbenen Seelen im Fegefeuer. Als Dank für diese Verkürzung der Qualen, erheben sich aus den Gräbern diverse Skelette zur Verteidigung, auch aus den Türöffnungen der Kapelle treten bereits auferstehende Gerippe heraus. Allen gemein ist die Tatsache, dass sie mit verschiedenen Handwerkszeugen ausgestattet sind, die sie einerseits als repräsentativen Querschnitt der städtischen Bevölkerung kennzeichnen, und ihnen andererseits als Waffen dienen, mit denen sie die herannahenden Feinde des Ritters vertreiben. Aktiv übernimmt diese Aufgabe das Skelett am Mauerdurchgang des Kirchhofes links im Bild, das mit einer Art Spieß ausgerüstet ist und diesen über die Mauer gegen die Verfolger richtet.[160] Deren Pferde scheinen zwar eine verhaltene Kehrtwende anzuzeigen, besonders beeindruckt zeigen sich die Angreifer aber nicht; sie scheinen vielmehr ruhig das Geschehen zu beobachten.



Abbildung 27 Unbekannter Buchmaler: *Legende von den dankbaren Toten*, 1496



Abbildung 28 Oswald Müller (?): *Legende von den dankbaren Toten*, ca. 1507

160 Bei den übrigen Berufsgruppen handelt es sich vermutlich um Flößer, Schneider, Bauer, Holzfäller, Zimmermann, Steinmetz, einen Mann mit Brenneisen und Maurer. Diese Erzählvariante, bei der sich die Toten mit ihrem Werkzeug erheben, findet sich erst in jener, die der Legenda Aurea hinzugefügt wurde, darauf wies Günther Thomann hin, vgl. THOMANN 1970, S. 161 und die Quelle JACOBUS 1490, Legenda CLXXV und JACOBUS 1925, Bd. 2, Sp. 346.

Anders verhält es sich auf einer Miniatur von 1496 aus dem *Liber Precum*, bei der ein junger Adliger vor einem Karner für die Armen Seelen betend kniet (Abb. 27). Die aus den Gräbern Steigenden sind teils mit den identischen Werkzeugen wie auf der Tafel in Kołobrzeg ausgestattet und treiben die bereits eingedrungenen, bewaffneten Angreifer vom Kirchhof. Dieser Handlungsablauf scheint in der Darstellung im Beinhaus von St. Anna in Baar eine Wendung erfahren zu haben (Abb. 28).



Abbildung 29 Unbekannter Künstler: *Legende von den dankbaren Toten*, um 1513 PUBLICDOMAIN

Bildgegenstand und -personal der 1507 entstandenen Wandmalerei entsprechen in abgeänderter Komposition und lokal angepasstem Erscheinungsbild den vorangegangenen Darstellungen. Der fromme Mann kniet vor einem Ossuarium mit offenem Beinhaus, an dem ein Spruchband angebracht ist.[161] Auf dem ummauerten Gräberfeld steigen die Untoten aus der Erde empor, während links in einer Ädikula eine Kreuzigung Christi abgebildet ist. An der Schwelle zum Kirchhof treffen die gerüsteten Verfolger und die herbeigerufenen Untoten aufeinander: Während der erste Angreifer beim Anblick des mit Spitzhacke ausholenden Skeletts mit schreckerfülltem Antlitz die Flucht ergreift, holt sein Gefährte mit einem Streitkolben in Richtung des Gerippes aus; der dritte Verfolger hebt in

161 Auch auf der umgebenden Ringmauer prangt ein Spruchband. Siehe dazu Transk. 7.

Abwehrhaltung seinen Spieß. Erstmals kommt es innerhalb der Legende von den dankbaren Toten zu einer bewaffneten Auseinandersetzung zwischen gerüsteten Soldaten und bewaffneten Skeletten. Für die vorliegende Arbeit und die Bewertung der Wandmalerei aus Baar besitzen diese Erkenntnisse jedoch nur einen geringen Stellenwert, denn der auf den ersten Blick sehr gute Erhaltungszustand entpuppt sich nach genauer Betrachtung und Nachforschung als eine Übermalung der 1740er Jahre.[162] Mit diesen weitreichenden Eingriffen sind die genau gelagerten Positionen und Handlungen der Protagonisten sowie deren ursprüngliche Kleidung und Attribute nicht mehr zu rekonstruieren und eine vergleichende Bewertung des Dargestellten im Kontext der Legende nur bedingt aussagekräftig.

Die Darstellung in Muttenz von 1513 gestaltet sich dagegen als eine Belagerung des Kirchhofes durch die Verfolger (Abb. 29). Eine Vielzahl von Reitern hat die umfriedete Grabstätte umstellt und Armbrüste sowie Lanzen auf den in goldener Rüstung betenden Ritter gerichtet. Leise und beinahe unentdeckt treten die dankbaren Toten aus Nischen, Fenstern und hinter Mauern hervor, um dem Ritter für ein Gebet zu danken. Auch sie haben neben Sensen und Handwerkszeug Pfeil und Bogen erhoben und die Szene damit zu einem Stellungskampf



Abbildung 30 Hans Ditmers (?): *Legende von den dankbaren Toten*, 1516

162 Vgl. WEHRENS 2012, S. 42.



Abbildung 31 Joseph Regl nach Christoph Bocksdorfer (?): *Legende von den dankbaren Toten*, 1879–1886

verkehrt. Eine Darstellung, auf der ein Skelett bereits eine Handfeuerwaffe mit Luntenschloss auf die Angreifer richtet, befindet sich heute im Museum Lüneburg (Abb. 30). Die Alltagsseite des sogenannten Wittfeitzener Altars zeigt das bemerkenswerte Aufeinandertreffen dreier reitender Edelmänner mit einer Schar Skelette, während der verfolgte Adelige noch auf dem Rücken seines Pferdes im Kirchhof Zuflucht findet. Die Verfolger sind mit Rennspießen ausgerüstet, die sie bereits auf die Skelette richten, statt mit der ursprünglichen Verfolgung sind sie nun in einen Kampf mit Untoten involviert. Die Skelette entgegnen dann ihrerseits mit Arbeitswerkzeug und verschiedenen Waffen, teils unmittelbar aus ihren Gräbern heraus. Das Bild vermittelt den Eindruck, dass sich hier zwei Heere gegenüberstünden, und obwohl die Verfolger anhand ihrer Kleidung eindeutig nicht als Berufskrieger zu identifizieren sind, kann man bei dieser Auseinandersetzung bereits von der *mors militans* sprechen. Ein anderes Beispiel aus dem schweizerischen Wil watet zwar mit anderen Besonderheiten auf, doch handelt es sich bei dem Bildwerk lediglich um eine 1886 entstandene Papierpause nach dem Original, da das Beinhaus mit den ursprünglichen Wandmalereien in demselben Jahr einem Abriss zum Opfer fiel (Vgl. Abb. 31). Der ursprüngliche Erscheinungszustand ist keinesfalls gesichert, wenngleich die Pause maßstabsgetreu ist und in ihren schematischen Übertragungen als authentisch gilt.[163] Das Hauptmotiv der Legende ist rechts im Bild schwach zu erkennen und besteht aus einer knienden Figur mit langem Mantel und Pagenschnitt. Sie betet auf einem Kniebänkchen vor einem Beinhaus, während in ihrem Rücken auf der linken Bildseite die vorübergehend beseelten Skelette aus ihren Gräbern steigen. Ihre Unterstützung wird dringend benötigt, denn die große Schar an bewaffneten Verfolgern klettert bereits über die Mauer und tritt auf das Gitter am Eingang zum Kirchhof.[164] Vor dem Hinter-

163 Vgl. MATTI 2016, MANSER 2013 und WEHRENS 2012, S. 41/142–144.

164 Bei dem eisernen Raster an der Schwelle zum Kirchhof handelt es sich um einen sogenannten Beinbrecher, der verhindern sollte, dass Tiere Zugang zum Begräbnisplatz erlangten, vgl. TIETZ



Abbildung 32 Unbekannter Buchmaler: *Kirchhof und Ossuarium*, 1485–88
BY-NC-SA

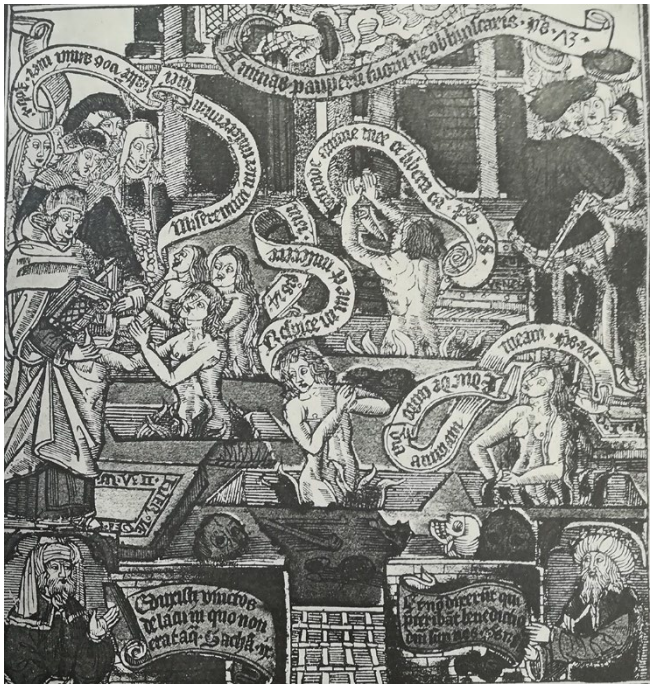


Abbildung 33 Unbekannter Künstler: *Gebet auf einem Kirchhof*, 1490–1500

grund dieser Schilderungen muss auch die eingangs beschriebene Basler Zeichnung im Kontext der dankbaren Toten verortet werden (Abb. 1).[165] Der betende Ritter vor dem Karner wird nicht von den Skeletten angegriffen, sondern verteidigt, und die im Hintergrund sich dem linken Bildrand Zuwendenden stellen die im Angesicht der Untoten umkehrenden Angreifer dar.

Bei den Darstellungen der dankbaren Toten handelt es sich in den meisten Fällen um keine Darstellungen der *mors militans*, da die Skelette ihre Feinde nicht angreifen, kein militärisches Gerät benutzen und schon gar nicht töten, sondern sie lediglich in die Flucht schlagen. In den wenigen Fällen, in denen ein bewaffnetes Aufeinandertreffen angedeutet ist, sind die ursprünglichen Kunstwerke nicht mehr erhalten und bieten aufgrund fragmentarischer Erhaltungszustände sowie Restaurierungen vergangener Jahrhunderte keine ausreichende Grundlage, um eine präzise Aussage im Hinblick auf die *mors militans* treffen zu können. Meist bitten zwar kämpferische Einheiten um den Beistand der Toten, doch befinden sich diese nicht in einer Konfrontation mit den erweckten

2012, S. 181. Auch die liegenden Grabplatten aus Stein mögen aus Gründen des »Schutz[es] gegen das viel beklagte Wühlen der Tiere« Verwendung gefunden haben, DERWEIN 1931, S. 131. Der Beinbrecher findet sich häufiger auf Darstellungen des Kirchhofes, so im Knoblochtzer-Druck von 1485, auf einem Holzschnitt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und in Zimmerns Stundenbuch (Abb. 32–33).

165 Das Blatt wird auch genannt bei ROGG 2002, S. 217–218 und HAUSER 1987, 312–313.

Skeletten, sondern werden von diesen unterstützt und beschützt. Auch die Gerippe treten nicht als kriegerische Standesvertreter in Erscheinung; die Erzählung berichtet lediglich von verstorbenen Seelen, die sich für das Gebet dankbar zeigen. Es handelt sich bei den Wiederkehrern also um untote Menschen und nicht um den Tod selbst. Strukturell und formal bietet die Ikonografie der Legende von den dankbaren Toten aber Charakteristika, welche entscheidend auch die *mors militans* definieren verschiedene Narrative zur Disposition stellen, auf diese Weise aber auch die häufigen Verwechslungen verschiedener Todesikonografien durch die alte kunsthistorische Forschung erklären.[166] Mit den bildlichen Darstellungen der *Begegnung* und jenen der Legende von den dankbaren Toten existierten um 1500 also gleich zwei motivische Sujets, welche inhaltliche sowie formale Ausgangspunkte für die *mors militans* boten. Vor allem das mahnende Diktum der Toten »Was wir sind, das werdet ihr« bestimmt den inhaltlichen Gehalt der folgenden *mors militans*-Werke. In beiden Ausgangsmotiven mündete die ursprünglich dargestellte Angst der Lebenden in deren Flucht. Daran schloss sich die Verfolgung durch die Toten an, welche Waffen ergriffen und den Effekt ihres eigenen ontologischen Zustandes in die Tat umsetzten. Besonders die physischen Auseinandersetzungen zwischen Skeletten und Lebenden sind erstmals auf den bildlichen Darstellungen der Legende von den dankbaren Toten angelegt. Die beiden *Begegnungen* aus dem Dürerkreis und die Radierung des Hausbuchmeisters verdeutlichen sodann die frühe, intellektuelle Beschäftigung dieser Künstler mit dem Thema. Jene als *Vorläufer* bezeichneten Kunstwerke bilden daher das Bindeglied einer Motivgenese hin zur *mors militans*, deren vier Modi im Folgenden analysiert werden.

166 Vgl. Philipp Halm, der eingesteht, die Legende mit der Begegnung verwechselt zu haben, vgl. HALM 1909, S. 143–145 und ders. 1922, S. 1.

II Vier Modi der *mors militans* zwischen Moraldidaktik, Kontemplation und Kritik

II.1 Tod und Landsknecht im kontemplativen Miteinander

In beinahe allen bildlichen Darstellungen, in denen der Tod einer menschlichen Gestalt gegenübertritt, erfolgt eine physische Handlung zwischen den beiden Protagonisten. Meist warnt die anthropomorphe Todesgestalt ihre Opfer oder beendet deren irdische Existenz. Häufig nimmt sie dabei die Gestalt eines verwesten Jägers oder Schnitters an, fordert die Todgeweihten zum Tanz auf oder bedroht diese ganz direkt. Vor allem die Bedrohten selbst reagieren meist heftig erschrocken, flehen, fliehen oder verhandeln, wie beispielsweise in den Darstellungen des *Ackermanns aus Böhmen*, die stets einen regen, durch Gesten unterstützten Dialog mit dem Tod zeigen.[167] Dass ein Lebender im Angesicht des personifizierten Todes innehält und diesem ruhig entgegentritt ist in der darstellenden Kunst äußerst selten. Die früheste mir bekannte Visualisierung eines solchen Sachverhaltes ist ein kolorierter Holzschnitt von Jorg Glockendon aus dem Jahre 1470 (Abb. 34).[168] Der modisch gekleidete Jüngling mit Gehstock kommt offensichtlich von der Jagd, wie der Falke auf seinem Arm und der Hund zu seinen Füßen verraten. Mit etwas Abstand betrachtet er verbittert, doch ruhig, wie ein mumienartiger Schnitter drei bereits am Boden liegende Menschen mit einer

167 *Der Ackermann aus Böhmen* ist ein literarisches Streitgespräch eines einfachen (Acker-)Mannes mit dem personifizierten Tod, den er aufgrund des frühen Ablebens seiner geliebten Frau anklagt. Die um 1401 verfasste Prosadichtung wurde vorerst handschriftlich weiterverbreitet (vgl. SAAZ 1470) bevor sie ab den 1460er Jahren in gedruckter Form produziert wurde, vgl. SAAZ 1463. Der Autor wird aufgrund seiner Wirkungsstätten Johannes von Tepl oder Johannes von Saaz genannt (Tschechisch: *Teplá* und *Žatec*). Der Klostergarten in Žatec erhielt 2011 eine Gedenkstele zu Ehren des berühmten Sohnes der Stadt, auf der dieser mit dem Namen Johannes Henslin angeführt wird, eine Bezeichnung die sich bereits auf einem älteren Denkmal befand, vgl. SAAZ 1919. Zur Einordnung des Textes in der Dürerzeit siehe ULLRICH 2006b, S. 56.

168 Das Blatt ist von der Forschung bisher nur wenig beachtet worden, erstmals aber von LEITSCHUH 1889, S. 155 und zu Beginn des 20. Jahrhunderts von PFEIFFER 1909–1911, Bd. 1, S. 17–18 und SCHREIBER 1926–1930, Bd. 4 [1927], S. 65. Zeitweise wurde die Autorenschaft durch Glockendon in Frage gestellt, da es einen solchen Künstler nicht gegeben hätte.



Abbildung 34 ▲ Georg »Jorg« Glockendon: *Memorare novissima (Tod und Jüngling)*, 1470–1500 BY-SA



Abbildung 35 ▲ Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts: *Tod und Jüngling*, 1485-1490 PUBLICDOMAIN



Abbildung 36 ▲ Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts: *Tod und Jüngling*, 1475-1490 PUBLICDOMAIN

Sense peinigt. Zwischen Jüngling und Tod entfaltet sich ein S-förmiges Spruchband mit den Worten »Memo• •rare •novissima«, das zweifelsohne an eine häufig bemühte biblische Sentenz aus dem Buch Jesus Sirach erinnert.[169] Diese Worte sind die als Schriftzug festgehaltenen Gedanken des Junkers, welche sich dieser beim Anblick des Todes immer wieder gebetsartig ins Bewusstsein ruft. Unmittelbar unterhalb des jungen Edelmannes befindet sich der ausgeschriebene Schriftzug »Jorg glockendon«, weshalb dem Blatt durchaus ein in Bezug auf den Künstler selbstreferenzieller Charakter attestiert werden darf. Eine Steigerung dieser Kontemplation kann nur durch den unmittelbaren, physischen Kontakt zur Todesfigur erreicht werden, wie es in einer Radierung des Hausbuchmeisters der Fall ist (Abb. 35–36).[170] *Tod und Jüngling* zeigt die nebeneinander stehenden Protagonisten in intimer Zweisamkeit, innerhalb derer sich die abgemagerte Todesgestalt an ihr Opfer wendet und dieses an der Schulter berührt.[171] Anders als in den Totentänzen handelt es sich hier aber nicht um ein Fortführen oder gar eine gewaltsame Geste, sondern um einen beinahe freundschaftlichen Ratschlag, des Todes zu gedenken. Der Junker verschränkt zwar seine Arme vor der Brust, doch seinem aufmerksamen Blick wohnt bereits die Erkenntnis inne, sodass er den Rat des Todes beherzigen und sich auf dessen Eintreten vorbereiten wird.[172] Das Motiv erscheint bereits auf einem Kupferstich des Meisters BR mit dem Anker, auf dem sich eine Todesgestalt mit einem Fuß im Sarg stehend ebenfalls einem Jüngling nähert, der vornehm abwehrend die Hände hebt (Abb. 37). Das Zupfen des Todes am Saum des jungen Mannes besitzt zwar nicht den subtil intimen Charakter wie beim Hausbuchmeister und wird dazu von einer Totenkiste gestört, doch ist es auffällig, dass die Kleidung der Protagonisten in beiden Grafiken deckungsgleich zu sein scheint.[173] Wie auch Jorg Glockendon durchzog der Meister BR den ansonsten freien Himmel mit

169 »In omnibus operibus tuis memorare novissima tua et in aeternum non peccabis«, (VULGATA 2018, Sir 7,40). Übersetzt: »Was du auch tust, so bedenke dein Ende, dann wirst du nie etwas Böses tun«, LUTHER 1999, AT, S. 962.

170 Das Motiv existiert als Kaltnadelradierung und Federzeichnung.

171 Anders als viele Figurationen des Todes zum Ende des 15. Jahrhunderts ist diese sehr lebendig dargestellt und besitzt den Körper eines alten, abgemagerten Mannes ohne Wunden oder Anzeichen der Verwesung. Die Identifizierung als Tod erfolgt über die Attribute, Leichentuch, Schlange und Kröte.

172 Der Gesichtsausdruck des Jünglings unterscheidet sich in den beiden Medien um wenige Nuancen, die für die grundsätzliche Bildaussage aber keinen signifikanten Unterschied bedeuten. Joseph Koerner spricht in diesem Zusammenhang von einem Lächeln, vgl. KOERNER 1993, S. 182.

173 Vgl. LEHRS 1908–1934, Bd. 6 [1927], S. 309–310.



Abbildung 37 Meister B.R. mit dem Anker: *Tod und Jüngling*, 2. Hälfte 15. Jh.

arabesken Spruchbändern, auf denen sich ein erster Dialog entwickelte. Der Junker fragt: »ach got wat sal ich«, woraufhin der Tod entgegnet: »hie her by mich«.

Diese typisch nordalpine[174] Art des kontemplativen Miteinanders von Tod und *miles*, die Ende des 15. Jahrhunderts besonders häufig zutage trat, wurde von der Forschung vereinzelt als Zwiegespräch bezeichnet,[175] doch trifft dieser Begriff nicht ganz den Kern der Darstellungen. Die Analysen der kontemplativen *mors militans* offenbaren den polyvalenten Charakter jener Begegnungen, deren Spannung im Bild durch ein Changieren zwischen Mahnung und Warnung erzeugt und innerhalb welcher das kämpferische Element des Habitus mental ausgefochten wird. Neben den fünf im Fokus stehenden Werken, die ein kontemplatives Miteinander zeigen ist möglicherweise ein weiteres Blatt im Laufe der Zeit verloren gegangen oder in Vergessenheit geraten, welches nach der Beschreibung durch Francis Douce im Jahre 1833 ikonografisch zum selben Motivkreis gezählt werden könnte: »A small upright print of Death with a spade on his shoulder, and leading an armed soldier. The mark L below on a tablet. Not mentioned by Bartsch.«[176] Douce zeigt jedoch weder eine Reproduktion noch beschreibt er, wo sich der Einblattdruck befindet. Auch das Gespräch zwischen Tod und ›Ritter‹ in der Marienkirche zu Loxstedt soll hier nicht untersucht werden; es besitzt keinen militanten Charakter, da es dem Jüngling an eindeutig kennzeichnenden Attributen fehlt und seine Identifizierung als Ritter daher fraglich erscheint.[177] Die

174 Vgl. JANSON 1939–1940, S. 244.

175 Vgl. BÄCHTIGER 1970, S. 123.

176 DOUCE 1833, S. 189.

177 Vgl. hierzu auch STAMMLER 1948, S. 24. Allerdings wurde die Wandmalerei im Laufe der Jahrhunderte mehrfach überarbeitet. Einen noch ganz anderen Zustand des Bildes und die alte Forschung zu diesem ›Totentanz‹ finden sich bei KNÖCKE 1911.

folgenden Darstellungen verhandeln daher ausschließlich bildliche Auseinandersetzungen ausgewiesener Kriegsknechte mit dem Tod.

II.1.1 Zwei anonyme Einblattdrucke



Abbildung 38 Unbekannter Künstler: *Der Tod und der Junker*, um 1500

Am Beginn der Darstellungstradition der kontemplativen *mors militans* stehen zwei Einblattholzschnitte unbekannter Meister, die Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Das mutmaßlich ältere der beiden Werke befindet sich in der Wiener Albertina und wurde bisher um 1500 datiert.[178] Das Hauptmotiv von *Der Tod und der Junker* (Abb. 38) – über den Titel wird noch zu sprechen sein – bilden die genannten Protagonisten, die einander gegenüberstehen. Der junge Mann auf der linken Bildseite ist auffällig gekleidet, sein elegantes Standmotiv irritiert allerdings angesichts der linksseitigen Bewaffnung mit Schwert und einer zu Fuß gestellten Helmbarte.[179] Diese Stangenwaffe umgreift er mit seinem rechten Arm statt mit der Hand und präsentiert in dieser ausladenden Geste das prunkvolle Tuchwerk seines Obergewandes. Gelb und grün geschlitzte Stoffe durchdringen sich und lassen den Blick auf ein blassrosa Untergewand zu, dessen Farbe sich auch im seitlich aufgesetzten Barett und dem linken Strumpfbein wiederfindet, welches unter der einseitig abgehauenen Hose mit Schamkapsel zum Vorschein kommt. Dieser Kleidungsstil war insbesondere zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein Standesmerkmal der Söldnerheere, in Verbindung mit der Hellebarde handelt es sich bei dem jungen Mann also vielmehr um einen im Kriegsdienst stehenden Knecht

178 Die sehr viel spätere Datierung auf 1514/20 durch Frieder Schanze hat bisher kaum Resonanz durch die Forschung erfahren, die besitzende Institution der Albertina führt das Werk weiterhin um 1500. Schanze stützt sich auf den vom verwendeten Typendruck nahegelegten terminus *post quem*, vgl. SCHANZE 2000, S. 81–82. In gleicher Weise äußerte sich bisher nur KIENING 2003, S. 220.

179 Die Helmbarte oder Halbarte ist heute besser unter der Bezeichnung der Hellebarde bekannt. Die Begriffe werden im Folgenden synonym verwendet. Der Gebrauch der Halbarte führte dazu, dass die Infanterie der Kavallerie im Schlachtfeld ebenbürtig gegenüber trat. Mit dieser Stangenwaffe konnte der Fußknecht schlagen, stechen, Hiebe verteilen und Reiter vom Pferd zerren, sich durch die beidhändige Haltung aber auch verteidigen. Das Wort *Halbarte* ist zusammengesetzt aus *Halm* (Stange) und *Barte* (Beil), vgl. KOENIG 1970, S. 79–80 und GESSLER 1928, S. 52. Zum Waffenblatt der Helmbarte siehe FUNCKEN/FUNCKEN 1979, S. 117, zur Herstellung in der Frühen Neuzeit siehe SCHNEIDER 1959.

als um einen Adeligen am Fürstenhofe, für den lediglich das Schwert ein standesgemäßes Attribut bedeutet hätte. Das aufgesteppte oder geschlitzte Andreaskreuz auf dem rechten Oberschenkel verweist darüber hinaus auf eine Zugehörigkeit zu den deutschen Landsknechten, wenngleich das bartlose Antlitz



Ausschnitt von **Abbildung 38**

und die Vielzahl von Straußenfedern am Hut typisch für die Eidgenossen waren, nicht aber für einen Junker.[180] Die Todesfigur verhüllt im Gegensatz zum jungen Krieger den größten Teil ihrer Erscheinung durch ein weites Leichentuch, das um den gesamten Körper gewickelt wurde. Nur der linke Knochenarm dringt aus dem Inneren hervor, um den Stoff im unteren Bereich zu raffen. Die freiliegende Brust sowie die Rippen der linken Seite gehen nahtlos in die Textur des Gewandes über, da sich dieses weder in seiner Farbigkeit, noch in seiner Schraffur deutlich vom ›Körper‹ des Todes unterscheidet. Am unteren Ende des Lakens werden zwei summarisch ausgeführte Knochenbeine sichtbar, am oberen Körperende sitzt der Knochenschädel auf einigen Halswirbeln. Mit seiner rechten Hand präsentiert der Tod mahnend eine Sanduhr auf Augenhöhe seines Gegenübers. Die beiden Figuren sind zwar ungefähr gleich groß, doch steht das ins Laken gehüllte Skelett leicht erhöht über einem verwachsenen Grasbüschel.[181] Das Fehlen von Hintergrund und erzählerischer Rahmenhandlung abstrahiert die Gegenüberstellung auf eine allgemeine Sinnebene: Der Knochenmann figuriert den Tod, der risikobereite Kriegsknecht steht für einen jeden, der sich mit den Kriegsknechten identifizieren konnte.[182]

Begleitet werden die beiden Figuren von je einem typografisch gestalteten Ausspruch, die zusammen einen Dialog ergeben. Parallel zum jungen Krieger verkündet ein um 90 Grad gedrehter, vertikaler Einzeiler: »Ich hab ain geding gemacht mit dem Tod« und über dem knöchernen Schädel der Todesfigur heißt es: »Du wirdest sterben vnd nit leben« (Transk. 8). In diesem kurzen Schlagabtausch wird deutlich, dass der Landsknecht versucht hat, über die Stunde seines Todes zu verhandeln – vergebens. »Der übrige Text, welcher an allen vier Seiten die Darstellung umschließt und nur fragmentarisch erhalten ist, bildet eine

180 Lediglich die ursprüngliche Bedeutung von *Junker* als *junger Herr* trifft im vorliegenden Fall zu, alle anderen Definitionen des Wortes bezeichnen im 16. Jahrhundert aber einen edlen oder adeligen, nicht-kriegerischen Status, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 10, Sp. 2399–2402.

181 Hinsichtlich der handwerklich minderwertigen Umsetzung der Todesfigur (Vgl. weiter unten FN 186) könnte es sich hierbei auch um den missglückten Erstversuch des Knochenfußes handeln, denn stünde die Todesfigur weiter unten an der Stelle des auffälligen Grasbüschels, wäre sie gleichauf mit ihrem Gegenüber.

182 Der Kriegsknecht steht aber keinesfalls stellvertretend für jeden Mann, der sich mit dem Protagonisten identifizieren wollte, vgl. ROGG 2002, S. 214, KOERNER 1993, S. 281 und HALE 1990, S. 31, vielmehr ist in diesem Holzschnitt die literarische Figur des *Jedermann* und deren Rettung vor dem ewigen Tod anhand guter Taten gemeint. Die Symbolfigur des *Everyman* stammt aus moraldidaktischen Schauspielen, die erstmals 1495 als *Elckerlijk* und 1509 als *Everyman* schriftlich in Erscheinung traten, vgl. SCHADEWALDT 1990, S. 173, SCHMITZ 1982, S. 14 und EVERYMAN 1526.



Abbildung 39 Guillaume Le Rouge: *La Mort et le Soldat*, 1510

Sammlung von Sentenzen über den Tod.«[183] Hierbei handelt es sich um eine wörtliche Übersetzung der erstmals 1505 von Albrecht Kunne gedruckten *Cogitationes mortis,*[184] wie Ruth Lintemeier nachweisen konnte (Transk. 9).[185] Das kontemplative Innehalten und die respektvolle Distanz, die zwischen den beiden Figuren herrscht, werden durch die ungewöhnliche Stellung des kriegerischen Ausspruchs und durch eine schmale, trennende Vertikale verstärkt, die jedoch nicht durch die Gegenwart einer physischen Barriere markiert wird, sondern vielmehr durch einen Spalt, der sich bis zur Standfläche erstreckt und die Erde aufbricht. Obwohl die Todesfigur ihrem Opfer warnend das Stundenglas entgegenhält, greift sie doch nicht in dessen Bereich ein, der zwischen zwei Menschen als intime Distanzzone bezeichnet würde. Dieser Eindruck ist vor allem ein Ergebnis

183 HABERDITZL 1920, S. 35. Bei Haberditzl finden sich auch fragmentarische Transkriptionen dieser Sentenzen aus dem Alten und dem Neuen Testament. Eine ausführliche Rekonstruktion des gesamten Textes findet sich bei LINTEMEIER 1998, S. 70–74 und 234–242.

184 Frieder Schanze korrigiert die bisherige Datierung der Erstveröffentlichung der *Cogitationes* von 1502 auf 1508, datiert die im Einblatt verwendete Druckertype allerdings erst auf 1514, vgl. SCHANZE 2000, S. 82. Zur Quelle selbst siehe KUNNE 1502.

185 Hierbei handelt es sich um ein nicht abgeschlossenes Dissertationsvorhaben an der Universität Münster aus dem Jahre 1998, aus dem mir die betreffenden Passagen vorliegen, vgl. LINTEMEIER 1998, S. 69–70. Ich danke Frau Lintemeier für die Bereitstellung des Materials. Noch ein Jahr zuvor konnte Martin Knauer die Sentenzen nicht zuordnen, vgl. KNAUER 1997, S. 121.

der holzschneiderischen Praxis, da die Figuren von zwei einzelnen Stöcken gedruckt wurden.[186] In der den Druck vorbereitenden Einspannung der Holzblöcke wurden diese in einem performativen Akt wie zwei Kontrahenten auf einander zugeschoben und fest in einem Rahmen verankert. Diese räumliche Trennung bei gleichzeitiger Nähe hat zwei Effekte zur Folge: Einerseits wird durch die persönliche Distanz die körperliche Unversehrtheit des Kriegers garantiert, denn die Stunde des Todes ist lediglich ein prognostiziertes Faktum, nicht aber der gegenwärtige Zeitpunkt. Andrerseits verweist der ›Riss in der Erde‹ auf das spätere Grab. Beide Phänomene erfahren in den Bildwerken der folgenden Jahrzehnte eine gesteigerte Dynamik, die Figur des Todes wird den physischen Kontakt zu ihrem Gegenüber suchen und diesen mit deutlichem Fingerzeig auf das eigene Grab aufmerksam machen. Auffällig ist, dass von beiden Holzstöcken bisher keine weiteren Abdrücke bekannt geworden sind, ein ungewöhnlicher Umstand für ein Vervielfältigungsmedium.

Es besteht jedoch eine motivische Verwandtschaft zu einem Holzschnitt, von dem die bisherige Forschung so gut wie keine Notiz genommen hat. Dabei handelt es sich um *Tod und Landsknecht* von Guillaume le Rouge (Abb. 39),[187] eine Bildseite aus Franciscus Nigris *Epistole cum arte epistolandi*, die aufgrund fehlender Forschungsgrundlagen hier erstmals im Kontext der Todesikonografie betrachtet wird.[188] Das didaktische Druckwerk des italienischen Philologen Nigri war für den Gebrauch durch Schüler bestimmt und wurde zu Beginn des 16.

186 Im Gegensatz zur Todesfigur weist der Druckstock des Landsknechts einen Buchstaben ›R‹ auf. Ruth Lintemeier führt dies aufgrund fehlender Übereinstimmung mit Holzschneidermonogrammen auf die Verbindung zu einem Totentanz zurück, in dessen ursprünglichem Überlieferungszusammenhang der Buchstabe auf einen Redeteil verwies, vgl. LINTEMEIER 1998, S. 69, FN 150. Frieder Schanze datiert den Landsknecht bereits auf die Zeit um 1500, hält den Tod aber für ein später entstandenes, lediglich für den Einblattdruck angefertigtes Motiv aus der Zeit zwischen 1514 und 1520, vgl. SCHANZE 2000, S. 81–82. Er beschreibt die Todesfigur dabei als qualitativ schlechter, eine Behauptung, die hinsichtlich der groben und undifferenzierten holzschneiderischen Ausführungen Zuspruch verdient.

187 Die Person Guillaume le Rouge ist quellentechnisch nur schwer fassbar, da es Mitte des 15. Jahrhunderts verschiedene Personen gleichen Namens gegeben hat und die Lebensdaten des bildenden Künstlers Le Rouge bisher nicht exakt nachgewiesen werden konnten. Der gemeinte französische Drucker, Buchmaler und Graveur lebte ungefähr zwischen 1470 und 1517 und ist nicht mit dem gleichnamigen Musiker der burgundischen Schule zu verwechseln (*1385–†1465).

188 Vgl. NIGER 1510. Die einzig bisher erschienene Publikation, die den Holzschnitt anführt, ist ein als Werkverzeichnis zu bezeichnendes Kompendium aus dem Jahre 1896, vgl. MONCEAUX 1896, Bd. 2, S. 31–32 und 164–166, Nr. 59. Erstmals veröffentlicht wurde dieses ein Jahr zuvor im *Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles*, vgl. MONCEAUX 1895.

Jahrhunderts mehrfach aufgelegt, jedoch waren im 19. Jahrhundert diese Bücher in Vergessenheit geraten.[189]

Fol. 32 zeigt am Ende der Schrift das Motiv von Tod und Landsknecht, eingefasst von einem breiten schwarzen Rahmen mit einer darunter befindlichen florentinischen *fleur-de-lys*. Der Tod in Gestalt eines Skeletts befindet sich in der linken Bildhälfte und deutet mit seiner rechten Hand auf eine in der anderen befindliche Sanduhr. Sein Schädel ist währenddessen auf den in der rechten Bildseite befindlichen Landsknecht gerichtet und scheint den Kiefer zum Reden anzuheben. Der bärtige Söldner mit markanter Hakennase und missmutigem Gesichtsausdruck hat sich seinem Widersacher zugewandt. Er trägt eng anliegende Beinlinge und ein auffällig diagonal geschlitztes Obergewand mit kurzer Hose. In der Linken hält er eine zu Boden gestellte Hellebarde, mit seiner rechten Hand führt er den Knauf seines linksseitig gegürteten Schwertes. Die drei buschigen Straußenfedern seines Barettes verlieren sich vor dem Himmel, der von zwei vielfach gewundenen, jedoch leeren Spruchbändern gefüllt wird. Zwar unterscheidet sich das Skelett, insbesondere durch seine differenzierte Gestaltung, von seinem Pendant im anonym geschaffenen Einblattdruck, doch sind die Parallelen der beiden Söldner nicht von der Hand zu weisen. Die gespiegelte Gegenüberstellung zeigt deutlich die Übereinstimmun-gen in Pose und Kostüm (Abb. I[190]), lediglich das Spielbein ist bei Le Rouge ein wenig versetzt und die Hellebarde um ein Stück verlängert. Durch den Bart und



Abbildung I Gegenüberstellung von Abb. 39 und 38.

189 Vgl. MONCEAUX 1896, Bd. 2, S. 31. Mir sind bisher vier Exemplare bekannt: Universitätsbibliothek Freiburg (PO77/44), Sächsische Staats-, Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (Epist.108), Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar (Inc 297) und Det Kongelige Bibliotek Kopenhagen (76, 245).

190 Für die Evidenz motivischer Parallelen werden einige Bildwerke einander gegenübergestellt. Diese Mehrfachabbildungen sind mit römischen Ziffern nummeriert und befinden sich innerhalb des Abbildungsverzeichnisses im Anschluss an die arabische Nummerierung.

das Mienenspiel bekommt der Landsknecht einen bitteren Ausdruck, welcher auch den Sinngehalt der Darstellung gegenüber dem anonymen Einblattdruck verändert. Nicht mehr die Akzeptanz des eigenen Schicksals oder das besonnene Reflektieren über die eigenen Handlungen stehen im Vordergrund, vielmehr scheint der Landsknecht leicht erbost über die Ankunft oder Warnung seines Gegenübers, und so fixiert er mit seinem Blick auch nicht mehr das in Szene gesetzte Stundenglas, sondern das Antlitz des Todes. Da mir die seltene Schrift Nigris nicht zugänglich war und ich den Textinhalt zum Holzschnitt nicht einsehen konnte, lassen sich bisher keine Aussagen über eine inhaltlich moralische oder didaktische Verbindung von Bild und Text machen. Auch ein möglicher Inhalt für die Spruchrollen blieb mir aufgrund fehlender Vergleichsobjekte bisher verwehrt. Die aufgezeigte Abhängigkeit der beiden Söldnerfiguren bietet jedoch neue Anhaltspunkte für eine genauere Datierung sowie Bestimmung der Autorenschaft des kolorierten Unikats aus Wien. Zwar lässt sich dessen Druckertype auf 1514 datieren, Frieder Schanze wies aber darauf hin, dass der Teil des Druckstockes mit dem Landsknecht bereits um 1500 anzusetzen sei.[191] Auffällig ist auch, dass Le Rouge seinen Schnitt ungefähr zur gleichen Zeit komponierte, zu der auch Dürer seine Flugschrift mit *Tod und Landsknecht* verfasste (Abb. 49). Vermutlich ist er durch den Nürnberger Meister angeregt worden, ein ähnliches Blatt zu drucken und griff für den *Landsknecht* auf ein ihm bekanntes Vorbild zurück, welches er möglicherweise einem Totentanz entlehnte.[192] Den Schöpfer des anonymen Einblattdruckes finden wir daher vielleicht im deutsch-französischen Künstlermilieu, die Entstehung seines *Landsknechts* erhält durch Le Rouges Holzschnitt von 1510 einen neuen *Terminus ante quem*, wenn wir annehmen, dass Le Rouge das wienerische Exemplar zum Vorbild nahm. Ein zweites Blatt unbekannter Autorenschaft lässt sich durch den mit Jahreszahl versehenen Blockdruck im oberen Bildbereich zweifelsfrei in das Jahr 1504 datieren (Abb. 40). Erstmals 1835 durch Georg Rathgeber erwähnt, handelt es sich auch bei diesem in Nürnberg entstandenen Werk um eine Begegnung zwischen Tod und Landsknecht, jedoch ist dieses Blatt weitaus besser von der Forschung untersucht worden.[193] Das mag an der handwerklich höheren Qualität liegen, oder am guten Erhaltungszustand des Gothaer Exemplars, das mit seinen kräftigen Farben einen hohen Wiedererkennungswert besitzt. Der Landsknecht ist hier deutlich als solcher zu erkennen, er trägt neben einem Barett mit ausladenden Straußenfedern einen krausen Vollbart nebst Schnäuzer und führt ein kurzes

191 Vgl. SCHANZE 2000, S. 81–82.

192 Vgl. hierzu die Schlussfolgerungen bezüglich des Buchstaben ›R‹ bei LINTEMEIER 1998, S. 69, FN 150.

193 Vgl. RATHGEBER 1835, S. 451, FN 59.

Breitschwert mit gebogenem Parierbügel sowie eine monogrammierte Hellebarde.[194]



Abbildung 40 Unbekannter Künstler: *Tod und Landsknecht*, 1504

194 Das Waffenblatt zeigt untereinander die beiden Majuskeln X und A. Diese bilden »zusammen oder in Teilen ein Monogramm des Künstlers« EYDINGER U.A. 2016, Bd. 1, S. 409. Während diese Lesart der Buchstaben bereits seit Wilhelm Schreibers Beitrag von 1928 von der Forschung akzeptiert ist, sieht Birgit von Seggern in dem X ein attributives Andreaskreuz für den Landsknecht, vgl. SCHREIBER 1928, S. 9 und SEGGERN 2003, S. 194. Des Weiteren hat der Kolorist

Durch die nachträgliche Kolorierung des Holzschnittes kommt besonders das *Mi-parti* zur Geltung, dessen Rot, Gelb und Grün sich in der gesamten Kleidung wiederfinden. Das Kriegskostüm ist dabei im Grunde sehr ähnlich wie in den beiden vorherigen Blättern, der linke Arm weist erneut die zweifarbigen Bänder auf. Ein deutlicher Unterschied besteht allerdings im Standmotiv der Protagonisten, soweit man in diesem Fall vom Stehen sprechen kann. Der Landsknecht greift seine Stangenwaffe an einem Eisenstift der Schaftbefestigung und tariert sie wenige Zentimeter über dem Erdboden, seine linke Hand ruht währenddessen am Heft seines Schwertes. Der rechte Fuß scheint etwas höher zu stehen, seine Hüfte gerät in Schieflage, der Kopf neigt sich entgegengesetzt seinem Kontrahenten in der rechten Bildhälfte zu. Es handelt sich bei dieser artifiziellen Körperhaltung nicht um ein skulptural gemeintes Kontrapost, sondern um das Heben eines Fußes und damit um ein Schreitmotiv. Ein solches weist auch die skelettierte Todesfigur auf, die in Rückenansicht erscheint und deren Füße diametral entgegengesetzt auftreten, als würde sie einen Richtungswechsel vollziehen.[195] Es handelt sich bei dem dargestellten Moment um das abwartende Umkreisen zweier Kontrahenten, die stets das Wesentliche im Blick haben: die Zeit.[196] Diese manifestiert sich in Form eines Stundenglases, welches die Todesfigur in das Zentrum des gedachten Laufkreises hält. Als zweites Attribut führt sie einen Spaten in der Rechten, eine weitere Möglichkeit des Verweises auf das zukünftige Grab. Das Leichentuch ist auf ein breites, langes Band reduziert, welches das Skelett locker über die rechte Schulter geworfen hat. Zwei weitere tierliche Attribute befinden sich auf und in dessen Schädel und verstärken einerseits seine physisch tödliche Bedrohung und unterstreichen andererseits seinen moraldidaktischen Charakter.

Letzterer wird vor allem durch die Schlange verdeutlicht, schwingt in ihrer Anwesenheit doch stets die Erinnerung an den Sündenfall und den mit der Vertreibung aus dem Paradies einhergehenden, irdischen Tod mit.[197] Auffällig ist,

---

des Blattes die Bildebenen umgedeutet, indem er den scharfen Teil der Klinge im gleichen Ton wie das Schriftband färbte. Die Hellebarde erscheint somit hinter der Banderole, anders als die Konturen dies vorgeben.

195 Birgit von Seggern erkennt diese Torsion nicht und schreibt von einer Vorderansicht, vgl. SEGGERN 2003, S. 194. Der gleiche Hinweis auch bei EYDINGER U.A. 2016, Bd. 1, S. 409, FN 1.

196 Ähnlich tänzelnd beschreiben der Gothaer Bestandskatalog und Frau Seggern diese Dynamik, vgl. EYDINGER U.A. 2016, Bd. 1, S. 409, Nr. 549 und SEGGERN 2003, S. 195. Das Blatt ist damit zweifellos semantisch am engsten verwandt mit den Totentänzen, aus denen das Motiv selbst entwickelt wurde.

197 Zu Funktion und Bedeutung der Schlange im Kontext der Todesikonografie siehe weiter unten den Abschnitt II.2.4.1.

dass die Schlange als spiegelbildlich skelettiertes Wesen ihres ›Wirtes‹ in Erscheinung tritt und in Form einer knöchernen Zunge ein Teil desselben wird.[198] Diese Darstellung ist in der Todesikonografie einmalig. Obwohl die in Deutschland heimischen Schlangen und Kröten weder lebensgefährlich noch besonders giftig waren, ging das Gefühl, das der frühneuzeitliche Betrachter den Tieren entgegen brachte weit über Ekel hinaus.[199] Sie wurden neben Molchen und anderen Kriechtieren als Zeichen des Todes gedeutet, wurden mit diesem assoziiert und galten als chthonische Wesen, die sich auch im friedhöflichen Erdreich aufhielten. Vor dem Hintergrund der engen Beziehungen, welche die Zeitgenossen der Frühen Neuzeit zu ihren Verstorbenen unterhielten, dürfte das Auftreten dieser Tiere an anderen Orten keine Besorgnis erregt haben, wäre da nicht der Irrglaube von ihren physischen Eigenschaften.

So berichtet Conrad Gessner Mitte des 16. Jahrhunderts im zweiten Band seines *Thierbuches* von der Kröte: Es gibt sie zu Land und zu Wasser, ihre Speise sind Kraut, Kot, Unrat, Schleim und Würmer. Sie wohnen an faulen, finsteren, schattigen, unreinen Orten und besitzen einen giftigen Atem, mit dem sie sogar die Bienen töten können.[200] Über die Schlangen erschien posthum sogar ein eigenständiger Band Gessners und an anderer Stelle weiß er von einer Anekdote zu berichten, nach der ein Mönch von einer giftigen Kröte gelähmt wurde (Transk. 10).[201] Nach »mittelalterlicher Annahme [fraßen] Schlangen, wie Würmer und Kröten [sogar] Leichen«.[202] Diesen Ruf teilten sie mit allen beinlosen Lebewesen, die unterirdisch lebten oder nachtaktiv waren, denn sie »stehen in der antiken und christlichen Vorstellung der Sphäre des Höllischen stets am

198 Auf der Rückseite des Schädels schaut das hintere Ende der Schlange heraus, dabei hat es den Anschein, als sei diese dort noch nicht skelettiert. Es bleibt eine letzte Ungewissheit, ob die Schlange überhaupt im skelettierten Zustand gemeint ist, oder ob die Gliederspitzen lediglich die Form der Schuppen nachbilden sollen, denn auch der Kolorist hat das gesamte Tier mit grüner Farbe versehen.

199 Lediglich Kreuzottern und Aspisvipern besitzen ein schwaches Gift, meiden allerdings den Kontakt mit Menschen. Die übrigen heimischen Schlangen sind ungiftig.

200 Vgl. GESSNER/FORER 1583, Fol. 169v.

201 Zum Schlangenbuch siehe GESSNER 1589. Die Anekdote mit dem Geistlichen findet sich bei GESSNER/FORER 1583, S. 167^{r}–170^{v}. Gessners Herangehensweise ist nicht ikonografisch sondern zoologisch motiviert, sie spiegelt einen damals wissenschaftlichen Standpunkt aus medizinischer Sicht wider. Die Erzählung mit dem Mönch stammt aus Erasmus' *Gespräch von der Freundschaft*, vgl. dazu HÜPPAUF 2011, S. 106, FN 92, der weitere Erzählungen bedrohlicher Kröten kennt. Zum Frosch als Symbol von Vanitas und Tod besonders ab S. 74.

202 THEISSING 1978, S. 63. Einen Beleg, dass diese Tiere im mittelalterlichen Verständnis tatsächlich Leichen fraßen, bleibt Theissing schuldig. In Anmerkung 81 zählt er lediglich ikonografische Beispiele auf, in denen Schlangen gemeinsam mit dem Tod oder Leichen auftreten. Dort behauptet er: »Schlangen als Leichenfresser sind in der spätmittelalterlichen Bild- und Dichtkunst übliche Motive.«



Abbildung 41 Daniel Hopfer: *Tod und Teufel überraschen zwei Frauen*, 1500/1504–1510/1436

nächsten«.[203] Geisteshaltungen dieser Art, die sowohl im Volksglauben als auch in der Wissenschaft vertreten waren, wirkten sich mitunter auf die ikonografische Darstellung dieser Tiere im Kontext von Tod und Leichen aus.[204] Sie galten daher nicht nur als Begleiterscheinung der Toten und von deren unterirdischem Reich, sondern in ihrer Diabolisierung gleichsam als Verursacher von Schaden sowie Unglück und ihre Nähe als verstärkende Kraft für den Tod selbst.

Die beiden tierlichen Todesgefährten im hier betrachteten Einblatt haben das Stundenglas in den Blick genommen, die Schlange wirkt in ihrer Bewegung beinahe gestisch und gilt in diesem Zusammenhang als Hinweis auf die ablaufende Lebenszeit, deren Stand für den Betrachter jedoch nicht ersichtlich ist. Die angedeutete Ungewissheit der irdischen Lebenszeit resultierte bei vielen Christen offenbar in einer fatalen Unbekümmertheit, die erst im Augenblick des Todes endete. Die im Blatt befindlichen Knittelverse verdeutlichen dieses Dilemma in einem Dialog zwischen Landsknecht und Tod (Transk.11). In den ersten Zeilen gesteht der Waffenknecht: »O du grymmer tod Was tüst du hie · An dich hett ich kein glouben me ·« In der Folge sieht er ein, dass seine ihn auszeichnende Kampfkraft gegen den Tod keinen Nutzen hat und er stattdessen auf Gottes Gnade angewiesen ist. Wie bereits in den frühen, gedruckten Totentänzen konfrontiert der Tod sein Opfer mit dessen Lebenswandel und hebt dabei die spezifischen Standeseigenschaften hervor, welche aus christlicher Sicht besonders verwerflich erscheinen. Im Falle des Landsknechts sind dies besonders der weltliche Kleiderprunk und der damit einhergehende Hochmut. In seiner Wortwahl hält sich der Tod nicht mit Kritik zurück, macht sich über den Lebensstil des

203 ULLRICH/WELTZIEN 2014, S. 107.

204 Die Kröte tauchte bereits auf den Grabsteinen, Tumben und Grabplatten seit dem 14. Jahrhundert auf, vgl. HELM 1928, S. 61.

Landsknechts lustig und gebärdet sich vulgär, wenn er ankündigt die Habseligkeiten des Kriegers in den »kat« zu treten.[205] Eine besondere ästhetische Wirkung kommt in diesem Dialog der Aufteilung der Textbausteine zu. Zum einen sind die Aussagen der beiden Protagonisten je in eigene Spruchrollen gefügt sowie ihren Besitzern oberhalb der Darstellung mitgegeben und bilden damit eine semantische Vorstufe zum heutigen Comic, wenngleich ohne die diesem Wort innewohnende Bedeutungskomponente der Komik.[206] Zum anderen wird der Dialog über ein drittes Panel an der Bildunterseite erweitert, in dem die Kontrahenten erneut zu Wort kommen. Diese Konstellation ermöglicht mindestens zwei unterschiedliche Leseabfolgen der Textbausteine, von denen die bisherige Forschung allerdings nur die abwärts gerichtete Chronologie in Betracht gezogen hat.[207] Mindestens ebenso überzeugend ist aber die Lektüre in V-Richtung von oben links nach unten und weiter nach oben rechts. Auf diese Weise blieben die Zeilen der beiden Redner beisammen, ihre Unterhaltung bestünde aus zwei geschlossenen Aussagen und würde mit der Jahreszahl schließen, anstatt diese inmitten des Dialogs zu betten.[208]

Eine in ihren Attributen sehr ähnlich dargestellte Todesfigur hat Daniel Hopfer in seiner bekannten Eisenradierung von *Tod und Teufel* wiedergegeben (Abb. 41). Nicht nur hält der verwesende Untote eine Sanduhr in seiner Linken, auch befinden sich Schlangen an seinem Hals sowie in den Eingeweiden und auf dem spärlich behaarten Schädel sitzt ebenfalls eine Kröte. Das übrige Bildpersonal unterscheidet sich zwar vom anonymen Einblattdruck, doch das Zusammenspiel von Tod und Teufel vergegenwärtigt in seiner inhaltlichen und semantischen Handlungsstruktur bereits einen zentralen Aspekt, den Dürer 1513 in seinem ersten Meisterstich aufgreifen sollte. Die sehr ungenaue Datierung von Hopfers Blatt lässt allerdings keinen Schluss darüber zu, ob es als Vorbild für oder Reaktion auf die hier besprochenen Werke zu sehen ist.[209]

Der zentrale Aspekt der dargestellten Zusammenkunft, der sowohl Landsknecht und Tod als auch den Betrachter der anonymen Blätter vereint, ist das Momentum des Kontemplativen. Eine physische Auseinandersetzung zwischen den Protagonisten findet nicht statt, vielmehr spielt sich im bildlichen Teil der

205 Das mhd. kat bedeutete neben Dreck auch Kot, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 11, Sp. 1890–1895.

206 Vergleiche mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Miniaturen mit dem Medium des Comics wurden in der jüngeren Forschung häufiger bemüht, vgl. hierzu KNAUER 2013, S. 64–65.

207 So beispielsweise EYDINGER U.A. 2016, Bd. 1, S. 409 und MOXEY 1989a, S. 152.

208 Vgl. hierzu die farbliche Markierung des Dialogs in Transk. 11.

209 Da es in Augsburg zu Hopfers Zeit keinen Kupferstecher gab, konnte er sich mit seiner schnelleren und einfacheren Technik der Eisenradierung am Markt behaupten. Zwar lieferte er gefragte Motive aus eigener Hand, doch griff er auch auf marktgängige Vorbilder von Dürer, Beham, Schoen, Burgkmair, Altdorfer oder Swart van Groningen zurück, vgl. SCHOCH 2010, S. 546.

Einblattdrucke ein argumentativer Dialog mit Gesten und Blicken ab. Die Kontemplation geht dabei stets vom Landsknecht aus und besitzt zwei Bedeutungsebenen. Die erste, oberflächliche folgt dem Wortsinn des lateinischen *contemplatio* und meint das aufmerksame Betrachten, in diesem Fall nicht etwa der Todesfigur, sondern des von dieser emporgehobenen Stundenglases. Auf einer zweiten Ebene ist mit dieser Handlung aber das philosophische Konzept der Kontemplation gemeint, das tiefe konzentrierte Sinnen über einen Sachverhalt mit dem Ziel der Erkenntnisgewinnung. In diesem Fall steht der Zeitmesser als symbolischer Verweis für die verrinnende Lebenszeit und wird damit zu einem künstlichen Index derselben. Dies impliziert die geistige Schau des Todes, der dem Landsknecht als figuriertes Abstraktum gegenübertritt und paradoxerweise Auslöser sowie geistiges Ergebnis der Kontemplation darstellt. Die Todesfigur selbst agiert nicht kontemplativ, sondern übernimmt im Bild die handlungsfähige Rolle, wenngleich sie sich damit begnügt, ihrem Opfer zu erscheinen und ihm das Menetekel der Sanduhr vorzuhalten. Trotz fehlender Augäpfel scheint sich ihr Blick ebenfalls auf den Zeitmesser zu richten, dies hat jedoch vielmehr Verweischarakter und soll neben dem Landsknecht auch den Betrachter auf das zentrale Objekt aufmerksam machen. Beide sollen in Anbetracht der nahenden Todesstunde ihre Taten auf christlich-moralische Wertvorstellungen hin überprüfen, sie gegebenenfalls anpassen und Buße für die Verfehlungen in der Vergangenheit tun. Kirche, Reich und Gesellschaft äußerten besonders an Berufskriegern und deren Lebensweisen massiv Kritik, die im Folgenden kurz dargelegt wird, da sie für das Verständnis aller *mors militans*-Darstellungen maßgeblich ist.

Ein umfangreicher, das Alltagsleben des 15. und 16. Jahrhunderts betreffender Kritikpunkt betraf die extravagante Kleidung, die besonders durch das Landsknechts- und Reisläufertum geprägt, weiterentwickelt und bis ins Exzessive getrieben wurde.[210] Ursprünglich aus der höfischen Tracht stammend, verbreitete sich besonders das aus bunten Streifen und Quadraten bestehende *Mi-parti* unter Kriegsknechten und bessergestellten Nichtadeligen.[211] Daneben entwickelte sich die sogenannte geschlitzte und abgehauene Mode, bei der einzelne

210 Um die Forschung zur Mode der Landsknechte und Reisläufer hat sich besonders Matthias Rogg verdient gemacht, vgl. dazu die Titel von ROGG. Modekritik wurde stände- und geschlechterübergreifend geäußert, soll im Folgenden aber nur im Zusammenhang mit Landsknechten und Reisläufern berücksichtigt werden.

211 Selbst der gegen diese Kleidung erfolglos ankämpfende »Klerus mußte [schon] 1337 von der Kölner Synode zum Ablegen […] des Mi-parti […] ermahnt werden.« LOSCHEK 1994, S. 299. Zur Beschreibung des *Mi-parti* siehe ROGG 1996, S. 118 und MERTENS 1983.

Kleidungsstücke aufgeschnitten wurden, sodass ein andersfarbiges Untergewand zum Durchscheinen kam und teils herausgezogen wurde.[212] Später wurden viele nichtfunktionale Stoffbänder an die Montur genäht um denselben Eindruck zu erwecken, bis sich Mitte des 16. Jahrhunderts die in weite Streifen geschlitzte Pluderhose großer Beliebtheit erfreute. Der Grund für diesen hohen Individualismus der Kriegstrachten war das Fehlen einer vorgeschriebenen Uniform, und so entwickelte sich ein ›soldatischer Stil‹, der lediglich bestimmte Wiedererkennungsmerkmale aufwies. Dazu zählten die »Zerlegung großer Stoffpartien (Wams und Beinlinge) durch Schlitze, kontrastfarbiges Unterfutter, kurzes Abschneiden eines oder mehrere Hosenbeine, phallusbetonender Hosenlatz, zum Teil sehr üppiger Federschmuck am Barett.«[213] Aufgrund der Inpraktikabilität der gleichermaßen ausladenden wie auch engen Mode im Kampf, scheint es plausibel, dass ihr Gebrauch überwiegend abseits des Schlachtfeldes (schau-)getragen wurde.[214] Der Anstoß entzündete sich an der farblichen Gestaltung der Trachten, dem Schnitt der Muster und der damit einhergehenden Tuchverschwendung, aber auch an der frivolen Zurschaustellung bestimmter Körperpartien und der Prahlerei mit dieser Kleidung (Transk. 13–15). Besonders dem Hosenlatz und später der Schamkapsel schenkte man seit dem 15. Jahrhundert erhöhte Aufmerksamkeit, daneben hoben figur- und beinbetonte Hosen das Gesäß

212 Das Aufkommen der geschlitzten oder zerhauenen Mode wird allgemein in das Ende des 15. Jahrhunderts datiert und scheint sich vom südalpinen Raum ausgebreitet zu haben. In Italien sind Schlitze in Ärmeln, Schultern, Ellenbogen, Baretten und Schuhen bereits um 1480 nachzuweisen, vgl. BOEHN/LOSCHEK 1986, S. 180. Die Hauschronik von Konrad Pellikan belegt den Einzug dieser Mode in der Schweiz für das Jahr 1488 (Transk. 12). Hansferdinand Döbler erzählt die wenig glaubhafte Anekdote, die Mode sei aus der im Kampf beschädigten Kleidung entstanden, die von Marketenderinnen notdürftig zusammengeflickt wurde, vgl. DÖBLER 1972, S. 43. Vorsichtiger formuliert Gundula Wolter denselben Ansatz, vgl. WOLTER 1991, S. 58. Auch das abgeschlagene linke Hosenbein gehe auf eine Kampftaktik zurück, so BREUNER-ENCKEVOIRT/FALKE 1833, S. 9. Überzeugend ist die These, dass die ursprünglich enge Mode an Stellen großer Reibung, wie den Ellenbogen und Knien, durch Dehnungsschlitze eine erhöhte Bewegungsfreiheit bekommen sollte, vgl. ROGG 1996, S. 114, BOEHN/LOSCHEK 1986, S. 180 und OSBORN 1894, S. IV. Eine übersichtliche Darstellung der Forschungsgeschichte zur geschlitzten Mode bietet BÄCHTIGER 1971–1972, S. 217.

213 ROGG 1996, S. 113.

214 Die Übereinstimmung mit der tatsächlich getragenen historischen Kleidung für den Kriegerstand wurde nicht nur von der Forschung bereits in Frage gestellt, vgl. ROGG 2002, S. 19, KRAUSSER 1997a, S. 60 und ROGG 1996, S. 124, die in der Kampfpraxis und für die Flucht oft hinderliche Kleidung wurde bereits von den Zeitgenossen kritisiert, vgl. KLEIN 1598, S. 109 (Transk. 13).

hervor.[215] Die Obrigkeit nahm an dieser wortwörtlich unverschämten Tracht Anstoß und suchte dieser per Kleiderordnung Einhalt zu gebieten.[216] Auch die männliche Kopfbedeckung, das Barett, wurde zum Ziel aufwendiger Verzierungen und besonders mit Straußen- und Pfauenfedern zu überdimensionierten Accessoires erweitert.[217] Insbesondere die Kosten, welche die Herstellung verschlang und die oft den Preis der Materialien übertrafen,[218] galten als weltliche Verschwendungssucht, weshalb beispielsweise Hosen durch Dysphemismen wie *Diebsack* herabgewürdigt und ihre Träger als aufgeblähte Truthähne und bunte Papageien tituliert wurden.[219] Kritik ging vor allem aus Generationskonflikten, Standesunterschieden und kirchlich-moralischen Vorbehalten hervor und wurde durch den privilegierten Teil der Bevölkerung geäußert, der den Wunsch nach Bewahrung einer kollektiven, durch Kleidung bestimmten Identität besaß, an der gleichzeitig Herkunft, Tätigkeit und Wohlstand abzulesen waren.[220] Zu

215 Die Mode der *Braguette* oder Schamkapsel stammte aus dem Französischen und kleidete das männliche Genital. Noch im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts wurde sie teils in der Größe von Melonen dargestellt, ausgeschmückt und zu einer aufrechten Form ausgestopft, eine phallisch-sexuelle Konnotation war intendiert, vgl. BOEHN/LOSCHEK 1986, S. 187. Die überdimensionierte Darstellung findet sich vor allem bei Künstlern, die ihre Werke mit einem satirischen Element versahen. Die pauschale These Gundula Wolters (›Dominanz der sexuellen Begierde‹) muss deutlich revidiert werden, vgl. ROGG 1996, S. 119 und WOLTER 1991, S. 65.

216 Vgl. hierzu die Ausführungen von Julia Lehner, vgl. LEHNER 1984, S. 81. Aus psychologischer Sicht dazu bereits KIENER 1956, S. 240.

217 »[B]unt und mit großen Straußenfedern geschmückt trugen die Landsknechte ihre sehr breiten B[arett]e, die sie stets schräg aufsetzten und deshalb auf anliegenden Hauben [...] befestigten.« LOSCHEK 1994, S. 120. Reisläufer trugen die Federn meist nach hinten, während Landsknechte nur wenige Federn und dann nach vorn ausgerichtet trugen. Die Pfauenfedern fanden sich hingegen nur bei Landsknechten und gingen als habsburgisches Zeichen möglicherweise auf Kaiser Maximilian I. zurück, vgl. ROGG 1996, S. 124. Zur Entwicklung des Barettes siehe EISENBART 1962, S. 148–151 und CHRISTENSEN 1934, S. 24–28. Zum kulturhistorischen Stellenwert der Federn siehe KOENIG 1970, S. 129–130 und SELIGMANN 1985. Schon Conrad Gessner erwähnte den Straußenfederschmuck der Kriegsleute in seinem Vogelbuch, vgl. GESSNER/HEUSSLIN 1581, Fol. 234^{v}.

218 Besonders die späteren Pluderhosen, die einer Erzählung nach 1533 im Lager des Kurfürsten von Sachsen vor Magdeburg entstanden sein sollen, benötigten bis zu 200 Ellen des teuersten Stoffes, vgl. BOEHN/LOSCHEK 1986, S. 182, DÖBLER 1972, S. 43, EISENBART 1962, S. 116, FN 221 und GROßMANN 1937, S. 26. Auch in der Ensisheimer Chronik heißt es zum Jahr 1492: »Und kost ein kleid alweg zwey mal so viel zu machen, als das tuch dazu.« DR. G. M. 1897, S. 23*, vgl. Transk. 15.

219 Vgl. WOLTER 1991, S. 58–61 und KLEIN 1950, S. 98/289.

220 Vgl. ROGG 1996, S. 111 und MERTENS 1983, S. 34. Besonders unter den Eidgenossen warfen die Alten den Jungen unmoralisches und prunksüchtiges Handeln vor, vgl. Transk. 16–19. Zwischen 1513 und 1515 entstand mit dem *Alten und dem jungen Eidgenossen* eine eigene literarische Gattung von Flugschriften, Schauspielen und Liedern, vgl. SPROSS 1963. Zum Kriegsbild der alten Eidgenossenschaft siehe BÄCHTIGER 1969–1970 und SCHAUFELBERGER 1952. Allerdings ist

den prominentesten Kritikern unter den Zeitgenossen zählen Sebastian Brant (*Varia Carmina*), Hans Sachs (*Der Teufel lässt keine Landsknechte mehr in die Hölle*), Andreas Musculus (*Vom Hosenteufel*), Jakob Wimpfeling (*Gebet um Friede unter den Christen*), Thomas Murner (*Warum Bruder Veit und alle Landsknecht dem Lutherischen Bund nicht helfen wollen*) und Johannes Geiler von Kaysersberg mit seinen Predigten (Transk. 20–24).[221] Diese schriftlich geäußerte Kritik der Zeitgenossen ist zwar vielfältig, taucht aber in der bildenden Kunst nur selten auf, obwohl die Bildpolemik der Zeit bei anderen Themen nicht mit Kritik am Ungeliebten sparte.[222] Zur öffentlichen Meinungsbildung der Kleiderordnung zählten neben Flugschriften und Spottgedichten auch kaiserliche Abschiede, eine Form der Obrigkeitsreglementierung, der sich 808 bereits Karl der Große bedient hatte.[223] Die Abschiede, die auf den Reichstagen beschlossen wurden, legen Zeugnis von den größten Schwierigkeiten im Reich und dem Versuch ihrer gesetzlicher Eindämmung ab. Die 1530 in Augsburg durch Karl V. verabschiedeten Punkte bezüglich des Kriegswesens betrafen neben Dienstverweigerung, Vergewaltigungen, Plünderungen, Beleidigungen und Verrat auch Trunkenheit und Kleiderordnungen.[224] Letztere erlaubten bereits seit Kaiser Maximilian I. nichtadeligen Kriegsdienstleistenden explizit, sich »nach Gestalt der Läuff, und wie ihm gelegen, [zu] kleiden und tragen«[225] was ihm beliebt. Sie erhielten damit eine Ausnahmeregelung für geschlitzte, zerhauene und weitere

der Antagonismus vom alten und jungen Eidgenossen eine Topik, die mitunter aus der Geschichtsschreibung des Valerius Anselm erwachsen ist und von der Forschung blind übernommen wurde, vgl. BÄCHTIGER 1980, S. 257. Häufig findet sich auch der Vorwurf, diese Art der Mode sei durch die reformatorischen Bewegungen begünstigt worden und finde sich hauptsächlich in deutschen Landen, eine irreführende Ansicht, die vor allem in der Forschungsliteratur des 19. Jahrhunderts anzutreffen ist, vgl. OSBORN 1894, S. V.

221 Den Hinweis auf Brant lieferte Holger Eckhardt, vgl. ECKHARDT 1995b, S. 265/287 und vor ihm bereits Paul Weber im Zusammenhang mit Dürers Flugblatt von 1510 (Abb. 49), vgl. WEBER 1900, S. 37. Zu den genannten Quellen siehe BRANT 1498, S. h.iiiir, SACHS 1870–1871a, S. 136, MUSCULUS 1555, WIMPFELING 1789, H. 3, S. 192–203, MURNER 1918, S. 162–165 und SCHULTZ 1892, S. 345. Beschreibungen von Landsknechtsmode und -verhalten mit Verweisen auf kritische Stellungnahmen aus dem frühen 16. Jahrhundert finden sich bei GODDARD 1988a, S. 73, HALE 1986, S. 96, MOXEY 1985, S. 70–71 und GRIMM 1854–1961, Bd. 12, Sp. 138.

222 Vgl. ROGG 2002, S. 153. Zu den Kritikern der Kriegsleute zählte bereits Petrarca, dessen *Artzney bayder Glueck* 1532 erstmals im deutschen Wortlaut gedruckt wurde (Transk. 25). Darin findet sich außerdem eine Vielzahl von Kapiteln, die sich mit Tod und Sterben auseinandersetzen. Weitere Schriftquellen aus dem 16. Jahrhundert, die sich kritisch zum Landsknechtswesen äußern, finden sich bei WOLLGAST 1968.

223 Karls Aufwandgesetz schrieb unter anderem vor, wie viel bestimmte Standesangehörige für ihre Kleidung ausgeben durften, vgl. DÖBLER 1972, S. 38.

224 Vgl. SCHMAUß/SENCKENBERG 1747, Bd. 2, S. 332–335.

225 SCHMAUß/SENCKENBERG 1747, Bd. 2, S. 339, § 1, vgl. Transk. 26.

Modetrends, die den niederen Ständen ansonsten untersagt waren. Die starke Häufung der Kleiderordnungen lässt darauf schließen, dass diese immer weniger befolgt wurden.[226] Im 16. Jahrhundert zeugen davon beispielsweise die Satzung der Tübinger Universität 1525,[227] die Berner Ratsordnung von 1529,[228] die kaiserliche Änderung der Standestrachten von 1548, die Polizeiordnung des Bischofs von Straßburg 1549[229] oder die Erneuerung der Kleiderordnungen des sächsischen Landtags, der noch 1609 Bedenken bezüglich einer kleiderbedingten ›Überfremdung‹ des eigenen Landes äußerte.[230] Die Liste solcher Beschlüsse ist lang und legt Zeugnis davon ab, wie beliebt diese Mode im Laufe des Jahrhunderts in der gesamten Bevölkerung geworden war. Dementsprechend hoch ist die Anzahl der bildlichen Kriegsknechtsdarstellungen, die Kostüm und Gebaren in diversen Posen präsentieren. Die Fülle an Söldnerbildern im marktorientierten Medium der Druckgrafik ist Indiz für eine hohe Nachfrage nach dem Sujet und eine breite Käuferschaft. Der Anreiz zum Erwerb eines solchen Werkes – und damit auch des Großteils der in dieser Arbeit behandelten Drucke – dürfte die Faszination am dargestellten Sujet gewesen sein. Matthias Rogg verweist in diesem Zusammenhang auf die Dichotomie von ortsgebundenen Ständevertretern in festen sozialen und moralischen Rahmen und den in diesen Belangen freien Soldaten, da Letztere sich aus allen unteren Bevölkerungsschichten rekrutierten und fortan »Privilegien« innehatten, die den meisten Zeitgenossen verwehrt blieben: »Sie besaßen eine eigene korporative Organisation, einen eigenen

226 Vgl. LOSCHEK 1994, S. 299. Der Grund dafür war häufig banal: »Die Regierungen erlahmten an der Strenge des [Pensions-]Briefes und wandten die Strafbestimmungen nur lässig an, da man das halbe Volk ins Gefängnis setzen müsse.« FELLER 1974, Bd. 1, S. 504.

227 Vgl. BOEHN/LOSCHEK 1986, S. 181.

228 In der Ratsverordnung vom 21. April 1529 heißt es unter Punkt 4: »Jedermann soll unanstössige Kleider tragen, besonders keine zerhauenen; die vorher gemachten zerhauenen Hosen dürfen ausgetragen werden, doch sähe man es lieber, wenn die Schlitze zugenäht würden.« Staatsarchiv Bern, Teutsch Missivenbuch, R 239, zitiert nach QUERVAIN 1906, S. 114. Im Frühling 1531 verbot die Berner Regierung das Tragen jeglicher zerhauener Kleidung, vgl. FELLER 1974, Bd. 2, S. 250.

229 Theodor Renaud verweist auf diese Polizeiordnung von 1549, die von: »unordentlicher und cöstlicher Kleidung handelt und u. a. Bauers-, Reb- und Handwerksleuten das Tragen von ›zerhauenen‹ und ›zerschnittenen‹ Kleidern verbietet.« Zitiert nach PELLIKAN 1892, S. 9, FN 2.

230 Hansferdinand Döbler zitiert die zeitgenössischen Quellen ohne Nachweis, vgl. DÖBLER 1972, S. 42. Erst die Französische Revolution führte zum offiziellen Ende der Kleiderordnungen; weiterhin bestanden lediglich ungeschriebene Kleiderordnungen, die an die jeweilige Etikette geknüpft waren/sind, vgl. LOSCHEK 1994, S. 300.

Ehrenkodex und eigene Gerichtsbarkeit«[231] und avancierten damit zu einer beliebten Projektionsfläche für unausgelebte Wünsche und Träume.[232] Gleichzeitig bewegten sie sich damit »auf einem schmalen Grat zwischen sozialer Akzeptanz und radikaler Verurteilung«,[233] denn aufgrund fehlender umfassender Militärausbildung war die durchschnittliche Disziplin nicht besonders hoch und bei ausbleibendem Sold und gleichzeitig verschwenderischem Lebenswandel liefen die Kriegsknechte Gefahr zu verarmen. Dann taten sie sich nicht länger als hervorragende Kriegshandwerker hervor, sondern bettelten oder überfielen die Bewohner ländlicher Regionen (Transk. 27). Diese Ambivalenz schlug sich mit Fortschreiten des Jahrhunderts immer häufiger auch in Bildwerken nieder, zu deren frühesten Beispielen Niklaus Manuels *Unbeständigkeit des Glücks* und Urs Grafs *Bannerträger mit Trossbube* zählen, bezeichnenderweise die Stellungnahmen zweier Künstler, die sich selbst des Reislaufens als Mittel des Broterwerbs bedienten (Abb. 42 und 44).[234] Zu den von Manuel gezeigten negativen Folgen des Söldnerdaseins gehörten langwierige Geschlechts- und Infektionskrankheiten, wie die Syphilis und *Ulcus cruris*,[235] sowie Verletzungen, die durch Pfeilgeschosse und andere Waffen verursacht wurden und eines Wundverbandes bedurften. War die Kleidung durchlöchert oder zerfetzt, war



Abbildung 44 Urs Graf: *Bannerträger mit Trossbube* oder *Der alte Fähnrich*, 1516

231 SCHOCH 2001d, S. 34.

232 Vgl. ROGG 1998, S. 54, ders. 1996, S. 112 und GODDARD 1988, S. 191. Zum Thema der Landsknechte im Bildmedium aus historischer Sicht mit kritischem Blick auf die Geschichtswissenschaften siehe WOHLFEIL 1982b, S. 105–117.

233 ROGG 1998, S. 51.

234 Auch vom Hausbuchmeister wird vermutet, dass er als Büchsenmeister tätig war; Ähnliches gilt für viele weitere Künstler, was wahrscheinlich ihrer wirtschaftlichen Not geschuldet war, da mit Einsetzen der Reformation viele Auftragsarbeiten entfielen, vgl. ROGG 2002, S. 15.

235 Umgangssprachlich ›offenes Bein‹ genannt. Hans Koegler bezeichnet die an den Schenkeln auftretenden und abgeklebten Stellen als Schwären, eiternde Geschwüre, vgl. KOEGLER 1930, S. 91. Matthias Rogg und Cäsar Menz sehen darin Anzeichen für die Syphilis, vgl. ROGG 2002, S. 60 und MENZ 1980, S. 246.

»das eine Anspielung auf die schicksalhaft bestimmten Wechselfälle des Kriegslebens.«[236] Damit war jedoch nicht das absichtliche Zerschneiden zu modischen Zwecken gemeint, sondern das Ergebnis von Krieg oder Zerfall.



Abbildung 42 Niklaus Manuel Deutsch: *Die Unbeständigkeit des Glücks*, um 1514/15

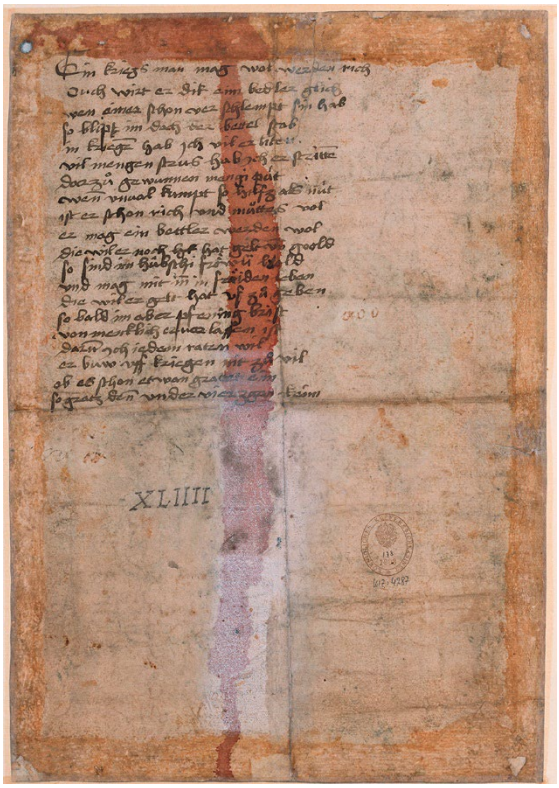


Abbildung 43 Niklaus Manuel Deutsch: *Die Unbeständigkeit des Glücks*, um 1514/15 – Rückseite

Ikonografisch schlug sich dieser Unterschied oft in der Nacktheit eines Fußes, bei gleichzeitiger Unversehrtheit der restlichen Kleidung nieder. Die Darstellung eines Kriegers mit nur einem Schuh »hat also gewisser maßen eine degradierende Bedeutung, die entweder auf eine schon eingetretene Verlumpung und Heruntergekommenheit hinweist oder aber auf die Möglichkeit, daß eine solche im Fall eines Glücksumschlages eintreten kann.«[237] Dieses wechselhafte Schicksal wird auch durch die Figuren auf und an den Kapitellen der umgebenden Bogenarchitektur unterstrichen: Während der Landsknecht nur Augen für die Dirne hat, winkt dem Patron der Schützen und Krieger Sebastian der Lohn durch

236 WEISBACH 1942, S. 110.

237 WEISBACH 1942, S. 113. Sprichwörtlich war mit einem *unbekleideten Fuß* auch ein armer Mensch gemeint, vgl. S. 114.

Christi Erlösung.[238] Die Zeichnung Manuels ist höchst ambivalent, da sich Personal und Attribute mit unterschiedlichen moralischen Werten belegen und verschieden aufeinander beziehen lassen. Diesen Impetus des dichotomen Kriegswesens, den der Künstler anhand der visuellen Zweiteilung hervorhob, unterstreicht auch die rückseitig angebrachte Handschrift (Abb. 43, Transk. 28) mit den einleitenden Versen »Ein kriegs man mag wol werden rich/ ouch wirkt er dik eim bedler glich«, die jedoch nicht von der Hand Manuels stammen.[239]

Die Kleidung der Landsknechte »wirkt imposant, reizt, fordert heraus […] schüchtert ein«[240] und diente neben ihrem symbolischen Wert als Statussymbol und Mittel der Abgrenzung gegenüber den verhassten Schweizer Reisläufern, die sich in ihrer Tracht zwar eindeutig unterschieden, aber mit denselben Kritikpunkten konfrontiert sahen.[241] Diese Feindschaft erwuchs aus den in der Vergangenheit mit- und gegeneinander geführten Schlachten und schlug sich in zeitgenössischen Schmähgedichten und Soldatenliedern nieder, die mit Vulgärsprache den Feind verunglimpften.[242] Die Schweizer wurden darin spöttisch als *Heinis* bezeichnet, während die deutschen *Hansen* den Namen *Bruder Veit* bekamen.[243] Diese Polarisierung ging so weit, dass die Beschimpfung eines Eidgenossen als »Landsknecht« vereinzelt mit Bußgeldern geahndet wurde.[244] Besonders zentral für diese Feindschaft waren der Kampf um Dornach (1499) und die Schlachten um die Vorherrschaft in der Lombardei bei Novara (1500 und 1513)

238 Entgegen der These von Werner Weisbach muss es sich bei der Darstellung nicht zwangsweise um ein Pestblatt handeln, denn der von Pfeilen gespickte Pestheilige in der rahmenden Architektur gilt auch als Patron der Schützen und Soldaten, was in diesem Kontext ebenfalls plausibel erscheint, vgl. KATALOG Dresden 1995, S. 61, WEISBACH 1942, S. 110 und LCI, Bd. 8, Sp. 318. Die Pfeile werden andernorts als Geschosse Fortunas und Cupidos gedeutet, vgl. MENZ 1980, S. 246. Tavel hingegen erkennt im doppelten Symbol der Pfeile eine Verbindung zum nötigen Martyrium für die Erlösung des Kriegers, vgl. TAVEL 1979, S. 60. Die unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten heben die Notwendigkeit einer tiefergehenden Untersuchung des Blattes hervor, die im Rahmen dieser Arbeit aber weder geleistet werden kann noch nötig wäre.

239 Es handelt sich hierbei sicher um die Hand eines anderen Schreibers, der die Verse von einem unbekannten Manuskript kopierte. Ob es sich bei dem Verfasser der ›Urzeilen‹ um Manuel handelt, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, vgl. ZINSLI 1980, S. 260.

240 WOLTER 1991, S. 67.

241 Zur genaueren Unterscheidung von Landsknecht und Reisläufer siehe den Abschnitt II.3.4, ab S. 260.

242 Franz Bächtiger sieht als Ursprung der Feindschaft zwischen Eidgenossen und Landsknechten die Schmährede Konrad Gächuffs von 1486, in der dieser plante die jüngst geschaffene Gruppe der Landsknechte so gut auszustatten, dass einer dieser Kämpfer zwei Eidgenossen wert und stark sei, vgl. BÄCHTIGER 1980, S. 252.

243 Vgl. GROßMANN 1937, S. 30.

244 Vgl. BÄCHTIGER 1971–1972, S. 226.

Marignano (1515), Bicocca (1522) und Pavia (1525) nahe Mailand. Da die eidgenössischen Ortschaften keine einheitliche Bündnis- und Außenpolitik verfolgten, zogen sie vorerst für den französischen König, später aber gegen diesen und als Söldner verschiedener Herren teils gegeneinander in die Schlacht, was unmittelbar Kritik der zeitgenössischen geistigen Elite hervorbrachte, da dieses Handeln erhebliche politische und soziale Folgen nach sich zog.[245] So beklagte bereits Huldrych Zwingli »die ruinöse Wirkung wechselnder Parteinahme im Spiel der Mächte für die Einheit der Eidgenossenschaft und die desolaten Verhältnisse in den Familien der Söldner [… sowie] das Elend auf dem Schlachtfeld.«[246] Das Problem für den auf die Söldner angewiesenen Machthaber war die fehlende Treue eben jener. Folgten ihm seine Vasallen auf Grundlage des Lehnseids heraus, musste er den Söldnern einen möglichst hohen, nicht unbedingt monetären, Lohn in Aussicht stellen, andernfalls warb sein Widersacher dieselben Kämpfer ab; Söldner waren an keine nationalen oder idealistischen Verpflichtungen gebunden.[247] Diese Konstellation brachte einerseits ungewünschte ›Bruderduelle‹ hervor, hatte andererseits aber auch Einfluss auf das taktische Verhalten einzelner feindlicher Verbände, die nicht bereit waren, mit den Eidgenossen Seite an Seite zu kämpfen.[248] Dieses Misstrauen und die damit verbundenen Ängste äußerten sich in einer Art ›Sängerkrieg‹ zwischen Landsknechten und Eidgenossen.[249] Erste Lieder, wie das bekannte *Bruder Veit wider Heini* (Transk. 31), berichten von der Schlacht bei Marignano, in der die bis dahin als unbesiegbar geltenden Eidgenossen eine vernichtende Niederlage durch deutsche Landsknechte unter dem französischen König Franz I. erlitten.[250] Der vage im Bestehen begriffenen schweizerischen Nationalidentität galt dieses Ereignis bereits bei seiner Entstehung als Trauma, weshalb es von den Landsknechten häufig als Mittel der Provokation eingesetzt und in Liedern, Gedichten sowie

245 Zur Schlacht von Marignano und zur Dynamik der Söldnerwerbung siehe ANDERSSON 1978, S. 27–28 und BÄCHTIGER 1974. Zu Heerwechsel und Bruderduell siehe die Schriften Jakob Wimpfelings (Transk. 22).

246 GOERTZ 1987, S. 135.

247 Vgl. BOEHN/LOSCHEK 1986, S. 162.

248 Im Augst 1521 plante anscheinend ein Truppenverbund deutscher Landsknechte während der bevorstehenden Schlacht die Seiten zu wechseln, sollten sie mit den Eidgenossen gemeinsam für den französischen König kämpfen müssen. Die List wurde jedoch durch einen Basler Boten enttarnt und damit vereitelt, vgl. Transk. 29. Aufgrund hinterhältiger Pläne dieser Art warnte der schweizerische Künstler Urs Graf, selbst mehrfacher Teilnehmer an Reisläufen, »die Eidgenossen, sich nicht mit falschen Kameraden einzulassen, die jederzeit die Front wechseln können« ROGG 2002, S. 31. Auf der anderen Seite stellte Niklaus Manuel, ebenfalls eidgenössischer Künstler und Teilnehmer der Reisläufe, in einem Fastnachtsspiel satirisch das Anheuern von Söldnern dar (Transk. 30), vgl. MANUEL 1878a, S. 85.

249 Vgl. MANUEL 1999, S. 77.

250 Vgl. LILIENCRON 1966, Bd. 3, S. 173, Nr. 292 und UHLAND 1844, Bd. 1, S. 474–480, Nr. 178.

verbalen Auseinandersetzungen vorgebracht wurde. Als die Eidgenossen 1522 auch bei Bicocca unterlagen, rühmten Erasmus Amman (Transk. 32) und andere die taktische Kampfkraft der Landsknechte. Niklaus Manuel reagierte auf einen dieser Soldatengesänge mit einem eigenen, dem sogenannten *Bicoccalied,* in dem er die Landsknechte als ehrlose, gewalttätige Lügner darstellte, die lediglich vom Glück profitierten (Trans. 33).[251] Er schließt mit der Beleidigung: »ich schyß dir ein dreck uf dnasen und dry in knebelbart«, die Hans von Würzburg wiederum in seinem drei Jahre später verfassten Lied von Pavia aufgreift (Transk. 34). Zu Pavia hatten die Eidgenossen innerhalb kürzester Zeit erneut eine Niederlage hinnehmen müssen, infolge derer sich viele Schweizer zurückgezogen hatten und flohen. In seinen Pamphleten legte Hans von Würzburg nach und bezichtigte die Eidgenossen der Lüge: »Du hast geschriben in teutsche land, wie du die schlacht habest gwunnen.«[252] Diese Liedzeugnisse dienten nicht als objektive Tatsachenberichte, sondern vielmehr als subjektive Rechtfertigungen und als Zeugnisse der zeitgenössischen Kampfstimmung. Obwohl viele hauptberufliche Landsknechte und Reisläufer aus sozioökonomischen Gründen auch den Dienst unter fremden Kriegsherren in Erwägung zogen, ein stehendes Heer gab es noch nicht und oft wurde der ausgehandelte Sold nicht ausgezahlt, ignorierte Kaiser Karl V. deren Recht zur freien Dienstherrenwahl, wenn dadurch Streitkräfte des eigenen Reiches von feindlichen Machthabern angeheuert wurden.[253] Er drohte

251 Vgl. LILIENCRON 1865–1869, Bd. 3, S. 406–409, Nr. 362 und als editierte Fassung MANUEL 1999, S. 73–95. Manuel reagierte auf ein nicht überliefertes Lied, dessen Autor er in der ersten Zeile explizit mit »Kyri Velti« anspricht. In der Forschung ist strittig, ob dieser Name mit *Quirinus Valentin* oder bernisch *Gweer Valentin* übersetzt werden soll, der Autor des Liedes konnte mit keinem der beiden Namen identifiziert werden, vgl. MEIER 1910, S. 303. Es bliebe anzumerken, dass *Chüri* auch ein zeitgenössischer Hundename war, der im Kontext des Liedes als ambivalente Beleidigung fungieren hätte können, vgl. IDIOTIKON, Bd. 3, Sp. 449.

252 Zitiert nach MANUEL 1999, S. 78.

253 Die Auszahlung von Pensionen wurde auch als moralisch verwerflich kritisiert, vgl. BÄCHTIGER 1969–1970, S. 63 und Transk. 14,. Da aber mancherorts ganze Familien einzig von den Pensionen ihrer reislaufenden Söhne lebten, rief das Unterbinden dieser Betätigung oder das Ausbleiben des Soldes deren Widerstand hervor, vgl. GOERTZ 1987, S. 138. Selbst für den ökonomisch erfolgreichen Manuel reichten die Einkünfte aus der Malerei nicht mehr, um seine Familie zu ernähren, als Anfang der 1520er Jahre Aufträge ausblieben, sodass er ebenfalls an Feldzügen teilnahm. Als Beleg für seine finanziellen und nicht kriegerischen Intentionen gilt ein Brief aus der Stadt Vigevano an den Berner Rat, in dem Manuel auf seine Situation hinweist, fremden Herren dienen zu müssen, da das eigene Handwerk zu wenig einbringt. Daher bewerbe er sich nun lieber als Großweibel bei den eigenen Herren als unter fremder Fahne, vgl. MENZ 1980, S. 250 sowie TAVEL 1992, S. 191, TARDENT 1968, S. 75, GANZ 1909, S. 16–17 und MANUEL 1878, S. 74–75.

daher »den ›Reisläufern‹, die Kriegsdienst ›für fremde Zungen‹ leisten, mit Güterkonfiskation, Todesstrafe und Reichsacht«.[254] Diese Konsequenzen wurden freilich nie oder nur selten gezogen, da sie zu große Einschnitte im sozioökonomischen Bereich zur Folge gehabt hätte.[255] Erlasse dieser Art betonen aber, neben den gruppendynamischen Abgrenzungen kulturell verschieden geprägter Truppenverbände, das langsame Aufkeimen eines national verstandenen Zusammengehörigkeitsgefühls.[256]

Vor dem Hintergrund dieser öffentlich intermedial geäußerten Kritik sind die textlichen Komponenten der beiden Einblattdrucke zu sehen, die im ersten Beispiel jede moralische Aussage mit biblischen Zitaten belegen und damit zu christlicher Gesetzgebung machen. Im zweiten Fall werden vom Tod sowohl der Hochmut als auch die Kleidersucht des Opfers teils mit vulgärer Sprache verurteilt. Doch tritt auch die Erkenntnis des Landsknechts in den Vordergrund, dass ihm nicht seine Kampfkraft, sondern lediglich Gottes Beistand hilft.

254 WAGNER 1966b, S. 22. Der Autor zitiert die kaiserlichen Ausführungen nach dem Elsaß-Lothringischen Jahrbuch, Nr. 21 von 1943, S. 207. Auf dem Augsburger Reichstag von 1551 beschloss Kaiser Karl V., dass Landsknechte fortan für keine fremden Herren mehr kämpfen sollten, vgl. BÄCHTIGER 1971–1972, S. 259. Einen Verweis auf das Verbot des Reislaufens, das mit der Enthebung aller Ämter, dem Verlust bürgerlicher Rechte, der Ehre und dem Tod bestraft werden sollte, lieferte bereits Theodor de Quervain, vgl. QUERVAIN 1906, S. 159. Auch Richard Feller verweist für die Stadt Bern auf drei exemplarische Todesurteile für das Reislaufen, vgl. FELLER 1974, Bd. 1, S. 502. Wolfgang Dobras relativiert das Bild eines generellen Reislaufverbotes und zeigt, dass es auch von der Obrigkeit erlaubtes Reislaufen gegeben hat, vgl. DOBRAS 1990, S. 232.

255 Die männliche Bevölkerung wurde zum Fortbestand der Bevölkerung, zur Verteidigung der Stadt, zur Weitergabe der militärischen Erfahrung, zur Aufrechterhaltung der innerstädtischen Handwerksbetriebe benötigt, vgl. DOBRAS 1990, S. 258.

256 Hans Christoph von Tavel bezeichnet einige Reisläuferzeichnungen Manuels bereits als »Inkunabeln nationaler schweizerischer Selbstdarstellung.« TAVEL 1980, S. 243. Allerdings gilt es davor zu warnen, die unterschiedlichen Bestrebungen des aus Orten bestehenden Staatenbundes als nationalstaatliche Bewegung auszulegen, vgl. TAVEL 1992, S. 191. Den »jungen Staat«, von dem Tavel mehrfach spricht, gab es nicht. Der alte Bund der acht Orte geht auf den sogenannten Rütlischwur von 1291 zurück, eine neuere Staatsbildung gab es im 16. Jh. in diesem Sinne nicht. Nach den Siegen in den Burgunder- und Schwabenkriegen erweiterte sich lediglich die Anzahl auf nun 13 Orte. Nach der Niederlage bei Marignano 1515 setzte eine zurückhaltende eidgenössische Militärpolitik ein, die 1516 im *Ewigen Frieden* mündete. Die eigene Souveränität und damit eine Unabhängigkeit vom Reich erlangte die Eidgenossenschaft erst infolge des 30-jährigen Krieges 1648, dazu bereits die programmatische Publikation zur Geschichte der Schweiz bis zur Ablösung vom deutschen Reich 1648, vgl. GAGLIARI 1934.

II.1.2 Eine Federzeichnung Hans Baldungs

Die Forschungslage zu Hans Baldungs Federzeichnung *Landsknecht und Tod* (Abb. 45) von 1503 ist dürftig; noch Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Blatt nicht als Werk des schwäbischen Künstlers geführt, weswegen es auch in Gábor Téreys Verzeichnis von Baldungs Handzeichnungen fehlt.[257] Die heutige Verortung im Œuvre Baldungs ist der Verdienst von Karl Theodore Parker, der die Zeichnung 1926 in Modena entdeckte und sie dem bis dahin als Urheber geltenden Niklaus Manuel absprach.[258]

Die seitdem veröffentlichten deutschsprachigen Abhandlungen zu diesem Blatt sind stets kurz gehalten und beschäftigen sich kaum mit Inhalt oder Zustand, sondern vielmehr mit der am unteren Bildrand befindlichen Datierung und der Zuschreibung. Die einzige beschreibende Analyse befindet sich in unpublizierten Dissertation Franz Bächtigers aus dem Jahre 1969.[259] Auch die italienische Forschung – immerhin befindet sich die Zeichnung in Modena – trägt nicht zu einer umfassenderen Behandlung des Werkes bei. Die zuletzt publizierten Kataloge der *disegni* aus der Galleria Estense untersuchen ausnahmslos italienische Meister, beinahe wirkt es so, als schenke das Museum der Zeichnung keine Aufmerksamkeit.[260] Auch die internationale Baldung-Tagung und die anschließende monografische Ausstellung in Karlsruhe 2018/2019 thematisierten Baldungs in Italien aufbewahrte Grafiken nur am Rande.[261] Vorarbeiten und Studien für das Werk von 1503 existieren nicht, was in der künstlerischen Praxis der Zeichnung angelegt ist, da sie häufig selbst diese Funktion einnimmt. Aufgrund der elaborierten Ausführung und dem ungewöhnlichen Bildaufbau war die Forschung aber bemüht, Vergleichswerke heranzuziehen und erkennt eine deutliche Rezeption der Blätter des Hausbuchmeisters (Abb. 35–36) deutliche Anleihen.[262]

257 Vgl. TÈREY 1894–1896.

258 Vgl. PARKER 1970, S. 42–43, PARKER 1928, S. 31 und KATALOG Karlsruhe 1959, S. 64.

259 Vgl. BÄCHTIGER 1970.

260 Vgl. hierzu KATALOG Sassuolo 1998. Jadranka Bentini druckte immerhin ein Inventar der Zeichnungen von 1811 ab, in dem die Zeichnung *Un guerriero e la morte a penna* noch Albrecht Dürer zugerechnet wird, vgl. BENTINI 1989, S. 49, Nr. 141. Diese Zuschreibung führt auch noch der älteste Bestandskatalog der Galleria Estense, vgl. CASTELLANI TARABINI 1854, S. 175, Nr. 291. Das Werk wird zwar auch auf der Internetpräsenz der Galleria Estense vorgestellt, weiterführende Literatur sucht man aber auch hier vergebens.

261 Zwar betonten die Referenten der Tagung die großen Bemühungen der Baldung-Forschung in den vergangenen Jahren, jedoch konzentriert sich diese weiterhin auf prominente Werke. Die beiden weitgehend unbekannten Grafiken wurden als Leihgaben für die Ausstellung angefragt, doch waren sie nicht ausgestellt, und im Katalog findet sich nur ein kurzer Artikel zu ihnen, vgl. KATALOG Karlsruhe 2019, S. 240, Abb. 106/107.

262 Hierauf hat bereits Franz Bächtiger hingewiesen, vgl. BÄCHTIGER 1970, S. 126.

Neben dem ruhigen Aufeinandertreffen der beiden Protagonisten ist hier besonders der sanfte Griff des Todes an den Mantel des Jünglings zu nennen. Auch



Abbildung 45 Hans Baldung gen. Grien: *Tod und Landsknecht*, 1503

aus Baldungs eigener Hand und dessen Umfeld wusste die Forschung Referenzwerke der Todesikonografie heranzuziehen, deren Zuschreibung und Datierung jedoch über die Jahre hinweg stets schwankten, sodass eine chronologische Entstehungsgeschichte – und damit auch eine mögliche Abhängigkeit – bisher nicht eindeutig nachgezeichnet werden konnte.



Abbildung 46 Hans Baldung gen. Grien: *Der Tod mit gesenkter Fahne*, um 1505

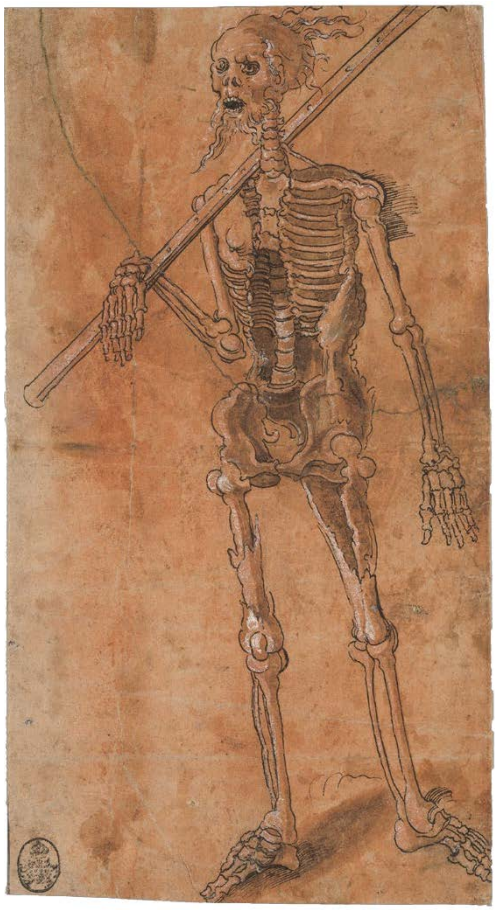


Abbildung 47 Unbekannter Künstler: *Der Tod*, um 1500

Es handelt sich hierbei vor allem um eine Zeichnung des Todes mit gesenkter Fahne aus dem Kunstmuseum in Basel[263] und eine beschnittene Handzeichnung aus dem Dresdner Kupferstichkabinett, auf welcher der Tod eine Stangenwaffe schultert (Abb. 46–47).[264] Beide Werke werden oder wurden Baldung zugeschrieben und bilden aufgrund des jeweiligen Stabinstrumentes eine nachvoll-

263 Diese Zeichnung steht jedoch in viel größerem Zusammenhang mit Dürers Kupferstich *Adam und Eva* von 1504, wie Bodo Brinkmann überzeugend dargelegt hat, vgl. BRINKMANN 2007, S. 176.

264 Vgl. PARKER 1970, S. 43. Das Dresdner Blatt, das Parker unter Anon., XVc aufführt, ist identisch mit der heutigen Inventarnummer C 1960-154 (Abb. 47).



Abbildung 48 Hans Baldung gen. Grien: *Fahnenträger*, um 1504 BY-NC-SA

ziehbare ikonografische Parallele, doch verdeutlichen sie nur einen Gesichtspunkt, der ohnehin bereits bekannt ist: Das Thema des anthropomorphen Todes gehörte nach 1500 zu einem der Hauptgegenstände im Werk Baldungs und seines Umkreises. Vorbilder für den Landsknecht sehen einige Forscher vor allem in singulären Darstellungen von Bannerträgern und Kriegern, und attestieren diesen bereits die Anlage eines *Memento mori*, da sie mit dem im Kampf zu erwartenden Tod assoziiert wurden.[265] Eine stichprobenartige Untersuchung (vgl. Abb. 48) aus der großen Anzahl solcher Blätter zeigt jedoch, dass diese These nicht standhält, da jene Studien häufig nur das Leben und Handeln des kriegerischen Alltags darzustellen versuchen, ohne dass eine tiefergehende Reflexionsebene angesprochen wird.[266] Darüber hinaus kommen die meisten dieser Blätter ohnehin nicht als Vorbild für Baldungs Blatt in Frage, da sie erst nach 1503 entstanden sind.[267]

Hans Baldungs *Tod und Landsknecht* präsentiert dem Betrachter eine Todesfigur in beinahe spiegelgleicher Position zu ihrem Opfer, ein für Baldung typisches Thema, hier jedoch in der bei dem Künstlerselteneren Ausprägung einer Konfrontation zweier Männer. Die Figuration des Todes befindet sich in der linken Bildhälfte und wird als halbverwester Korpus dargestellt. Ein spärliches Leichentuch, über den linken Unterarm geworfen, verdeckt auf der Vorderseite die Scham und wird an der rechten Hüfte nach hinten geführt, wo es auf unbekannte Weise befestigt scheint. Die eingeschrumpften Beine des Todes sind eng zusammengestellt und lassen ein leichtes *Genu valgum* vermuten, was einen unsicheren Stand zur Folge hat. Aus diesem Grund beugt sich die Todesfigur mit ihrem eingefallenen Brustkorb leicht nach vorne und stützt sich mithilfe der linken

265 Vgl. KATALOG Nürnberg 2000, S. 262.

266 Weitere Beispiele im direkten Zusammenhang mit Baldungs Zeichnung bieten ÖTTINGER/KNAPPE 1963, Abb. 69, 70 und 80.

267 Die Zeichnung von 1503 ist Baldungs erste erhaltene Auseinandersetzung sowohl mit dem Thema des Todes als auch mit dem der Landsknechte, vgl. ÖTTINGER/KNAPPE 1963, S. 6. Auch die autonomen Landsknechtsdarstellungen anderer Künstler häufen sich erst nach 1505.

Hand auf eine am Boden stehende Knochenlanze, die aus sechs Elementen besteht. Deren äußerstes ist splitternd abgebrochen und dient damit gleichsam als Lanzenspitze, die gerade noch am oberen Bildrand zu erkennen ist. Mit seiner rechten Hand zieht die mazerierte Erscheinung sanft am Mantel des Landsknechts, der diesem über den rechten Arm gleitet. Der anthropomorphe Tod tritt als knöcherner Scherge auf, jedoch sind manche Körperpartien derart wulstig ausgeführt, dass zwischen Fleisch, Haut und Knochen sowie deren Übergängen nicht zweifelsfrei unterschieden werden kann. So sind Unterarme, -schenkel und Kopf bereits weitestgehend skelettiert, am hautumspannten Brustkorb besitzt er jedoch Brustwarzen und den markanten Einschnitt in die Bauchhöhle.[268] Im Gesicht vollzieht sich der Verfall am gravierendsten, so fehlen dem Antlitz Haut, Nase und Lippen. Am Hals befindet sich ein großer Hautlappen, der einer Maske gleich über den Unterkiefer heruntergezogen wurde. Der darunter zum Vorschein gekommene Schädel ist noch nicht nach den anatomischen Kenntnissen des 15. Jahrhunderts gezeichnet und erscheint vor allem im Unterkiefer viel zu breit.[269] Am Hinterkopf scheint ein Restskalp mit wirrem Haar in Verbindung zum Körper zu stehen, das am Scheitel merkwürdig zerzaust in alle Richtungen absteht. Die Schraffuren der Zeichnung lassen besonders im Bereich von Stirn und Hinterhaupt die Materialität der Übergangspartien in einem ambivalenten Zustand erscheinen, weshalb eine eindeutige Zuordnung hier nicht möglich ist. Auch die außen liegenden Kerben an der Wulst der rechten Augenhöhle könnten gleichermaßen Andeutungen von ausgetrockneten Hautfalten, formgebende Linien oder eine knöcherne Oberfläche charakterisieren. Mit leeren Augenhöhlen und heruntergeklapptem Kiefer wendet sich der Tod seinem Gegenüber zu.

Der Landsknecht ist anhand von Kleidung und Ausrüstung als solcher zu identifizieren: Kuhmaulschuhe, eng anliegende Beinlinge im *Mi-parti* mit Schamkapsel, ein geschlitztes Wams unter einem gestreiften Überwurf, Federbarett sowie ein kurzes Breitschwert und eine Hellebarde bilden den typischen

268 »Der geöffnete Leib stammt aus der Frühzeit der Todesdarstellungen und war Teil des mittelalterlichen Totenkultes. Um auswärtig Verstorbene für die Rückführung ›haltbar‹ zu machen, wurden die Innereien entfernt, der Leichnam ausgekocht oder später durch Ausfüllen der Bauchhöhle mit konservierenden Stoffen mumifiziert.« KNAUER 1997, S. 100. Die Sitte des Auskochens der Leiche verbot Papst Bonifaz VIII. in der Bulle *De sepulturis* im Jahre 1300. »Jetzt ging man allgemein zu dem schon vorher aufgekommenen Brauch über, die Leichen zu mumifizieren. […] Deshalb wird der tiefe Einschnitt in die Bauchhöhle Hauptkennzeichen der Leiche«. ROSENFELD 1968, S. 26. Das Zergliedern Verstorbener war streng verboten und konnte zu Verurteilungen führen, vgl. HELM 1928, S. 14.

269 Vgl. KOCH 1941, S. 69. Die anatomischen Unsicherheiten in der zeichnerischen Ausführung des verwesenden Körpers bemerkte auch Jean Wirth: »forme générale sphérique, pas de menton, orbites trop ronds et saillants«. WIRTH 1979, S. 46.

Habitus des Landsknechts. Seine Stangenwaffe ist ebenfalls vom oberen Bildrand stark beschnitten, sodass lediglich die untere Spitze des Waffenblattes zu sehen ist. Seine Hand greift das Kriegsinstrument am Übergang vom hölzernen Schaft zur eisernen Tülle – dem rohrförmigen Teil der Waffe, in dem die Stange mit Nieten befestigt wurde – und unmittelbar gegenüber der Stelle, an welcher der Tod seine Knochenlanze fasst. Die zweite Hand des Landsknechtes ist hingegen nicht auszumachen, der gesamte linke Arm befindet sich mutmaßlich unterhalb des Schultermantels[270] und muss an der Scheide des linksseitig gegürteten Schwertes gedacht werden, wenngleich die Möglichkeit besteht, dass der Krieger seinen Arm bereits im Kampf eingebüßt hat. Auf eine solche versehrte Darstellung weist auch die Art der links getragenen Beinkleidung hin. Das linke Hosenbein ist gerafft hochgezogen und wirkt auf heutige Betrachter unordentlich und leger. Laut Anna Maria Cetto galt diese Mode als »Zier eines Kriegers, als frische[r] Beweis seiner Waffentaten.«[271] In der Tat könnte dem hochgerutschten Hosenbein eine vorsätzliche Handlung zugrunde liegen, eine Schlaufe an der Wade des Landsknechtes ist das Indiz für eine intendierte Fixierung an dieser Stelle. Die beiden Kontrahenten scheinen zwar in etwa gleich groß zu sein, doch nimmt der Landsknecht ein stärkeres Kontrapost ein und steht etwas weiter hinten im ›Raum‹, wodurch er kleiner als sein Gegenüber erscheint. Sein Kopf ist leicht zur rechten, vom Betrachter abgewandten Seite geneigt, was ihn dazu bewegt, seinen Blick zum Tod zu erheben, sodass Antlitz und Mienenspiel besonders gut zu erkennen sind, denn der sonst so markante Oberlippenbart fehlt in Baldungs Darstellung und auch der krause Backenbart ist lediglich mit wenigen Strichen angedeutet.[272] Im Bereich des linken Ohres führt dies zum Verlust von Konturschärfe, Gert von der Osten bemerkte dazu bereits, dass das Ohr nicht am richtigen Platz sitze.[273] Der Mund des Landsknechts ist geöffnet, die Oberlippe gehoben, die Mundwinkel gleichzeitig gesenkt. Im Zusammenspiel mit der leichten Ausbildung der Glabellafalte und dem erhobenen Blick entsteht

270 Ein Kleidungsstück der Reisläufer, das besonders auf schweizerischen Darstellungen in Erscheinung tritt, vgl. dazu die Abbildungen und Beschreibungen bei TAVEL 1992, bes. S. 192.

271 BÄCHTIGER 1970, S. 125. Der Autor bezieht sich hier auf eine Aussage von Frau Cetto, welche diese im Zusammenhang mit einer Federstudie Urs Grafs in Basel von 1514 getroffen hatte: Das barfüßige rechte Bein, die zerrissene Hose, stellt der Landsknecht als Zier eines Kriegers, als frischen Beweis seiner Waffentaten stolz zur Schau, vgl. CETTO/SCHMIDT 1948, S. 78, Nr. 52b.

272 Ende des 15. Jahrhunderts war Bartwuchs noch verpönt und während der Knebelbart als Markenzeichen der Landsknechte auch literarisch zu Beginn des 16. Jahrhunderts fassbar wurde, scheint bei den deutschen Söldnern auch der Backen- und Vollbart in Mode gekommen zu sein, vgl. BREUNER-ENCKEVOIRT/FALKE 1833, S. 9.

273 Vgl. OSTEN 1983, S. 16. Der Autor bezeichnet dies als ein typisches Merkmal von Baldungs Figurengestaltung.

so eine Expression, die zwischen Leid, Wehmut und bereuender Einsicht changiert.[274]

Die Antagonisten befinden sich an keinem fassbaren Ort, lediglich der Boden wird durch wenige Grashalme und Blätter als eine Standfläche in der Natur charakterisiert, die durch das Binsengewächs im zentralen Vordergrund in einem feuchten Umfeld verortet werden kann. Ein atmosphärisches Moment bekommt die Szene außerdem durch das von links oben einfallende Licht, das sich im Schattenwurf auf dem Boden bemerkbar macht.[275] Der Hintergrund der Zeichnung ist nicht weiter ausgeführt, jedoch findet sich auf Höhe der Oberschenkel eine waagerechte (Horizont-)Linie, die die beiden Figuren berücksichtigt und nicht durch sie hindurchführt. Da sich auch auf der rechten Bildseite des allseitig beschnittenen Blattes einige geometrische Federzüge finden, ist es möglich, dass Baldung das Motiv ursprünglich weiter konzipiert hatte. Denkbar ist hier eine See- oder Meerlandschaft mit städtischen Versatzstücken im Hintergrund, wie wir es aus der süddeutschen Druckgrafik der Frühen Neuzeit kennen. Besonders auffällig in der Komposition ist das Element der Spiegelung, das bei Baldung sowohl inhaltlich als auch formal zutage tritt und stärker als bei allen anderen kontemplativen *mors militans*-Darstellungen ausgeprägt ist. Dies betrifft das Standmotiv, die grundsätzliche Körperhaltung, das Führen der Stangenwaffe mit einer Hand sowie die einander zugewandten Blicke, und reicht bis zu Details wie dem über den Unterarm geworfenen Stoff und der konkaven Hutfeder, der auf Seiten des Todes die gleichsam abstehenden Haare antworten. Im Gegensatz zu vergleichbaren Darstellungen sticht Baldungs Werk durch die absolute Reduktion der innerbildlichen Handlung hervor. Die Protagonisten stehen einander gegenüber und blicken sich an, während die einzig physische Interaktion im Zwischenraum der beiden Waffen und damit exakt auf der Spiegelachse des Bildes stattfindet. Das subtile Zupfen am Saum des Schultermantels, welches der Tod vielmehr sanft denn bedrohlich vollzieht, gleicht dem prüfenden Griff eines Tuchhändlers und bildet die einzige Vektorenverschiebung des sonst symmetrischen Bildaufbaus.[276] Es mag dies die erkenntnisstiftende Geste sein, die den

274 Unter den wenigen Kommentaren zu dieser Zeichnung sieht Jean Wirth im Blick des Mannes hingegen eine unmittelbare »angoisse devant la mort« eine Todesfurcht, deren Darstellung in Baldungs Œuvre häufiger anzutreffen sei, WIRTH 1979, S. 46. Joseph Koerner bezeichnet den Blick als »meditative gaze« KOERNER 1993, S. 283.

275 Der dunkle Strich, der in einigen Reproduktionen vom unteren Bildrand zum rechten Schuh des Landsknechts verläuft, geht vermutlich auf eine Reparatur einer Blattbeschädigung zurück, die dunkle keilförmige Lavur am linken Schuh scheint eine Verunreinigung durch Farbe zu sein. Leider gibt keine Publikation den Zustand des Blattes an, die beste Abbildung bisher findet sich im KATALOG Washington und Yale 1981, S. 99.

276 Den Vergleich des Tuchhändlers bemühte bereits Matthias ROGG 2002, S. 215.

Landsknecht zum Aufschauen bewegt. Sein Blick fokussiert die leeren Augenhöhlen des Knochenschädels, dessen ›Blickrichtung‹ zwar qua natura nicht existent ist, jedoch vom Betrachter aufgrund der angelegten Spiegelung des Blattes und der Neigung des Schädels als antwortender Blickkontakt interpretiert werden kann. So entsteht der Eindruck eines gegenseitigen In-die-Augen-Sehens. Die nun bewegende Frage lautet: Wer spiegelt wen? Imitiert der Tod sein Opfer oder erkennt der Landsknecht in seinem eigenen Handeln den gleichmachenden Tod? Die Ruhe der Begegnung und das beinahe zärtliche Vorgehen der Todesfigur sprechen für ein kontemplativ angelegtes Moment und damit für die zweite Deutung. Anders als in den anderen Bildwerken der kontemplativen *mors militans* betrachtet der Landsknecht kein Stundenglas, sondern reflektiert aus sich selbst heraus über das Abstraktum des Todes und manifestiert dieses kraft seiner Gedanken als skelettiertes *alter idem* vor sich, gleich der Schau vor einem Spiegel, dessen Reflektion ein warnendes Eigenleben entwickelt und ihn durch das leise Zupfen an die in jedem Kampf lauernde Todesgefahr erinnert. Den zuletzt geführten Kampf – das hochgebundene Hosenbein verweist darauf – hat er überlebt, doch bereits im nächsten Gefecht kann er tödlich unterliegen. Die Erkenntnis dieser berufsbedingten Bedrohung steht dem Landsknecht in seinem vielschichtigen Blick ins Gesicht geschrieben:[277] hingebungsvoll dem Tod gegenüber, als Erlösung von den Kriegswehen, wehmütig, melancholisch am Leben und den irdischen Freuden festhaltend und ängstlich, die Erkenntnis sei zu spät gekommen, um sich auf ein gutes Ende vorbereiten zu können. Es ist die innere Schau des Landsknechts auf ein Söldnerleben zwischen drohendem Tod auf dem Schlachtfeld und einem ausschweifenden Leben. In diesem Moment wird das Sinnen über den Zeitpunkt des Todes deutlich und ist höchst prägnant, gerade weil keine Sanduhr im Bild den Stand der verbleibenden Lebenszeit angibt. Die so häufig als infam bezeichnete Todesfigur agiert in dieser Darstellung also keinesfalls böswillig, weder ihr Habitus noch ihre Handlung geben Grund zu dieser Annahme, daher sollte ihr weder »maliziöse[r] Spott«[278] noch eine parodistisch-satirische Intention unterstellt werden.[279] Vielmehr personifiziert sie die Gedanken des Landsknechts und ist als dessen Manifestation auch nur zu von diesem imaginierten Handlungen befähigt und so konstatieren Karl Öttinger und Karl-

277 Wenn Jean Wirth bemängelt, »il y manque le pathétique«, negiert er die emotionale Expressivität im Blick des Landsknechts, die Wirth selbst als Angst vor dem Tod herausgestellt hatte, WIRTH 1979, S. 50.

278 BÄCHTIGER 1970, S. 127. So gewinnbringend die Ausführungen Franz Bächtigers zu Baldungs Blatt sind, so wenig stimme ich mit seinem Fazit des böse gesinnten Todes überein, den sein eigenes Schicksal ereilen soll, besonders, da es sich in diesem Fall nicht um einen beliebigen Toten, sondern die Figuration des Abstraktums selbst handelt, vgl. S. 128.

279 Vgl. HALE 1990, S. 31 und PARKER 1970, S. 43.

Adolf Knappe bereits ohne tiefergehende Analyse korrekt: »Fast brüderlich klingen die Gestalten zusammen, wie in wehmütigem Gespräch.«[280]

II.1.3 Eine Flugschrift Albrecht Dürers



Abbildung 49 Albrecht Dürer: *Tod und Landsknecht*, 1510, Exemplar der Albertina

Die Gebärde des sanften Zur-Seite-Nehmens begegnet uns sieben Jahre später in einem Holzschnitt Albrecht Dürers, der ebenfalls den Titel *Tod und Landsknecht* trägt (Abb. 49). In einem durch hohe Mauern begrenzten Bildraum, hinter dem sich ein planer, weißer Grund erstreckt, sind zwei einander gegenüber stehende Figuren dargestellt, die beinahe den gesamten Bildraum einnehmen.[281] Die stark verweste anthropomorphe Figur mit Stundenglas in der linken Bildhälfte fasst einen rechts stehenden Landsknecht am Arm und macht diesen auf

280 ÖTTINGER/KNAPPE 1963, S. 6.

281 Die Figur des Todes schreitet nicht von links in das Geschehen herein, ihre Schrittstellung scheint vielmehr als breites Standmotiv zu fungieren. So wie das Leichentuch zwischen den Beinknochen hängt, müsste es beim Schreiten zum Stolpern führen. Des Weiteren ist der Raum zur Linken Bildseite relativ begrenzt, wer aus dieser Richtung kommen würde, hätte die Friedhofsmauer überwinden müssen.



Abbildung 50 Albrecht Dürer: *Tod und Landsknecht*, 1510, Exemplar des Metropolitain Museum of Art – rechts Ausschnitt

die von ihr mitgeführte Sanduhr aufmerksam. Das Motiv ist bereits von den beiden Einblattdrucken bekannt und so ist auch hier die linke Gestalt mit dem Tod zu identifizieren. Sie ist größtenteils skelettiert, im Bereich der Beine hängen nur noch einige Hautfetzen am Knochengerüst, einige Partien sind aber durchaus noch von der ausgetrockneten Haut umspannt und halten beispielsweise die Armknochen zusammen. Das Leichentuch ist gleich einer locker getragenen Toga um den verwesten Körper gewickelt, sodass es die Scham verdeckt, die eingefallenen Partien des Oberkörpers um die eingeschnittene Bauchhöhle jedoch gut zur Schau stellt. Auch der Schädel, hier anatomisch bereits richtig erfasst, verdeutlicht den Transitus vom unversehrten Leichnam zum Skelettierten. Während am Kinn vereinzelte Stoppeln Rückschlüsse auf einen ursprünglich vorhandenen Bart erlauben, fehlen sowohl die Lippen als auch die Nase und die knochige Oberfläche des Kraniums wird sichtbar. Die Augenhöhlen sind andererseits noch mit ihren Sehorganen bestückt und das Haupt mit beinahe vollem Haar bedeckt, was zu dem absurden Eindruck führt, die Todesfigur trage ein Haarteil. Mit einer Geste intimer Zweisamkeit greift der Tod den Landsknecht sanft an dessen rechtem Arm und nimmt ihn ins Vertrauen, mit Blick auf die Sanduhr führt er ihm sein irdisches Schicksal vor Augen. Der Landsknecht hält sich jedoch mit beiden Händen an seiner in die Erde gestützten Hellebarde fest,

eine Aktion, aus der seine gesamte Körperhaltung resultiert.[282] Sein Rumpf ist leicht nach vorne gebeugt, sein linker Fuß trägt das Hauptgewicht und ist derart nach vorn gestellt, dass er unmittelbar auf dem unteren Bildrand, der Schwelle zum Betrachter steht. Sein rechter Fuß ist orthogonal dahinter gesetzt, sodass sich Stand- und Spielbein überscheiden. Die Hellebarde reicht von den linken Zehenknochen des Todes diagonal nach rechts oben und wird dort leicht durch den vom Künstler konturierten Bildrand beschnitten.[283] In Dürers Holzschnitt entspricht die Kleidung des Kriegers wie bereits in den Einblattholzschnitten der zeitgenössischen Tracht der Landsknechte, in diesem Fall geschnürte Sandalen, gefranste Kniebinden, eine kurze geschlitzte Hose mit Zackensaum, ein langärmliges Wams, darunter ein Hemd mit geschlitztem Kragen und ein mit Schließband befestigtes Federbarett. Vom hüftseitig gegürteten Schwert mit achtförmig geschwungener Parier-Stange wird beinahe die gesamte Klinge vom rechten Bildrand beschnitten. Das bärtige Gesicht des Landsknechts ist im strengen Profil nach links wiedergegeben, jedoch blicken seine Augen nicht zwingend auf das vom Tod erhobene Stundenglas.[284] Die ambivalente Blickrichtung ist auch eine Folge der kleinteiligen Holzschnittgestaltung, die nur das obere Lid erkennbar ausführt. Das darunter befindliche, schwarze Dreieck mit weißem Punkt in der Mitte gibt das Auge im Profil wieder. Wohin dieses schaut, muss innerbildlich erschlossen werden, die durch Körpersprache, Gestik und Mimik vermittelte Haltung des Landsknechts jedenfalls ist ruhig, der Stand wirkt sicher, der Mund ist geschlossen, die Augen sind entspannt und nicht vor Schreck aufgerissen.

Die Mauer des vermutlich ringsum begrenzten Areals ist mit Rundziegeln bekrönt und verweist damit auf die Architektur eines Kirchhofes, wie er auch heute noch im süddeutschen Sprachraum anzutreffen ist.[285] Diese Begräbnisstätten konnten seit 1506 vereinzelt auch vor den Toren der Stadt liegen, umgaben 1510 aber noch größtenteils die städtischen Kirchen, weshalb ich für Dürers Blatt von

282 Holger Eckhardt schlägt vor, der Landsknecht könne auch schwer auf die Waffe gestützt dem Betrachter entgegen gehen, vgl. ECKHARDT 1995b, S. 261.

283 Bei der Position der Waffe im Raum hat sich ein kleiner optischer Fehler eingeschlichen: Da die Hellebarde noch hinter den Füßen des Landsknechtes zu Boden steht, dieser aber sein Gewicht und seinen Körper nach vorne verlagert, muss die Waffe in den Raum zum Betrachter hin ragen. Aus diesem Grund müsste die Stange vor dem Federbusch des Baretts erscheinen, dessen hintere Federn ungefähr auf Schulterhöhe zu denken sind.

284 Die Ambivalenz des Blickes bemerkte bereits BÄCHTIGER 1970, S. 130.

285 Die Verortung auf einen »Friedhof« nahm bereits Ralf von Retberg vor, vgl. RETBERG 1871, S. 66. Für das 16. Jahrhundert sind die Begriffe Kirchhof und Gottesacker belegt, während der Terminus *Friedhof* verstärkt ab 1850 in Erscheinung trat. Der Kirchhof beschreibt dabei gemäß des Kompositums einen um den Kirchbau gelegenen, von einer Mauer umschlossenen Begräbnisplatz, der Gottesacker einen vergleichbaren außerstädtischen Ort, vgl. TIETZ 2012, S. 75, FN 1.

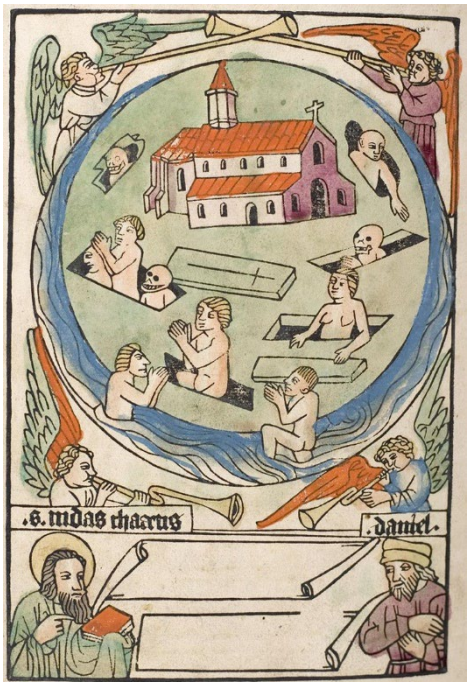


Abbildung 51 Unbekannter Künstler: *Auferstehung der Toten*, 1455–1458
PUBLICDOMAIN

einem innerstädtischen Kontext ausgehe.[286] Am linken Bildrand lehnt etwas versetzt hinter der Todesfigur eine Totenbahre an der steil in die Tiefe fliehenden Friedhofsmauer.[287] Der Raum zwischen Tod und Landsknecht gibt den Blick auf den dahinter befindlichen Grund frei, der neben Dürers Monogramm einen Arm- oder Beinknochen und ein nicht weiter spezifiziertes Objekt unmittelbar unterhalb der Mauer aufweist. Diese rechteckige Tafel mit eingeschriebenem Kreis könnte eine Grabplatte darstellen, eine Beobachtung, die sich mit spätmittelalterlichen Beschreibungen und bildlichen Wiedergaben von Kirchhöfen deckt.[288] So waren beispielsweise die Gräber der Biberacher Bürger »mit hüpschen stainen, ettlich mit schlechten Stainen, auch mit Wappen, Stainene und Mössene«[289] ausgestattet. »Wahrscheinlich haben diese Biberacher Steine nicht aufrecht gestanden, sondern auf dem Grabe gelegen.«[290] Diese Schilderung stimmt mit Berichten und zeitgenössischen Bildquellen des 16. Jahrhunderts überein.[291] Das Kreuz, das als wichtigstes Symbol der Gräber sowohl in den schriftlichen Ausführungen als auch auf den bildlichen Zeugnissen stets zugegen ist, fehlt bei Dürer jedoch. Trotzdem wird man das Geschehen aus den genannten Gründen auf einem Kirchhof verorten dürfen, was die Begegnung von Tod und Landsknecht in ein thematisch verwandtes Setting versetzt und

286 Für Nürnberg sind die ersten Verlegungen der Gottesäcker erst für 1517–1519 belegt, vgl. TIETZ 2012, S. 23. Zur Thematik der Friedhöfe weiter unten im Abschnitt II.4.2.3.

287 Matthias Rogg identifiziert das Objekt als Sarg, vgl. ROGG 2002, S. 215. Die frühesten Darstellungen des Todes mit Bahre oder Sarg (vgl. Abb. 72–73) stammen aus dem späten 13. Jahrhundert, vgl. JANSON 1939–1940, S. 244. Siehe dazu auch Stephan KOZÁKY/COSACCHI 1936, S. 340 und Taf. VII, der die Bildwerke als *Everyman*-Darstellungen einstuft, die aber nichts mit der erstmals 1509 fassbaren Erzählung zu tun haben.

288 Siehe dazu auch die Annahme von SEGGERN 2003, S. 196.

289 F.D.A. 1887, S. 54. *Mössen* bedeutet aus Messing bestehend.

290 DERWEIN 1931, S. 131.

291 Stellvertretend sei hier Antonio de Beatis Bericht über die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland von 1519 genannt, vgl. BEATIS 1905, S. 52. Bildliche Darstellungen der Gottesäcker finden sich vor allem in den Erzählungen der dankbaren Toten sowie in Totentanz- und Blockbüchern. Ähnlich abstrahierende Grabplatten finden sich beispielsweise im Heidelberger *Symbolum Apostolicum* (Abb. 51), detailliertere Beispiele in Jean Colombes *Reiter des Todes* (Abb. 66).

letztendlich ermöglicht, die Situation des Landsknechtes genauer zu deuten, denn der Sand des Stundenglases ist bereits verronnen. Der obere Kolben weist keinen Inhalt mehr auf, während das untere Segment einen spitz zulaufenden Hügel beinhaltet.[292] Der Lichteinfall der Szene erfolgt von der linken Bildseite, allerdings ist der Schatten lediglich unterhalb der Beteiligten und innerhalb ihrer Kleidung ersichtlich. Der Boden um die Grabplatte ist bis auf wenige Grashalmandeutungen merkwürdig weiß und wirkt daher plan, während die Standfläche von Tod und Landsknecht durch üppigen Grasbewuchs hervorgehoben wird, ein Eindruck, den die kräftigen ›Schraffuren‹ evozieren. Ebenfalls weiß und klar gestaltet sich der Bereich oberhalb der Mauer, der somit als Himmel gedeutet werden darf und die Häupter mitsamt der Sanduhr gut hervorhebt.

Das Stundenglas sticht auch wegen einer bisher nicht endgültig entschlüsselten, technischen Besonderheit hervor, einem aufgestellten Ziffernblatt, das ausschließlich auf Bildwerken des Nürnberger Raumes zutage tritt.[293] Es handelt sich dabei um ein ›oben‹ angebrachtes, rundes Zahlenrad, das mehrere Fragen aufwirft: Was wird mit dieser Skalierung gemessen, wie lässt sich die Uhr einsetzen, wenn das Wenden um 180° nicht mehr möglich ist, welchen Stellenwert besitzt in diesem Zusammenhang die Reichsstadt und gab es solche Objekte tatsächlich? Wenn wir davon ausgehen, dass Dürers Holzstock im Werkprozess nicht an den fragilen Stellen des Stundenglases beschädigt wurde, so haben wir es mit einem Teilziffernblatt zu tun, denn Zeiger und Messkerben befinden sich nur im oberen Drittel der Scheibe. Entweder sind dem Druckstempel einige Stege herausgebrochen oder aber es handelt sich um die symbolische Abstraktion eines Ziffernblattes. Der Blick auf die Sanduhren in Dürers *Hieronymus in der Kammer* (Abb. 52) und *Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 99, Ausschnitt S. 168) zeigt deutlich, dass ein numerisches Ziffernblatt gemeint ist.[294] Tatsächlich gibt

292 Der horizontale Steg im oberen Glassegment führt links über den Kolben hinaus und rührt vom hölzernen Gestell der Uhr her (Abb. 50). Würde er den verbleibenden Füllstand angeben, so wäre mehr Sand im gesamten Gefäß als ein einzelner Kolben fassen könnte und die Uhr damit funktionsunfähig. John Hale meint hingegen, das Stundenglas sei »still half full«, vgl. HALE 1990, S. 31.

293 Birgit von Seggern und Franz Bächtiger nennen das Objekt »Sonnenkreis«, vgl. SEGGERN 2003, S. 196 und BÄCHTIGER 1970, S. 130, John Hale hält neben dem Zeitsymbol auch eine Pyxis für möglich, vgl. HALE 1990, S. 31. Das Instrument kommt nur auf Bildwerken vor, deren Künstler vorübergehend oder dauerhaft in Nürnberg tätig waren (Abb. 49, 52, 60, 99, 176 und 197). Während innerhalb Nürnbergs vereinzelt auch Exemplare ohne Ziffernblatt abgebildet wurden, weisen Bilder außerhalb des Nürnberger Kulturraumes dieses Instrument niemals auf, es sei denn es handelt sich um Kopien nach Nürnberger Vorbildern. Auch der Uhrenentwurf, den Holbein als Auftragsarbeit entgegennahm, unterscheidet sich trotz Sonnenrad deutlich von den Nürnberger Modellen, vgl. FOISTER 2004, S. 138.

294 Beim *Hieronymus* sind die Ziffern eins bis neun entgegen dem heutigen Uhrzeigersinn eingeschrieben, bei *Ritter, Tod und Teufel* erkennen wir bereits die heute noch gültige Abfolge von eins bis zwölf. In beiden Beispielen ist es kurz vor fünf.

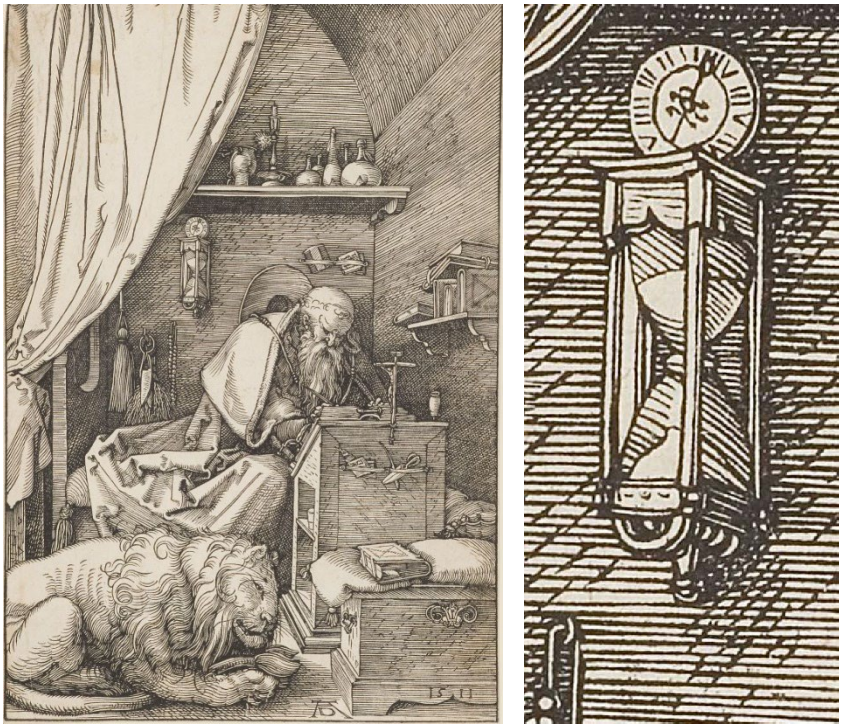


Abbildung 52 Albrecht Dürer: *Der Heilige Hieronymus in der Kammer*, 1511 – rechts Ausschnitt PUBLICDOMAIN

es aus dem Nürnberger Raum historische Reisestundengläser, auf deren Deckel »ein eingeprägtes Ziffernblatt mit einem kleinen drehbaren Stundenzeiger«[295] angebracht ist, den man nach jeder Wendung eine Einheit vorrücken konnte. Mit diesen Messgeräten wurde aber nicht immer oder ausschließlich die fortlaufende Zeit, sondern oft bestimmte Arbeits- oder Zeitabschnitte gemessen.[296] Exemplare, bei denen man das Ziffernblatt mittels Scharnier auf- und einklappen konnte, sind weder erhalten noch in Schriftquellen überliefert, vielmehr existierten ab dem 16. Jahrhundert »Sanduhren […], an deren Trägergestell ein Ziffernblatt [fest] angebracht«[297] gewesen ist. Diese Gestelle wurden an der Wand befestigt und lediglich ihr Glas konnte über einen Drehmechanismus gewendet werden. Solche Objekte haben sich allerdings erst ab dem 17. Jahrhundert erhalten, um 1500 sind die Bildwerke aus dem Nürnberger Raum die einzigen Zeugnisse dieser Technik.[298] Übertragen auf die Sanduhren mit Ziffernblatt der *mors militans*-Darstellungen bedeutet dies, dass wir es mit der partiellen Übernahme und Umformung einer regionalen Chronometrietechnik zu tun haben, welche das numerische Mess-Element als Verweis auf fest installierte Exemplare besitzt. Dass der zugrunde liegende Sanduhrentypus vor allem in Nürnberg stark

295 HASSELMEYER 2012, S. 19, Abb. 44.

296 Vgl. HASSELMEYER 2010, S. 125 und 131 sowie JÜNGER 1954, S. 152.

297 HASSELMEYER 2010, S. 125.

298 Auch Ursula Mielke kennt sowohl transportable Sanduhren wie auch jene mit aufstellbarem Ziffernblatt für das 16. Jahrhundert nur aus den Bildwerken jener Zeit, vgl. MIELKE 2002, S. 164.

vertreten war, verwundert nicht, da die Reichsstadt zu Beginn des 16. Jahrhunderts neben Venedig und Sachsen zu den größten Uhrmacherzentren des Kontinents zählte und stets technische Innovationen hervorbrachte. Mit dem Ziffernblatt erfolgte neben einer technischen Erweiterung auch eine optische Rückbindung des relativ neuen Mediums der Sanduhr an die bis dato vorherrschenden mechanischen Uhren.[299] Unabhängig von der markanten Erscheinungsform dieses Stundenglases bildet der Raum um dieses Objekt das thematische Bildzentrum: Hier kreuzen sich die Blicke der Protagonisten, brechen oder streuen sich in der reflektierenden Oberfläche des Glases oder führen einander zu neuer Erkenntnis. Freilich sind die Deutungsmöglichkeiten im Motiv bloß angelegt und bedürfen der Decodierung durch den Betrachter.

Die heute häufig auf das Bildmotiv beschnittene Flug*schrift* Dürers führt einen einleitenden Zweizeiler über dem Holzschnitt und 76 Verszeilen in typografischem Druck darunter sowie rechts daneben (Transk. 35). Sie erschien im ungewöhnlichen Querformat, das in seiner Form an ein aufgeschlagenes Buch mit je zwei Textspalten und einer einführenden Illustration erinnert.[300] Dieses im Selbstverlag publizierte Druckwerk ergibt zusammen mit *Christus am Kreuz mit Maria und Johannes* und dem *Schulmeister* eine Dreiergruppe, von der jedes Werk typografisch gleich aufgebaut wurde.[301] Autor dieser moralisierenden Gedichte war der Künstler selbst, möglicherweise ging ihrer Entstehung eine kurze Mitgliedschaft in einem Nürnberger Dichterkreis voraus;[302] gedruckt wurden sie am Ort durch Hieronymus Höltzel.[303] Eine unmittelbar inhaltliche Verbindung von Motiv und Text besteht zwar nicht, doch verweist bereits die als solche aufzufassende Überschrift auf die stete Bedrohung durch den physischen Tod und die damit verbundene Aufforderung zu einem frommen Lebenswandel, der sich gleichermaßen im Holzschnitt wiederfindet:

299 Vgl. HASSELMEYER 2015. Lothar Hasselmeyer vertritt in diesem Zusammenhang die These, dass erst die Nürnberger Künstler in Verbindung mit dem Buchdruck die Sanduhr und deren Symbolkraft weltweit bekannt gemacht haben. Vgl. dazu auch HASSELMEYER 2010, S. 125.

300 Vgl. SCHILLING 1990, S. 56.

301 Zum Selbstverlag siehe MIELKE 2002, S. 162. Zur Programmatik einer seriellen Folge siehe STRAUSS 1980, S. 416–423, Nrn. 143–145.

302 Dieser nicht durch Quellen belegte Hinweis findet sich bisher nur bei STUMPEL 2009–2010, S. 83. Hans und Erica Tietze vermuten die Mitarbeit Willibald Pirckheimers am Text, vgl. TIETZE/TIETZE-CONRAT 1928–1937, Bd. 2, S. 64.

303 Vgl. KURTH 1963, S. 29, Nr. 208. Die drei Blätter finden sich zusammen reproduziert bei BARTRUM 2003, S. 180–182 und DEGUER 1980, S. 131. Panofsky führt die Werke zwar nicht als zusammengehöriges Trio an, dafür erscheinen sie in seinem zweiten Band als autonome Holzschnitt-Illustrationen, die nicht den grafischen Großprojekten Dürers angehören, vgl. PANOFSKY 1948, Bd. 2, S. 35/42–43, Nrn. 275, 352 und 353.

Keyn ding hilft fur den zeytling todt
Darumb dienent got frrwe vnd spot[304]

Die literaturwissenschaftliche Forschung sieht in diesen Zeilen Parallelen zu Sebastian Brants *Narrenschiff*, zu dem Dürer ebenfalls die Holzschnitte anfertigte und in dessen 85. Kapitel (*Sich des Todes nicht versehen)* der Tod gemeinsam mit dem Narren auftritt und eine Totenbahre mit sich führt.[305] Auch wenn Dürer in seiner Flugschrift weder einen Landsknecht noch das kriegerische Leben erwähnt, evoziert der Monolog des Todes Bilder vom Friedhof und der verrinnenden Zeit, wie sie im Holzschnitt dargestellt werden:

Dann so wir heut ein mensch haben
Vileicht wirt er mornvergraben
[...]
Des halb kain zeytlichs ding an sich
Aber noch künfftigem richt dich
Vnd thu stetz noch gnaden werben
Als soltestu all stund sterben
Spar dein peßrung nit piß auff morn
Dann ungwiß ding ist pald verlorn
Pesser ist von sunden zihen
Dann den zeytlichen todt flyehen
Wer ein lauters gewissen hat
Der furcht den tod nit frü vnd spat
Vnd fragt nit vil noch langer zeyt
Die vnns hye got auff erden geyt
[...]
Dem dye stund seines tods alweg
Wolbetracht in seim hertzen leg
[...]
Vnd jn erfrew des todes stund
Dorin jm seligkayt würt kund.[306]

Ein ironisch spöttischer Tonfall wie in späteren Flugschriften oder Schmähgedichten anderer Künstler fehlt hier, vielmehr wird der Stellenwert der verrinnenden Zeit herausgestellt und auf den tröstlichen Effekt eines gottgefälligen

304 Für die Transkription dieser und der weiter unten folgenden Zeilen siehe Transk. 35.

305 Vgl. ECKHARDT 1995b, S. 279. Auch in den Textversen sieht Eckhardt Parallelen: »Form und Inhalt der beigegebenen Verse scheinen die Arbeit an Brants Werk zu reflektieren«. Eine Beteiligung Dürers am *Narrenschiff* wird heute nicht mehr bezweifelt, lediglich ihr Umfang und ihre Art werden diskutiert. Eckhardt treibt besonders die Frage um, ob Dürer sein Todesbild erst im Schaffensprozess für das *Narrenschiff* an Brants Dichtkunst entwickelte oder ob die Holzschnitte des *Narrenschiffes* »bereits Dürers Todesvorstellungen reflektieren«. ECKHARDT 1995b, S. 260. Zur Kooperation von Dürer und Brant im *Narrenschiff* siehe auch LEMMER 1994 und ders. 1981, S. 133–134.

306 Eine kommentierte Wiedergabe des Gedichtes mit Angabe der nur im Manuskript befindlichen Zeilen und den verschiedenen Druckzuständen bei DÜRER 1956, Bd. 1, S. 137–138. Vgl. auch Transk. 35.

Lebens hingewiesen.[307] Einige der Reimpaare ließen sich ohne Weiteres als Warnung in eine imaginierte Sprechblase des Todes legen: »Spar deine Besserung nicht bis auf morgen, denn ungewisse Dinge sind bald verloren.«[308] Beginnend mit dem einführenden Zweizeiler verdeutlicht die gesamte Schrift, dass der Tod unumgänglich ist und ohne Warnung eintreten wird. Wer aber mit einem reinen Gewissen lebt, der hat nichts zu befürchten;[309] so wird der Holzschnitt in Verbindung mit dem Gedicht zu einer Art *ars bene moriendi*.[310] Der Landsknecht wird »über die Funktion des ständischen Vertreters hinaus (gerade auch, weil das Gedicht diesbezüglich keine eindeutige Stellung bezieht) zur Repräsentanz des Allgemein-Menschlichen erhoben.«[311] Im engeren Sinne bildeten die Landsknechte zwar keinen eigenen Stand – sie besaßen 1510 noch keine eigene Gerichtsbarkeit – doch in Kriegszeiten wurden sie als eigene soziale Gruppe wahrgenommen, vergleichbar denen der Handwerker und Händler. In dieser ständischen Ambivalenz lag ihr Repräsentationspotential. Landsknechte rekrutierten sich größtenteils aus Angehörigen des Bauernstandes, aber auch aus der städtischen Schicht bis in die Reihen des niederen Adels.[312] Sie repräsentierten also neben ihrer unmittelbaren Nähe zum Tod potentiell auch den größten Teil der Gesellschaft, ihre Schicksale, Wünsche und Sehnsüchte.

Franz Bächtiger hat das Thema *Tod und Landsknecht* bereits in seiner Dissertation aufgegriffen und die physische Stärke und Macht des Landsknechts im Treffen auf den Tod als *vana potentia* bezeichnet.[313] Er erkannte, dass der Krieger das symbolische Beispiel par excellence für die allgegenwärtige Bedrohung durch den Tod ist, da er ihm als »Schlächter und Niedergemetzelter«[314] aktiv und passiv am nächsten steht. Häufig wurden vereinzelte Verse der Flugschrift aus dem Zusammenhang gelöst und auf diese Prädisposition bezogen, um so die Spannung zwischen Tod und Landsknecht als »stilles verinnerlichtes Zwiegespräch«[315] zu schildern. Zwar besteht kein konkreter Zusammenhang bestimm-

307 Vgl. BÄCHTIGER 1970, S. 135 und MIELKE 2002, S. 162.

308 Der Spruch taucht später auch in Geiler von Kaysersbergs *Emeis* auf (Transk. 5).

309 In ähnlichem Wortlaut auch BARTRUM 2003, S. 182.

310 Vgl. ROGG 2002, S. 215. Diese Deutung bereits bei THEISSING 1978, S. 82.

311 BÄCHTIGER 1970, S. 136.

312 Zu Geschichte, Entwicklung und Zusammensetzung der Landsknechte siehe HUNTEBRINKER 2010, zur Frage des Söldnerstandes insbesondere S. 66–69. Vgl. auch die frühe Arbeit von BREUNER-ENCKEVOIRT/FALKE 1833, S. 4.

313 Vgl. BÄCHTIGER 1970, S. 122.

314 MIELKE 2002, S. 162. Siehe dazu auch BÄCHTIGER 1970, S. 122 und SCHUSTER 1989, S. 49. Etwas grundsätzlicher formulierte Wolfgang Eckart: »Freilich lebte dieses Bild des Schreckens erst durch den Kontrast zum [L]ebendigen«. ECKART 1983, S. 24.

315 SCHUSTER 1989, S. 49.

ter Verse zum Landsknecht im Holzschnitt, doch ist gerade die Gruppe der Söldner die ideale Projektionsfläche für dieses wechselseitige Spannungsverhältnis von Leben und Tod. Zudem besitzt der Holzschnitt nicht die Aufgabe, das Gedicht zu veranschaulichen, sondern diesem gleichwertig und eigenständig hinzuzutreten und im besten Falle weitere Deutungsebenen aufzurufen. Beide Medien nutzen die Todesfigur als Mittler, um deren Betrachter – sei es nun der Landsknecht im Bild, der Rezipient oder ein rezipierender Landsknecht – die eigene Sterblichkeit aufzuzeigen, wie es bereits die Intention der *Begegnung* gewesen ist. Auch manifestiert sich die pragmatische Funktion einer Mahnung in Dürers Holzschnitt überzeugender als in den Totentänzen, bei denen der Tod der Dargestellten bereits eingetreten ist.[316] Zwar scheint in Dürers Holzschnitt bereits die Todesstunde angebrochen, der Betrachter kann sich jedoch mit dem noch lebendigen Landsknecht identifizieren, dessen vielschichtiges und selbstreferentielles Potential in der Profession selbst begründet liegt. Beinahe vertraut und hingebungsvoll, auf der anderen Seite auch kontemplativ, wehmütig melancholisch am Leben hängend, aber ruhig akzeptierend, äußert sich die innere Schau des Landsknechts auf ein Söldnerleben zwischen drohendem Tod auf dem Schlachtfeld und einem soldgesegneten, vollen Leben. Durch das unmittelbare Heranrücken der Szene an den Betrachter wird dieser in das Geschehen und die Entscheidungsgewalt mit einbezogen und zumindest im Geiste von den Folgen betroffen. Er besitzt hierbei die interpretatorische Wahl, den Landsknecht bei einem Besuch des Gottesackers zu begleiten, bei dem sich dessen Gedanken zum Tod in der Natur – und für den Betrachter auf dem Papier – manifestieren. Der Landsknecht imaginiert sich bei dieser Deutung, möglicherweise während des Besuches gefallener Waffenbrüder auf dem Kirchhof, das unheilvolle *alter idem* der eigenen Zukunft:[317] eine erschreckende wie auch tröstliche Selbsterfahrung, die ihm mittels der Imagination die Möglichkeit gibt, seinen Lebenswandel zu bessern und sich auf den Tod vorzubereiten.

Die zweite Deutungsmöglichkeit geht von einer realen Begegnung der beiden Protagonisten aus, die zwangsläufig dazu führen muss, dass der Landsknecht im nächsten Moment sterben wird. Er befindet sich bereits innerhalb der Friedhofsmauern und so wird die Begegnung mit dem leibhaftigen Tod zu einer *meditatio mortis*, einer Mahnung, der Vergänglichkeit des irdischen Daseins zu gedenken.[318] Das Opfer hat die damit verbundenen Konsequenzen, die in der Flugschrift aufgeführt werden, bereits realisiert und sich in sein Schicksal ergeben. Auch diese Deutung wurde in Verbindung mit den zugrunde liegenden Versen

316 Vgl. ECKHARDT 1995b, S. 262.

317 Die Imagination des eigenen Schicksals erkennt auch Caroline Joubert in Dürers Holzschnitt: »double funeste, incarnation de son état futur« KATALOG Caen 1991, S. 39.

318 Vgl. KIENING 2003, S. 81.

positiv ausgelegt, so sei der frühzeitige Tod eines sündhaften Menschen durchaus von Vorteil, da er diesen daran hindere, weitere Sünden zu begehen.[319] Doch auch, wenn sich das Geschehen an einem fassbaren Ort ereignet, ist dies kein Beleg für eine real gemeinte Darstellung zwischen Tod und Landsknecht. Die nicht eindeutig auszumachenden Blickachsen können sowohl die Sanduhr als auch das Antlitz des jeweiligen Gegenübers fokussieren, für den Landsknecht wäre darüber hinaus ein nach innen gerichteter Blick oder der in die Ferne denkbar. Die Sanduhr bietet sich lediglich kompositorisch als Fixpunkt an, da sie im horizontalen und thematischen Bildmittelpunkt liegt. Dürer spielt im vorliegenden Blatt ganz bewusst mit einer Mehrdeutigkeit des Blickfokus, um die verschiedenen Ebenen eines kontemplativen Gedankenvorgangs hervorzurufen, wenngleich die Ambivalenz der Realitätsebenen nicht so groß wie in Baldungs Zeichnung (Abb. 45) ist.

Im Bewusstsein einiger Autoren generierte sich der Topos, in der kontemplativen Veranschaulichung sei die innere Konfrontation des Künstlers mit dem Tod veranschaulicht.[320] Vor dem Hintergrund der ausführlich dargelegten Tod-und-Landsknecht-Ikonografie und deren besondere Eignung als über Standesgrenzen hinweg gültige Visualisierungsform der Todesreflexion, scheint dies aber nicht Dürers primäres Ziel gewesen zu sein, wenngleich er sein persönliches Schicksal und das aller Menschen im vorliegenden Holzschnitt verbildlicht gesehen haben wird. Vor dem intellektuellen Horizont Dürers stellen solche Aussagen aber eine Selbstverständlichkeit dar, trifft dieser Tatbestand doch auf all seine Todes- und Totendarstellungen zu. Unbekannt ist, ob Dürer die beiden eingangs behandelten Einblattdrucke kannte – um 1510 war vermutlich ohnehin erst einer von ihnen fertiggestellt –, doch lassen sich ikonografische Parallelen nicht abstreiten. Welche Abhängigkeit zwischen den Blättern besteht, lässt sich heute nicht zweifelsfrei rekonstruieren, das Motiv war jedoch beliebt und weit verbreitet.[321]

319 Diese zynisch klingende Deutung erinnert eher an den Gehalt später entstandener Schmähgedichte, verkennt den tatsächlich tröstlichen Gehalt von Dürers Flugblatt und stammt von KNAUER 1997, S. 121. Der Autor bezieht sich hier auf folgende Gedichtverse: Gar sellten gschichts inn lang leben/ Daz sich d'leut in peßrung geben./ Sie mehren aber dick die sündt./ Wollt gott, daz ich kurcz wol lebm kündt!

320 Vgl. SCHUSTER 1989, S. 49.

321 Der prominente Stellenwert von Dürers Flugschrift hat dem Werk meist den Vorzug als ›Urfassung‹ gegeben, selbst in der anachronistisch vergleichenden Rückschau zu Baldungs Zeichnung von Tod und Landsknecht, vgl. HALE 1990, S. 31 und PARKER 1928, S. 31.

Dazu gehörte nicht nur die Kombination von Tod und Söldner, auch der auf eine Hellebarde gestützte Landsknecht an sich war nach 1510 ein stets wiederkehrendes, besonders in anekdotischen Darstellungen des Söldnerwesens geschätztes Motiv, wie beispielsweise in Murners *Lutherischem Narren* (Abb. 53).[322] Es stellt sich die Frage, ob es sich hierbei um eine direkte Motivübernahme handelte oder die Pose einem Stereotyp der Stangenwaffen führenden Söldner entsprach. Dürer selbst sorgte mit seinem Flugblatt zumindest indirekt dafür, dass sich dieses Motiv in den nächsten Jahrzehnten am Kunstmarkt halten sollte, der viel gefragte Entwurf wurde mehrfach kopiert und abgezeichnet, unter anderem von Lambert Hopfer sowie einem unbekannten Künstler und galt möglicherweise als Vorbild für Le Rouges Holzschnitt.[323]

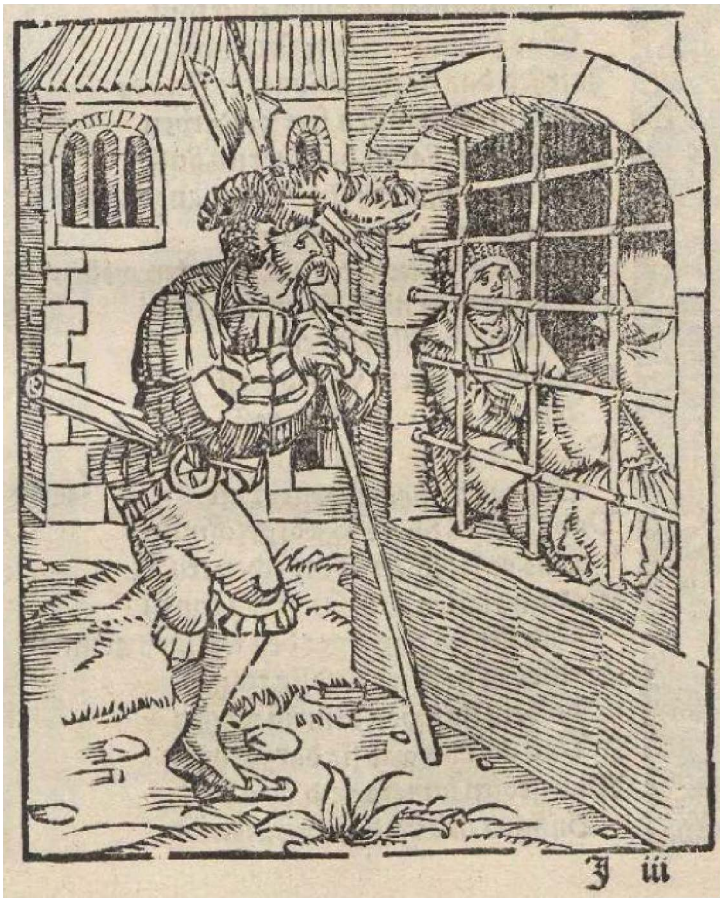


Abbildung 53 Unbekannter Meister: *Der neunte Bundesgenosse*, 1522 BY-NC-ND

322 Die 52 Holzschnitte konnten bis heute keinem Künstler zugeschrieben werden, vgl. HTTP MÜNKNER.

323 Zu Le Rouges Holzschnitt siehe den Abschnitt II.1.1, S. 71–73. Karl Parker berichtet von einer roten gegenseitigen Kreidezeichnung im Louvre aus dem 17. Jahrhundert, vgl. PARKER 1928, S. 31.

II.1.4 Ein Selbstzitat Dürers im Gebetbuch Kaiser Maximilians I.: Kontinuitäten in der Verwendung des kontemplativen Motives

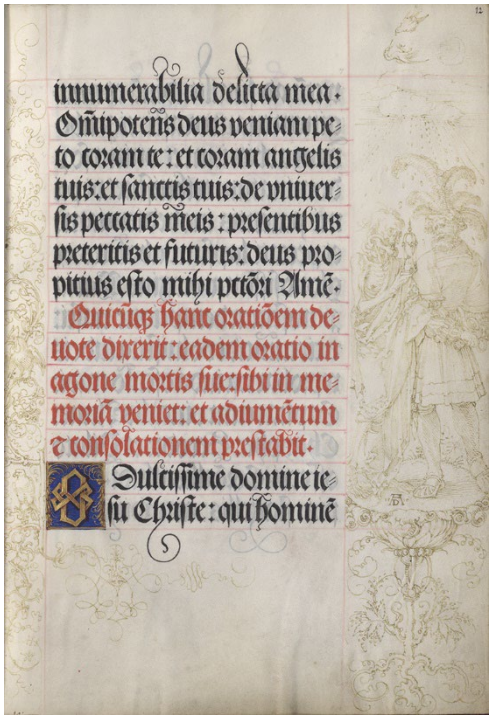


Abbildung 54 Albrecht Dürer: *Tod und Ritter*, 1515–1517 BY-NC-SA

Im Herbst 1512 erhielt der Augsburger Buchdrucker Hans Schönsperger d. Ä. von Kaiser Maximilian den Auftrag, Gebetbücher mit einem Text zu drucken, welche für den St. Georgs-Orden bestimmt waren.[324]Autor einiger nicht kanonischer Passagen war vermutlich Kaiser Maximilian I. selbst, dafür sprechen individuelle stilistische Eigenarten der Satzkonstruktionen.[325] Der Augsburger Humanist Konrad Peutinger koordinierte und überwachte das Projekt: Bis vermutlich Ende 1513 war der Typendruck erfolgt, eine künstlerische Ausmalung von Hand sollte von den führenden Künstlern des Reiches vorgenommen werden.[326] Als erstem unter diesen wurde Albrecht Dürer ein Exemplar für die Zeit zwischen 1514 und 1515 anvertraut, um die großzügig ausgesparten Seitenränder mit Initialen und Marginalien künstlerisch auszugestalten.[327] Es blieb bei diesem einen Auftrag, insgesamt wurde nur eines der insgesamt zehn gedruckten Exemplare mit

324 Das Buch besteht aus einer Reihe privater Gebete und Psalmen, gefolgt von einem Marienoffizium und dem Offizium des Heiligen Kreuzes, gefüllt mit zahlreichen Hymnen, Gesängen, Psalmen und Gebeten, vgl. MAXIMILIAN 1513. Da es kein Kalendarium gibt, wird davon ausgegangen, dass das Buch nie wirklich in Gebrauch gewesen ist. Eine frühe Untersuchung des Buches erfolgte durch Joseph HELLER1827, vgl. auch TAVEL 1966, S. 55.

325 Vgl. HELLER1827, S. 55.

326 Vgl. TIETZE/TIETZE-CONRAT 1928–1937, Bd. 2, S. 109.

327 Es steht nicht fest, ob Dürer nicht das gesamte Buch hätte ausschmücken sollen, sicher war er aber der erste Künstler, der sich dieser Aufgabe angenommen hat, wie aus seinem Briefverkehr ersichtlich wird. Dieser begann im Laufe des Jahres 1514, während er auch an der Ehrenpforte für Kaiser Maximilian arbeitete. In einem Brief an Christoph Kress vom 30. Juli 1515 verweist Dürer darauf, dass er für den Kaiser »awsserhalb des Trÿmpfs sunst vill mencherleÿ fisÿrung gemacht« hat. Im Frühling des Folgejahres beendete er diese Arbeiten. Siehe dazu STRAUSS 1974, S. 324 und DÜRER 1956, Bd. 1, S. 78.

Illustrationen für den Kaiser versehen.[328] Auf Fol. 12r befindet sich eine in roten Lettern gedruckte Einleitung zu einem Trostgebet (Abb. 54), deren Formulierung anscheinend von Kaiser Maximilian stammt (Transk. 36): »[M]an bemerke das eigene Latein des Kaisers«.[329] Das Gebet beinhaltet eine »Bitte an den Herrn, der für uns gelitten hat, um Vergebung der Sünden, Erlösung aus den Schlingen des Teufels und um Aufnahme in das himmlische Reich nach dem Tode.«[330] Unmittelbar rechts neben dem Schriftspiegel wächst eine fantasievolle Pflanze aus Luftwurzeln hervor und gipfelt in einer großen Blüte, deren Kronenblätter von einer Rasenscheibe bedeckt werden. Darauf befindet sich nicht nur das Dürermonogramm mit der Jahreszahl 1515, sondern auch eine Figuration des Todes mit einem Landsknecht. Der Skelettierte tritt mit erhobener Sanduhr an sein Opfer heran und greift diesem in den aufwendig geschlitzten Stoff des Unterärmels. Das kompositorische Selbstzitat Dürers von seinem fünf Jahre zuvor veröffentlichen Flugblatt ist nicht zu übersehen, doch veränderte der Künstler für das Gebetbuch des Kaisers einige Details und damit auch die Aussage seiner Bildschöpfung. Das Skelett greift beispielsweise weitaus energischer zu als noch im Holzschnitt, aus seiner Kieferhöhle windet sich nun eine Schlange und die Sanduhr wurde mit einem Miniaturbaldachin versehen. Außerdem liegt es in der Natur der beiden Bildmedien, dass die Zeichnung auf ungefähr gleichem Raum einen höheren Grad an Details darzustellen vermag, und so erklärt sich die kleinteilige Darstellung von Fußknochen, Gewandfalten und Schattenwürfen. Die weitaus größeren Veränderungen hat der Landsknecht erfahren. Nicht nur trägt dieser nun eine knielange, unverzierte Tracht mit einem voluminös geschlitzten Untergewand, das an den Unterarmen hervortritt, er ist auch seiner Hellebarde verlustig gegangen und zieht in Ermangelung dieser sein linksseitig gegürtetes Kurzschwert zur Verteidigung. Sein Blick geht deutlicher als noch im Holzschnitt zur Sanduhr, die Sicht über das Stundenglas hinweg ins Antlitz des Todes ist auch deswegen nicht mehr möglich, da der Zeitmesser dem Betrachter entgegengehalten wird und sich nicht mehr unmittelbar zwischen den Protagonisten befindet.

328 Das Stundenbuch existiert heute noch in sechs Exemplaren: 1. Aufgeteilt in zwei Teile, München und Besançon; 2. London; 3. Wien; 4. Oxford; 5. Vatikan; 6. Brüssel. Die Randzeichnungen befinden sich in dem aufgeteilten ersten Exemplar. Vgl. hierzu STRAUSS 1974, S. 334–335 und TAVEL 1966, S. 55–56.

329 HELLER 1827, S. 56, hier in der alten Seitenzählung unter Nr. 23.

330 TAVEL 1966, S. 99. Das Gebet ist in der Art der *Ars moriendi* gehalten und soll laut Hinrich Sieveking auf den von Maximilian vorbereiteten, aber nicht realisierten Kreuzzug einstimmen, vgl. SIEVEKING 1987, S. 17.



Ausschnitt von **Abbildung 54**

Mit leicht gesenktem Haupt und geöffnetem Mund blickt der Landsknecht wehmütig auf die verronnene Zeit, die Augenbrauen sind bedauernd gesenkt. Das Geschehen wirkt trotz der geringen Standfläche beweglicher als in der Komposition von 1510. Das liegt an der Waffenhandlung des Landsknechts und dessen expressiver Mimik, aber auch daran, dass beide Protagonisten im Begriff sind, einen Fuß zu heben und so verstärkt der Eindruck eines gegenseitigen Zuwendens erweckt wird. Im Unterschied zum Holzschnitt ist der Söldner in der Randzeichnung kein einfacher Knecht, sondern ein »militärischer Führer«.[331] Im Himmel über der Hauptszene verdecken Regenwolken den mondbeschienenen Nachthimmel, während ein Habicht oder Falke im Flug einen Reiher reißt.[332] In den Marginalien links des Textspiegels verstecken sich des Weiteren ein Hahn und etwas darunter ein weiterer Habicht.

Diese in den Marginalien befindlichen Tiere und Himmelsphänomene versetzen die Szene auf der einen Seite in einen fassbaren Raum, ihr Symbolgehalt fügt dem Geschehen auf der anderen Seite eine weitere Deutungsebene hinzu. So kann der Hahn über dem bedrohlichen Raubvogel auf der rechten Seite in Anlehnung an Mk 13,35 als Sinnbild der

331 ROGG 2002, S. 216. Woran der Autor diesen Tatbestand festmacht, führt er nicht weiter aus.
332 Die Identifizierung des unterlegenen Vogels als Reiher bei STRAUSS 1974–1977, Bd. 3, S. 1490.

Wachsamkeit gedeutet werden.[333] Über den am Himmel stehenden Sichelmond, der von der Forschung nie zufriedenstellend ausgedeutet wurde, wird das Geschehen in die Nacht verlegt.[334] Karl Giehlow und Hans Christoph von Tavel vermuteten sowohl für den Mond als auch für viele andere Elemente der Marginalien eine Anspielung auf die horapollonische *Hieroglyphik*, bei der es sich um eine erklärende Hieroglyphenschrift des ägyptischen Heloten Horapollon aus dem 5. Jahrhundert handelt und deren Übersetzung sich in der Frühen Neuzeit großer Beliebtheit erfreute.[335] Da Dürer um 1512 auch die Ausmalung der ersten lateinischen *Hieroglyphicon*-Ausgabe von Willibald Pirckheimer vorgenommen hatte, liegt es nahe, dass ihm die einzelnen Epigramme geläufig waren. Neben dieser horapollonischen Deutung als Symbol der zeitlichen Ewigkeit wurde der Mond außerdem von Walter Strauss mit 1 Thess 5,2 in Zusammenhang gebracht: »death comes like a thief at night«.[336] Einen Hinweis in Verbindung mit dem Himmelstrabanten auf zeitgenössische Ereignisse, wie etwa die »Türkengefahr«, sucht man in den einschlägigen Publikationen vergebens. Dabei könnten die Symbolvögel der Mahnung auf der linken Buchseite vor genau dieser Bedrohung warnen. Der *Accipiter*, also ein habichtartiger Vogel, der im Himmel über der Szene den Luftkampf für sich entscheidet, ist hingegen ein bekanntes Bildmotiv der Falkenbeize und »steht formal in direktem Zusammenhang mit der Illustration der horapollonischen Hieroglyphe für ›anima‹«.[337] Der Vogelkampf wiederholt damit das kontemplative Hauptthema der Buchseite in einer physisch drastischeren Weise unter umgekehrten Vorzeichen. Der siegreiche Vogel am Himmel steht für die Seele, die ihren Körper überwindet und gibt dem bußfertigen

333 Diese Deutung bei STRAUSS 1974–1977, Bd. 3, S. 1490. Der Bibelvers lautet: »so wacht nun; denn ihr wisst nicht, wann der Herr des Hauses kommt, ob am Abend oder zu Mitternacht oder um den Hahnenschrei oder am Morgen«. Der Hüter muss in diesem Gleichnis auf die ungewisse Rückkehr seines Herrn warten, bei welcher dem Hahn, wenn überhaupt, nur eine untergeordnete Rolle zukommt. Da Dürers Randzeichnung hier explizit zur zur Reflexion über die eigene Todesstunde ermahnt, ist es möglicherweise plausibler, dass dem Hahnenmotiv Tob 8,11 zugrunde liegt: »Und als der Hahn krähte, rief Raguël seine Diener und ging mit ihnen, ein Grab auszuheben.« Die Bibelstellen zitiert nach LUTHER 1999, NT, S. 61 und AT, S. 951.

334 Vgl. ECKHARDT 1995, S. 280 und REISSINGER 1938, S. 38–39.

335 Vgl. GIEHLOW 1915, TAVEL 1966 und HORAPOLLO 1515.

336 STRAUSS 1974, S. 23, vgl. hierzu auch TAVEL 1966, S. 99. In der genannten Bibelstelle ist jedoch nicht die Rede vom Tod: »denn ihr selbst wisst genau, dass der Tag des Herrn kommen wird wie ein Dieb in der Nacht« LUTHER 1999, NT, S. 236. Auch in der Vulgata heißt es: »dies Domini sicut fur in nocte ita veniet« VULGATA 2018. Selbst die Strauss naheliegende englischsprachige King James Bibel berichtet vom »day of the Lord«. Der Tag des Herrn kann aber nicht pauschal als Tod gedeutet werden, die These, dass es sich bei dem Mond also um eine Anspielung auf 1. Thess handelt ist daher fragwürdig.

337 TAVEL 1966, S. 99. Vgl. HORAPOLLO 1515, Fol. 7v–10r und GIEHLOW 1915, S. 178.

Krieger die Hoffnung, im Falle des Todes mit dem ewigen Leben belohnt zu werden.

Vor allem die Wolke und der daraus fallende Niederschlag wurden vielfach unterschiedlich gedeutet. Der Hagel beispielsweise ist ein geläufiges Element aus Dürers Grafikerumfeld, welches für das Elend steht.[338] Als Regenwolke haben das Forscherpaar Tietze und Walter Strauss das Wetterphänomen bezeichnet, bezogen sie auf die horapollonische Symbolik und erkannten in ihr ein Symbol der *Disciplina,*[339] wenngleich es sich bei der lateinisch beschreibenden Übersetzung durch Willibald Pirckheimer genau genommen um Tau handelt (vgl. Transk. 37).[340] Dieses Symbol der Lehre oder Disziplin erscheint mehrfach im Gebetbuch Maximilians I. und wurde bereits früh von Karl Giehlow als tauender Himmel identifiziert.[341] Für Matthias Roggs Deutung des Landsknechts als militärischen Führer eignet sich die über der Szene ergießende Disziplin für Lehre und Ordnung sehr gut, da sie dem Krieger Kampftugenden wie Wachsamkeit, Bereitschaft und Frömmigkeit symbolisch vor Augen führt und damit zugleich verleihen soll. Innovativ an diesen durchaus geläufigen Eigenschaften eines frühneuzeitlichen Militärführers ist »die Benutzung des Kriegers als Exponent dieser Moral.«[342] Da Tod und Landsknecht jedoch gleichermaßen vom Tau benetzt werden, muss dessen Symbolgehalt die gesamte Szene miteinbeziehen. Der Tod erteilt dem Landsknecht also vielmehr eine Lektion, zum einen in militärischen Dingen, vielmehr jedoch zur Warnung vor der *mors impovisia*, dem unvorbereiteten Tod. Er unterbricht des Kriegers Versuch, das Schwert zu ziehen, während dieser anhand der Sanduhr und des Warnrufs des Hahns aus der linken Marginalie die Sinnlosigkeit seines Unterfangens erkennt. Diese Erkenntnis des Landsknechts sollte sich auf den Leser des Gebetes übertragen und diesem Trost spenden: Bei demütigem Lebenswandel im Sinne Gottes durfte er auf die im Gebet genannte Vergebung der Sünden, Erlösung vom Teufel und Aufnahme in das himmlische Reich nach dem Tode hoffen. Auf diese Weise ergänzen sich Bild und Text gegenseitig: »The central section, in red, proclaims the efficacy of remembering this prayer in one's dying hour«.[343] Zugunsten eines ornamentalen Eindrucks und dem begrenzten Platz in der Marginalie geschuldet, reduzierte Dürer die kompositorische Komplexität der Szene und schmälerte dadurch deren

338 Eine Deutung als Hagel erfolgte bei TIMM 1957, S. 17 und STUMPEL 2009–2010, S. 83.

339 Vgl. HORAPOLLO 1515, Fol. 46v–47r.

340 Vgl. TIETZE/TIETZE-CONRAT 1928–1937, Bd. 2, S. 110 und STRAUSS 1974–1977, Bd. 3, S. 1490. Das Ehepaar Tietze sieht die Deutungen mit dem Horapoll kritisch und erkennt keinen zwingenden Bezug zum nebenstehenden Text. Karlheinz Reissinger schließt sich dieser Sichtweise an, vgl. REISSINGER 1938, S. 39.

341 Vgl. GIEHLOW 1915, S. 194/220.

342 ROGG 2002, S. 217.

343 STUMPEL 2009–2010, S. 84.

Numinosität, die über den Kontext im Gebetbuch jedoch insgesamt gewahrt wird.[344]Die auch durch den Medienwechsel verursachte verlorengegangene Spannung des Motives versuchte er über gesteigerte Dynamik und charakteristische Attribute wie die Schlange wieder einzufangen.[345] Der bedauernde, empfindsame Ausdruck des Landsknechts, welcher dem andächtigen Leidensgenossen des Holzschnittes entgegensteht, speist sich aus der Bewertung eigener Taten und der *vana potentia* im Angesicht des Todes, lässt sich aber auch im Kontext des veränderten Mediums erklären. Anders als das Flugblatt, das im täglichen Gebrauch zum Überdenken der eigenen Handlungen anhielt, sollte das Gebet in der Stunde des Todes erinnert und gesprochen werden, in einem Zustand also, in dem der Tod des Rezipienten unmittelbar bevorstand. Im Bedauern eigener Fehler und der Furcht vor der Ungewissheit im Tod diente der Landsknecht dem kaiserlich-ritterlichen Betrachter Maximilian als ideale Identifikationsfigur und bereitete diesen im Idealfall auf die letzte Salbung vor.

Die Randzeichnungen des Gebetbuches sind in der Geschichte des Buchdrucks bis dahin einzigartig und fanden zunächst keine Nachahmer, was an dem äußerst kostspieligen Charakter des Unterfangens lag, aber auch an fehlender Strahlkraft, da das Buch nicht öffentlich zugänglich war. Die inhaltliche Verknüpfung von Text und Zeichnungen gelang nicht an allen Stellen und nicht so überzeugend wie im vorliegenden Beispiel, doch geht die aktuelle Forschung davon aus, dass ein direkter Zusammenhang intendiert gewesen ist.[346]Anders als bei konventionellen Auftragsarbeiten griff Dürer für diese Text-Bild-Bezüge auf eigene innovative Vorbilder statt auf traditionelle Bildformeln zurück. Vor dem Hintergrund, dass der Auftraggeber Maximilian I. möglicherweise von Anfang an eine Kompilation von Werken der renommiertesten Künstler im Sinne hatte, lag der Motivwahl aus dem künstlereigenen Œuvre vielleicht der Wunsch des Kaisers zu Grunde; diesbezügliche Zeugnisse gibt es allerdings nicht.

Für einen bewertenden Abschluss der kontemplativen Motive bedarf es noch kurzer Bemerkungen zu einzelnen Werken anderer Künstler. Ein weiteres Beispiel befand sich im Berner Totentanz des Niklaus Manuel, dessen schriftlich fixierter Auftrag zwar nicht erhalten ist, dessen Entstehungszeit jedoch anhand anderer archivalischer Quellen in die Jahre zwischen 1516 und 1520 datiert werden kann.[347] Der Totentanz mit lebensgroßen Figuren befand sich im ehemaligen

344 Vgl. ECKHARDT 1995b, S. 280.

345 Vgl. ECKHARDT 1995b, S. 280.

346 Die Behauptung, eine Verbindung gelänge nur in seltenen Fällen »ziemlich locker«, gilt heute als veraltet, vgl. TIETZE/TIETZE-CONRAT 1928–1937, Bd. 2, S. 110.

347 Vgl. KATALOG Bern 1979, S. 255, MOJON 1969, S. 71 und KOEGLER U.A. 1941, S. XVII. Eine unpräzisere Datierung findet sich bei TAVEL 1979, S. 55. Einen einführenden Überblick zum Totentanz von Bern bietet STRÖLE 1999, S. 34–36. Aus der älteren Forschung TARDENT 1968.



Abbildung 55 Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Der Tod und der Ordensritter*, 1649

Dominikanerkloster an der südlichen Ringmauer, die den Kirchhof umfasste.[348] Infolge der Zerstörung des Zyklus für eine Straßenerweiterung im Jahre 1660 können wir nur in Form der frühesten Kopien durch Albrecht Kauw auf bildliche Zeugnisse zurückgreifen.[349] Die kontemplative *mors militans* tritt darin in Gestalt von Tod und Ordensritter in Erscheinung, eine Darstellung, die besonders deshalb hervorsticht, da sie die einzige im gesamten Zyklus ist, die ein Bildfeld mit einem statt zwei Totentanzpaaren ausfüllt (Abb. 55).[350] Der geistliche Ritter ist vor allem an dem schwarzen Kreuz auf seinem weißen Ordensgewand zu erkennen, das er über einer eisernen Rüstung trägt.[351] Mit seiner linken Hand hält er seine Lanze, die unten rechts im Bild auf dem Boden aufsetzt und mit der Spitze diagonal über das Bild in die linke obere Ecke führt. Der Ritter richtet seinen ernsten Blick über die linke Schulter zu der seitlich hinter ihm befindlichen Todesfigur. Diese tritt, wie im gesamten Berner Totentanz, als unbekleidetes Skelett auf, dem die Reste der eigenen verwesenden Haut als verschlissenes Wams und Hose

348 Die ältere Forschung geht davon aus, dass sich die Bilder auf der südlichen Mauerseite zur Straße hin befanden, während jüngere Forschungen den Standpunkt vertreten, dass die Szenen der Kirche zugewandt waren, vgl. WEHRENS 2012, S. 96, KETTLER 2009, S. 9 und KATALOG Bern 1979, S. 29/253. Die Anbringung auf Holztafeln wurde zwar 1941 überzeugend wahrscheinlich gemacht, indem zeitgenössische Quellen der Instandsetzung und Bestandssicherung herangezogen wurden (vgl. KOEGLER U.A. 1941, S. XVII), gilt heute jedoch in der Weise als überholt, als dass nur die einführenden Szenen und das Schlussbild auf Holz gemalt waren, der eigentliche Totentanz aber direkt auf die Mauer aufgetragen wurde, vgl. KETTLER 2009, S. 15.

349 Albrecht Kauw kopierte den Zyklus 1649 zu einem Zeitpunkt, da die Bilder bereits nicht mehr ihrem Ursprungszustand entsprachen. 1553 wurden die Bildfelder von Jacob Kallenberg und Hans Dachslhofer restauriert, die Sprüche von Urban Wyß überarbeitet. 1580 und 1584 waren erneute Instandhaltungen nötig, vgl. KETTLER 2009, S. 13 und KATALOG Bern 1979, S. 252–291 und MANUEL 1878, S. LXXVI–LXXXIII. Die Gouachen befinden sich heute im Bernischen Historischen Museum. Die Reproduktion der gesamten Kopien findet sich bei KETTLER 2009.

350 Da Kauws Kopien alle dieselben Maße haben und die Arkade im Hintergrund eine größere Strecke überspannt als die Doppelarkaden auf den übrigen Bildern, darf davon ausgegangen werden, dass der Ordensritter auch im Ursprungszustand eine Einzeldarstellung gewesen ist, vgl. MENZ 1980, S. 249.

351 Im Gegensatz zu den weltlichen Rittern und Söldnern zähl Wilfried Kettler den Deutschordensritter zum Stand der Geistlichkeit, vgl. KETTLER 2009, S. 18.

dienen, als einziges Kleidungsstück trägt es eine *Spanische Toque* in schwarz.[352] Die Todesfigur greift mit beiden Händen um den Ordensritter herum ebenfalls dessen Lanze. Durch diese ›Umarmung‹ bindet das Skelett den Waffenbruder an sich, hindert ihn an der Flucht und verwickelt ihn in ein Gespräch. Doch schon im nächsten Moment wird aus dem gemeinsamen Gebrauch der Waffe eine tödliche Falle, die dem Ordensritter den Brustkorb zertrümmert und die Luft abschnürt. Das Wappen in der Bildarchitektur oben rechts deutet auf den Ritter Rudolf von Friedingen hin, dessen Portrait im Ordensritter vermutet wird.[353] Mit der drohenden Türkengefahr im 15. Jahrhundert gewann das Paradigma vom *miles christianus* wieder an Aktualität und sorgte für eine wohlwollende Sichtweise den Ordensrittern gegenüber. Diese spiegelt sich auch im Dialog zwischen Tod und Deutschritter wieder, den Manuel für das Bildpaar verfasste.[354] Darin findet der Tod – anders als für die anderen Stände – lobende Worte für den geistlichen Streiter (Transk. 38):[355]

Der Tod spricht zum Ritter	Der Ritter gibt Antwort
Ritter Bruder, vs Gottes Krafft, Dem Glouben hand ir viel Gutts geschafft Und ouch beschirmbt die Christenheyt, Den Tod versuchent mit Mannheyt.	Mit türcken und heiden han ich gestritten, Von den unglöubigen vil erlitten, Aber mit keinem sterkern han ich gerungen, Der mich als der tod hett bezwungen.

Die Gründe für das ›Wohlwollen‹ dem Ordensritter gegenüber finden sich in den beiden antithetisch formulierten Strophen: Der Tod lobt das uneigennützige Streiten für den Glauben im Sinne Gottes und den Schutz der Christenheit; der Ritter hebt seine Kampfkraft gegenüber Gottes Feinden hervor und anerkennt seine Niederlage im Angesicht des (manifestierten) Todes. Die beistehenden Verse betonen den dialogischen Charakter, der, ähnlich wie auch bei dem Einblattdruck von 1504, im Bild ersichtlich wird. Die Andeutung des baldigen Waf-

352 Die *Spanische Toque* wurde auch *Spanischer Hut* genannt, vgl. LOSCHEK 1994, S. 454. Wilfried Kettler identifiziert das Kleidungsstück hingegen als Gugelhut, unter dem man aber in Anlehnung an die Gugel vielmehr eine erhöhte Kapuze verstand, vgl. ebd., S. 477, KETTLER 2009, S. 34, GRIMM 1854–1961, Bd. 9, Sp. 1051.

353 Friedlingen war 1508 bis 1520 Komtur der Ballei des Deutschen Ordens in Elsass und Burgund, vgl. WEHRENS 2012, S. 104. Zum gleichen Gegenstand, aber mit teils anderen Angaben, siehe KETTLER 2009, S. 22/34 und MANUEL 1878, S. 6. Über die Wappen in den Bildern stellte Manuel einen Bezug zu Personen des bernischen Lebens her. Sie sind gleichzeitig Anhaltspunkte für die Identifikation der Stifter der einzelnen Szenen, vgl. KATALOG Bern 1979, S. 255.

354 Wo die Verse im Wandzyklus angebracht waren, ist nicht mehr zu rekonstruieren, Hans Georg Wehrens schlägt drei verschiedene Möglichkeiten vor, vgl. WEHRENS 2012, S. 97.

355 Vgl. KETTLER 2009, S. 119.

fengebrauchs und die Vorstufe eines Ringens schwächt jedoch das kontemplative Moment, weshalb die Darstellung nur eingeschränkt zu diesen *mors militans*-Darstellungen zählen kann.

Weitere kontemplative Darstellungen haben möglicherweise innerhalb eines oberelsässischen Totentanzes in Kienzheim bestanden, der jedoch nur in textlicher Beschreibung überliefert ist.[356] Die Malereien scheinen ursprünglich auf der inneren Südmauer zum Kirchhof hin angebracht gewesen zu sein, wurden aber im Zuge der Französischen Revolution weiß übertüncht. Unter den paarweisen Gegenüberstellungen von Tod und Standesvertretern fällt besonders ein Motiv auf, dessen Standesvertreter in seiner Bezeichnung bisher nicht innerhalb der Totentänze aufgetreten waren: der Landsknecht. Wie in vielen anderen Totentanzdarstellungen begegnet der Tod seinem streitbaren Opfer mit einem dem Berufsstand angemessenen Gegenstand. Das Mitführen der Waffe ist in diesem Zyklus dennoch eine Besonderheit, da der Tod in den übrigen Szenen weitestgehend auf Attribute verzichtet. Nur bei den streitbaren Vertretern wie Graf und Ritter, die ebenfalls eine Waffe mit sich führen, ist auch der Tod mit einem Knochen zum Angriff gerüstet.[357] Da die Bildzeugnisse nicht erhalten sind, soll im Folgenden den äußerst ausführlichen Worten des Verfassers des Kienzheimer Archivales Glauben geschenkt werden (vgl. Transk. 39):

> Hier kommt der Tod und tanzt dem Landsknecht entgegen, hebt den linken Fuß an dessen rechte Kniekehle und stößt mit seinem Knie dem Landsknecht an dessen rechten Schenkel und steht mit seinem rechten Bein gestreckt, doch ein wenig geneigt; das Gedärm hängt ihm zum Bauch heraus und an der linken Seite hat er eine Schwertscheide mit seidenem [Faden] um den Bauch über das Gewand gebunden. Man sieht viele seiner Rippen, aus seiner Scheide hat er einen langen Knochen als Schwert gezogen und führt mit beiden Händen einen Streich hinter seinem Kopf. Sein Maul ist weit geöffnet, sodass man unten und oben Zähne erkennt. In sein rechtes Ohrloch kriecht eine Schlange hinein, kommt aus dem Mund wieder heraus, windet sich um den linken Arm und streckt ihren Kopf in Richtung des Landsknechts, während sie mit ihrer langen, spitzen Zunge in dessen Richtung zischt. Die Schlange hat einen kahlen Totenkopf und von ihrem Schwanz schaut noch ein Glied aus der Todesfigur heraus. Der Landsknecht steht selbstbewusst aufrecht und hat sein Schwert in der rechten Hand auf dem Hosenlatz liegen. In seiner linken Hand hält er eine Helmbarte, er trägt ein schwarzes Samtwams und einen Knebelbart unter der Nase, ist ansonsten aber glatt rasiert. Er trägt ein rotes, geschlitztes Barett mit schwarzem Samt bestickt und mit einer langen weißen Straußenfeder versehen. Dazu eine rote Hose, dreifach geschlitzt mit einer daumenbreiten Klinge, darunter grünes Futter oder Unterhose, zwei rote Strümpfe, auf dem Knie einen Finger

356 Vgl. KERN 1900 und STEHLE 1899. Die älteste schriftliche Fixierung stammt von einem unbekannten Schreiber, dessen Handschrift 1897 in Kienzheimer Archiven gefunden wurde. Das Manuskript besteht aus einem Oktavheft von 31 Blättern, die Vorderseiten sind paginiert und scheinen aus dem 16. Jahrhundert zu stammen. Ein Meister Billing hat den Totentanz vermutlich noch mit eigenen Augen gesehen und 1782 ebenfalls beschrieben.

357 Vgl. STEHLE 1899, S. 35.

> lang geschlitzt, dazu grüne mit Bändern geschnürte Seidenhosen und schwarze ausgeschnittene Schuhe ohne Ringe und Riemen. Der Landsknecht schaut den Tod sehr grimmig an, er möchte nicht von ihm geholt werden.[358]

Die Beschreibung erinnert in vielen Punkten an den anonymen Einblattdruck von 1504 und Holbeins *Soldat* (Abb. 40 und 205), doch scheint es sich bei der Kienzheimer Darstellung um eine gänzlich eigene Bildfindung zu handeln. Dies trifft auch auf den beistehenden Dialog der Protagonisten zu, der in Sinn und Konsequenz den bisher bekannten Gesprächen zwischen Tod und Opfer entspricht, in wenigen Formulierungen aber entscheidend abweicht und dadurch eine inhaltlich anders gelegene Situation versinnbildlicht. In Verbindung mit der bildlichen Darstellung vermochte er möglicherweise am besten den Kern der *mors militans* darzustellen (Transk. 40):

Du frischer hans, beyt vnd stand still!
Ich bin nit hie, dass ich fechten will;
Ich förcht nit din messer zucken,
Du musst dich in das grab schmucken,
Mit erden wirt man dich trëchen,
Dich hylfft kein houwen noch stechen.
Dan din leben hat hie ein end,
Lass messer stecken vnd kumb behend!

Wich vs, es ist noch nit daran!
Du must arbeyt mit mir han.
Ich loss mirs nicht abtrogwen,
Ich wolt dich ehr in stucken houwen –
Ob ich also mit dir wolt gon,
Ich raht dir das, lass mich daruon,
Lass mich blyben in mym wesen,
Wiltu vor mir genesen.

Ganz gleich für welche Lesart der hier untersuchten, ambivalenten Kontemplationen sich der Betrachter entscheidet, in dem Werk manifestiert sich geradezu paradigmatisch die gängige Argumentationsweise von Todesdarstellungen im Medium der ›Gebrauchsgrafik‹. In der gegenseitigen Reflexion der Protagonisten, aber auch des Rezipienten über das Werk, wird der Kerngedanke der *ars moriendi* lebendig gehalten. Das Innehalten, Sinnen über den Tod und Absehen der Folgen des eigenen Lebenswandels ist ein Blick in das Antlitz des Todes, wie in einen Spiegel,[359] es verbildlicht die Gedanken eines jeden christlichen Menschen in Bezug auf den eigenen Körper und das eigene Lebensende, unabhängig von Stand oder Gewerbe. Das Konzept der medialen Spiegelung eigener Sterblichkeit war im humanistischen Umfeld durchaus etabliert, so zeigt beispiels-

358 Zum originalen Wortlaut der Zeilen siehe STEHLE 1899, S. 51–52.

359 Vgl. PALMER 1993, S. 321. Ein Vergleich, der bereits Zeitgenossen vertraut war, so wurde das *Speculum peccatorum* in lateinischen und deutschen Handschriften oft auch als »Ein Spiegel der Toten« bezeichnet. Der Titel »bezieht sich wohl nicht nur auf das Hineinschauen, sondern auf die Konfrontation mit dem Selbstbildnis der eigenen Sterblichkeit im Sinne von Memorare novissima tua et in eternum non peccabis.« Ebd.



Abbildung 56 Oberrheinischer Meister: *Hieronymus Tschekkenbürlin mit dem Tod*, 1487

weise ein Basler Klappdiptychon die Gegenüberstellung des jungen Rechtsgelehrten Hieronymus Tschekkenbürlin mit dem Tod (Abb. 56).[360] Die Bildwerke übernahmen dabei meist in Verbindung mit tröstlichen oder mahnenden Textmedien eine Aufgabe moraldidaktischer und seelsorgerischer Praxis und waren daher meist für den privaten Gebrauch gedacht. In genau diesem Spannungsfeld von privaten Andachtsbildern und von Seiten der Institution Kirche, aber durch der gelehrten Eliten öffentlich eingeforderter christlicher Lebensweise, bewegen sich die Darstellungen der kontemplativen *mors militans*. Die Flugschrift Dürers, wie auch der anonyme Einblattdruck von 1504, erwecken aufgrund des gewählten Mediums den Eindruck, als sollten sie aktiv zu einer öffentlichen Mahnung zur christlichen Lebensweise beitragen. Doch waren die durch den Kauf erworbenen Blätter anschließend für den privaten Gebrauch gedacht, wurden gut verwahrt oder nah am Körper getragen und vermutlich meist im Stillen betrachtet – oder gezeigt. Das eingangs untersuchte Blatt mit Sentenzen der *Cogitationes mortis* ist vermutlich in einem ähnlich privaten Kontext zu denken. Typografie mit Alineas, gedruckte Erklärungen mit rot geschweiften Klammern und die Menge an Text lassen vielmehr an eine herausgelöste Seite eines Gebetbuches denken als an ein Flugblatt. Ähnlich verhält es sich mit dem groß angelegten Projekt des kaiserlichen Gebetbuches, das bei erfolgreicher Fertigstellung selbstverständlich der privaten Nutzung gedient hätte.[361] Das vielleicht persönlichste Stück der Untersuchungen stellt Baldungs Zeichnung dar, die ebenfalls eine Studie für ein thematisch-motivisch privates Sujet darstellt, aber zu Lebzeiten des Künstlers vermutlich nie das Licht der Öffentlichkeit gesehen hat. Es ist

360 Vgl. SUTER 1994, S. 178.

361 Auf den fehlenden Einsatz in der Praxis wurde weiter oben hingewiesen, vgl. S. 112, FN 324.

damit eines der wenigen Werke, in dessen Zusammenhang man von Selbstreflexivität des Künstlers im Umgang mit dem eigenen Tod sprechen kann, die sich im kreativen Schaffensprozess manifestiert, wenngleich sich Baldung selbst nicht als Landsknecht wahrgenommen haben wird. Dieser Abstraktions- und Reflexionsprozess liegt im Grunde genommen jeder kontemplativen Todesdarstellung zu Grunde, da die Künstler bei der Publikation bestimmter Werke, das zu vermittelnde Erkenntnispotential durch das Bild vermitteln mussten. Welche Aufgabe Baldungs Blatt zukam, können wir nicht mit Sicherheit sagen, in der vorliegenden Form war es jedoch nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Der unfertige Eindruck ist möglicherweise unbeabsichtigt gewesen, in jedem Fall hielt der Künstler das Werk aber für so bedeutend, dass er es mit einer Jahreszahl versah. Die dem Blatt innewohnende Intimität ähnelt jener im Werk des Hausbuchmeisters (Abb. 35–36) und wird besonders durch den anonymen Raum evoziert, der das Geschehen wie in einer (Gedanken-)Blase von allen äußeren Einflüssen abschirmt. Der Landsknecht ist ganz in Gedanken versunken und beschäftigt sich mental mit seinem Gegenüber. Dieses Gegenüber wird im Rahmen der Arbeit in Abgrenzung zum Alter Ego mit dem Begriff des *alter idem* bezeichnet – also ein anderes Selbst statt eines anderen Ichs –, da es sich bei der imaginierten oder im Bildraum real getroffenen Todesfigur nicht um eine künstlich geschaffene Rolle handelt, sondern um ein mit der eigenen körperlichen Zukunft visionär beladenes Abstraktum.[362] Dieses *alter idem* gestaltet sich in den untersuchten Werken stets als untote Figur, bei Dürer und Baldung etwas fleischlicher als in den übrigen Beispielen, und zeichnet sich vor allem durch sein ruhiges Wesen aus. Allein der Gedanke an den Tod oder dessen Anblick bewegt den Landsknecht zum Verzicht auf Gegenwehr, dem *alter idem* genügt als Waffe das symbolisch aufgeladene Stundenglas. In den Fällen, in denen das Bild durch Verse ergänzt wird, artikuliert der Tod sicherheitshalber, dass selbst der bewaffnete Widerstand des physisch kräftigen Kriegers sinnlos ist. Nur in Baldungs Zeichnung führt die Todesfigur eine eigene Waffe mit sich. Auch aus diesem Grund gelingt die Darstellung des imaginierten *alter item* bei Baldung am überzeugendsten, da Bewaffnung und Körperhaltung in ihrer Spiegelsymmetrie am überzeugendsten sind.

362 Die bildliche Präsentation des Alter Ego funktioniert im definitorischen Sinne rein logisch nicht, da eine Figur niemals gleichzeitig mit ihrem Alter Ego in Erscheinung treten kann, da beide *personae* vom gleichen Individuum gesteuert werden. Die Übersetzung von *alter idem* als ›das Gleiche in einem anderen Körper‹, ist daher die passendere Variante.

II.2 Die reitende *mors militans*

Die reitende *mors militans* unterscheidet sich von den übrigen Darstellungsmodi durch die Erweiterung des Figurenpersonal um eines oder mehrerer Reittiere. Dabei macht es im Folgenden keinen Unterschied, ob es sich um ein Pferd, einen Esel, ein Rind oder ein anderes Tier handelt.[363] Unerheblich ist auch, ob sich die Todesfigur auf dem Rücken des Tieres befindet oder ob sie zu Fuß auf einen menschlichen Reiter trifft, solange eine bewaffnete Konfrontation zustande kommt. Damit stehen diese Darstellungen in direkter Nachfolge der eingangs genannten *Begegnungen* zu Pferde, in denen sich eine physische Auseinandersetzung bereits angedeutet hatte. Die Abschnitte zur reitenden *mors militans* behandeln überwiegend Werke aus Albrecht Dürers Œuvre; nicht nur schuf er das *erste* so zu bezeichnende Werk, von ihm stammen weitestgehend *alle* Darstellungen streitbarer Reiter (im Zusammentreffen) mit dem Tod. Das reitende Skelett war ohnehin ein bis zum Ende des 15. Jahrhunderts selten dargestellter Bildgegenstand, der stets in den heilsgeschichtlich bzw. endzeitlich-christlichen Kontext gebettet wurde. Mit Dürer begann sich diese Darstellungstradition einerseits langsam aus dem unmittelbar biblischen Kontext zu lösen, andererseits radikalisierte er das Thema, wo es im Rahmen der Apokalypse noch als solches in Erscheinung trat. Ihm folgende Künstler des 16. Jahrhunderts standen im unmittelbaren Eindruck dieser neu geschaffenen ikonografischen Tradition und vermochten sich nur schwer von dieser zu lösen.

Beim reitenden Tod handelt es sich unabhängig von seiner im Bild dargestellten Intention oder dem Einsatz seiner Waffen um ein nördlich der Alpen selten dargestelltes Sujet. Die ausgeführten Exemplare besitzen fast immer eine Rückbindung an christlichen Vergänglichkeitsvorstellungen und beschränken sich auf handgemalte Marginalien oder Holzschnittillustrationen. Dürer ist der einzige Künstler, der sich intensiver mit dem Thema auseinandersetzte und diverse

363 »Das Reittier des mittelalterlichen Todes, die wilde Kuh oder ein Ochse, soll das gefrässige, nimmersatte Grab symbolisieren« KOZÁKY/COSACCHI 1936, S. 340, Fig. 6. Kozáky nennt unter Fig. 5 und 7 weitere Beispiele für einen den Ochsen reitenden Tod, vgl. dazu Taf. VI. In einigen Darstellungen reitet der Tod auch einen Löwen, wie zum Beispiel im Lübecker Totentanz (Mohnkopfdruckerei, Matthäus Brandis, 1489, bspw. Fol. 10^{r}) oder die mahnende Holzskulptur einer Standuhr im Bayerischen Nationalmuseum (Inv.-Nr. MA.3450). Zum Löwen reitenden Tod und der möglichen Interpretation der Raubkatze als Teufel siehe SCHULTE 1990, S. 112.



Abbildung 57 Unbekannter Künstler: *Der Ackermann und der Tod*, um 1462–63 BY-NC-SA

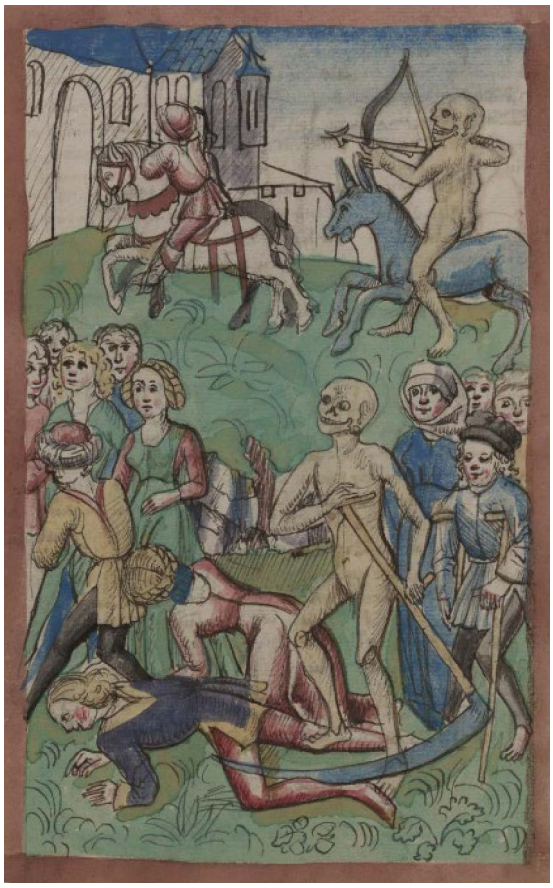


Abbildung 58 Unbekannter Künstler: *Der Ackermann und der Tod*, 1472–1478 BY-NC-SA

Entwürfe sowie Blätter unterschiedlicher Techniken schuf. Neben seinen Werken existieren Figuren des reitenden Todes etwa in einigen Visualisierungen des *Ackermanns aus Böhmen* (Abb. 57–59)[364] und in Erhard Schoens Soldatentross, an dessen Ende sich eine dreifigurige Allegorie auf die Zeit und den Tod befindet (Abb. 60).[365] Die Holzschnitte einiger Erbauungsbücher gehen dagegen häufig

364 Der Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters verzeichnet für den *Ackermann* lediglich zwei illuminierte Ausgaben in Heidelberg (Cod. Pal. germ. 76) und Jena (Ms. Sag. F. 13), vgl. FRÜHMORGEN-VOSS U.A. 1991–2017, Bd. 1, S. 13. Daneben existieren gedruckte Exemplare mit bildgleichen Holzschnitten, vgl. das Exemplar aus Wolfenbüttel mit aufwendig kolorierter Binnendifferenzierung (A: 16.1 Eth. 2° (2)).

365 Vgl. (NEW) HOLLSTEIN GERMAN, Bd. 47, S. 46, Blatt 1. *Der dros sampt dem dot* wird bis heute von der Schoen- und Behamliteratur vereinnahmt. Dies liegt zum einen daran, dass beide Künstler mehrfach Trosse entwarfen, und ist außerdem ein Ergebnis der älteren Forschung, in welcher der Schnitt Sebald Beham zugeschrieben wurde, vgl. BARTSCH Nr. 13, S. 420–422, BARTSCH Nr. 15, S. 214–215, Nr. 170, MOXEY 1989A, S. 80 und 87–88, RÖTTINGER 1927a, S. 59, RÖTTINGER 1925, S. 167, KATALOG Amsler 1903, Nr. 432, PAULI 1901, S. 468, Nr. 1450 und ROSENBERG 1875, S. 64 und 132, Nr. 274. Der Titel und der verlorengegangene Bildtext gehen

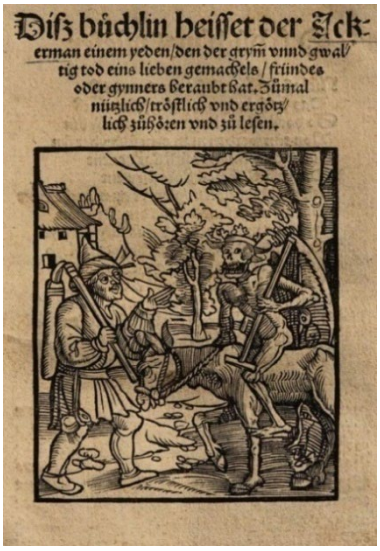


Abbildung 59 ▲ Unbekannter Künstler: *Der Ackermann und der Tod*, 1522 BY-NC-SA



Abbildung 60 ▲ Erhard Schoen: *Soldatentross*, 1532



Abbildung 61 ▲ Unbekannter Künstler: *Reiter Tod*, um 1500



Abbildung 62 ▲ Unbekannter Künstler: *Der Tod auf einem Bullen drei Personen überfallend*, nach 1500



Abbildung 63 ▲ Unbekannter Künstler: *Der Tod ereilt jung und alt, Mensch und Tier*, 1514 BY-NC-SA

auf italienische oder französische Entwürfe zurück, wie ein anonymer Schnitt um 1500, der sich ikonografisch noch stark an der *Begegnung* orientiert, oder die Holzschnitte der Marginalien aus einem spanischen Stundenbuch (Abb. 61–62). Beinahe alle diese Darstellungen nehmen in ihrer Attributsymbolik aber noch stark Bezug auf den Tod als Jäger oder Schnitter, der nun mit Pfeil und

auf Hans Sachs zurück. Heute tendieren die überwiegenden Forschungsmeinungen zu einer Zuschreibung an Erhard Schoen, vgl. EYDINGER U.A. 2016, S. 213, FN 1.



Abbildung 64 ▲ Wilhelm Werner von Zimmern: *Ego sum mors*, 1540er Jahre PUBLICDOMAIN



Abbildung 65 ▲ Meister mit den Banderolen: *Glücksrad und Lebensbaum*, um 1450–1475



Abbildung 66 ▲ Jean Colombe: *Reiter Tod*, 1485–1489 BY-NC



Abbildung 67 ▲ Hans Holbein d. J.: *Todesalphabet – Der Buchstabe V*, 1523–1524 PUBLICDOMAIN

Bogen sowie einer zusätzlichen Sense auf dem Pferd erscheint. Diese aus den Stundenbüchern bekannte Ikonografie war auch noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts weit verbreitet, wie der Holzschnitt zu Geiler von Kaysersbergs

Sermones (Abb. 63) und eine gemalte Miniatur in Wilhelm Werner von Zimmerns Vergänglichkeitsbuch (Abb. 64) erkennen lassen.[366] Eine exzeptionelle Stellung unter den Stundenbüchern nehmen die *Très Riches Heures* für den Herzog von Berry ein, in denen der französische Buchmaler Jean Colombe den reitenden Tod gleich mehrfach visualisierte.[367] Auf Folio 90ᵛ erscheint der Reiter Tod dabei getreu der Johannesoffenbarung auf einem fahlen Pferd in Gestalt eines lebendigen Menschen. Mit erhobenem Schwert reitet er auf eine Schar Skelette zu, die auf einem Kirchhof eine gut gerüstete Armee durch das steinerne Ausgangstor treibt (Abb. 66). Auch der Buchstabe ›V‹ aus Holbeins *Todesalphabet* (Abb. 67) besitzt einen besonderen Stellenwert innerhalb der Darstellungen des berittenen Todes. Auf einem nach links davonsprengenden Pferd sitzt ein vornehm gekleideter Edelmann, der die Zügel in der linken Hand hält. Mit der Gerte in der Rechten treibt er jedoch nicht das Tier voran, sondern versucht sich eines ungebetenen Mitreiters zu erwehren, der sich hinter ihm, in Form eines Skeletts, auf den Pferderücken geschwungen hat und ihn umklammert. All diese Bildbeispiele tragen trotz des wehrhaften Charakters keine militärischen Züge,[368] doch vereint sie allesamt ein Phänomen: Sie lassen sich aufgrund ihrer individuellen Kompositionen, Dynamiken, Ausformungen und Medien mit unterschiedlichen Funktionen nur schwer miteinander vergleichen. Eine einheitliche Bildsprache des reitenden Todes setzte sich, vermutlich aufgrund fehlender Anwendungsgebiete des Sujets, nicht durch.

Neben den im Folgenden behandelten Darstellungen der reitenden *mors militans* existieren einige Dürer-Zeichnungen des reitenden Todes, darunter ein äußerst elaborierter Scheibenriss aus dem Niedersächsischen Landesmuseum in Hannover (Abb. 68). Er zeigt den skelettierten Tod, die restliche Haut in Fetzen

366 Wie die meisten Illustrationen Zimmerns ist auch diese bei anderen Künstlern entlehnt, Vorbild sind in diesem Falle moraldidaktische Kupferstichgleichnisse wie das *Glücksrad und Lebensbaum* vom Meister mit den Banderolen (Abb. 65).

367 Vgl. COLOMBE/LIMBURG 1415, dort findet sich der Tod als Skelett ein Einhorn reitend, auf der gleichen Seite unten auch die *Begegnung* (Fol. 86ᵛ), und der vierte apokalyptische Reiter in Menschengestalt auf einem fahlen Pferd (Fol. 90ᵛ). Bei Letzterem handelt es sich um eine Illumination zum Totenoffizium, Matutin, zweite Nokturn. Die Inschrift an der unteren Rahmenleiste lautet: DOMINUS REGIT ME ET NICHIL MICHI DEERIT IN LOCO. »Das Motiv entstammt dem 6. Kapitel der Apokalypse. Colombe übermalte die von Schreiber und Liniator vorbereiteten vier Zeilen und schrieb den Psalmvers anschließend auf den unteren Rahmen. Der Textanschluß paßt nicht genau, die zweite Silbe von loco erscheint nochmals auf Folio 91ʳ.« HTTP M.M., Unterpunkt 3.79. Zur Todesgestalt im Stundenbuch des Duc de Berry siehe auch HEPPE 1982, S. 31–33.

368 Fol. 90ᵛ aus den *Très Riches Heures* bildet hier eine Ausnahme. Einerseits begegnen sich die militärischen Heere von Menschen und Untoten, andererseits erscheint der Tod losgelöst von diesen und kann in seiner menschlichen Erscheinung keinen eindeutigen Antagonismus zu den Lebenden entwickeln. Das Blatt kann damit keiner der Formen der *mors militans* zugeteilt werden, wenngleich es streng genommen zu deren Ausformungen gezählt werden muss.



Abbildung 68 Albrecht Dürer: *Der reitende Tod als Bogenschütze*, um 1502

von den Knochen hängend, auf dem Rücken einer abgemagerten Schindmähre, die eine Todesglocke um den gesenkten Hals trägt. Der Tod ist hier in der Rolle des Jägers abgebildet, soeben legt er einen Pfeil aus dem Köcher auf die Sehne seines hoch erhobenen Bogens, zu Boden befindet sich das Gestell einer Totenbahre für das vorgesehene Opfer. Im Gebrauch der Bildelemente erinnert der Entwurf noch stark an den oben genannten italienischen Holzschnitt (Abb. 61).

Die Umschrift spricht ein mögliches Gegenüber direkt an: CAVE MISER . NE MEO TE CONFIXVM . TELO . IN HOC TETR[IC]O COLLOCEM FERETRI LECTO.[369] Die Bedeutung der Zeichnung wird erst in der ursprünglich geplanten Fensterausführung deutlich, in der sie zusammen mit einem zweiten Entwurf zu einem Motivpaar für das Wohnhaus des Propstes Dr. Sixtus Tucher in Nürnberg vereinigt wurde (Abb. 69).[370] Das Pendant zum reitenden Tod stellt diesem den Bewohner selbst gegenüber, der sein Schicksal bereits erkannt hat und auf das geöffnete Grab vor sich deutet.[371] QUID . MI[NARIS, QV]OD . HOC MONENTE SEPVLCRO: ECIAM . SI . VELIS . CAVERE . NEQVEO.[372] Neben diesen Zeugnissen steht die wohl bekannteste und am intensivsten untersuchte Zeichnung dieses Themas, Dürers *Memento Mei* oder *König Tod zu Pferde* (Abb 130). Auch



Abbildung 69 Veit Hirschvogel d. Ä.: *Der reitende Tod als Bogenschütze* und *Probst Sixtus Tucher am Grab*, 1502

369 »Hüte dich, Unglücklicher, dass ich dich, von meinem Geschoss durchbohrt, nicht auf diese abscheuliche Lager der Totenbahre bette!« Übersetzung nach SCHOLZ 2012, S. 482.

370 Vgl. HESS 2012, S. 484. Ursprünglich waren sie wohl Teil einer Butzenscheibenverglasung in Tuchers Arbeitszimmer, einem Erker im Pfarrhof von St. Lorenz, wo sie ihrem Bewohner als privates *memento mori* gedient haben. Die Umschrift spricht für eine humanistische, aber auch christlich fromme Sicht auf den Tod, vgl. WILCKENS 1971, S. 390–391 und SCHOLZ 2012, S. 482.

371 Der Fingerzeig auf das Grab taucht in der süddeutschen Kunst des frühen 16. Jahrhunderts vermehrt auf, vgl. dazu den Abschnitt II.4.2.3, FN 992.

372 »Was drohst du mir mit diesem mahnenden Grab, vor dem ich, auch wenn du es willst, mich nicht hüten kann.« Übersetzung nach SCHOLZ 2012, S. 482. Vgl. hierzu auch THEISSING 1978, S. 82.



Abbildung 70 Hans Baldung gen. Grien: *Reiter, Mädchen und Tod*, um 1545



Abbildung 71 Unbekannter schwäbischer Meister: *Das Liebespaar und der Tod*, um 1510

hier sitzt der Tod als Skelettscherge auf einem ausgezehrten Klepper mit Todesglocke, allerdings trägt er nun eine Krone und hat Pfeil und Bogen gegen eine Sense getauscht.[373] Nicht zur reitenden *mors militans* zählen ein spätes Werk Hans Baldungs, auf welchem der Knochenmann ein junges Mädchen durch den Biss in ihr Kleid vom Rücken eines Pferdes zu zerren versucht (Abb. 70), und eine frühe Rundzeichnung eines unbekannten Meisters, auf der ein Skelett das davonreitende Paar durch Ziehen am Pferdeschweif an der Flucht zu hindern versucht (Abb. 71).[374] Die mit Schwert ausgerüsteten Jünglinge der beiden Bildwerke sind aufgrund ihrer Kleidung nicht dem Militär, sondern dem Adel zuzuordnen, und da auch die skelettierte Todesfiguration kein Kriegsgewand trägt, sind die Kunstwerke vielmehr dem Motivkreis *Liebespaar und Tod* zuzurechnen.

373 Aufgrund signifikanter inhaltlicher und formaler Parallelen wird das Blatt im Zusammenhang mit dem Meisterstich *Ritter, Tod und Teufel* besprochen (Abb. 99), vgl. Abschnitt II.2.4.2, ab S. 186.

374 Das Motiv des zerrenden Todes ist uns bereits in der rotgrundierten Zeichnung aus der Albertina begegnet (Abb. 21). Die weitgehend unbekannte Rundzeichnung ist erstmals bei Joseph Meder genannt, vgl. MEDER/SCHÖNBRUNNER 1895–1908, Bd. 12 [1908], S. 11/205, Blatt-Nr. 1412, Oberdeutsche Schule, Abschnitt j. Eine neue Kontextualisierung erhielt die Rundzeichnung im Beitrag von Walter Hugelshofer, der den Tod als Frauenräuber beschrieb, aber auch die umgekehrte Lesart in Erwägung zog: »Ein Reiter entreißt ein Mädchen dem Tod«. HUGELSHOFER 1965, S. 190/206.

II.2.1 Frühe Darstellungen des reitenden Todes

Die frühesten Darstellungen des reitenden Todes in skelettierter Form begegnen uns in Marginalien verschiedener französischer Handschriften.[375] Bereits in einem lateinischen Missal des Petrus von Raimbeaucourt von 1323 finden sich gleich zwei solcher Beispiele (Abb. 72–73). Folio 91^{r} zeigt eine junge Frau auf einem grauen Löwen und den Tod auf einer Kuh mit grünen Hörnern, die einander entgegen reiten.[376] Während der Tod mit bekannten Symbolen wie Pfeil und



Abbildung 72 ▲ Petrus von Raimbeaucourt: *Eine Dame und der Tod aufeinander zureitend*, 1323



Abbildung 73 ▲ Petrus von Raimbeaucourt: *Reiter und Tod*, 1323

375 Theodor von Frimmel gibt hierzu eine Todesdarstellung in den *Fabliaux dits et contes* aus der königlichen Bibliothek zu Brüssel an (MS. 9411-9426), die Ende des 13. Jahrhunderts entstanden ist. Vgl. FRIMMEL 1885/1886, Jahrgang 11/12 [1885/86] Teil V, S. 85. Grundsätzlich führt er die Darstellung des anthropomorphen Todes als Reiter auf die nahöstlich inspirierte Offenbarung des Johannes zurück: »Die Idee, den Tod als Reiter zu bilden, ist wohl eine orientalische und kommt in der von orientalischer Phantastik erfüllten Apokalypse am reinsten zum Ausdruck; die ältesten christlichen Todesreiter finden sich in den Bilderhandschriften der Apokalypse.« FRIMMEL 1885/1886, Jahrgang 9/10 [1883/84] Teil II, S. 138.

376 Alfred Woltmann und Karl Woermann formulieren fälschlicherweise »der Tod mit einem Pfeil auf einem Ochsen reitend.« WOLTMANN/WOERMANN 1882, Bd. 1, S. 351, obwohl deutlich das Euter zu erkennen ist.

Sarg ausgerüstet ist, führt die Dame eine Eule und die Kralle eines weiteren Greifvogels mit sich. Diese Kombination ist höchst ungewöhnlich und nicht eindeutig aufzulösen. Die *Koninklijke Bibliotheek* in Den Haag beschreibt die Dame als *Ecclesia*. Während die Kuh im Mittelalter ein durchaus vertrautes Reittier für den Tod darstellte, bleibt der Löwe im vorliegenden Fall ein ikonografisch polyvalentes Tier. Seine Bedeutungsspanne reicht vom dämonischen Attribut über die Figuration der *Superbia* bis zum christlichen Sieger und beinhaltet auch den »Erlöser v[on] Sünde und Tod«.[377] Im Hinblick auf die insgesamt ungewöhnliche Ikonografie der *Ecclesia* ließe die Darstellung in Verbindung mit dem auf der Seite befindlichen Text verschiedene Deutungen auf den Ausgang des Duells zu. Inhaltlich ergibt sich nämlich ein direkter Bezug zum Geschriebenen, handelt es sich doch um die tödlichen Gefahren, mit denen sich die Kirche in Gestalt von Häretikern und Schisma konfrontiert sieht (Transk. 41). Während die beiden Protagonisten von der seiteneigenen Rahmengliederung räumlich und inhaltlich noch voneinander getrennt werden, ändert sich dies in der zweiten Darstellung des Messbuches. Folio 154^{v} besitzt diese räumliche Trennung zwar auch, doch scheint sie für die Todesfiguration kein Hindernis mehr darzustellen. Der junge Reiter auf der linken Buchseite hat bereits die Flucht ergriffen ohne von seinem Schwert Gebrauch zu machen, denn der Tod – erneut auf einer Kuh reitend – nähert sich in schnellem Galopp der Bildmitte. Sein Sarg ist mit einem grünen Kreuz versehen, der farblich dazu passende Pfeil hat die Größe eines Spießes angenommen.



Abbildung 74 Unbekannter Kölner Meister: *Die vier Reiter der Apokalypse*, 1478/1479

BY-NC-SA



Abbildung 75 Unbekannter Kölner Meister: *Die vier Reiter der Apokalypse*, 1483

BY-NC-SA

377 Vgl. L.C.I., Bd. 3, Sp. 117.



Abbildung 76 Unbekannter Künstler: *Der Tod*, 1475–1500 BY-NC-SA

Der Knochenmann selbst ist farblos ›weiß‹ belassen und nur an den schwarzen Konturen zu erkennen, welche die verschiedenen Knochen formen. Sein Schädel ist von einem voluminösen Kopftuch umwickelt, unter dessen Ansatz die minimalistisch gehaltene Binnendifferenzierung des knöchernen Antlitzes nur schwer zu erkennen ist. Auch in diesem Fall stellen die Marginalien eine bildliche Erweiterung des Textes dar, der einen Teil geistlicher Gebetsformeln wiedergibt, die während der Beisetzung gesprochen wurden (Transk. 41).

Ein Dürers Entwürfen vorangehender Holzschnitt ist die Bibelillustration eines unbekannten Kölner Meisters zur Apokalypse (Abb. 74–75).[378] Anders als in der bisherigen Darstellungstradition zeigt das Kölner Blatt die vier Reiter aber nicht nacheinander auf separaten Blättern, sondern erstmals gemeinsam in einem Entwurf.[379] Sie reiten von der linken Bildseite kommend in einem Halbkreis auf den Betrachter zu und halten dabei die in der Offenbarung geschilderte Reihenfolge ein: Sieg, Krieg, Teuerung und Tod. Der ihnen nachfolgende Höllenschlund, welcher Menschen aller Stände verschlingt, ist im linken Bildvordergrund dargestellt und evoziert somit den Eindruck einer umgekehrten Zeitlichkeit, in welcher die Reiter ihre irdischen Opfer einkreisen, vor sich her- und in den Feuerrachen hineintreiben. Ein konkreter physischer Angriff auf die Opfer findet hier (noch) nicht statt, doch lässt sich das Kollektiv der Reiter in gewisser Weise als *mors militans* definieren, das mit Pfeil und Bogen, Schwert und Sense die Sünder ihrer gerechten Strafe zuführt. Besonderes Augenmerk verdient hierbei die Ikonografie des Todes, der mit Schwert und Sense gleichermaßen herannaht und damit seinen militanten Charakter unterstreicht.[380] Ähnlich gestaltet sich auch ein reitender Tod aus der französischen Druckgrafik. Pierre Le Rouge fertigte die Holzschnitte für Guyot Marchants *Danse Macabre* an. Nach dem Tod des Holzschneiders übernahm sein Sohn Guillaume diese Aufgabe und fügte den

378 Der Name des Meisters ist bis heute unbekannt, es gibt um 1479 generell keinen in den Büchern geführten Holzschneider in Köln oder Umgebung, vgl. Kautzsch 1896, S. XIV–XV.

379 Meist wird Dürer die Leistung attestiert, der Erste gewesen zu sein, der diese Bildfindung prägte. Doch Raimond van Marle bemerkte bereits 1932, dass der unbekannte Kölner Meister der Inventor dieser Komposition gewesen ist, vgl. MARLE 1932, Bd. 2, S. 370–374.

380 Eine ähnliche Darstellung des Todes findet sich im italienischen Tarotkartenspiel Karls VI. von Frankreich (Abb. 76). Da eine vergleichbare Todesikonografie für die Zeit in Italien nicht nachweisbar ist, spricht einiges für die Abhängigkeit des Kartenspiels von den nordalpinen Darstellungen der apokalyptischen Reiter aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.

bisherigen Motiven einen weiteren, abschließenden Holzschnitt hinzu, der die bis dahin genutzten Elemente des reitenden Todes miteinander verband (Abb. 77). Dieser, in den Editionen ab 1491 veröffentlichte, vierte Reiter der Apokalypse tritt auch hier ohne seine Reiterkollegen in Erscheinung, hält einen überdimensionalen Pfeil in der Hand und trägt einem Sarg unter dem Arm.[381] Ihm folgt auf dem Fuße der flammenspeiende und Menschen verschlingende Höllenrachen.[382]

Eine der wenigen eigenständigen Bildentwürfe, die nicht von Dürer stammen und gleichsam eine Art Prototyp der reitenden *mors militans* darstellen, ist das anonym[383] produzierte Titelholz zu Oliver de la Marches *Chevalier délibéré*



Abbildung 77 ▲ Guillaume Le Rouge: *Der vierte Reiter der Apokalypse*, 1495 CC BY

381 Von der Ausgabe des Jahres 1491 existiert nur noch eine einzige Ausgabe in der Bibliothek von Poitiers. Spätere Auflagen verwendeten bereits neue Druckstöcke, vgl. MARCHANT 1531, und Abb. 78.

382 Hierbei handelt es sich keineswegs um die apokalyptische Bestie, wie Henri Monceaux vermutete, vgl. MONCEAUX 1896, Bd. 1, Taf. 13.

383 William Conway umschrieb den unbekannten Künstler als »the third Gouda woodcutter«, vgl. CONWAY 1961, S. 144–148. Mittlerweile hat sich die Bezeichnung *Meister des Chevalier Délibéré* etabliert.



Abbildung 78 ▲ Guillaume Le Rouge: *Der vierte Reiter der Apokalypse*, 1531 BY-NC-SA

(Abb. 79) aus dem Jahre 1483.[384] In diesem literarischen Werk versuchen weltliche Herrscher erfolglos, sowohl den natürlichen als auch den gewaltsam erlittenen Tod zu besiegen. Anekdotisch werden Schicksale historischer Persönlichkeiten einbezogen um dem Exemplum des alle gleichmachenden Todes Authentizität zu verleihen. Der »mittelmäßige« Holzschneider der beigegebenen Druckgrafiken orientierte sich bei seiner Arbeit an den »originellen Ausführungen« einer dem Werk zugrunde liegenden Handschrift, die Hinweise für den Illuminator enthielt.[385] Im vorliegenden Titelblatt galoppiert der vollgerüstete Ritter von der linken Bildseite her ins Geschehen. Seinen Schild hat er erhoben, die Lanze ist auf den unberittenen Widersacher gerichtet, dem auch der Blick des Angreifers gilt.[386] Dies ist eines der wenigen Beispiele, in denen der menschliche Krieger sich nicht verteidigt, sondern selbst die Initiative des Angriffs übernimmt.[387] Jedoch reitet er offenen Auges in sein Verderben, denn der Tod hat

384 La MARCHE 1483. Die frühen Ausgaben, wie beispielsweise das Exemplar von 1488 in der Library of Congress in Washington D.C. (Incun. 1488.L3) oder der Druck der Österreichischen Nationalbibliothek (Ink. 5.G.38) beinhalten den Holzschnitt noch nicht. Vermutlich wurde dieser erst späteren Ausgaben beigefügt.

385 Vgl. MÖLLER 2005, S. 45. In ihrer Wortwahl bezieht sich die Autorin auf CONWAY 1961, S. 144–148. Zur Genese des Werkes und den Stellenwert der zugrunde liegenden Handschrift siehe FN 127.

386 Dabei erscheint der Schild in verkehrter Haltung: Die Speerruhe befindet sich auf der falschen Seite, sodass die konvexe Schildform der Waffenführung hinderlich wird.

387 Dies ist freilich der zugrunde liegenden Erzählung geschuldet, in welcher das lyrische Ich von den Abenteuern seines Lebensendes erzählt. Von einem Einsiedler dazu bewegt, greift er *Accident*



Abbildung 79 Unbekannter Künstler: *Ritter und Tod*, 1483–1503 BY-NC-SA



Abbildung 80 Unbekannter Künstler: *Ritter und Tod*, 1483–1503 BY-NC-SA

ihn bereits erwartet und zielt mit seinem vernichtenden Pfeil geradewegs auf das offene Visier des Ritters. Nur noch wenige Zentimeter trennen die Spitze von der tödlichen Berührung, die die mit der Fortsetzung der Bewegung der beiden Figuren erfolgen wird. Noch fühlt sich der Ritter siegesgewiss, denn auch seine Lanzenspitze ist kurz davor, sein Opfer zu durchdringen. Was er jedoch nicht erkennt, sind die zum Scheitern verurteilten Bemühungen seines Handelns, zum einen auf der Metaebene – die Unmöglichkeit des Sieges über den irdischen Tod, die Thema der zugrunde liegenden Schrift ist –, aber auch konkret in der dargestellten Szene. Mit dem Leichentuch verhüllt das Skelett die Absenz seines fleischlichen Körpers vor dem Angreifer, dessen Lanze zwischen den einzelnen Knochen hindurchgleiten wird, ohne Schaden anzurichten. Zur Verdeutlichung der Folgen des törichten Angriffs und als Mahnung für den Ritter führt die Todesfiguration einen Sargdeckel mit sich, den sie ähnlich einem Turmschild vor sich herführt.

Der Ritter wird als solcher mit einem Schriftband bezeichnet, das gleichzeitig den Titel der literarischen Grundlage angibt: »le chevalier délibéré«. Der Tod ist

an, die Personifikation des gewaltsamen Todes. Er verliert den Kampf und wird gefangen genommen. Vgl. MÖLLER 2005, S. 44.

ebenfalls mit einem Band versehen, das seine Gleichgültigkeit den Menschen gegenüber ausdrückt: »Je ne épargner homme vivant au monde«.[388] Die Spruchbänder charakterisieren somit gleichermaßen die Protagonisten und nehmen den Ausgang des Duells vorweg. Über der steinig-hügeligen Steppe und zwischen den beiden Schriftbändern fliegt ein Greifvogel, dessen Silhouette sich schwarz gegen den ansonsten freien Hintergrund absetzt. In diesem Kontext handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um einen Phönix, der in der Frühen Neuzeit häufig einem Adler nachempfunden wurde.[389] Vor allem das Moment der Wiedergeburt verleiht dem Motiv Gewicht, galt der Phönix doch bereits damals als Symbol der Auferstehung nach dem Tod. Inhaltlich und ikonografisch wird das Motiv außerdem auf den altägyptischen *bnw-Vogel* zurückgeführt, der als *Ba* des Totengottes Osiris ebenfalls Zeichen für die Unterwelt sein konnte.[390] Ohne hier einen ägyptisch aufgeladenen Mystizismus attestieren zu wollen, bediente sich der *Meister des Chevalier Délibéré* mehrerer Symbolisierungs- und Visualisierungsformen des Todes – Sargdeckel, anthropomorphe Todesfiguration, Schriftband, Phönix – und stellte ein versöhnliches Ende in Aussicht, indem er die Notwendigkeit des leiblichen Todes für die Auferstehung betonte. In diesem Sinne ist auch die Überschrift der sehr seltenen niederländischen Ausgabe Jan



Abbildung 81 Unbekannter Künstler: *Ritter und Tod*, 1483–1503 – rechts Ausschnitt

388 Übersetzung der Schriftbänder: »Der entschlossene Ritter:« / »Ich verschone keinen lebendigen Menschen auf Erden.« Zur Transkription der altfranzösischen Schreibweise siehe Transk. 42.

389 Vgl. L.C.I., Bd. 3, Sp. 430. Generell wird die Ikonografie des Phönixes als »uneinheitlich« charakterisiert. Das schlagkräftigste phänotypische Argument für den Phönix ist die zweifache Haube am Hinterkopf, die besonders in der Ausprägung des Reihers in Erscheinung tritt. Dergestalt erscheint der Phönix auch in Analogie zum *bnw-Vogel* der ägyptischen Religion, vgl. HOFFMANN 2009, 1.2.

390 Vgl. HOFFMANN 2009, 1.2. Beim *Ba* handelt es sich um ein altägyptisches Pendant zur Exkursionsseele oder Freiseele. Zur Definition dieser Begriffe siehe HASENFRATZ 1999, S. 734.

Pertchevals[391] aus dem Jahre 1503 (Abb. 81) zu verstehen.[392] Dort heißt es: »Dit boeck is ghenoempt den Camp[393] vander doot Studeert hier inne want het is u noot.«[394] Das Lesen sowohl literarischer als auch bildlicher allegorischer Figuren hatte eine »very real presence in people's minds«[395], und so erfährt der aufmerksame Leser, dass nur der tugendhaft geübte und vorbereitete Ritter seinen letzten Kampf meistern wird, um ruhmreich in das Himmelreich aufzufahren.[396]

Mitte des 16. Jahrhunderts wurde das Werk in spanischer Sprache neu aufgelegt.[397] Das Titelblatt von Hernando Acuñas *Cavallero determinado* (Abb. 82–84) stimmt in Thema und Komposition mit dem Ursprungswerk überein, verliert durch seine zeitgenössische Auslegung aber an Dynamik und erhält durch kleine Veränderungen einen leicht veränderten Aussagegehalt.[398] Einerseits wählte der Autor eine neue Inschrift für die Spruchbänder: »Debemur morti nos nostraque. Stat sua cuique dies breve & irreparabile tempus«.[399] Zwar steigerte Acuña durch die Verquickung des Werkes mit einem antiken Zitat[400] den Bildungsanspruch an seine Leser, doch führte diese Formulierung weg vom militanten Charakter des Zusammentreffens zweier Kontrahenten, hin zu einer Allgemeingültigkeit des Todes für alle Menschen; die thematische Rückbindung an das inhaltliche Moment des Ritterlichen ging hierbei verloren. Andrerseits verschob sich durch Umgestaltungen der Komposition das Rollenbild von Angreifer und Opfer. Die Besonderheit der literarischen Grundlage, dass ein lebender Ritter gegen den

391 Eigentlich Jan Stee(n)maer, auch als Jan Baertmaker oder Jan van de Dale bekannt.

392 Das Buch ist eine Nacherzählung des *Chevalier délibéré* mit Texten von Jan Steenmaer und wurde 1503 in Schiedam von Otgier Pieterszoon Nachtegael herausgegeben. Das Exemplar der Hamburger Universitätsbibliothek ist das einzige derzeit bekannte mit dem niederländischen Zweizeiler. Das Werk der Universitätsbibliothek in Leiden ist lediglich ein Faksimile von einem Buch aus dem Jahre 1948. Bibliografische Angaben zum niederländischen Exemplar und dessen Kolophon sind wiedergegeben bei KRONENBERG 1923, S. 471, Nr. 1308.

393 Der Begriff *Kamp* wird im Altniederländischen primär mit *Kampf* übersetzt, kann aber auch *Feld* bedeuten, ein Stück Land, das man bearbeiten kann, vgl. KRAMER 1759, Sp. 752.

394 Übersetzt: Lerne in diesem Buch (über den Kampf mit dem Tod), da du dieses Wissen benötigen wirst.

395 LA MARCHE 1999 [1483], S. 5.

396 Die ritterlichen Heldenleistungen, die La Marche beschreibt, sind seinerzeit bereits ein Anachronismus, doch funktionieren sie weiterhin als adäquates Vehikel für seine moraldidaktische Botschaft, vgl. LA MARCHE 1999 [1483], S. 7.

397 Vgl. ACUÑA 1550, ACUÑA 1573 und ACUÑA 1591.

398 Diese Tatsache ist generell für die *mors militans* ab der Jahrhunderthälfte zu konstatieren. Siehe hierzu den Abschnitt III.3.

399 Übersetzt: Wir schulden dem Tod uns und das Unsere. Jedem ist sein Tag bestimmt, kurz und unwiederbringlich ist die Zeit.

400 Der Passus »Stat sua cuique dies« kann auf Vergils *Aeneis* zurückgeführt werden. Vers 467 des zehnten Buches bezieht sich mit jenen Worten auf den ebenfalls ungleichen Kampf zwischen Pallas und Turnus.

Tod aufbegehrt, schlug sich in La Marches Titelholz noch in der Angreiferrolle des Ritters nieder. Bei Acuña hat die Figur des Todes die Initiative ergriffen und attackiert den Ritter mit erhobenem Turmschild und nutzt seinen Pfeil gleich einem Speer. Der Reiter kann indes keinen erfolgreichen Angriff setzen, seine Lanze verfehlt sowohl den Schild als auch die Todesfigur, er hat seine entschlossene Zuversicht (*Délibéré*) verloren.

Ein letztes Beispiel sei aus den Bildzeugnissen des Volksglaubens angeführt. Der Berner Allerseelenaltar von 1505 zeigt auf der Feiertagsseite die Begegnung eines Ritterheeres mit der Reiterschaft untoter Schergen (Abb. 85).[401] Die literarische Vorlage des vom Stadtschreiber Thüring Fricker gestifteten Retabels war vermutlich das *Speculum Exemplorum*, eine von Johannes Busch kompilierte Sammlung moraldidaktischer Erzählungen religiöser Alltagsereignisse, die seit 1481 in gedruckter Form ihre Verbreitung fand.[402] Darin befand sich eine



Abbildung 82 Unbekannter Künstler: *Ritter und Tod*, 1550–1573 BY-NC-SA



Abbildung 83 Unbekannter Künstler: *Ritter und Tod*, um 1573 BY-NC-SA



Abbildung 84 Unbekannter Künstler: *Ritter und Tod*, um 1585 BY-NC-SA

401 Die Mitteltafel des Retabels ist nicht erhalten, doch zeigte sie ursprünglich eine geschnitzte Darstellung der *Armen Seele*n im Fegefeuer, vgl. JEZLER 2000, S. 204 und WAGNER 1977, S. 68. Die Angaben gehen auf den Berner Chronisten Valerius Anselm zurück, der den Altar bereits im 16. Jahrhundert beschrieb, vgl. ANSELM 1884–1901, Bd. 2, S. 415 und Transk. 43. Vgl. zum Retabel auch KATALOG Bern 2006, S. 190 und KATALOG Zürich 1934, S. 31.

402 BUSCH 1490. Der Verweis auf das *Speculum Exemplorum* findet sich bei ROGG 2002, S. 217, JEZLER 2000, S. 204, THOMANN 1970, S. 162–162 und HANHLOSER 1950, S. 40. Die Publikationen von Wieser und Rott sind diesbezüglich überholt, vgl. WIESER 1949, S. 499 und ROTT 1938, Bd. 3, S. 169. Vgl. dazu auch den Abschnitt I.3.2.

erweiterte Erzählung der *Dankbaren Toten*, die ein ganzes Heer als Hilfe für ihren Fürsprecher entsandten.[403] Auf der linken Tafel empfängt jener – Heerführer Herzog Eusebius von Sardinien – sein untotes Gegenüber in gebotenen militärisch-diplomatischen Zeremoniell. Er hatte die reichste seiner Städte den Toten gewidmet und

> liess dem Ort einen Zehntel seiner Einkünfte zufliessen, damit durch Almosen und Seelenmessen die Verstorbenen im Fegefeuer rascher erlöst würden. Der Reichtum der Stadt erweckte jedoch die Gier von Ostorgius, dem Fürsten von Sizilien. Er eroberte die Stadt und beraubte die Toten ihrer Tröstung.[404]

Als Eusebius sich für die Rückeroberung der Stadt rüstete, kam ihm plötzlich das Totenheer zur Seite. Dieses bedankte sich durch seine Unterstützung bei dem Gönner und setzte sich für die eigenen lebenden Nachfahren ein. Bei dieser Erzählung handelt es sich zwar um reitende Tote, aber nicht um die *mors militans*, denn Lebende und Tote stehen vereint zusammen; Eusebius wird nicht vom Tod bedroht, sondern von Toten unterstützt. Eine streitbare Kampfsituation könnte sich nur in Bezug auf den Antagonisten Ostorgius entwickeln, doch kapitulierte dieser beim Anblick der Totenarmee und ihrer Drohungen. Während sich die Heere über die zweite Tafel hinweg im Feldlager verteilen und die Verhandlungen verfolgen, überbringt ein Bote der im Hintergrund befindlichen Stadt bereits die Kapitulation des Angreifers. Die dargestellten Schreckensgesten der Bevölkerung antizipieren Reaktionen der Zeitgenossen, die stets befürchteten des Nachts von Wiederkehrern heimgesucht zu werden. In Bezug auf die umstrittenen Außenseiten der Tafeln berichtet der Berner Chronist Anselm davon, dass der Altar für das Abhalten von Seelenmessen eingesetzt werden sollte und für

403 Es gibt verschiedene Erzählungen von hilfreichen Heeren armer Seelen. Zur Erzählung des Eusebius siehe BUSCH 1490, Distinctio nona, capitula CLXXXIIII, eine weitere Variante findet sich bereits bei Thomas von Chantimpré, vgl. CHANTIMPRÉ 1460, Liber II, 53 § 30. Für die Erzählung im deutschen Wortlaut siehe Transk. 44 und 45. Zu weiteren Varianten der Erzählung siehe OTHENIN-GIRARD 1998, S. 171–172.

404 JEZLER 2000, S. 204. Vgl. auch TAVEL 1987, S. 19 und WAGNER 1977, S. 75.



Abbildung 85 Unbekannter Berner Meister: Innenseiten des Allerseelen-Altars, 1505

das Münster gestiftet wurde.[405] Eine starke Gemeinschaft von Christen konnte durch Fürbitten in Seelenmessen so furchtlos dem Tod, selbst in Form eines ganzen Heeres, entgegentreten.[406] Die Kostüme und Rüstungen – besonders mar-

405 Zur Kontroverse um die Darstellung von Priestern als Wiedergänger siehe JEZLER 2000, S. 204, OTHENIN-GIRARD 1998, S. 175, GÖTTLER/JEZLER 1997, S. 208–210, TAVEL 1987, S. 19 und ANSELM 1884–1901, Bd. 2, S. 415–416 (Vgl. Transk. 43).

406 Vgl. ROGG 2002, S. 217.

kant in Person des Landsknechts im Vordergrund der linken Außentafel – entsprechen ganz dem zeitgenössischen Geschmack und lassen den unbekannten Künstler der Tafeln im Umfeld von Niklaus Manuel vermuten.[407]

II.2.2 Die apokalyptischen Reiter

Die erste Darstellung Dürers einer reitenden *mors militans* findet sich in seiner 15 Blatt umfassenden *Apocalipsis cum figuris*, die erstmals 1498 im Eigenverlag veröffentlicht wurde, und zeigt die *Apokalyptischen Reiter* (Abb. 86).[408] Die Rückseiten der Bilder wurden mit dem Vulgatatext der Offenbarung versehen, es gab aber auch eine zweite Fassung, für welche der deutsche Text der Koberger-Bibel gewählt wurde.[409] Form und Zeitpunkt des Werkes bedienten aus theologisch-ökonomischer Sicht einen potenten Markt, welcher empfänglich war für die christlich geprägte Thematik des Weltenendes und seines befürchteten Eintritts für das Jahr 1500. Dürers *Offenbarung* bildet die damals gängige Höllen- und Todesfurcht ab und lud ein, sich dieser zu stellen und mit ihr auseinanderzusetzen. Die Ausgabe in zwei Sprachen ermöglichte neben der Rezeption durch die Bildungsschicht die Erschließung durch die alphabetisierten deutschsprachigen Zeitgenossen und führte zu einer Verbreitung über den bisherigen Markt hinaus.[410] Dieses sozioökonomische Handeln ist »ein Beispiel für des jungen Dürers politisch klaren Vorausblick«.[411] Der kommerzielle Erfolg des technisch auf höchstem Niveau produzierten Druckwerkes war hoch, und so gab der Künstler 1511 eine zweite Buchausgabe in großem Folioformat heraus.[412] Mit seinen *Apokalyptischen Reitern* knüpfte Dürer an bereits bestehende Bildformeln

407 Vgl. REUST 1990, S. 6. Der Stifter Thüring Fricker war außerdem Niklaus Manuels (unehelicher) Großvater und Vorgänger des Stadtschreibers Anselm vgl. JEZLER 2000, S. 205, WAGNER 1977, S. 68 und ANSELM 1884–1901, Bd. 2, S. 415–416.

408 Die Arbeiten an der *Apocalipsis cum figuris* begannen bereits 1496, vgl. WIEBEL 2002, S. 54. In der deutschsprachigen Ausgabe von 1498 nennt sich der Künstler im Kolophon zudem selbst als Drucker. Auf Fol. 15^{v} heißt es: »Gedruecket zu Nurnbergk durch Albrecht duerer maler nach Christi geburt. M.cccc.vnd darnach im xcviij.iar.«

409 Vgl. RECKERMANN 2011, S. 20. Aus der Koberger-Bibel von 1483 war Dürer auch die neuartige Darstellung der apokalyptischen Reiter (Abb. 75) bekannt.

410 Vgl. UNVERFEHRT 1997, S. 323. Zu den lesekundigen Rezipienten von Druckgrafik im 15. und 16. Jahrhundert siehe ECKER 1981, Bd. 1, S. 100: »Unter Berücksichtigung aller Indizien wurde auf eine Leserschicht von 3–4% der Gesamtbevölkerung bis 1500 und von über 5% im 16. Jahrhundert geschlossen, wobei offenbar starke Unterschiede zwischen Stadt und Land bestanden und in den größeren Städten bis zu einem Drittel der erwachsenen Männer lesen konnten.«

411 UHLITZSCH 1987, S. 45.

412 Dürer beherrschte den Holzschnitt bereits so gut, dass er Kreuzschraffuren wie im Kupferstich anwendete, vgl. LEVIN 1975a.

des reitenden Todes an, allerdings erneuerte er das Thema radikal, indem er ein vollkommen neues Arrangement vornahm und unter anderem eine Figur des streitbaren Todes implementierte.[413] Im Gegensatz zu den meisten anderen Werken dieser Untersuchung sind die Blätter Dürers relativ ausgiebig erforscht und ihre Komplexität herausgestellt worden. Eine erneute Gesamtanalyse wird hier daher nicht verfolgt, vielmehr soll der Fokus auf das Phänomen des streitbaren Todes gelegt und den Themenkomplex tangierende Forschungsergebnisse mit einbezogen werden.[414]

Das dritte Blatt aus Dürers *Apokalypse* zeigt die vier Reiter, wie sie von der linken Bildseite über die Menschheit hereinbrechen und über diese hinweg preschen.[415] Über ihnen schwebt zwischen den Wolken ein Engel mit Segensgestus, während sich links unten der Höllenrachen auftut, welcher die überwältigten Opfer verschlingt.[416] Unter diesen befinden sich, wie auch bei den Totentänzen, hohe und niedere Vertreter der geistlichen und weltlichen Stände. Dürer rekurrierte mit seinem Entwurf auf das zuvor genannte Kölner Blatt von 1479 (Abb. 74) und entwickelte das Motiv weiter. Auch er zeigt alle vier Reiter gleichzeitig, doch erscheinen sie planimetrisch hintereinander gestaffelt und besitzen eine enorme Varietät der Rhythmen innerhalb einer komplexen Komposition.[417]

413 Zur Ikonografie der *Apokalyptischen Reiter* siehe auch den Abschnitt I.3.

414 Ausführlich zur bisherigen Interpretation des Blattes KRÜGER 2002 und UNVERFEHRT 1997.

415 Das Moment der Geschwindigkeit in diesem Blatt wurde von der Forschung besonders intensiv diskutiert. Nicht nur erfolgte ein Verweis auf italienische Vorbilder in Form von Werken von Mantegna und Pollaiuolo, beginnend mit Panofsky verbreitete sich auch die These, innerhalb der vier Reiter sei der Bewegungsablauf eines gesamten Rittes dargestellt. Zusammenfassend dazu KRÜGER 2002, S. 78–79. Der heftige Wind, der sich in flatternden Decken und Gewändern, Pferdemähnen und -schweifen zeigt, wurde bereits von Heinrich Wölfflin hervorgehoben, vgl. WÖLFFLIN 1905, S. 47. Die horizontal verlaufenden Schraffuren, die den Hintergrund ausfüllen, sich in den Wolken fortsetzen und die man aus heutiger Sicht in Anlehnung an das Comicgenre als Speedlines bezeichnen würde, tragen zusätzlich zu diesem Effekt bei.

416 Der begleitende Engel ist ein Überbleibsel der biblischen Geschichte, denn in der Offenbarung krönt er den ersten Reiter. In Dürers Entwurf wirkt es beinahe so, als würde er das Schwert des zweiten Reiters segnen. Ralf von Retberg sah in dem Engel hingegen eine Personifikation des Evangeliums und in den vier Reitern die Bestrafer derer, die der Heiligen Schrift nicht folgten, vgl. RETBERG 1871, S. 19–20.

417 Vgl. SAYRE 1988, S. 43.

Von hinten nach vorne handelt es sich dabei um die Figurationen von Sieg, Krieg, Teuerung und Tod. Ihre Pferde bekommen während des Ritts keinen physischen Kontakt zum Boden oder zu den von ihnen überwältigten Opfern, son-



Abbildung 86 Albrecht Dürer: *Die apokalyptischen Reiter*, 1497/1498 BY-NC-ND

dern tangieren ganz gezielt die Grenzen zu diesen, sodass einige Linien gleichsam Kontur von Pferd und Opfer sind.[418] Darüber hinaus wird so offen gehalten, ob sich die Reiter räumlich bloß über oder auch vor den Sterblichen befinden. Erstere schweben über Letztgenannte hinweg und richten ihren Blick nach vorn; dies gilt insbesondere für die drei hinteren, der himmlischen Sphäre zuzuordnenden Reiter, während der Tod und das ihm zugeteilte Höllenmaul dem Erdenreich verbunden sind. Folgerichtig ist der vierte Reiter auch derjenige, der sich unmittelbar vor dem Aufsetzen auf den Erdboden befindet und den interfiguralen Kontakt zu den Opfern herstellt, die er im nächsten Moment vernichten wird. Noch überspringt er einen hohen Würdenträger, dessen Kopfbedeckung eine Mischung aus Kaiserkrone und Bischofsmitra darstellt, doch unmittelbar danach prescht er auf eine am Boden liegende Dame zu, welche die Erste einer größeren Opferschar darstellt.[419]

Von dieser nimmt der sich duckende Bauer am rechten Bildrand eine kompositorisch und inhaltlich wichtige Position ein:[420] Als Repoussoir- und Identifikationsfigur für den Betrachter leitet er den Blick von den Opfern auf die Angreifer, konkret gilt seine Abwehrgeste jedoch dem Tod, der mit einer Mistgabel nach ihm ausholt.[421] Dieses zur Waffe umfunktionierte Werkzeug ist insofern ungewöhnlich, als es weder dem traditionellen Schwert noch der symbolmächtigen Sense entspricht.[422] Immerhin hält Dürer über das landwirtschaftliche Moment die Assoziation zur Sense, und damit die Verbindung zum Tod als Schnitter (Jer 9,20) aufrecht, dem Inbegriff des Seelenernters.[423] Auch die symbolisch zu verstehenden Waffen der anderen Reiter erhalten im vorliegenden Holzschnitt Militärcharakter, da sie von den Opfern als unmittelbar tötendes Werkzeug gefürchtet werden, sogar mit der Waage der Teuerung wird einer Schleuder gleich

418 So zum Beispiel die Vorderhand des *Sieges* und die linke Hand des aufrechten Bauern oder die Vorderhufe der *Teuerung* und der Oberarm des beleibten Bürgers. Zum fehlenden Bodenkontakt siehe SCHOLL 1994, S. 71.

419 Zur Klassifizierung der geistlichen Kopfbedeckung siehe KRÜGER 2002, S. 76.

420 Anregungen für diese Figur konnte Dürer bei Schongauer und in Giottos Fresken in der Arenakapelle gefunden haben, vgl. KRÜGER 2002, S. 78, FN 11.

421 Eva Schuster sieht in der Bewaffnung des Todes mit einer Mistgabel einen Bezug auf die aufständischen Bauern der Zeit, vgl. SCHUSTER 1989, S. 48. Allerdings gab es auch zuvor Darstellungen des vierten apokalyptischen Reiters mit bäuerlichem Gerät, z. B. mit einer Harke, vgl. KLEIN 1981–1983, Bd. 2 [1983], S. 108. Zur Einordnung und kritischen Hinterfragung von Projektionen der Bauernaufstände in die Bildpublizistik siehe den Abschnitt II.4.1.4.

422 Anders noch als im Kölner Blatt von 1479, in dem der Tod gleich beide Waffen führt, ist in Dürers Schnitt nur dem *Krieg* die symbolmächtige Waffe des Schwertes vergönnt. Hierbei handelt es sich zwar um eine naturgetreue, aber für diese Zeit ungewöhnliche Wiedergabe, vgl. MÜLLER 2002, S. 48.

423 Den Vergleich zieht auch SCHMITZ 1982, S. 17.

zum Angriff ausgeholt.[424] Doch allein der Tod scheint bereits Gebrauch von seiner Waffe zu machen, so schwingt er die Mistgabel nach hinten, als ob er soeben eines seiner Opfer vom Boden gepickt und in der Hölle ›entsorgt‹ hat. Kompositorisch hält Dürer den Moment ambivalent, da die Mistgabel vom linken Bildrand beschnitten wird und keinen Ausblick auf das bereits Geschehene gibt.[425] Auch die Wahl einer Mistgabel besitzt Symbolcharakter, da sie die Opfer im übertragenen Sinne zu Dung degradiert, ein kritischer Wink Dürers an Adel und Klerus, deren Repräsentant der bis dahin einzige im Höllenschlund ist?[426]

Karl Heppe sieht in der Figur des Todes dezidierte Anleihen antiker Bildtopoi, so setzt er den Tod mit dem römischen Gott des Ackerbaus *Saturn* gleich und identifiziert die am Boden niedergerannten Menschen mit einen von ihm gefressenen Kindern. Daneben führt die antike Gottheit ebenfalls das Attribut der Sense.[427] Heppes Deutungen sind gerade in Dürers ikonografischem Ausnahmebeispiel nicht in letzter Konsequenz überzeugend, eine dahingehende Kodierung angesichts der künstlerischen Programmatik für die *Apocalipsis* ohnehin unwahrscheinlich. Die Besonderheit, die Dürers gesamten Zyklus auszeichnet und zugleich das stärkste Argument für die zeitgenössische Akzeptanz seiner teils radikalen Bildneufindungen darstellt, ist die meist wortwörtliche Umsetzung der Heiligen Schrift ins Bild. So folgt auch das Blatt der Apokalyptischen Reiter, und mit ihm die Gestaltung des vierten Reiters *Tod,* dem Text der Johannesoffenbarung (Offb 6,8):

> Und ich sah, und siehe, ein fahles Pferd, und der darauf saß, dessen Name war: der Tod, und die Hölle folgte ihm nach. Und ihnen wurde Macht gegeben über den vierten Teil der Erde, zu töten mit Schwert und Hunger und Pest und durch die wilden Tiere auf Erden.[428]

424 Durch kompositionelle Planung entstanden allerdings einige Unzulänglichkeiten in der Haltung der Waffen. Dürer wollte das Schwert des *Kriegs* anscheinend im Ganzen zeigen, also musste er den Schwertarm über den Kopf des *Hungers* anheben. Die so entstandene Haltung wirkt verkrampft und fügt sich nicht ganz in die Logik der Figurenstaffelung. Vgl. MÜLLER 2002, S. 49. In Bezug auf die Waage zog Heinrich Wölfflin den Vergleich mit einer Peitsche, vgl. WÖLFFLIN 1905, S. 47.

425 Die Erzählstruktur der innerbildlichen Chronologie würde jedoch nahelegen, die Opfer ›vor‹ dem Höllenschlund zu platzieren und nicht hinter diesen zu werfen.

426 »[T]he corpse reduces his victim's body to a pile of shit.« KOERNER 1993, S. 281. Koerners Aussage betrifft allerdings Baldungs *Tod und Reiter*. Näheres dazu im Abschnitt II.2.3.

427 Vgl. HEPPE 1982, S. 34.

428 LUTHER 1999, NT, S. 284.

Freiheiten hatte Dürer jedoch in den nicht konkreter geschilderten Einzelheiten der Figur. Er gestaltete den *Tod* sowie dessen Pferd in bisher nicht bekannter Art und Weise und wich erstmalig sowohl in der Ikonografie der apokalyptischen Reiter als auch in der Darstellung des Todes signifikant von den Darstellungstraditionen ab. Als Todesfigur wählte er einen abgemagerten Greis, der sich deutlich von einem Skelett oder dem bewährten vitalen Reiter unterscheidet und mit seinem zerzausten Bart eine Art ›Tod als wilder Mann‹ darstellt.[429] Zwar ist sein Leib noch intakt, Haare, Nägel, Augen, Nase, Mund und Haut sind unversehrt, doch ist der Alte soweit abgemagert, dass sich seine Rippen bereits abzeichnen. Die Erscheinung dieses lebensunfähigen Körpers wird allerdings durch seine übermenschliche Dynamik und Agilität konterkariert. Neben der schwungvollen Handhabung seiner Mistgabel und der Geschwindigkeit, die vor allem über das Pferd vermittelt wird, ist es insbesondere sein Gesichtsausdruck, welcher der Figuration des Todes einen beängstigenden, beinahe manischen Ausdruck verleiht: die Augen sind weit aufgerissen und der Mund zu einem hämischen Lachen verzogen. Bei Karl Heppe ist die Figur ein »glutäugiger Greis«,[430] eine Deutung, die den kreisrunden Augäpfeln mit den großen Pupillen Rechnung trägt, die durch ihre Größe einen besonderen Glanz ausstrahlen und

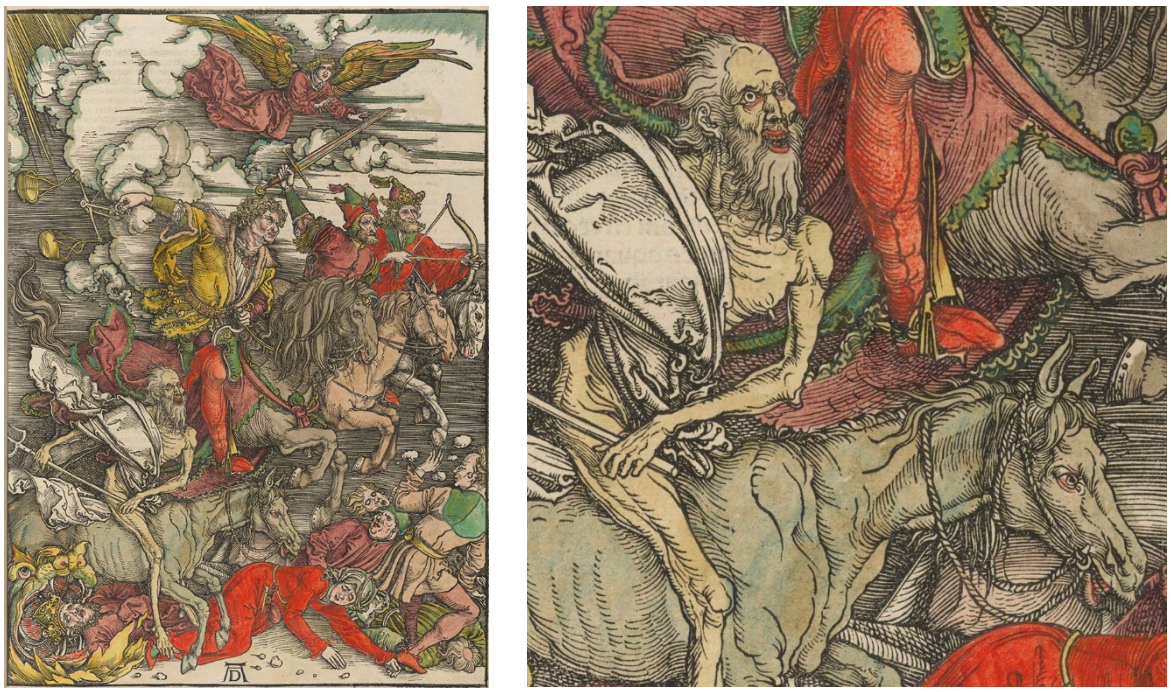


Abbildung 87 Albrecht Dürer: *Die apokalyptischen Reiter*, 1498 – rechts Ausschnitt PUBLICDOMAIN

429 Frank Petersmann bezeichnet den Tod fälschlicherweise als »Halbverwesten«, PETERSMANN 1983, S. 127.

430 HEPPE 1982, S. 34.

zugleich die Form der späteren leeren Augenhöhlen vorwegnehmen.[431] Vielleicht rekurriert Heppes Formulierung aber auch auf ein koloriertes Exemplar der *Apokalyptischen Reiter* (Abb. 87), auf welchem dem Tod und seinem Klepper blutunterlaufene Augen sowie im Falle der Todespersonifikation tiefrote Lippen gegeben wurden, was sie von den anderen Reitern deutlich unterscheidet und ihnen etwas Dämonisches verleiht. Auch die elongierten Proportionen der Todesfigur werden durch das Reittier betont, das sie von sich aus, ohne Kontrolle der rudimentären Seilzügel, vorwärts trägt. Denn der ebenfalls abgemagerte Klepper besitzt ein so geringes Stockmaß und einen so schmalen Körper, dass sein Herr beinahe mit den Füßen den Boden berührt.[432] Umso überzeugender wirkt die Verwendung der Mistgabel, die so wie in vollem Stand eingesetzt werden kann. Das ausgezehrte Pferd ist in allen Belangen ein Pendant seines untoten Reiters. Im Vergleich mit den Rossen der anderen drei Geißelbringer fällt dies besonders in der Modellierung der Muskelgruppen und im Volumen der Mähnen auf. Der Klepper übernimmt sogar die Mimik seines Reitherrn, die Unterlippe ist weit geschürzt, sodass die Zähne wie bei einem Grinsen zum Vorschein kommen und durch die herabgesenkten Augenbrauen entsteht der Eindruck einer Glabellafalte auf der Stirn. Der Tod und sein Reittier bilden so eine formal und inhaltlich verbundene Einheit, die sich deutlich von den anderen Reitern der Apokalypse absetzt.

Dürers *Apokalyptische Reiter* werden vor allem als Ganzes, als Formation[433] der vier die Menschheit überrollenden Boten der Endzeit, zur *mors militans*. Es ist ihre geballte Kraft und die Synergie ihrer unterschiedlichen Waffen – sowohl der physischen als auch der symbolischen – im Zusammenspiel mit einer überirdischen Geschwindigkeit, die ihren ultimativen Vernichtungscharakter hervorhebt. Die Seitenränder beschneiden die Pferde an der Stirn bzw. Hinterhand, wodurch der eng gefasste Bildausschnitt ins Unendliche weitergedacht werden kann und den Effekt einer über alles hinweg pflügenden Reiterschaft evoziert. Gerd Unverfehrt spricht in diesem Zusammenhang von einem »sich über das

431 Die Augen der Reiter durchlaufen von hinten nach vorne eine Veränderung: Während *Sieg* und *Krieg* ›natürliche‹ Augen besitzen, deren mandelförmige Erscheinung durch Lider beschrieben wird, fehlen der *Teuerung* die Pupillen und damit die Fähigkeit zu sehen; eine ikonografische Parallele zur Personifikation der *Justitia*. Der *Tod* im Vordergrund besitzt zwar große Augen mitsamt Pupillen, diese werden allerdings nicht mehr durch Lider konturiert.

432 Mit dem Stockmaß wird bei Pferden der höchste Punkt (Widerrist) bei gesenktem Kopf gemessen.

433 Karl Heppe und Peter Krüger bezeichnen die Vier als »Reiter-Phalanx«, ein Begriff, der weder in seiner ursprünglichen Bedeutung der antiken Infanterieformation noch im übertragenen Sinn als geschlossene Angriffsreihe besonders überzeugend ist, vgl. HEPPE 1982, S. 34 und KRÜGER 2002, S. 76.

momentan Gezeigte hinaus fortsetzenden Prozeß«.[434] Der Tod ereilt die Menschen nicht, weil ihnen die Todesfiguration die Mistgabel in den Leib stößt, sondern in Folge von Krieg, Hunger und Krankheit. Er ist das Ergebnis der ersten drei Reiter und erscheint damit konsequenterweise auch in der Tiefenwirkung abgesetzt von diesen. In Form des kriegerisch erlittenen Todes herrscht in diesem Fall also eine partielle, in die Reiter der Apokalypse eingebettete *mors militans* vor, da sowohl der Reiter des Krieges, wie auch der Tod selbst, ihre Waffen gegen die im Bild dargestellten Menschen einsetzen.

Dürers *Apokalypse* zeigt nicht nur den Zusammenbruch der Welt zum Jüngsten Gericht, sondern eine Umwälzung des Althergebrachten, »den Untergang fortschrittsfeindlicher Kräfte«[435] und die »einzigartige Vision von der Notwendigkeit des Anderswerdens, die Kritik an den bestehenden Zuständen in Reich und Kirche«.[436] Dieser Aspekt wurde von der Forschung lange Zeit in den Vordergrund gestellt, doch sind dahingehende Universalbehauptungen kritisch zu



Abbildung 88 Jean Pichore: *Die apokalyptischen Reiter*, 1507 PUBLICDOMAIN



Abbildung 89 Hans Burgkmair: *Die apokalyptischen Reiter*, 1523–24 BY-NC-ND

434 UNVERFEHRT 1997, S. 323.

435 UHLITZSCH 1987, S. 48.

436 ULLMANN 1985, S. 11. Die Forschung der 1980er Jahre sieht in Dürers *Apokalypse* hauptsächlich ein kirchenkritisches Werk, die zwar einen untergeordneten Teilaspekt darstellt, aber die umfassende Bedeutung des Werkes verkennt.

beurteilen. Eine unmittelbare Kritik des Status Quo hätte den Künstler in Verruf bringen können, seine dahingehenden Anspielungen blieben daher offen und ambivalent. Die Tatsache, dass der geistliche Würdenträger als erster im Höllenrachen landet, kann als Verurteilung des päpstlichen Handelns gedeutet werden, die Bildrhetorik entspricht aber auch der Abfolge der alle Menschen gleichmachenden Totentänze. Von den Zeitgenossen wurde das Blatt der vier Reiter daher vor allem als Symbol der vier Alltagsplagen aufgefasst.[437] Der Tod war den Menschen allgegenwärtig und Teil des öffentlichen Lebens. Er manifestierte sich in Kriegen, als Folge von Missernten in Hungersnöten und suchte die städtische Gesellschaft in regelmäßigen Abständen als Pest heim – in Nürnberg zuletzt 1494. So spannt Dürers Blatt vielmehr einen Bogen vom prophezeiten Heilsplan zum real gelebten Glauben.

Eine derart wuchtige Darstellung der apokalyptischen Reiter, wie sie Dürer hervorgebracht hat, gab es im 16. Jahrhundert nicht mehr. Künstler aus Dürers Umkreis und deren Nachfolgegenerationen griffen einzelne Elemente auf, entwickelten aber keine eigenen Bildstrategien. Das charakteristische Merkmal des



Abbildung 90 Matthias Gerung: *Die apokalyptischen Reiter*, 1546 BY-NC-ND



Abbildung 91 Lucas Cranach d. Ä.: *Die apokalyptischen Reiter*, 1522 BY-SA

437 Vgl. dazu UNVERFEHRT 1997, S. 324.

gemeinsamen Auftretens der vier Reiter wurde sogar für schmale Marginalienbereiche übernommen, in denen die schlagkräftige Dynamik des Ursprungsmotives allerdings verloren ging (Abb. 88).[438] Die *Apokalyptischen Reiter* Hans Burgkmairs von 1523 sind hingegen eine recht innovative Bildfindung (Abb. 89). Diese galoppieren zwar ebenfalls gestaffelt im Halbkreis auf Wolken, doch greift das Blatt mit der bibelgetreuen Schwertbewaffnung des Todes, der Präsenz der Johannesfigur im Vordergrund und dem stilisierten Höllenrachen auf bewährte Motive zurück. Mit der Verlagerung des Höllenrachens in den Himmel und dem damit einhergehenden Verzicht auf die irdische Sphäre entrückte Burgkmair das Geschehen dem gewaltsamen und überwältigenden Eindruck der Offenbarung.[439] Die Figur der *mors militans* tritt hier nicht zu Tage.[440]

Ähnliches gilt auch für die *Apokalyptischen Reiter* Lucas Cranachs d. Ä., Hans Holbeins d. J., Barthel und Sebald Behams, Georg Lembergers sowie Hans Schäufelins (Abb. 91–96), die sich kompositorisch stark an Dürers Entwurf orientierten, durch das geringere Format allerdings zwangsweise auf Details verzichten mussten.[441] Inhaltlich änderten alle Künstler die Aussage der Bildformel dahingehend, dass Adel und Klerus nicht mehr im Bild präsent sind und der Höllenschlund kein Opfer verschlingt, sondern Feuer speit.[442] Bei den Beham-Brüdern ist die Mistgabel wieder klassischen Todessymbolen gewichen – Pfeil

438 Der Holzschnitt von Jean Pichore befindet sich in dem französischen Stundenbuch *Heures a lusaige de Romme*, vgl. hierzu DOUCE 1833, S. 65–69 und HARDOUYN 1507, Fol. 74^{r}.

439 Ähnlich äußert sich auch HEPPE 1982, S. 34. Einen seitenverkehrten Entwurf aus der Mitte des 16. Jahrhunderts mit leichten Abänderungen schuf Matthias Gerung für Sebastian Meyers deutsche Übersetzung der lateinischen Apokalypse-Kommentare (Abb. 90), vgl. MEYER 1544. Das aufwendige Zügel- und Sattelzeug sowie die Turbane bei erstem und drittem Reiter kennzeichnen die Siegelboten hier als Osmanen und verdeutlichen die weiterhin existierende Bedrohung des Abendlandes durch diese. Allerdings scheint von ihnen keine zwingend *tödliche* Bedrohung auszugehen, denn der vierte Reiter schreitet in gemächlichem Schritt voran, er besitzt nicht mehr die Dynamik alter Darstellungen oder seiner berittenen Mitstreiter. Im Gegensatz zu Burgkmairs Verzicht auf Sozialkritik nimmt Gerungs Ausführung damit Bezug auf den satirisch-polemischen Charakter der *Offenbarung* Sebastian Meyers. Ausführlich dazu ROETTIG 1991, S. 75–80.

440 In Gerungs Holzschnitt generiert sich die *mors militans* erst im Transfer auf die Folgeseite. Meyers *Offenbarung* ist antithetisch aufgebaut, sodass sich je eine biblische und eine allegorische Darstellung des gleichen Themas gegenüberstehen. Die im Blatt der Apokalyptischen Reiter fehlenden menschlichen Opfer werden in der allegorischen *Ernte des Todes* auf der Gegenseite gerichtet.

441 Lediglich das Blatt Cranachs erreicht ähnliche Ausmaße wie Dürers Werk. Die ältere Forschung um Heinrich Röttinger erkannte allerdings in keinem der Werke einen Zusammenhang mit Dürers Blatt aus der Offenbarung von 1498, vgl. RÖTTINGER 1921, S. 47. Von Sebald Beham soll eine weitere Darstellung der apokalyptischen Reiter existieren, welche das verkleinerte Motiv variiert und seitenverkehrt wiedergibt, vgl. dazu die Beschreibung bei PAULI 1901, S. 357, Nr. 862.

442 Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass die Verantwortlichen eine Strafe der Obrigkeiten befürchteten.

und Sense –, während das Geschehen in eine fassbar irdische Szene gebettet wurde.[443] Damit reduzieren sich zum einen die bei Dürer subtil aufgeladenen Deutungsschichten, zum anderen werden die Blätter zu einer Bildvariante geringerer Komplexität und wortwörtlicher Bodenständigkeit. Eine *mors militans* wie in Dürers Blatt ist hier aufgrund der hohen Übereinstimmungen ebenfalls vorhanden, da sowohl *Krieg* und *Tod* als auch Opfer im Bild anwesend sind, das Blatt selbst aber besitzt lediglich Wiederholungscharakter und ist keine programmatische Neuschöpfung. Radikaler im Einsatz der Mistgabel mögen lediglich die Bildlösungen Cranachs und Holbeins sein, in denen ein unmittelbarer Angriff mit dem bäuerlichen Werkzeug erfolgt. Cranachs *Tod* reitet, die Zinken nach vorn gerichtet, auf die flehenden Menschen zu, Holbein lässt den als Skelett dargestellten Tod die Mistgabel einer Lanze gleich einsetzen und auf die am Bo-



Abbildung 92 Hans Holbein d.J.: *Die apokalyptischen Reiter*, nach 1523 PUBLICDOMAIN



Abbildung 93 Barthel Beham: *Die vier Reiter der Apokalypse*, 1524



Abbildung 94 Georg Lemberger: *Die vier Reiter der Apokalypse*, 1524 PUBLICDOMAIN

443 Besonders der Holzschnitt Barthels ist sehr selten und wird nur von MULLER 1958, S. 13/40, Nr. 31 und RÖTTINGER 1921, S. 47, Nr. 3 genannt. Er befindet sich lediglich in den Nürnberger Bibeln aus der Offizin Hergot, von denen nur wenige Exemplare bekannt sind (VD16 Nrn. B 4344; B 4359–B 4361; B 4368; B 4369). Zur Druckgeschichte bei Hergot siehe SEEBAß 2002, S. 111–113. Barthels Motiv der apokalyptischen Reiter besitzt zwei formale Unregelmäßigkeiten. Die rechte obere Ecke weist eine konkave Aussparung auf, vermutlich verursacht durch ein herausgebrochenes Stück der Maserung, die jedoch vor der Fertigstellung des Stockes vorhanden war und in den Entwurf einbezogen wurde, denn die Konturlinie folgt der entstandenen Rundung. Direkt darüber befindet sich die typografische Seitenzählung, die in beiden Münchener Exemplaren falsch ist. Fol. 141^{r} weist die Zahl 142 auf, da die Zählung wenige Seiten zuvor aus der Reihe geriet. Diese lautet für den Beginn der Offenbarung: 136, 138, 138, 140, 40 [sic], 142, 142, 143, 144, 145 usf. Das Stuttgarter Exemplar folgt einer anderen Zählung (cccxxij).

den liegende Opferschaar zielen. Ein junger Mann reißt pathetisch die Arme empor, doch wird er im nächsten Moment stellvertretend für alle Menschen von der tödlichen Wucht getroffen werden. Beide Holzschnitte unterscheidet lediglich das Verstreichen einer innerbildlichen Millisekunde, sodass Holbeins Todesfigur seinen Opfern ein Stück näher ist.
Selbst ein Dreivierteljahrhundert nach Dürer vermochte dessen Bildidee die Be-



Abbildung 95 Hans Leonhard Schäufelin: *Die apokalyptischen Reiter*, 1524



Abbildung 96 Sebald Beham: *Die apokalyptischen Reiter*, 1539 BY-NC-ND

trachter noch zu überzeugen, die Entwicklung anderer Bildkonzepte für die apokalyptischen Reiter wurde nicht in Betracht gezogen. Gerard van Groenin-gens *Apokalyptische Reiter* orientieren sich daher weiterhin stark an der jahrzehntelang erprobten Komposition, erscheinen aber bereits in einem neuen Gewand (Abb. 97). Der das Quartett begleitende Engel ist wieder zum krönenden Himmelsboten für den ersten Reiter geworden, der Tod kommt als mittlerweile etabliertes und anatomisch korrekt wiedergegebenes Skelett daher und ist mit einer überdimensionalen Sense ausgestattet. Die Energie der Reiter scheint naturgewaltig zu sein und bricht wie eine Welle über das Erdreich und seine Opfer herein. Dabei lässt sich nicht immer auf den ersten Blick unterscheiden, ob es sich bei den übertürmenden Formen um Pferdekörper und -mähnen, Wolken, Feuer oder menschliches Fleisch handelt. Dazu trägt auch das Auftreten der Reiter bei, die in antikischem Habitus mit langen Bärten und flatternden Gewändern ihre Waffen in extrem dynamischen Posen einsetzen. Die zuletzt genannten Werke zu den apokalyptischen Reitern rekurrieren also ausnahmslos auf die 1498 von

Dürer entworfene Bildformel und stellen damit das Gros der reitenden *mors militans*-Darstellungen dar. Aus der Nürnberger Werkstatt ging jedoch ein äußerst erfolgreicher Schüler hervor, der sich ebenfalls dem Thema von Reiter, Pferd und Tod widmete. Hans Baldungs Stellung wurde bereits in Bezug auf die Zeichnungen der *Begegnung* (Abb. 20–21) diskutiert, die thematische Nähe dazu schlägt sich aber auch im folgenden Blatt nieder.



Abbildung 97 Gerard van Groeningen: *Die apokalyptischen Reiter*, 1563–1574 PUBLICDOMAIN

II.2.3 Hans Baldungs *Tod und Reiter*

Kurz nachdem Hans Baldung die Werkstatt seines Meisters Dürer verlassen hatte, um in seine mutmaßliche Ausbildungsheimat Straßburg zurückzukehren, entstand der *Tod und Ritter* genannte Holzschnitt, der sich heute in den Florentiner Uffizien befindet (Abb. 98).[444] Das Blatt wurde erst spät von der Forschung als Werk Baldungs ausgemacht, das daran bekundete Forschungsinteresse ist

444 Bei seiner Erstnennung durch John Rowlands 1979 wurde das Werk als »single-sheet woodcut« beschrieben, ROWLANDS 1979, S. 590. Diese Klassifizierung übernahm 1993 auch Leo Koerner, vgl. KOERNER 1993. Die gut recherchierte Arbeit von Christian Kiening aus dem Jahr 2003 bezeichnet das Blatt allerdings dezidiert als »die Zeichnung«, KIENING 2003, S. 81. Eine Anfrage bei Elisabetta Bandinelli der Florentiner Uffizien ergab, dass es sich um »una xilografia« handelt, dass es sich um einen Holzschnitt handelt kann ich nach in Augenscheinnahme des Blattes bestätigen. Merkwürdig bleibt die Tatsache, dass der Forschung bisher nur dieser eine Abdruck bekannt ist, vgl. dazu bereits ROWLANDS 1979, S. 593.

daher erst seit relativ kurzer Zeit in den Vordergrund gerückt.[445] Das um 1510 entstandene Blatt fällt damit in die erste autonome Schaffensphase Baldungs nach der geschäftsführenden Vertretung der Dürerwerkstatt. Trotz der relativ hohen Dichte an Todesdarstellungen in Baldungs Œuvre handelt es sich bei *Tod und Ritter* um die einzige erhaltene druckgrafische Arbeit (»extant print«) »representing an animated corpse«.[446]

Dargestellt ist eine im weitesten Sinne ritterliche Auseinandersetzung zweier in Verfolgung begriffener Kontrahenten vor einer hügeligen Landschaft, an deren Horizont sich eine fortifikatorische Anlage auf einer Anhöhe erhebt. Der Tod stellt dabei beinahe selbstverständlich den Verfolger dar, der von der linken Bildseite den Ritter mit einer Heugabel bedrängt, ein Werkzeug, das Baldung bereits in anderen Blättern im Kontext des Übernatürlichen und Bösen, wie beispielsweise dem *Hexensabbat* verwendet hat.[447] Der Ritter flieht unterdessen in

445 Erst 1979 wurde das Blatt im Kupferstichkabinett der Uffizien entdeckt. Es ist daher weder Bestandteil der Zusammenstellung von Baldungs Druckgrafiken Marianne Bernhards noch des ausführlichen Baldung-Kataloges von Matthias Mende, vgl. BERNHARD 1978 und MENDE 1978. Schlaglichtartig behandelt wurde das Blatt bisher nur bei ROWLANDS 1979, S. 593–593, KOERNER 1993, S. 277–281 und KIENING 2003, S. 82–83.

446 KOERNER 1993, S. 278.

447 Koerner nutzt im Zusammenhang mit Baldungs Reiter den Begriff »pitch fork«, treffender wäre jedoch »hay fork«, also Heugabel. Bei diesem zweizinkigen Werkzeug handelt es sich um ein Gerät, mit dem loses oder gebündeltes Futtermaterial gewendet und das nicht für die Bearbeitung des schweren Mistes genutzt wurde. Die gebogene und grifflose Form der Heugabel ist vielmehr dazu geeignet, schwungvolle Arbeiten mit leichterem Material zu verrichten. Eine wissenschaftliche Untersuchung bäuerlicher Handwerkzeuge der Neuzeit ist bisher nicht umfassend unternommen worden, vgl. BENECKE 2003, GRINGMUTH-DALLMER 2003 und EPPERLEIN 1975. Die Mistgabel taucht als Todesattribut erstmals in Dürers *Apokalypse* auf. Koerner bemerkt zwar, dass es sich dabei um verschiedene Arten des Werkzeugs handelt, schreibt diesen aber fälschlicherweise gleiche Eigenschaften zu. Auch wenn sich durch das unterschiedliche Bauerngerät eine interbildliche Bedeutungsverschiebung ergibt, hatte Baldung es zweifelsohne darauf abgesehen, dass sein Dürerzitat erkannt wurde.

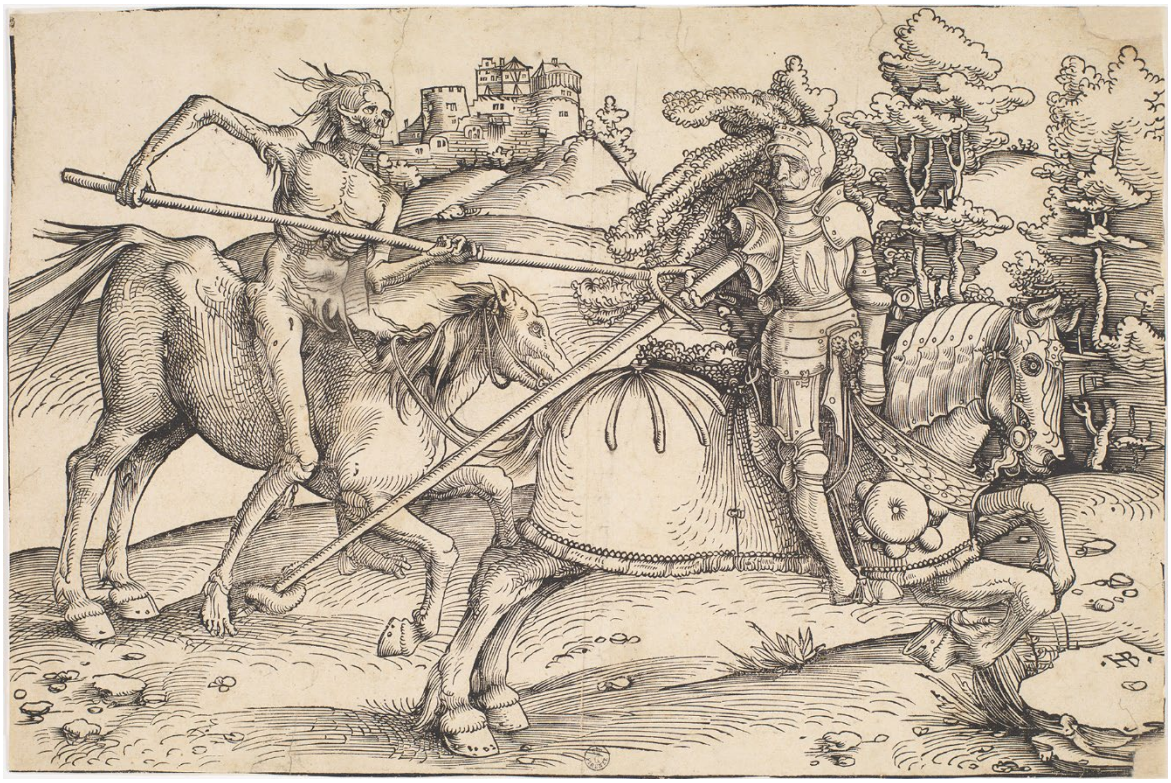


Abbildung 98 Hans Baldung gen. Grien: *Tod und Ritter*, um 1510

Richtung des rechten Bildrandes. Sowohl er als auch sein Pferd sind mit prunkvollem Stechzeug gerüstet, das Ritter beim Lanzenstechen, dem sogenannten Tjost, trugen.[448] Von seinem Schwert, das er auf der linken Seite trägt, ist lediglich der Knauf über dem Nacken des Pferdes zu erkennen. Seine Brustplatte ist mit gravierten *Wolfzähnen* verziert, wie sie auch andere Rüstungsbilder Baldungs aufweisen.[449] Der auf dem Helm befindliche Federbusch des Ritters geht beinahe nahtlos in die ihn hinterfangenden Baumkronen über, deren Blätter eine ähnliche Materialität zu haben scheinen.[450] Die Pferde von Verfolger und

448 Auffällig ist vor allem die muschelförmige Brechscheibe des Rennspießes, die von Rüst- und Rasthaken getragen wurde. Der linke Handschuh wurde dazu mit dem Arm verbunden, während der rechte handschuhlos verblieb, dies ist hier gut zu erkennen, da der Ritter die Lanze korrigierend mit der bloßen Hand führen muss. Das Rüstzeug ist allerdings nicht in letzter Konsequenz wiedergegeben, so verwendet der Tjoster hier einen leichteren Helm für das Turnierrennen; auch eine Renntartsche am Harnisch fehlt. Zur Terminologie der Rüstungskunde siehe FUNCKEN/FUNCKEN 1979.

449 Der Tower of London besitzt solche aus Innsbruck stammende Rüstteile aus der Zeit um 1510, vgl. ROWLANDS 1979, S. 593, ein weiterer Anhaltspunkt für die Datierung in diesen Zeitraum.

450 In der Tat entwickelte sich der Helmschmuck, der sogenannte *Zimier*, aus echtem Laubwerk. In der Frühen Neuzeit handelte es sich allerdings bereits um eine Spielart diverser Schmuckelemente, die man kurz vor dem Turnier aufsteckte. Diese war jedoch meist heraldischer Natur und wurde – wenn überhaupt – im Turnierwesen aufgesetzt. Das im ernsten Kampf hinderliche Bei-



Ausschnitt von **Abbildung 98**

Gejagtem heben ihre Vorderläufe, als seien sie im Sprung begriffen,[451] der magere Klepper des *Todes* macht dabei allerdings den unglücklichen Eindruck, als würde er sogleich stürzen, eine Tatsache, die auch den fehlerhaften Proportionen des Reittieres geschuldet ist.[452] Der Überzeugungskraft der Todesfigur schadet dies aber nicht, es fördert sie: durch die ungelenken Deformationen bildet das Reittier mit seinem Herren eine groteske Einheit des Abnormalen. Die Erscheinung der Todesfigur changiert zwischen einem alten Nackten und einem lebendigen Leichnam. Während sein überlebensgroßer Leib zwar ausgemergelt und bis auf die Knochen dehydriert, aber weitgehend intakt erscheint, lässt der Schädel keinen Zweifel daran, dass es sich hier um eine tote anthropomorphe Figur handelt, deren Fleisch sich bereits unter dem rechten Arm ab- und auflöst. Baldung rekurrierte mit dieser Gestaltung in gewisser Weise auf seine eigene, sieben Jahre zuvor geschaffene Zeichnung von *Tod und Landsknecht* (Abb. 45). Insbesondere in der Haltung auf dem Reittier aber erinnert die Darstellung der *mors* an Dürers vierten Reiter der *Apokalypse*, der mit seinen Beinen ebenfalls beinahe den Boden berührt.

werk bestand in der Frühen Neuzeit zum größten Teil aus Federn, weshalb in Baldungs Werk vielmehr an Straußenfedern zu denken ist, wie wir sie von der Landknechtstracht kennen. »[O]ft waren drei Reihen Federn im Kreise über einander gesetzt.« HOHENLOHE-WALDENBURG 1868, S. 17, dort auch tiefergehend zur Helmzier, insbesondere S. 9–12/17–19.

451 Diese Haltung soll den vollen Ritt betonen, den man zu jener Zeit so darstellte. Das Motiv war ein lange tradiertes, das höchste Dynamik und Schnelligkeit ausdrücken sollte, vgl. KRAUSSER 1997b, S. 188. Möglicherweise entnahm Baldung diese Pose Dürers Holzschnitt *Ritter und Landsknecht* (Abb. 105), der im Hintergrund ebenfalls das fortifikatorische Versatzstück aufweist und auf dem der Kriegsknecht ebenfalls einen üppigen Federbusch auf dem Helm trägt.

452 Spätere Pferdedarstellungen Baldungs sind weitaus überzeugender. Es stellt sich die Frage, ob der junge Künstler noch im Findungsprozess der rechten Proportionen war, oder ob die anatomischen Unzulänglichkeiten stilistisches Mittel der Deformation für ein untotes Pferd darstellen. Der hintere Teil des Kleppers erscheint jedenfalls deutlich größer als der vordere, der Hals ist extrem verkürzt und der knöcherne Schädel wirkt zu klein; ein Umstand, der umso verstörender wirkt, da das Tier aus dem Bild auf den Betrachter zureitet und die Fluchtperspektive damit verkehrt erscheint.

Die Szene des persiflierten Tjostes kulminiert im Moment des Aufeinandertreffens der beiden Waffen, wobei die Heugabel weder Turnierzeug des Wettkampfes noch Werkzeug des Todes darstellt, das bäuerliche Gerät symbolisiert vielmehr das Ernten der menschlichen Seele.[453] Die Gabel des Todes wirft einen kleinen Schattensteg auf des Ritters Lanze, Joseph Koerner erkennt hierin den unmittelbaren Moment vor dem Aufeinandertreffen der Waffen und sieht im Schatten die indexikalische Vorwegnahme des Todes.[454] Ich halte es hingegen für wahrscheinlicher, dass die Waffenberührung bereits stattgefunden hat und der Tod nach getaner Arbeit vom Ritter ablässt. Weshalb sonst sollte sich ein kampferprobter Ritter mit *gesenkter* Lanze einem Verfolger zuwenden? Der Ritter scheint vielmehr im Vorbeireiten von dem Todesschergen attackiert und dabei im Sattel herumgerissen worden zu sein.[455] Sein massives Stechzeug verhindert ein agiles Ausweichmanöver, seine konsternierte Haltung verrät die Erkenntnis des eigenen Schicksals. Den Verfolger bekommt er nicht mehr zu sehen, zu sperrig ist die Rüstung, vielmehr schweift sein Blick aus dem Bild heraus, wobei ein flüchtiger Kontakt mit dem Betrachter entsteht, durch den der Ritter es schafft, seine Todesgewissheit zu vermitteln. Er scheint zu resignieren, sein Blick wirkt abwesend und niedergeschlagen, die Augenlider wiegen schwer, die Lippen unter dem Schnurrbart scheinen ausdruckslos. Diese Resignation wird vom zu Boden gerichteten Rennspieß gespiegelt, an dessen Spitze ein festgebundener Fuchsschwanz abzureißen droht. Dieses ritterliche Attribut fand sich häufig an den mitgeführten Lanzen, und erscheint auch im Kontext von Dürers *Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 99, 107 und 116). Seine Bedeutung ist jedoch umstritten, wird teils kontrovers diskutiert und reicht vom einfachen Glücksbringer über kampfpraktische Überlegungen wie Windanzeiger und Stabilisator bis hin zum prahlerischen Zeichen der Raubritter und Sinnbild des Teufels.[456] Ungeachtet des realpraktischen Nutzens handelt es sich beim Fuchsschwanz in jedem Fall um ein auffälliges Attribut, dessen Zu-Boden-Sinken die Niederlage des Ritters symbolisiert.

453 Das landwirtschaftliche Gerät ist leicht ungerade und ähnlich einem Ast, anders als die präzise gefertigte Lanze des Ritters. Die Waffen spiegeln die beiden Pole von ursprünglicher Natur und menschlicher Schaffenswelt wieder, welche die beiden Protagonisten vertreten.

454 Vgl. KOERNER 1993, S. 279.

455 Eine chronologisch eindeutige Abfolge des Kampfgeschehens lässt sich nicht rekonstruieren, da die kompositorisch dargestellte Szene nicht räumlich zu verwirklichen wäre.

456 Die relativ prominent geführte Debatte der anachronistischen Bezeichnung des Raubritters ist unter anderem zusammenfassend diskutiert bei VAISSE 2016, S. 54–56, FEULNER 2015, S. 101, SCHOLZ/SÜßMANN 2013, S. 88–89 und MENDE 2001, S. 171. John Rowlands argumentiert, der Fuchsschwanz sollte Wasser davon abhalten die [geschulterte] Lanze herabzulaufen, vgl. ROWLANDS 1979, S. 593.

Es wirkt verlockend, den gängigen Thesen zu folgen, die in dieser ritterlichen Niederlage die Abenddämmerung des gesamten Ritterstandes sehen, doch ist dieser Niedergang eine Entwicklung, welche die historischen Wissenschaften rückwirkend betrachten und deren Beginn sich nicht eindeutig oder simplifizierend bestimmen lässt. Vor allem in der zeremoniellen und kulturellen (Bild-)Repräsentation um 1500 erfuhr der Adelsstand eine regelrechte Prachtentfaltung, eine Degeneration des Ritterstandes war dem zeitgenössischen Kollektiv nicht bewusst, denn das Ideal des Rittertums besaß gesellschaftlich ein hohes Ansehen.[457] In Person von Kaiser Maximilian I. stilisierte sich sogar der erste Mann im Reich zum vorbildlichen Ritter und Herrscher, der tatkräftig für den bestehenden St. Georgs-Ritterorden eintrat und aktiv an dessen Gestaltung mitwirkte. Darüber hinaus gründete er 1493 eine den Orden unterstützende Bruderschaft, die ihren Mitgliedern nach der Teilnehme an einem geplanten ›Türkenfeldzug‹ alle ritterlichen Rechte einräumen wollte.[458] In diesem Umfeld »präsentierte sich eine ökonomisch, politisch und sozial erfolgreiche Spitzenschicht [...] als Angehörige einer übergreifenden adligen Elite, die die kulturellen und sozialen Standards ihrer Zeit setzte«.[459] Dies geschah vor allem in Abgrenzung von jenen, welche diese Standards nicht erfüllen konnten: vermögensschwache Söldner und Ritterbürtige oder die wohlhabende städtische Patrizierschicht. Auf der anderen Seite zählten nichtfürstliche Adelige zur größten sozialen Bedrohung für den althergebrachten Adel, da sich diese durch die Formierung autonomer Fürstentümer »auf dem Weg zum frühmodernen Staat befanden.«[460] Die ererbten Ritterprivilegien waren durch diese neuen Eliten bedroht, die durch ihren sozialen Aufstieg in Konkurrenz zur Ritterschaft traten. Gleichzeitig boten diese Verschiebungen Chancen, denn auch die neuen Fürsten waren weiterhin auf die Reiterschaft angewiesen. Diese bildete dort eine Schicht gebildeter Diplomaten und Räte sowie den Kern der höfischen Gesellschaft. Der oft beschworene Niedergang ist also vielmehr eine Verschiebung von Privilegien und Kompetenzen, die sich in einer sozioökonomischen Gesellschaftsdynamik äußerte. Das langsam fortschreitende Verschwinden der Ritterschaft ist dabei vielmehr einem technischen Verfall geschuldet, während ihr Ideal weiterhin Bestand hatte.

Baldungs Ritter ist in diesem Falle gewissermaßen eine Zwischenform, denn seine Bewaffnung verweist auf eine andere Tätigkeit als die politisch motivierte

457 Bereits 1980 legte Heinrich Koller dar, dass die Ritterideologie auch im 16. Jahrhundert Bestand hatte und die Zeitgenossen weiterhin Freude daran fanden, sich wie Ritter zu gebärden, vgl. KOLLER 1980, S. 428–429.

458 Zu St. Georgs-Ritterorden und -Bruderschaft unter Maximilian I. siehe KOLLER 1980, S. 426–428.

459 SCHNEIDER 2015, S. 91.

460 Ebd. SCHNEIDER 2015, S. 92.

Schlacht. An der Turnierlanze erkennbare Ritter nahmen um 1510 meist nur noch am Tjost teil, das dazu diente den eigenen Status (materielle Mittel und handwerkliche Finesse) kundzutun.[461] Bei diesem bloßen Schaukampf der Turniere spielte der Tod kaum noch eine Rolle, wenngleich schwerwiegende Verletzungen an der Tagesordnung und vereinzelt Todesfälle zu beklagen waren. In Analogie zur ritterlichen Niederlage heißt es aber genauso wenig, dass die Ritterspiele einen Niedergang erfuhren, ganz im Gegenteil. Damit steht das Blatt in der Tradition der *Memento mori*-Blätter jener Zeit, »[its] point is precisely the contrast between the seeming power and strength of the rider and his subsequent helplessness in the face of Death.«[462] Dadurch wird ersichtlich, warum der Tod eine aktive Rolle im Bild einnimmt, der Ritter aber allenfalls eine reagierende, vielmehr passive (tote) Rolle übernimmt. Diese Umkehrung deutet sich bereits in der Kontrastierung von Dynamik und Statik in der Komposition der beiden Kontrahenten an. Zwar bestehen in puncto Ausrüstung gleiche Ausgangschancen – augenscheinlich sogar ein Vorteil des Ritters aufgrund der höheren Qualität der Ausstattung – der Tod behält aber allein durch seine ontologische Bedeutungsdefinition die Oberhand. Folgerichtig befinden sich die Reiter nicht gleich einer Turniersituation im Zuritt aufeinander, der menschliche Ritter setzt vielmehr zur Flucht vor dem Tod an. Dieser parodiert sein Gegenüber auf neckische Weise in all seinen Attributen. So scheint der deformierte Klepper dem gut gerüsteten Ross überlegen zu sein, die bäuerliche Waffe wird in einem Kampf eingesetzt, dessen Zeremoniell lediglich dem Adel zusteht und auch der heimtückische Angriff von hinten gilt als unehrenhaft. Die weltliche Prunksucht, die sich im Federbusch wiederfindet, wird durch das Haar des Untoten persifliert. Letztendlich führte Baldungs Parodie aber nicht zu einem komischen Effekt, sondern zu einem verstörenden.[463] Seine Reiter repräsentieren nicht das Faktum des Todes an sich, sondern den in der Schwebe gehaltenen Augenblick des Übergangs von Leben zu Tod, den »Moment, der keine Dauer und keine Ausdehnung besitzt«.[464] Unabhängig davon, ob der Zeitpunkt vor oder nach der Berührung durch den Tod dargestellt ist, geht es um den Seinszustand und die Erkenntnis des Ritters. Auf der Metaebene steht neben dem körperlichen Tod auch der Gesichtsverlust des adligen Kämpfers, dem weder seine Rüstung noch die Privilegien einen Vorteil gegenüber dem Tod einräumen konnten. In dieser Hinsicht steht das Blatt ganz in der Tradition der alten Totentänze: Vor dem Tod sind alle gleich.

461 Vgl. ebd. SCHNEIDER 2015, S. 91.
462 STUMPEL 2009–2010, S. 83.
463 Vgl. KOERNER 1993, S. 281.
464 KIENING 2003, S. 83.

Baldungs Holzschnitt besitzt ähnliche Ausmaße wie Dürers *Apokalypse*, wenn auch in anderer Ausrichtung, und neben der selbstbewussten Größe der Grafik lieferte sich ihr Schöpfer auch thematisch einen Künstlerwettstreit mit seinem 15 Jahre älteren Lehrmeister, wie Christian Kiening bereits nachgewiesen hat.[465] Das Blatt misst sich nicht nur mit dem künstlerischen Horizont Dürers, es spielt auch darüber hinaus mit Ausblicken und Himmelsgrenzen: Der Tod erscheint auf Höhe des irdischen und menschlichen Erfahrungshorizontes, eingebettet in die Geschichte.[466] Außerdem überragt die Todesfigur als einzige den innerbildlichen Himmelsrand, der zudem nach links in eine undefinierte, weiße Leere abfällt. Wurde das Blatt an dieser Stelle nicht beendet oder hat der Künstler eine Leerstelle für das Unbekannte gelassen, das nach dem Tod folgt? Indem Baldung Dürers vierten Reiter der Apokalypse in sein Werk implementierte, zeigte er uns nicht nur den irdischen Tod, sondern nahm gleichzeitig den zweiten, ewigen Tod vorweg, der durch das Jüngste Gericht eingeläutet wird. Aus diesem Grund ist es dem Ritter nicht mehr möglich, sich seines Gegenübers zu erwehren, er befindet sich mental bereits im transzendent-transitorischen Bereich zwischen Sterben, Purgatorium und Jüngstem Gericht, den er unmittelbar betrat, als ihn die Waffe des Todes berührte.[467] Baldungs Blatt zeigt den zweiten Tod als irdische Begebenheit, im Unterschied zu Dürers *Apokalyptischen Reitern* ereilt der Tod hier aber nicht die gesamte Menschheit, sondern lediglich das menschliche Individuum.

465 Vgl. KIENING 2003, S. 69–88.

466 Vgl. KOERNER 1993, S. 278.

467 Vgl. KOERNER 1993, S. 288. Zur paradigmatischen Änderung des kirchlichen Dogmas individuellen Sofortgerichts nach dem Tod siehe S. 289.

II.2.4 Der Meisterstich Ritter, Tod und Teufel



Abbildung 99 Albrecht Dürer: *Ritter, Tod und Teufel*, 1513 PUBLICDOMAIN

Man wird wohl mit Fug und Recht behaupten dürfen, dass Dürers Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* als eines der bekanntesten und meist rezipierten Werke der frühneuzeitlichen Druckgrafik gilt (Abb. 99).[468] Bereits Giorgio Vasari beschrieb und lobte das Blatt als eines von wenigen nordalpinen Werken und auch Joachim von Sandrart behandelte den »großen christlichen Ritter« in seiner *Teutschen Academie*.[469] Der heutige Titel des Blattes geht auf Heinrich Sebastian Hüsgen zurück, der 1778 Dürers Stiche kompilierte und dem Blatt diese Bezeichnung gab, die von den folgenden Forschergenerationen unkritisch übernommen wurde.[470] Der Künstler selbst nannte seinen Kupferstich lediglich *Reuter*.[471] Trotz der jahrhundertelangen Untersuchungen des Stiches bestimmten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausufernde Debatten über die richtige Auslegung die Forschung, die erst seit Beginn des neuen Jahrtausends einen überwiegend einhelligen Konsens vertritt, der die inhaltliche Ambivalenz des

468 Der Stich wurde sogar mehrfach in Öl wiedergegeben, darunter finden sich auch maßstabsgetreue Wiederholungen, vgl. KATALOG Waiblingen 2011, S. 58, Abb. 100 und von einem unbekannten Maler um 1600, Öl auf Leinwand auf Holz, 26,7 × 22cm, heute bei den Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Eigentum der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e.V.,Inv.-Nr. Gm 2861.

469 SANDRART 1675–1679, Bd. 1 (1675), S. 223. Vasari lobt die technische Finesse Dürers, die Textur des Pferdehaares und die polierten Oberflächen der Rüstung mit dem Grabstichel darzustellen. Er gibt dem Blatt nicht direkt einen Namen, beschreibt es aber unter anderem als einen gerüsteten Mann zu Pferde, »un oumo armato a cavallo«, VASARI 1984 [1550–1568], Bd. 5, S. 7.

470 Vgl. HÜSGEN 1778, S. 57, Nr. 94. Pierre Vaisse ist meines Wissens der erste, der in diesem Fall die Benennung des Stiches als Schritt der Interpretation begreift und die daraus resultierenden Schlüsse kritisch hinterfragt, vgl. VAISSE 2016, S. 48. Konstanze Fliedl schildert hingegen abweichende Bildtitel des Stiches aus dem 17. und 19. Jahrhundert, vgl. FLIEDL 2013, S. 182.

471 Diese Bezeichnung entfesselte in der Dürerforschung eine Deutungsdebatte, ob ein Ritter oder lediglich ein Reiter dargestellt sei. Am 24. November 1520 schrieb Dürer in seinen Aufzeichnungen zur Niederlande-Reise, er habe einige seiner Kunstwerke für insgesamt acht Gulden ausgelöst, darunter war »1 Reuther«. Ein knappes Jahr später, am 11. Februar 1521 verschenkte er »ein gestochnen Reuter« an einen gewissen Rüdiger Gelern, vgl. DÜRER 1989 [1520], S. 76/82, DÜRER 1956 Niederlande [1520], S. 162/166 und DÜRER 1884 [1520], S. 68/75. Alle Editionen setzen »Reut(h)er« in den jeweiligen Anmerkungen mit dem Meisterstich *Ritter, Tod und Teufel* gleich. Eine Begründung dafür ließ sich nicht finden. Möglicherweise ergibt sich diese Verknüpfung durch Ausschlussverfahren, wenn Dürer für seine übrigen Stiche je spezifische Bezeichnungen benutzt hat. Andernfalls bliebe zumindest eine hypothetische Möglichkeit, dass mit »Reuther« auch Werke wie der *Galoppierende Reiter*, *Der heilige Georg zu Pferd*, *Das kleine Pferd*, *Das große Pferd* oder *Reiter und Landsknecht* gemeint waren. Pierre Vaisse argumentiert auf die gleiche Weise für die Erwähnung des Hieronymus in Dürers niederländischem Reisebericht: »Es ist […] nicht zu klären, ob es sich um den Heiligen Hieronymus im Gehäus oder um den Heiligen Hieronymus neben dem Weidenbaum […] handelt.« VAISSE 2016, S. 75.



Abbildung 100 Johann Geminger nach Albrecht Dürer: *Ritter, Tod und Teufel*, um 1600
PUBLICDOMAIN

Blattes anerkennt. Das Feld der Disziplinen und Forscher ist derart umfassend, dass die Forschungsgeschichte zu diesem Kupferstich hier keinen Platz finden kann, denn es vergeht auch dieser Zeit kaum ein Jahr, in dem nicht wenigstens eine Abhandlung zum Meisterstich erscheint.[472] Die vorliegende Arbeit verfolgt daher nicht die unzähligen Detailansätze, Symbole und innerbildlichen Erzählstränge (Zeigt der Reiter ein Rollenportrait?[473] Welche Rolle spielt Erasmus von Rotterdam mit seiner Definition des *miles christianus*?[474] Wie groß sind Dürers Anleihen an der Antike?) wenn diese keinen Bezug zur Figuration des Todes aufweisen. Diese Aspekte schwingen im Hintergrund kontinuierlich mit, doch soll das Werk hier vielmehr auf die Beziehung zwischen Tod und Reiter hin untersucht und die Bedeutung der Teufels-Figur aufgezeigt werden. Der Aspekt der *reitenden mors militans* wird dabei insbesondere durch Dürers intensive Auseinandersetzung mit den Proportionsstudien zum Pferd sowie die Konsultation seiner weiteren Werke mit reitendem Tod gestützt.

472 Zuletzt VAISSE 2016, BREUL 2015, FIORETTI 2014, RICHTER 2014, FLIEDL 2013, auch die Neuauflage von WEBER 1900 [2013], CAMPBELL 2012, STUMPEL 2010, und GREBE 2009. Uta Ullrich verfolgt gar biografisch-psychologische Aspekte, vgl. ULLRICH 2006, S. 34. Überblicksweise zum älteren Stand der Forschung THEISSING 1978 und M.B.C. 1991, S. 25. Immer noch maßgeblich sind aber vor allem die zusammenfassenden Überblicke: VAISSE 2016 ist der erste, der systematisch die bisherigen Interpretationen vergleicht, ihre Stärken und Schwächen offenlegt und sie durch historische Kontextualisierung korrigiert. BIAŁOSTOCKI 1986 gibt die für das Blatt grundlegende Forschungsgeschichte und deren Wendepunkte wieder. Sein Fokus liegt auf Untersuchungen um 1970 anlässlich Dürers 500. Geburtstags, die sich diametral gegen die bisherigen Forschungsmeinungen stellten. Einen neueren Stand bietet MENDE 2001. Hier werden die bisherigen Auslegungen des Reiters zusammengefasst, ihre ideologische und politische Deutung innerhalb der letzten 200 Jahre kritisiert und der Großteil davon als geballter gedruckter Unsinn bezeichnet (S. 169). Hans Schwerte machte deutlich, dass diese Deutungen alle Ergebnisse der jeweiligen Zeit waren, der die Rezipienten angehörten. Allerdings ist anzumerken, dass Schwerte alias Ernst Schneider selbst Hauptsturmführer der SS gewesen ist und damit ebenfalls Produkt einer ideologisch gefärbten Zeit, auch wenn seine späteren wissenschaftlichen Arbeiten hoch eingeschätzt wurden. Zu Schwerte siehe FLIEDL 2013, S. 181.

473 Eine zusammenfassende Liste der bisher im Ritter erkannten Persönlichkeiten findet sich bei GREBE 2009, S. 112 und BARTRUM 2003, S. 186.

474 Während diese These bis heute immer wieder aufgegriffen wird (FEULNER 2015, S. 101, ULLRICH 2006, S. 34, BARTRUM 2003, S. 186, ECKHARDT 1995b, S. 290 und HALE 1990, S. 72, STRIEDER 1978b, S. 149) hat Edgar Wind ihr bereits 1969 widersprochen, vgl. WIND 1969, S. 27. Leonie von Wilckens hat deutlich gemacht, dass Erasmus' Schrift frühestens 1518 in lateinischer Sprache veräußert wurde, vgl. KATALOG Nürnberg 1971, S. 260.

II.2.4.1 *Ikonografische Innovationen des Meisterstiches*

Der 1513 in höchster Sorgfalt und Akribie vollendete Kupferstich stellt den ersten der drei sogenannten Meisterstiche dar.[475] Er zeigt einen prunkvoll geharnischten Reiter im Profil, der in kontrolliertem Ritt die Szene von rechts nach links durchschreitet und dabei mit seinem edlen Pferd beinahe das gesamte Blatt füllt. Dennoch schaffte Dürer es, das Geschehen glaubhaft mit weiteren im Raum verteilten Figuren zu ergänzen. In der Tiefe gestaffelt befindet sich hinter dem stolzen Ross zuerst ein eilender Hund, sodann eine teuflische Chimäre und zuletzt, jedoch nach links versetzt, der ebenfalls auf einem Pferd reitende Tod. Diese ›Reisegruppe‹ befindet sich in einer landschaftlich kargen Umgebung, das von abgestorbenen und entwurzelten Bäumen sowie Gehölzpflanzen und spitzen Felsen dominiert wird.[476] Auf dem steinernen Boden flieht eine Eidechse entgegen der Bewegungsrichtung der Reisenden, am linken Bildrand befindet sich ein Holzstumpf, auf dem ein Schädel abgelegt und an dem Dürers Monogrammtafel angelehnt ist. Die obere Bildmitte gibt den Ausblick auf eine imposante Burg in einiger Ferne frei, welche gleichsam den höchsten Punkt des Horizontes bestimmt, der zum rechten Bildrand hin lediglich durch den Mittelgrund konturiert wird, strak abfällt, und das Geschehen von einem blanken, weißen, nicht weiter fassbaren Hintergrund absetzt.[477]

Auf einem stattlichen Hengst, der beinahe den gesamten Bildraum einnimmt, sitzt ein Krieger in schwerer Rüstung, lediglich Beinschienen und Schnabelschuh sind durch leichtere Modelle ersetzt worden. Seine Präsenz und sein Selbstbewusstsein werden durch die Beherrschung des Tieres, die reiche Ausrüstung und Bewaffnung sowie seine Haltung, Gestik und Mimik bestimmt. Er wirkt kräftig,

475 Die beiden anderen bilden *Hieronymus im Gehäus* (1514) und *Melencolia I* (1514).

476 Diese Landschaftscharakteristik wird in der Forschung häufig mit den erzählerischen Settings aus Darstellungen des Heiligen Georgs und der *Begegnung* verglichen, vgl. THEISSING 1978, S. 40–46/76. Im Zusammenhang mit den weißgehöhten Zeichnungen *Der drei Lebenden und der drei Toten* (Abb. 20–21) weist Friedrich Winkler darauf hin, dass zum Vorbild der kargen Landschaften in Dürers Œuvre vermutlich (verschollene) Naturstudien aus der Reihe der Steinbrüche dienten (Winkler-Nrn. 106–111), vgl. WINKLER 1936–1939, Bd. 1 [1936], S. 109.

477 In diesem Punkt stimmt der Meisterstich mit Baldungs Holzschnitt überein, der seinerseits auf der linken Bildseite das Bild in eine ungewisse Leere ausklingen lässt (Abb. 98). Das kleine fortifikatorische Detail der Burg wird in der Forschung kontrovers diskutiert. Sowohl das himmlische Jerusalem und die *Civitas Dei* als auch die heimatliche Burg des Ritters werden hier vermutet. Ich schließe mich der letzteren Lesart an, die für die folgenden Darlegungen allerdings unerheblich ist. Weiterführend dazu bei KOERNER 1993, S. 288, STRIEDER 1981, S. 178–180 und THEISSING 1978, S. 40–46. Zum Motiv der Stadt im Bildhintergrund siehe SCHMID 2008.

vital, aber, gemessen an der durchschnittlichen Lebenserwartung um 1500, bereits in die Jahre gekommen.[478] Seine Haltung im Sattel zeugt von perfekter Beherrschung des Tieres, die Zügel hält er locker aber beherzt und sicher, was auf eine sehr zurückgenommene Bewegungsgeschwindigkeit hinweist.[479] Die Ausrüstung des Ritters setzt sich neben dem Reit- und Sattelzeug aus Schutz-, Stoß- und Hiebwaffen zusammen. Er trägt eine volle Eisenrüstung, die lediglich im Bein- und Fußbereich leichtere Lederstücke verwendet. Dieser Prunkharnisch ist reich verziert, weist etliche Gravuren und Kunstnieten auf und lässt im Bereich der Armbeuge das geschlitzte Untergewand hervorquellen. Der Eisenhut mit hochgeklapptem Visier bietet auch in geöffnetem Zustand keine großen Sichtmöglichkeiten nach links und rechts, denn neben dem weit vorkragenden Metallschaller schränkt seine massive Barthaube die Bewegungsmöglichkeiten des Kopfes weiter ein.[480] Wie bereits häufig von der Forschung bemerkt, handelt es sich allerdings um einen für diese Zeit veralteten Harnisch spätgotischer Ausprägung, was zu einer mehrfach symbolischen Deutung verleitete.[481] Auffällig in Szene gesetzt wird der Rüsthaken zum Einlegen der Lanze, der sich vorne auf der Brustplatte befindet und mit einem Scharnier zur Seite klappen lässt. In diesen Teilen erschöpfen sich die Schutzwaffen, einen Schild trägt der Reuter nicht.[482] Seine Lanze hält er geschultert mit seiner Rechten, sie überschneidet sowohl links unten als auch rechts oben die Bildränder und entspricht dem Typus einer spitzen Kampflanze.[483] Am oberen Ende ist auch hier ein Fuchsschwanz angebracht, wie er uns bereits im Holzschnitt Baldungs begegnet ist (Abb. 98).[484] An seiner linken Seite trägt der Reuter ein Schwert, mit schmaler langer Klinge, vermutlich ein Anderthalbhänder, der bis über die Flanke des

478 Matthias Mende bescheinigt ihm vermutlich aufgrund der Falten um Auge und Mund ein Alter von 50 Jahren, vgl. MENDE 2001, S. 169.

479 Das erkennt bereits WÖLFFLIN 1905, S. 189.

480 Die Barthaube ist ein Kinnschutz, der zusätzlich zu Helm und Rüstung getragen wurde.

481 Wie bereits eingangs erwähnt, erscheinen die gerüsteten Bildprotagonisten der Zeit meist artifiziell gekleidet und tragen nicht die damalige Turnier- oder Kampfbekleidung. Dazu vor allem der Waffenhistoriker Heinrich Müller, vgl. MÜLLER 2002, S. 95–96.

482 Der fehlende Schild gilt als eines der Hauptargumente gegen eine Darstellung als *miles christianus*.

483 Die Lanze ist zu lang und wird an der falschen Stelle gehalten, in der dargestellten Handhabung würde sie nach vorne herabsinken, vgl. THEISSING 1978, S. 22.

484 Zur kontrovers diskutierten Bedeutung dieses Symboles vgl. Abschnitt II.2.3, FN 456.



Abbildung 101 Leonardo da Vinci: *Kopf eines Kriegers*, 1475–1480
BY-NC-ND

Pferdes reicht. Trotz der häufigen Untersuchung des Meistersticheses ist bisher übersehen worden, dass der Protagonist auf seiner rechten, dem Betrachter abgewandten Seite zusätzlich einen Dolch trägt. Dessen Übersehen muss umso mehr verwundern, da er bereits auf einer ausführlichen Studie von 1498 (Abb. 107) angelegt ist, wo er noch viel deutlicher zu Tage tritt. Allerdings muss man der Forschung zu Gute halten, dass die Waffe im Stich kaum zu erkennen ist, lediglich das Ende des Griffes und die Spitze des Futterals scheinen hinter dem Körper des Ritters hervor.

Der Reiter erscheint beinahe im strengen Profil, nur leicht ist sein Gesicht aus der Achse zum Betrachter gewendet, sodass die abgewandte Braue, die Nasenspitze und die Lippen zu erkennen sind.[485] Da sich seine Mundwinkel leicht kräuseln, wurde ihm häufig ein Lächeln attestiert, das je nach Deutung als sarkastisch, arrogant oder siegessicher interpretiert wurde.[486] Die Augen scheinen einem Lächeln jedoch nicht zu folgen, sie sind weder zusammengekniffen, noch lassen sich Lachfalten erkennen, da die Augenwinkel vom Helm verdeckt werden.[487] Der Blick des *Reuters* geht vielmehr gedankenversunken, aber unbeirrt geradeaus. Ob es sich in

485 Mende erkennt hierin den »leoninen Typus«, wie ihn die auf die Antike zurückgehende Physiognomik im italienischen Quattrocento ausbildete: Vorwölbung der Stirn über den Augenhöhlen, buschige Brauen, straffe Anziehung der Lippen, vgl. MENDE 2001, S. 171. Er beruft sich dabei auf ANDRES 1999, S. 87 und 130–136. Dort mit einem Verweis auf Leonardos Kopf eines Kriegers als Vorbild (Abb. 101).

486 Heinrich Wölfflin erkennt hierin ein »›Schmunzeln‹, das wir vielleicht nicht mehr ganz richtig in seinem Ausdruckswert verstehen: es kommt in gleicher Weise vor bei der Eva des Kupferstiches und dem großen Glück.« WÖLFFLIN 1905, S. 190.

487 Daher nennt Heinrich Theissing dies ein »Lächeln, welches das Auge schon nicht mehr erreicht«. THEISSING 1978, S. 21.



Ausschnitt von **Abbildung 99**

der Tat um einen Ritter im Sinne eines adligen Kriegers handelt, ist in diesem Zusammenhang nicht von erstem Interesse und wird von der Forschung weiterhin kontrovers diskutiert.[488] Auch die etwaige Bedeutung, die Erasmus von Rotterdam und seinem *Enchridion* in diesem Zusammenhang beigemessen wird, und die zahlreichen, teils anachronistischen Identifikationen des Reiters mit verschiedenen historischen Persönlichkeiten sollen hier aufgrund fehlender

488 Trotz der anerkannten Tatsache, dass es sich um das von Dürer selbst als *Reuther* betitelte Werk handelt, übersetzte die Forschung den Begriff stets mit ›Ritter‹, ein Umstand, auf den Pierre Vaisse zuletzt kritisch aufmerksam machte. Es »stellt sich weiterhin die Frage, warum Dürer den Begriff ›Reuter‹ verwendet haben soll, um einen Ritter zu bezeichnen, während das Wort ›Ritter‹ doch dem üblichen Sprachgebrauch seiner Zeit entsprach und auch phonetisch nicht verwechselt werden konnte.« VAISSE 2016, S. 78. Bereits das Wörterbuch der Gebrüder Grimm erkennt einen Unterschied zwischen den beiden Begriffen und übersetzt »Reuter« nicht nur mit Reiter, sondern wartet mit einer Fülle an Textbeispielen aus dem 16. Jahrhundert auf, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 14, Sp. 777, I, 2). Vgl. auch das neuere Etymologische Wörterbuch von Friedrich Kluge, das sogar eine Verbindung zum niederländischen Wortgebrauch herstellt. Auch dort müsse man das Wort mit ›Reiter‹ übersetzen, ein Hinweis darauf, dass Dürers Wortwahl im niederländischen Reisebuch kein sprachliches Missverständnis zu Grunde lag. Vgl. KLUGE 1899, S. 316–317.

Schlagkraft übergangen werden.[489] Ich möchte mich der überzeugenden, mehrfach von Pierre Vaisse veröffentlichten These anschließen, dass es sich bei dem Berittenen weder um einen christlichen Ritter noch um einen vagabundierenden Raubritter handelt, sondern um einen dem damaligen Sprachgebrauch entsprechenden *Reuter*, einen Söldner zu Pferde, ähnlich ambivalent wie der häufig in dessen Umfeld anzutreffende Landsknecht.[490] Wie auch jene Fußsöldner führt der gerüstete *Reuter* im Stich Dürers ausreichend Bewaffnung mit sich, um bei seiner Begegnung mit der anthropomorphen Todesgestalt die Kriterien der *mors militans* zu erfüllen.

Zur rechten Seite des Ritters sitzt der personifizierte Tod im Sattel eines abgemagerten Kleppers, auf dem Kopf eine siebenzackige Krone, in der Hand eine aufwendig gearbeitete Sanduhr.[491] Hinter dem imposanten Pferd des menschlichen Reiters ragt jedoch lediglich der Oberkörper der verwesenden Gestalt hervor. Seine eingefallenen, schmalen Schultern sind mehrfach in ein helles Laken gewickelt, das im Nacken einer Kapuze gleich zusammengebunden scheint. Dieser Bereich ist nicht eindeutig zu identifizieren, dort vermischen sich die Materialitäten von Haar, Stoff und Haut mit den Körpern zweier Schlangen und verhüllen somit die materielle und ontologische Beschaffenheit der Todesfigur an der fragilen Stelle der Halswirbel.[492] Die beiden Schlangen oder Nattern, deren Physiognomie nicht ganz naturgetreu umgesetzt wurde, winden sich um



Abbildung 102 Unbekannter Buchmaler: *König Tod*, 1467
BY-NC-ND

489 Erstmalig zum *Enchiridion* Hermann Grimm im Preußischen Jahrbuch 1875, vgl. GRIMM 1875, S. 546. Einen historisch korrigierenden Überblick zur Forschungs- und Deutungsgeschichte bietet das neu aufgelegte Werk von Pierre Vaisse, vgl. VAISSE 2016, S. 11–21.

490 Vgl. VAISSE 2016, S. 80.

491 Das im deutschsprachigen Raum extrem seltene Todesattribut der Krone stammt aus den italienischen *Trionfi della morte* sowie den Erzählungen der *Begegnung* und findet sich viel häufiger in Frankreich und Italien. Von allen in dieser Arbeit herangezogenen Bildzeugnissen weisen lediglich vier Skelette eine Krone auf. Diese meist reitenden Untoten befinden sich neben dem Meisterstich in einem Freiburger Spiegelbuch (Abb. 102) auf Dürers Kohlezeichnung (Abb. 130) und dem Holzschnitt von Erhard Schön (Abb. 50).

492 Die Anzahl der Schlangen ist nicht genau zu beziffern, zwar sind jeweils nur zwei Köpfe und Schwanzenden zu sehen, die Körperwindungen lassen jedoch mehr Exemplare vermuten, und so berichtet Ralf von Retberg auch von drei Schlangen, vgl. RETBERG 1871, S. 78.

den Hals, die Krone und durch das Haar des untoten Schergen.[493] Die Tiere galten zu dieser Zeit als chthonische Wesen, die sich in der darstellenden Kunst bereits seit dem späten 13. Jahrhundert nachweisen lassen.[494] Im *Physiologus* und nach den *Hieroglyphen* des Horapollon besitzen sie verschiedene Bedeutungen, die unter anderem auch die Abstrakta von Zeit und Sünde thematisieren.[495] Als Zeichen des Sündenfalls assoziiert der religiöse Betrachter mit der Schlange auch stets Teufel oder Hölle und folgt damit christlichen, aber auch antiken Vorstellungen, nach denen jene unterirdisch lebenden Kriechtiere für die höllische Sphäre stehen.[496] Im zweidimensionalen Medium der Buchmalerei und der Druckgrafik begegnet uns die Schlange als Toten- und Todessymbol spätestens im sogenannten Spiegelbuch von 1467 (Abb. 102), wie auch auf zwei Holzschnitten um 1470 (Abb. 34 und 103).[497] Die Exemplare in Dürers Meisterstich schauen unterdessen in zwei unterschiedliche Richtungen, die obere in der Krone hat das Stundenglas ins Visier genommen, die zweite erhebt sich über der linken Schulter des Todes und zischt in Richtung des Ritters.[498] Es handelt sich dabei um einen dialektischen Verweis der tierlichen Todesattribute, der den Ritter auf das Ablaufen der Zeit und den Betrachter auf den Zusammenhang von Leben und Tod hinweisen soll. Die Suche nach einer tieferen Bedeutung der Schlangen, wie sie häufig angestrebt wurde, muss scheitern, denn sowohl die vielen Bedeutungsebenen des Kriechtieres in den *Hieroglyphica* als auch die vier

493 Der reflexartige Verweis auf das Gorgonenhaupt der Medusa, wie ihn Heinrich Theissing unter eigenen Bedenken anführt, hält bei genauerer Betrachtung nicht stand, vgl. THEISSING 1978, S. 63.

494 Vor allem auf Tumben und Sargdeckeln sowie in der Kathedralplastik in Worms, Straßburg, Basel und Nürnberg. Ab der Mitte des 14. Jahrhunderts dann auch in der Grabsteinplastik, vgl. HELM 1928, S. 61. Die Verbindung zum Tod des Menschen wurde vom apokryphen Buch *Ecclesiasticus* hergeleitet (Sir 10,11): »Denn wenn einer gestorben ist, wird er kriechendes Getier und Gewürm ererben.«. Dieser Hinweis findet sich bereits bei DIECKHOFF 1981, S. 43. In der bildenden Kunst galten Schlangen und Eidechsen auch als Begleiter der Pest, da sie analog zur Ansteckung mit der Krankheit als schleichend, schleppend und langsam charakterisiert wurden. Vgl. THEISSING 1978, S. 63.

495 Willibald Pirckheimer veröffentlichte die *Hieroglyphica* im Jahre 1512, für die vorliegende Arbeit wurde ein Exemplar von 1515 genutzt, vgl. hierzu HORAPOLLO 1515, und GIEHLOW 1915, das Symbol der Schlange findet sich bei Giehlow auf den Seiten 207, 222 und 223. Zur Bedeutung der Schlange im *Physiologus* siehe LAUCHERT 1889, S. 15–17, Nr. 11.

496 Vgl. ULLRICH/WELTZIEN 2014, S. 107.

497 Vgl. die Hinweise bei SCHMITZ 1982, S. 19 und TAVEL 1966, S. 99. Noch älter scheint ein kolorierter Holzschnitt aus dem Berliner Kupferstichkabinett zu sein (Abb. 104), der bisweilen auf 1460 datiert wird, vgl. ROTZLER 1955, S. 519/523, Abb. 4. Vgl. auch den undatierten Holzschnitt bei BAUMEISTER 1920, Nr. 25.

498 Eine Beobachtung, die kürzlich auch Leonard Richter machte, vgl. RICHTER 2014, S. 23. Das gleiche Motiv begegnet uns bereits im anonymen Einblattdruck von 1504 (Abb. 40).

Auslegungen der Schlange im *Physiologus* stellen keine direkte Verbindung mit dem Tod her.[499] Zumindest die Suche in Emblem- und Symbolschriften führt nicht zu befriedigenden Ergebnissen im Hinblick auf die von Dürers intendierte



Abbildung 103 Unbekannter Buchmaler: *Der Tod*, um 1470



Abbildung 104 Unbekannter Buchmaler: *Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten Könige*, um 1460

Bedeutung für den *Reuter*, auch wenn er 1512 die Illustrationen zur lateinischen Übersetzung der *Hieroglyphica* durch Willibald Pirckheimer lieferte.[500]
Im Beziehungsgefüge zwischen Reiter, Tod und dem weiter unten behandelten Teufel spielen Blickachsen eine wichtige Rolle. Die bisherigen Deutungsversuche der Physiognomie des Todes liefen meist fehl, da zwei Prämissen nicht berücksichtigt bzw. erkannt wurden: Zum einen besteht zwischen den beiden Reitern eine erheblich größere Distanz als der erste Eindruck vermuten lässt; der zwischen den Pferden springende Hund verdeutlicht den tatsächlichen Abstand. Zum anderen wurde dem Tod stets eine feste Blickrichtung attestiert, was sich bei genauerem Hinschauen weder kompositorisch noch im übertragenen Sinne bestätigen lässt. Das rechte Auge des Todes schaut eindeutig nach links oben, während sein linkes Auge nach links unten blickt. Ob dem Verwesungsprozess

499 Einzig die horapollinische Auslegung der Schlange als das Allmächtige ließe sich auf die Allmacht des Todes beziehen, vgl. HORAPOLLO 1515, Fol. 73^{v}-74^{r}. Die dritte Deutung des Tieres im *Physiologus* könnte als tödlicher Angriff auf den sündigen Menschen verstanden werden. Beide Ansätze wirken aber erzwungen und sind im Hinblick auf die Bildaussage nicht überzeugend. Zu bisherigen Deutungsversuchen siehe STRIEDER 1981, S. 178, TAVEL 1966, S. 99 und GIEHLOW 1915, S. 207.

500 Christian Kiening hält daher die Deutungsübernahmen einiger Tiere für nicht ungewöhnlich, vgl. KIENING 2003, S. 84. Eine frühe Kopie der Handschrift befindet sich heute in der Wiener Nationalbibliothek unter der Signatur Cod 3255.

oder der unwirklichen Natur geschuldet, besitzt der Tod eindeutig eine Art ›Silberblick‹, der sowohl den Ritter als auch den Teufel fixiert. Zum physiognomischen Ausdruck des Todes zählt weiterhin der ›geöffnete Mund‹, der diese Bezeichnung nicht mehr verdient, denn es fehlen nicht nur die Lippen, anstelle derer unmittelbar der Bartansatz an die Kiefer rückt, auch die meisten der Zähne sind dem Tod bereits abhandengekommen.[501] Dabei fällt auf, dass der Kiefer gar nicht geöffnet ist: Wäre das Gebiss vollständig, würden die beiden Zahnreihen exakt schließen, der einstige Mund wäre also geschlossen. Nichtsdestoweniger evoziert der so generierte Ausdruck das Vernehmen einer an den *Reuter* gerichteten Warnung.

Eine Waffe im militärischen Sinne trägt der Tod nicht bei sich, vielmehr erwächst er durch seine mahnend in die Höhe gehaltene Sanduhr zu einem Warner im Sinne des *kontemplativen Miteinanders*.[502] Mit dem Hinweis auf den zur Hälfte abgelaufenen Sand im gläsernen Gefäß macht er den Ritter darauf aufmerksam, dass diesem noch etwas Zeit verbleibt – womöglich sogar noch das halbe Leben – dass diese jedoch unaufhaltsam hinfort rinnt und nicht angehalten werden kann. An ihrem Ende steht der körperliche Tod, der sich nicht nur im Antlitz der anthropomorphen Todesfigur ankündigt, sondern auch im Totenschädel unmittelbar vor den Hufen der beiden Pferde wiederspiegelt. Der (Lebens-)Weg führt unweigerlich auf diesen Zustand hin, das signalisiert lautmalerisch die Schindmähre des Todes, die ansetzt den Schädel zu beschnuppern und dabei ihre Stunden- oder Todesglocke läutet.[503] Der Gebrauch dieses symbolische Klangkörpers wurde »schon lange […] vom abendländischen Brauchtum im Zusammenhang mit [… dem] Tod gemütvoll bewahrt, [und] aus frühneuzeitlichen Quellen immer wieder neu gespeist.«[504] In Verbindung mit dem nachfolgend beschriebenen Teufel dürfen Glocke und Schellenkugel vom Betrachter gleichwohl als apotropäische Attribute empfunden worden sein, wie sie auch der von Dämonen heimgesuchte Antonius bei sich trug.[505] Damit soll keineswegs die Aussage getroffen werden, dass der Tod mit seiner Glocke den Teufel vertreibt und auch das selbstsichere Auftreten des in Gedanken vor dem Teufel gefeiten

501 Eine der wenigen genauen Betrachtungen und Beschreibungen der Physiognomie dieser Todesfigur geht auf Erwin Panofsky zurück: »he is not depicted as an actual skeleton but as a decaying corpse with sad eyes, no lips and no nose«. PANOFSKY 1948, Bd. 1, S. 153.

502 Vgl. dazu den Abschnitt II.1.

503 Zur Begrifflichkeit der Glocke siehe MENDE 2001, S. 170. Eine vielschichtige, wenngleich teils anachronistische und irreführende, Abhandlung zum Motiv der Glocke in Dürers Œuvre findet sich bei WIESNER 1959.

504 WIESNER 1959, S. 83.

505 Das Glöckchen der Antoniter hing an einem T-Stab und diente zur Verkündigung ihrer Ankunft, so dass man sie schon von Weitem hören konnte. Ein kurzer kunsthistorischer Abriss zu den Antonitern in der Frühen Neuzeit findet sich bei EICHLER 1994b, S. 39.

Reiters kann nicht mit der Annahme untermauert werden, dass Todesglocke und Schellen am Reitgeschirr eine Schutzwirkung vor dem Zugriff des Teufels hätten.

Wie bereits einleitend anhand der Bildtitel-Problematik geschildert, besitzen wir keine konkreten Aussagen Dürers, um wen es sich insbesondere bei den kreatürlichen Protagonisten handelt. Die Tatsache, dass der Nürnberger Künstler die dritte Figur im Bilde nie explizit als Teufel benannt hat, gab einigen Autoren Grund, an dieser Identifikation zu zweifeln. Doch solche Mischwesen wurden damals aus ikonografischer Tradition heraus zur Sphäre des Bösen gezählt und traten stets in Verbindung mit Hölle und Tod in Erscheinung. Die geläufige Figur an der Seite des Todes ist stets der Teufel, das Mischwesen im Meisterstich ist daher unbestreitbar als deren Figuration zu verstehen.[506] Obwohl diese Kreatur zu einem großen Teil vom Pferd des Reiters verdeckt wird, gelang es Dürer, eine groteske Zusammenstellung der einheimischen Fauna in einer Figur abzubilden. Diese bewegt sich aufrecht gehend auf zwei Bocksbeinen, die sich hinter den Pferdeläufen und dem Hund beinahe in einem Durcheinander der Glieder verlieren. Hinzu tritt ein Rattenschwanz, der sich bis hinab zum Fersenbein windet. Erst über Kruppe und Schweif des im Vordergrund reitenden Pferdes offenbart sich die Vielgestaltigkeit dieser Figur, deren Oberkörper recht kurz erscheint und von herabhängenden Fledermausflügeln einem Mantel gleich bedeckt wird. Die eigentliche Identifikation des Teufels geschieht über das ›Gesicht‹. Dieses besteht aus zwei Teilen, dem Haupt einer Eule und der Rüsselschnauze eines Wildschweines, und wird durch eine Vielzahl von weiteren tierlichen Körperteilen ergänzt: Neben den zwei Kehllappen eines Hahnes scheint sich das Ohr eines Affen zu befinden, obwohl darüber ein großes Paar Ziegenohren sitzt. Aus dem Nacken wölben sich beiderseits des Kopfes zwei kräftige Widderhörner, während auf der Stirn ein einzelnes, gekrümmtes Horn mit einem Knochenkamm prangt. Der rechte Arm der Teufelsfigur scheint von einem Bären zu stammen, an dessen Ende sich eine Klaue mit blitzender Spitze befindet. Ihr Besitzer hat diese hinterlistig im Rücken des Reiters erhoben und ist im Begriff eine Attacke gegen diesen zu führen.[507] In der Linken, die vom Betrachter hinter der Flanke des Pferdes gedacht werden muss, führt der Teufel einen Rossschinder.[508] *Ritter,*

506 Bereits für das Jahr 1664 existieren Interpretationen des Stiches, die das Wesen als Teufel identifizieren, vgl. FLIEDL 2013, S. 182.

507 Keinesfalls handelt es sich hier um eine Geste, die Aufmerksamkeit generieren will, wie Jeroen Stumpel es deutet, vgl. STUMPEL 2009–2010, S. 85.

508 Der in diesem Zusammenhang erstmals von Heinrich Theissing benutzte Begriff des »Roßschindlers« THEISSING 1978, S. 88–89, wird bei Jeroen Stumpel historisch verortet und ebenfalls als »Roßschindler« detaillierter beschrieben, vgl. STUMPEL 2009–2010, S. 86. Publikationen zur Waffenkunde führen die Waffe jedoch in anderer Schreibweise als »Roßschinder«, vgl. ŠACH 2006, S. 22, Nr. 7 und SEITZ 1965, S. 222–223. Die ältere Forschung wählt auch die Bezeichnung Hakenspiesz, vgl. RETBERG 1871, S. 78.

Tod und Teufel ist nicht das erste Werk, in dem Dürer den Satan darstellte, doch ist es die eindrucksvollste und zugleich enigmatischste Teufelsfigur in seinem Œuvre.[509] Die Mischung verschiedener Tiere verkörpert gleichzeitig das Prinzip der Unordnung, das sich auch in der Natur der Landschaft und des Todes wiederspiegelt.[510] Letzterer

> ist zerfressen und zerlöchert in Zerfall und Auflösung, in Vertrocknung und Verwesung. Hier, im Tod, wird das Abgestorbene, Aufgerissene und Verletzte der Natur lebendig wie im Teufel das Wirre und Widerstrebende. Beide Gestalten scheinen dieser Natur verbunden – einem Bereich, wo Unvollkommenheit und Unordnung sich als Verfall und Wirrsal offenbaren.[511]

Neben den bisher behandelten Bildelementen existieren weitere, auf den ersten Blick unscheinbare Details, welche die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen haben. Das sind vor allem die Burg am Horizont, Eidechse[512] und Hund[513] zwischen den Pferdehufen sowie der Baumstumpf mit Totenkopf und Täfelchen. Zu jedem Aspekt gibt es teils aufschlussreiche, doch häufig widersprüchliche oder höchst ambivalente Deutungsansätze, die je nach Interpretation eine tiefergehende Behandlung erfahren haben. Obwohl sich manche dieser Thesen auch auf Tod und Teufel beziehen lassen, werden sie im Zusammenhang der *mors militans* vernachlässigt, da sie nicht wesentlich zu deren Verständnis beitragen. Eine Ausnahme bildet allerdings der Totenschädel in Verbindung mit Dürers Signaturtafel, über den erstaunlich wenig geschrieben wurde. Das Schädelfragment befindet sich unmittelbar vor den Hufen des Reiters auf einem Baumstumpf, an dem eine hölzerne Signaturtafel lehnt. Dieses Vanitasstillleben bildet nicht nur ein physisches Hindernis für die Reisenden – ein häufig angenommener Pfad ist nicht existent und wird spätestens an der linken Bildseite

509 Vor allem in den 1510 erschienenen *Höllenplagen* tritt der Teufel bei Dürer auf. Als Vorbild hierfür konnten die variantenreichen Bilder seines Lehrmeisters Schongauer gedient haben, insbesondere dessen *St. Michael und der Drache* von 1470, vgl. STUMPEL 2009–2010, S. 80.

510 Vgl. HEPPE 1982, S. 37.

511 THEISSING 1978, S. 20.

512 Die Eidechse wird häufig auch mit dem Salamander verwechselt oder gleichgesetzt, ihr Deutungsradius somit erweitert und ihre Auslegung vom positiven Heilsbringer bis hin zum negativen Attribut des Todes ermöglicht, vgl. dazu MENDE 2001, S. 171 und BARTSCH 10 Com, S. 217.

513 Auch der Hund lässt sich unterschiedlich deuten. Im vorliegenden Zusammenhang schließe ich mich den Forschungsmeinungen an, die in ihm einen treuen Wegbegleiter sehen. Sein Bedeutungsspektrum reicht aber von Wachsamkeit, Scharfsinn und Prophetie über Melancholie und Genialität bis hin zu Auslegungen als Zeichen der Ängstlichkeit und des Todesbringers oder -boten, eine Vorstellung, deren Wurzeln bis zum antiken Zerberus zurückreichen. Vgl. hierzu MENDE 2001, S. 171, ECKHARDT 1995b, S. 285, STRIEDER 1981, S. 178 und WACHA 1977, S. 231–241. Zur möglichen ikonografischen Deutung als Todesbote siehe den Abschnitt I.3.2.

durch Vegetation beschnitten –, sondern vermag auch durch semantische Bezüge einen Verweis im Beziehungsgeflecht Künstler – Betrachter – Werk zu vermitteln. Vor dem Dürer-Monogramm auf der Signaturtafel befindet sich der Buchstabe ›S‹, Abkürzung für die gängigen zeitgenössischen Datierungsformeln *Salus* oder *Anno Salutis* – Jahr des Heils.[514] Im angelsächsischen Sprachgebrauch wird der vorangesetzte Buchstabe der Tafel mit »Salvation« aufgelöst und bildet mit seiner Übersetzung als »The Birth of Christ« eine Variante des *Anno Domini*.[515] Leonhard Richter schlägt eine andere Lesart für das ›S‹ vor und entwickelt daran eine neue Deutung der Motivgruppe um den Totenschädel. Die Majuskel sei im Zusammenspiel mit den Ziffern der Jahreszahl als »SINIT« aufzulösen und folgerichtig mit zurück(ge)lassen zu übersetzen. Gemeint ist damit laut Richter der Schädel auf dem Baumstumpf, denn nur dieser bleibt nach dem Tod des Menschen auf Erden zurück. Ungeachtet der methodisch fraglichen Vorgehensweise, mit der Richter zu seinen Ergebnissen kommt, ergänzen diese doch die bisherige Forschungslage und rücken die Beziehung bestimmter Details in den Fokus, auf die gerade im Zusammenhang mit dem Tod erstaunlicherweise noch nicht hingewiesen wurde.[516] Indem das Kranium scheinbar grimmig auf die Signaturtafel blickt, stellt es insbesondere einen Bezug zum Künstler selbst her, dessen legitime Urheberschaft sie bezeugt.[517] Über die am Schädel schnuppernde Schindmähre wird zudem die Verbindung zum anthropomorphen Tod hergestellt, der dem Reisenden in zweifacher Hinsicht den Weg streitig macht. Indem Dürer seinen eigenen Namen dem Blick des Todes aussetzt, anerkennt er das universelle Schicksal vom irdischen Sterben.

Neben der Auseinandersetzung mit der tierlichen Vielgestaltigkeit des Teufels und dem zweifach dargestellten Verweis auf den Tod stand für Dürer aber

514 Vgl. hierzu bereits früh WEBER 1900, S. 36. Diese Auflösung erscheint umso wahrscheinlicher, da Dürer sie in anderen Werken auch in ausgeschriebener Form nutzte, so zum Beispiel im Gemälde des Jakob Muffel von 1526.

515 Vgl. STUMPEL 2009–2010, S. 76 und MENDE 2001, S. 170.

516 Richters Annahmen fußen auf einem selbst konstruierten Zahlen-Symbol-Code, den er am später entstandenen Stich *Melencolia I* entwickelte und in einem vorgreifenden Anachronismus auf *Ritter, Tod und Teufel* anwandte. Richters Suche nach einer anderen Bedeutung scheint dem Beweggrund zu entspringen, dass die gängige Interpretation seinen eigenen Ergebnissen widerspricht. Darüber hinaus wirkt es inkonsequent, dass der Buchstabe ›S‹ vor der Datumsangabe auf dem Täfelchen und nicht auf dem Schädel selbst angebracht worden ist, schließlich überdauert nicht das Schild, sondern der Schädel. Die näherliegende Deutung der künstlerischen Selbstreflexivität, nach der lediglich Dürers Monogrammtafel (nach dessen Tod) zurückbleibt, hatte Richter nicht im Sinn.

517 Zum Paradox von Physiognomie und Mienenspiel beim Totenschädel siehe WITTKE 2016. Im Gegensatz zu bisherigen Untersuchungen verzichte ich im Folgenden auf Formulierungen wie ›der hämisch grinsenden Tod‹, da dieser nicht zu einem Mienenspiel befähigt ist.

vor allem die Beschäftigung mit dem Pferd im Vordergrund, ein nicht zu vernachlässigender Punkt für die *reitende mors militans*.

II.2.4.2 *Die Bedeutung des Pferdes in Dürers Grafik*



Abbildung 105 Albrecht Dürer: *Reiter und Landsknecht (Ritter und Landsknecht)*, um 1496



Abbildung 106 Albrecht Dürer: *Das Fräulein zu Pferd und der Landsknecht*, 1497 BY-NC-ND

Das Pferd des menschlichen Reiters zeichnet sich besonders durch die Modellierung seiner Muskeln und die kontrollierte Haltung in der Schrittfolge aus. Auf der Vorderseite des Pferdes werden besonders Hals, Brust und Unterarm durch Lichtreflexe in Szene gesetzt. Die Hinterhand liegt leicht verschattet, doch ist das Muskelspiel auch hier sehr plastisch umgesetzt. Lediglich die Momentaufnahme zweier von der Erde gehobener Hufe entspricht im Bewegungsablauf dem Trab anstatt dem offensichtlich gemeinten Schritt.[518] Der Eindruck einer gekünstelten Temporeduktion ist möglicherweise einer Beobachtungsschwäche des Künstlers geschuldet und erinnert an Haltungen des heutigen Dressurreitens. Neben Schabracke und Sattel sind Pferd und Reiter lediglich mit Trensen- und Stangenzügeln, Zaumzeug und einem erweiterten Riemenapparat um den Rumpf ausgerüstet. Die mit Ringen, Nieten und Medaillons verbundenen Bänder dienten weniger dem besseren Sitz des Sattels sondern waren ein Schmuckelement und weisen ein Glöckchen auf der Kruppe auf. Ein Halfter wurde nicht verwendet und

518 Eleanore Sayre verweist im Zusammenhang mit Dürers *Ritter und Landsknecht* (Abb. 105) darauf, dass eine anatomisch korrekte Darstellung der Bewegungsabläufe von Pferden in der Frühen Neuzeit noch nicht möglich war und erst durch die Erfindung der Fotografie in vollem Ausmaß ermöglicht wurde, vgl. SAYRE 1988, S. 28. Allerdings war das Studium der Schrittabfolge für gemäßigtes Tempo auch ohne technische Hilfsmittel möglich. Von Dürers Hadern mit genau diesen Aspekten zeugt auch der Grashalm, der aus einem ersten Ansatz der rechten Hinterhand hervorgegangen ist, vgl. KATALOG Nürnberg 1971, S. 260.

auch Rossharnischteile waren sowohl in Dürers Frühwerk als auch in der gelebten Praxis sehr selten.[519] Ein weiteres Zeichen der Domestizierung sind die beschlagenen Hufe, die sowohl an den seitlich eingeschlagenen Nägeln als auch an den abschließenden weißen Hufkanten und dem Eisenschuh unter dem linken Vorderhuf zu erkennen sind. Als bekrönendes Zierelement dient das Eichenlaub, das der Reiter seinem Tier in Schweif und Stirnmähne geflochten hat.[520]

Dürer hatte das Motiv des Pferdes bis 1513 bereits mehrfach verwendet, doch im Hinblick auf *Ritter, Tod und Teufel* konzipierte er es von Grund auf neu. Die naturgerechte Darstellung des Pferdes beschäftigte ihn etwa ab der Jahrhundertwende, als er das Tier in *Reiter und Landsknecht* (1496, Abb. 105) sowie *Fräulein zu Pferd* (1497, Abb. 106) erstmals druckgrafisch abbildete.[521] Unmittelbar darauf folgte die Darstellung der weiter oben behandelten *Apokalyptischen Reiter* (Abb.86), bei denen Dürer die Proportionen des Pferdes noch nicht perfekt beherrschte.[522] Als erste gezielte Vorarbeit für den Meisterstich gilt in



Abbildung 107 Albrecht Dürer: *Ein Reiter im Harnisch*, 1498



Abbildung 108 (Umkreis?) Albrecht Dürer*: Lanzierer zu Pferde*, 1502

519 Vgl. MÜLLER 2002, S. 92.

520 Das Eichenlaub deutet nach bestimmten Traditionen auf eine erfolgreiche Jagd hin, eine Auslegung, die in diesem Kontext keinen Sinn ergibt, selbst dann nicht, wenn es sich um die symbolische Jagd nach der Wahrheit handeln sollte, vgl. BARTSCH 10 Com, S. 217.

521 Der inhaltliche Aussagegehalt der beiden Werke ist für die *mors militans* irrelevant, für weiterführende Informationen siehe KATALOG Backnang 2002, S. 14/51.

522 Vgl. WÖLFLIN 1905, S. 47. Diese Aussage bezieht sich nicht nur auf das fahle Pferd des Todes, das programmatisch deformiert gestaltet wurde, sondern auch auf die anderen drei Rösser.

der Forschung seit jeher die aquarellierte Zeichnung eines Reiters von 1498 (Abb. 107).[523] In ihr sind bereits alle charakteristischen Details des Reiters angelegt, darunter auch der grazile, spätgotische Harnisch, der sich deutlich vom italienischen Typus unterscheidet. Nahm die Studie das Motiv des Reiters bereits vorweg, so wurde das Pferd jedoch noch »nicht nach der Natur gezeichnet, sondern vielmehr aus verschiedenen Einzelbeobachtungen kombiniert.«[524] Und

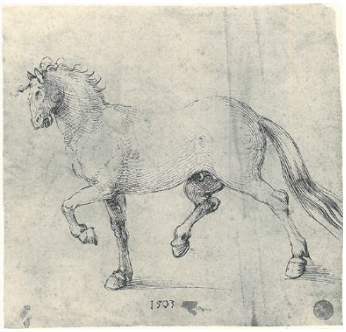


Abbildung 109 ▲ Albrecht Dürer: *Pferdestudie*, 1503

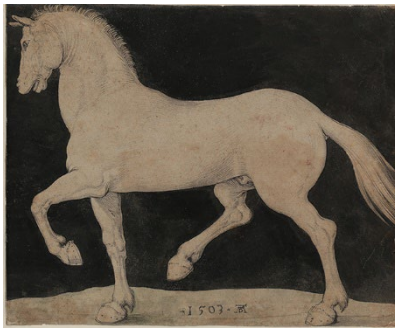


Abbildung 110 ▲ Albrecht Dürer: *Trabender Hengst*, 1503



Abbildung 111 ▲ Albrecht Dürer: *Stehendes Pferd im Profil nach rechts*, 1502/14



Abbildung 112 ▲ Albrecht Dürer: *Das kleine Pferd*, 1505 PUBLICDOMAIN



Abbildung 113 ▲ Albrecht Dürer: *Das große Pferd*, 1505 PUBLICDOMAIN

523 Vgl. bspw. UHLITZSCH 1987, S. 52.
524 SCHERBAUM 2001b, S. 118.

so erkennt die Forschung in der Zeichnung auch lediglich eine einzelne Motivstudie, die noch keine tiefere Bedeutung besitzt und erst im Stich ihre Vollendung findet.[525] Von der frühzeitigen Motividee, aber auch dem Experimentieren mit verschiedenen Posen zeugt außerdem eine Budapester Handzeichnung von 1502 (Abb. 108), die von der kunsthistorischen Forschung bisher vernachlässigt wurde.[526] Im Vergleich zur Zeichnung von 1498 ersetzte Dürer den gerüsteten Reiter hier durch einen Edelmann und kehrte die Haltung der Lanzenhand um, während das Pferd bereits seine beiden Hufe hebt. Die größten Schwierigkeiten bereitete dem Künstler offensichtlich die Bändigung des tierlichen Temperaments im Bilde, die sich beim Pferd mit einer kamelähnlichen Würgehaltung und heraushängender Zunge äußert. Zweifelsfrei stellt dieses Blatt eine motivische Zwischenstufe in Dürers Schaffensprozess dar, an der sich besonders gut Gedanken und Intentionen des Künstlers ablesen lassen.

525 Vgl. THEISSING 1978, S. 25. Kleine Unterschiede gegenüber dem Stich sind Schnurrbart und Kinnschutz des Ritters sowie die Standhaltung des Pferdes. Vor dem Hintergrund der sonst so deutungsfreudigen Dürerforschung haben die beiden Initialen W. A. auf dem Helm bisher keine Interpretationen hervorgerufen und werden allgemein nur selten erwähnt, vgl. MEDER/SCHÖNBRUNNER 1905, Nr. 461.

526 Szilvia Bodnár thematisiert zwar die Entstehung innerhalb der Dürerwerkstatt, auf einen Zusammenhang mit dem Meisterstich macht sie aber nicht aufmerksam, vgl. HTTP BODNÁR. Heinrich Röttinger stellt den Zusammenhang über einen Umweg her, indem er die Zeichnung Wechtlin zuschreibt und in ihr ein Pendant zur Frankfurter Zeichnung des überfallenen Reiters sieht (Abb. 22): Dort trägt der Reiter ebenfalls Gugel, Haube mit Krempe und gedrehter Feder, vgl. RÖTTINGER 1907, S. 5–6, Fig. 3. Die Zeichnung wird bis heute dem *Umkreis* Dürers zugeschrieben. Im Gesamtverzeichnis der Dürer-Zeichnungen wird sie daher nur im Appendix genannt, vgl. STRAUSS 1974–1977, Bd. VI, S. 2920, Nr. XW 161.

In der unmittelbaren Folgezeit zwischen 1502 und 1503 entstanden drei zeichnerische Studien, die das Tier sowohl stehend als auch schreitend im Profil darstellen (Abb. 109–111) und die in dem Kupferstich *Das kleine Pferd* (Abb. 112) von 1505 mündeten.[527] Zusammen mit *Dem großen Pferd* (Abb. 113) werden die beiden Stiche als Beobachtungen verschiedener Pferdetypen interpretiert, ein robustes nordalpines Kaltblut und ein schnelles, temperamentvolles ›Südpferd‹.[528] Besonders *Das kleine Pferd* weist in seiner Anlage bereits die Charakteristika des prachtvollen Rosses aus *Ritter, Tod und Teufel* auf: die erhobene Vorderhand, die stolze Kopfhebung und das Flehmen der Nüstern. Zur gleichen Zeit begann Dürer auch die Arbeiten am *Heiligen Georg zu Pferd* (Abb. 114), bei dem das Tier bereits die markanten Spuren der Domestizierung zeigt. Der Schweif wurde kupiert und aufgebunden, das Geschirr mit der Schellenkugel angelegt und das Eichenlaub ins Rosshaar geflochten. Dürers Auseinandersetzung mit der Anatomie des Pferdes begann etwa zeitgleich mit den Arbeiten an den menschlichen Proportionsstudien im Stich *Adam und Eva*. Besonders deutlich wird dies in einer Entwurfszeichnung, auf der Dürer sowohl die Formen des Menschen als auch die des Pferdes vermessen hat (Abb. 115).[529] In den folgenden Jahren wurde Dürer in seinen Messungen präziser und im Hinblick auf das spätere Motiv immer konkreter. Der Konstruktionsprozess lässt



Abbildung 114 Albrecht Dürer*: Der heilige Georg zu Pferd*, 1505/1508 PUBLICDOMAIN

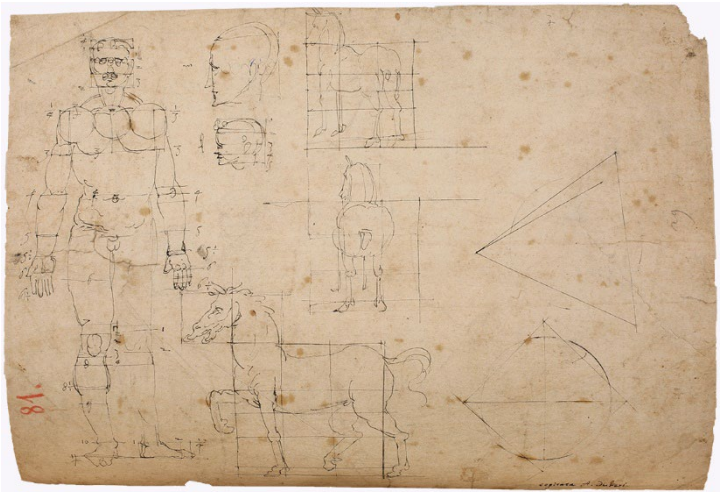


Abbildung 115 Albrecht Dürer: *Proportionsstudien zu Mensch und Pferd*, 1506–1511

527 Diese Zeichnungen gelten als die frühesten Auseinandersetzungen Dürers mit den Pferdeproportionen, dabei bereitet die venezianische Arbeit wohl die kölnische vor, vgl. WINKLER 1936–1939, Bd. 2 [1937], S. 77.

528 Vgl. SCHERBAUM 2001b, S. 119.

529 Das Blatt wird zwar allgemein auf das Jahr 1506 datiert, jedoch wird es auch als Vorbild für die beiden 1505 entstandenen Pferdekupfer zurate gezogen, vgl. SCHERBAUM 2001a, S. 121.

sich besonders gut an einem Studienblatt nachvollziehen, auf dem die spätere Komposition mittels eingezeichneter Linien und Zirkelschläge vorbereitet wurde (Abb. 116).[530] In seinen mathematischen Konstruktionen orientiere sich Dürer nah an den Lehren Leonardo da Vincis, was sich im Kupferstich des Heiligen Eustachius zeigt (Abb. 117), bei dem Dürer bereits den Zirkel für das Körpermaß des Pferdes nutzte.[531] Gesichert gilt auch Dürers Studium prominenter italieni-

530 Das Blatt weist auf der Rückseite eine gespiegelt lavierte Abpause des Motives auf, die ebenfalls den Hund berücksichtigt. Paul Weber weiß von insgesamt drei nicht näher verorteten Vorstudien mitsamt dem Hund zu berichten, zwei der Erwähnungen scheinen sich auf das hier beschriebene Blatt zu beziehen, vgl. WEBER 1900, S. 35–36.

531 Möglicherweise hatte Dürer noch Leonardos Werk über die Anatomie des Pferdes kennen gelernt, das bei Plünderungen Mailands durch die Franzosen verloren ging. Vgl. SCHERBAUM 2001b, S. 117–118 und EICHLER 1994, S. 22.

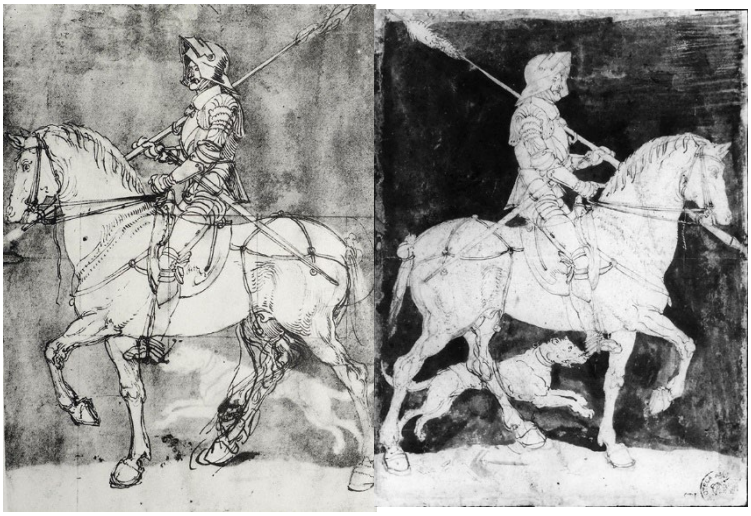


Abbildung 116 ▲ Albrecht Dürer: *Kompositions- und Proportionsstudie*, undatiert, aber vor 1513



Abbildung 117 ▲ Albrecht Dürer: *Der heilige Eustachius*, 1501 PUBLICDOMAIN

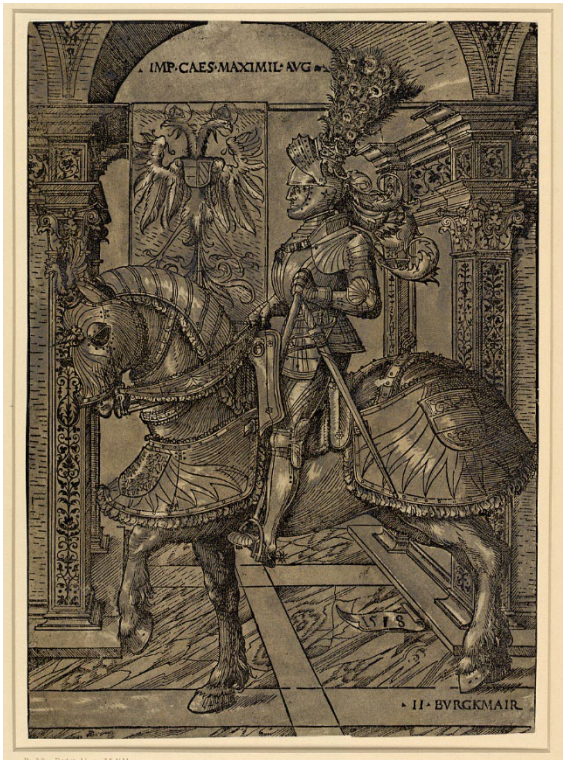


Abbildung 118 ▲ Hans Burgkmair: *Kaiser Maximilian zu Pferd*, 1508 (Zustand und Druck 1518)



Abbildung 119 ▲ Unbekannter Künstler: *Reiterstandbild Marc Aurels*, 161–180 n. Chr. CC BY-SA

scher Reitermonumente wie Donatellos *Gattamelata* von 1447 in Padua und Verocchios *Colleoni* von 1492 in Venedig, welche er teils vor Ort, teils über Reproduktionen studieren konnte.[532] An diesen Werken orientieren sich auch die Entwürfe da Vincis für ein Reitermonument Francesco Sforzas in Mailand, das für 1500 geplant war, dessen Ausführung aber nie realisiert wurde.[533]

Der Nürnberger Meister entwickelte seine eigene Proportionslehre also anhand zahlreicher Betrachtungen nach der Natur mit gleichzeitigem Studium der Reiterstandbilder der italienischen Renaissance und den ihnen zugrunde liegenden Kunsttheorien, die auch in seinen anderen druckgrafischen Werken ihren Niederschlag fanden. Das ursprüngliche Ziel war eine umfassende Abhandlung über die Proportion des Rosses, welche aber nie realisiert werden konnte.[534]
In der Geschichte der Druckgrafik ist Dürers Reiter nicht der erste in dieser Pose,

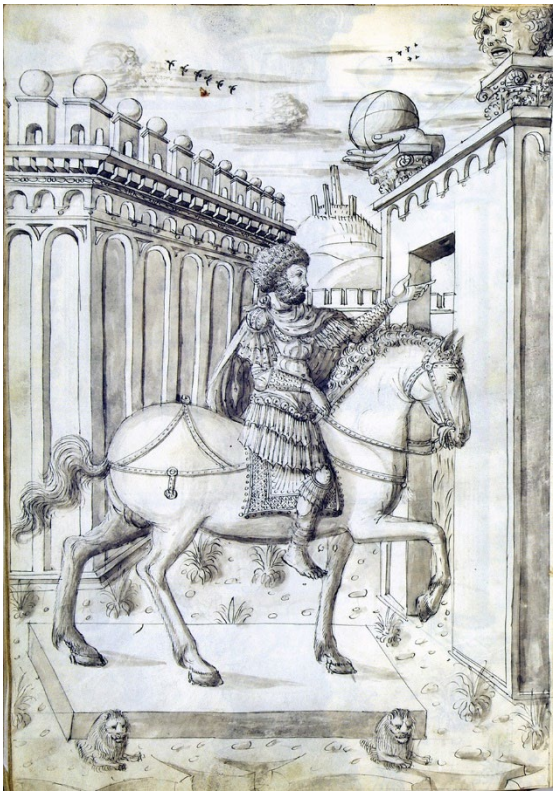


Abbildung 120 Giovanni Marcanova: *Marc Aurel*, um 1450

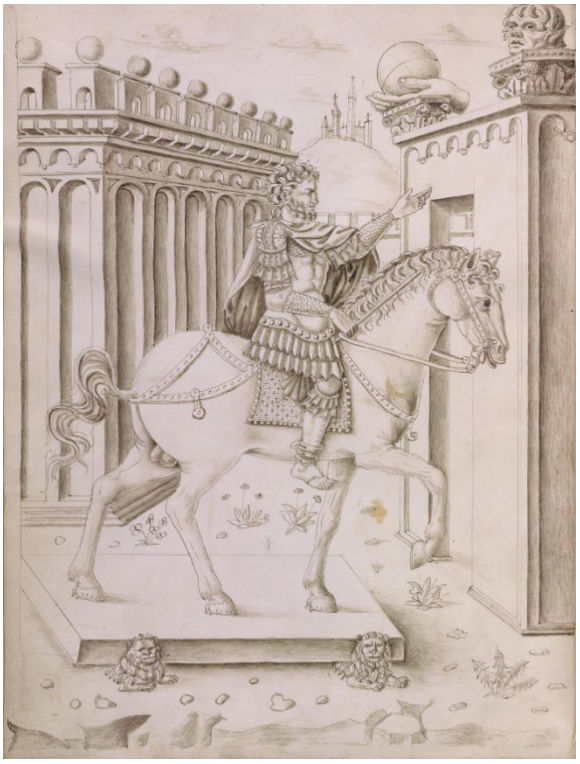


Abbildung 121 Unbekannter Meister nach Giovanni Marcanova: *Marc Aurel*, 1471–1473
PUBLICDOMAIN

wenngleich die bis dahin imposanteste. Anja Grebe weist darauf hin, dass er in deutlicher Abhängigkeit von Hans Burgkmairs Holzschnitt *Maximilian I. zu*

532 Vgl. VAISSE 2016, S. 31, STUMPEL 2009–2010, S. 87, ULLRICH 2006, S. 34, MENDE 2001, S. 171 und UHLITZSCH 1987, S. 48. Zur Italienrezeption Dürers bereits THEISSING 1978, S. 46–58.

533 Vgl. dazu auch VAISSE 2016, S. 31. 1999 wurde in den USA eine Replik nach da Vincis Entwürfen gegossen und der Stadt Mailand zum Geschenk gemacht. Diese steht dort heute im *Hippodrom San Siro*.

534 Vgl. MENDE 2001, S. 171. Wie wichtig Dürer zeitlebens die Rechte an seinen Studien waren, zeigt der Urheberrechtsstreit zu Sebald Behams Schrift *Proportion der Rosse*. Gegen diese »Fälschungen aus wirtschaftlichen Interessen« ging Dürer bereits zu Lebzeiten in seinen Plagiatsprozessen vor, GREBE 2007, S. 140.

Pferde von 1508 entstanden ist (Abb. 118), ein Zusammenhang, der bereits Erwin Panofsky aufgefallen war.[535] Ihrer Meinung nach wurde dieser Bezug von der Forschung noch nicht hinreichend untersucht. Allerdings führt eine vergleichende Betrachtung von Reiterdarstellungen seit dem Mittelalter zu dem Schluss, dass Dürer nicht explizit auf Burgkmair rekurriert, sondern sich auf eine alte ikonografische Tradition bezieht. Der Stich des Augsburgers scheint weder unmittelbares Vorbild noch Zwischenstufe auf dem Weg zu *Ritter, Tod und Teufel* gewesen zu sein, wie folgender Exkurs belegen soll.

Es ist unverständlich, warum die Forschung zwar im Zusammenhang der Ritter-oder-Reiter-Debatte unmittelbar Reiterstandbilder kaiserlicher Herrscher anführt, doch wenn dessen Motivgenese verhandelt wird, lediglich Proportionsschemata und frühneuzeitliche Condottiere-Plastiken zu Rate gezogen werden. Auf die geradezu ikonische Herrscherrepräsentation im Reiterstandbild seit der antiken Statue des *Marc Aurel* wurde allerdings nicht hingewiesen (Abb. 119). Dabei sind in ihr bereits alle wesentlichen Merkmale von Dürers Reiter angelegt, insbesondere die erhobene Vorderhand, die weder bei Donatello noch bei Verocchio so eindeutig umgesetzt wurde wie im antiken Vorbild.[536] Betrachtet man weiterhin die zeitgenössische Rezeption des *Marc Aurel* in der Grafik des 15. Jahrhunderts, erhärtet sich der Verdacht einer Bezugnahme Dürers. Um 1450 fertigte Giovanni Marcanova eine Zeichnung nach dem Reiterstandbild des gelockten Imperators mit der markanten Handgeste an, dessen Plastik sich zu dieser Zeit vor dem Lateranpalast befand, auf der Zeichnung aber in eine antikisierte Fantasiearchitektur versetzt wurde (Abb. 120).[537] Ebenso frei verfuhr Marcanova bei Komposition, Haltung und Kleidung des Kaisers sowie der Ausstattung des Pferdes. Besonders in diesen Details wird aber eine Verbindung von Dürers Meisterstich zu dem antiken Reiterstandbild offenbar, denn obwohl die Plastik kein Reitgeschirr mit Glöckchen aufweist, hat Marcanova ein solches dargestellt.[538] Es scheint sich hierbei um eine Ausstattung des ritterlichen Pferdes zu handeln, die insbesondere der Nobilitierung des Reiters bei festlichen und repräsentativen Auftritten dienen sollte, wie Dürer Sie 1518 in Entwürfen für den

535 Vgl. GREBE 2009, S. 113 und PANOFSKY 1948, Bd. 1, S. 153.

536 Dürer musste sich im Medium der Druckgrafik nicht mit statischen Problemen auseinandersetzen und konnte die antike Haltung des Marc Aurel direkt übernehmen, wenngleich in gespiegelter Weise.

537 Zur Zeichnung Marcanovas siehe GRAMACCINI 1985, bei dem das Werk noch Marco Zoppo zugeschrieben wird.

538 Neben der Zeichnung Giovanni Marcanovas von 1450 existieren weitere Druckgrafiken vom Standbild Marc Aurels, die jedoch auf Reitgeschirr und Glöckchen verzichten, darunter Kupferstiche von Nicoletto da Modena (um 1510) und Marcantonio Raimondi (1. Hälfte 16. Jh.) (Abb. 121–123). Zu einigen der Zeichnungen siehe HEISER 2017.

Triumphzug Kaiser Maximilians I. präsentierte (Abb. 124). Bildwerke mit entsprechendem Vorbildcharakter finden sich bereits im 12. Jahrhundert in Hugo de Fouilloys *Liber Avium* (Abb. 125) und um 1292 im *Breviari d'Amor* von Matfre Ermengau (Abb. 126).[539] Zur Dürerzeit findet sich eine vergleichbare Darstellung etwa in einem Regelbuch zum Schachspiel (Abb. 127) und einem Holzschnitt der Heidelberger Schrift vom *Fußpfadt zu der ewigen Seligkeyt* (Abb. 128), die vermutlich aus einer Zusammenarbeit zwischen Heinrich Knoblochtzer und Jakob Köbel hervorgegangen ist.[540] Auch Urs Graf nutze diesen Darstellungsmodus in einer Handzeichnung von 1520 (Abb. 129). Die erhobene Vorderhand und die heroische Reiterdarstellung im Profil dürfen demnach nicht allein als Ergebnis der Proportionsstudien Dürers oder einer zeitgenössischen Italienrezeption betrachtet werden, sondern beziehen sich dezidiert auf eine von Marc Aurels Reiterstandbild ausgehende Darstellungstradition und Herrscherrepräsentation der Nachantike.[541]

539 Die Illuminationen der *Breviari d'Amor*-Ausgaben variieren das Motiv, die ziervollen Bänder bildet vor allem das spanische Exemplar in Madrid ab. Gewandung und Habitus des Reiters entsprechen vor allem in diesem Exemplar dem höfischen Idealbild, vgl. WOLTER-VON DEM KNESEBECK 1997, S. 507. Das Glöckchen führen bereits der fliehende Reiter des Festmissals (Abb. 73) sowie die Reiter im Kupferstich des Meisters HW, des Hausbuchmeisters und der Zeichnungen aus Stuttgart und Wien (Abb. 18–21). Die Kunstgeschichte kennt zahllose weitere Beispiele, insbesondere in Bezug auf die Haltung von Pferd und Reiter, vgl. die Einzeldarstellungen der drei Heiligen Könige auf der *Zilliser Holzdecke* von einem Churischen Meister, Mitte 12. Jahrhundert, Tafelmalerei, ca. 70 × 70 cm, Kirche St. Martin.

540 Gegenwärtig sind der Öffentlichkeit fünf teils fragmentarische erhaltene Exemplare zugänglich, davon ein unversehrtes in der Göttinger Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. 8 TH MOR 214/7 INC und eins in der Freiburger Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. Ink. K 3361,f, bei dem der Reiter durch eine handgezeichnete Lanze (?) verändert wurde. Weiterführend zu den Ausgaben von *Dem Fußpfadt zu der ewigen Seligkeyt* siehe SACK 1985, Bd. 1, S. 494, Nr. 1489 und WEBER 1900, S. 30. Vera Sack gibt als Angabe die Offizin »Heinrich Knoblochtzer für Jakob Köbel« an. Da beide Männer ihres Zeichens auch das Handwerk des Holzschneiders ausübten, ist die Bildautorenschaft der beiden wahrscheinlich, vgl. SACK 1985, Bd. 1, S. 494, Nr. 1489.

541 Anna Scherbaum sieht im Stich jedoch lediglich das Ergebnis von Proportionsstudien, vgl. SCHERBAUM 2001b, S. 117.



Abbildung 122 ▲ Marcantonio Raimondi: *Reiterstandbild des Marc Aurel*, um 1510



Abbildung 123 ▲ Nicoletto da Modena: *Die Reiterstatue des Marc Aurel*, um 1510

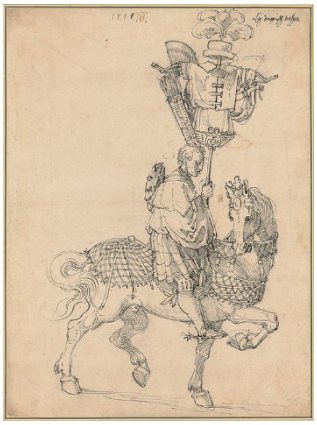


Abbildung 124 ▲ Albrecht Dürer: *Die ungarische Trophäe*, um 1518

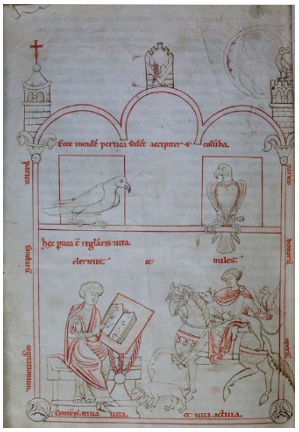


Abbildung 125 ▲ Unbekannter Buchmaler: *Clericus und Miles*, 2. Hälfte 12. Jahrhundert



Abbildung 126 ▲ Unbekannter Buchmaler: *Adeliger Reiter als Personifikation des Monats Mai*, nach 1301

Im Unterschied zu dem aufwendig, nach herrschaftlichen Idealen und naturalistischen Proportionen ausgearbeiteten Ross des Reiters bedient sich der Tod eines unterernährten Kleppers, einer Schindmähre, die augenscheinlich kaum sich

selbst zu tragen vermag. Obwohl der größte Teil des Tieres verdeckt wird, gelingt es Dürer dessen fehlenden Elan darzustellen. Die vier Beine stehen dicht beieinander und heben sich nur geringfügig vom Boden, Kopf und Lider sind gesenkt, während aus den Augen die Erschöpfung spricht. Die Ohren erinnern an die einer Ziege und korrespondieren mit dem bäuerlichen Zaumzeug, dessen simples Seil lediglich um eine vereinfachte Trense geführt wurde. An einem zweiten, dünneren Band um den Hals hängt die bereits besprochene Todesglocke. An ihr erfolgt eine inhaltliche Rückbindung an gängige Todesmotive jener Zeit, wie sie die Tucherscheibe von 1502 zeigt (Abb. 69). In dem dazugehörigen Scheibenriss und der Zeichnung *König Tod zu*



Abbildung 127 Unbekannter Künstler: *Visualisierung der Schachfigur des Ritters (Springers)*, um 1474 PUBLICDOMAIN



Abbildung 128 Jakob Köbel und Heinrich Knoblochtzer (?): *Der christliche Ritter*, 1494 BY-NC



Abbildung 129 Urs Graf: *Geharnischter Reiter mit Streithammer*, um 1520

Pferde (Abb. 130) sieht die Forschung seit Langem direkte Vorbilder für die Schindmähre in Dürers Meisterstich. Während sich die formalen Parallelen als stichhaltig erweisen, überzeugen die ikonografisch-inhaltlichen Gesichtspunkte in noch höherem Maße. Dürer fertigte die viel diskutierte Kohlezeichnung im Jahre 1505, welche den Tod als Reiter, König und Schnitter zugleich wiedergibt.[542] In wenigen schnellen, aber prägnanten Strichen charakterisierte er den träge, aber doch stetig herannahenden Tod.[543] Ohne Sattel und in gekrümmter

542 Ähnlich im Wortlaut WISNER 1959, S. 70. Vgl. auch BARTRUM/ROWLANDS 1993, nicht angeführt bei TIETZE/TIETZE-CONRAT 1928–1937, die das Monogramm für eine Fälschung halten.

543 In der Forschungsliteratur wird das Skelett seit jeher als der personifizierte Tod identifiziert. Lediglich die englischsprachige Ausgabe von Friedrich Lippmanns *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen* beschreibt die Figur als »impersonation«, was selten eine Personifikation, sondern viel häufiger eine Nachahmung beschreibt, vgl. LIPPMANN 1883dt., Abt. III, S. 20 und LIPPMANN 1883eng., Abt. III, S. 21.

Haltung sitzt das bekrönte Skelett auf einem abgemagerten Klepper. Mit der rechten Knochenhand greift es in Alternative zu fehlenden Zügeln in die Mähne, während es die Sense in der Linken führt. Die Schindmähre setzt auf dem Weg zum linken Bildrand behäbig einen Huf vor den anderen und lässt dabei ihre Totenglocke läuten. Subtil verortete Dürer das Geschehen durch schematisch gezeichnete Pflänzchen in der Natur und bettete es in eine hügelige Landschaft, die im rechten Hintergrund ein Wohnhaus erahnen lässt.[544] Auf dem Weg zu einem konkreten und doch unbekannten Ziel, dem Tod, steht dem fragilen Duo und seinen Betrachtern ein Sinnspruch zur Seite, der jedoch durch die Beschneidung des Blattes in Mitleidenschaft gezogen wurde. Gemeinhin wird von einer ursprünglich symmetrischen Komposition der Sentenz ausgegangen und die Inschrift mit einem einzigen Buchstaben zu folgendem Wortlaut ergänzt: ME /



Abbildung 130 Albrecht Dürer: *Me(m)ento Mei (König Tod zu Pferde)*, 1505 BY-NC-ND

544 Im Hinblick auf einen Vergleich mit *Ritter, Tod und Teufel* ließe sich eine Parallele mit der Burg im Hintergrund erzwingen; Dürer eine gezielte Motiventwicklung zu unterstellen, wäre jedoch falsch.

[M]ENTo / MEI /1505.[545] Da die ursprünglichen Maße des Blattes allerdings nicht bekannt sind, bleiben letzte Zweifel an dieser Rekonstruktion, die Holger Eckhardt zu einer erweiterten Auslegung des Fragmentes bewogen haben. Denkbar wäre ihm zufolge auch ein bittender Reimspruch des Zeichners an eine heilige Person, die im Augenblick des Todes seiner gedenken soll: »O Mater Dei, memento mei 1505«.[546]

Der gekrönte Tod – und dies gilt für den Meisterstich gleichermaßen – ist kein nordalpiner Typus, sondern er ist »originär in den diesem Genre verwandten italienischen Todestriumphen«[547] beheimatet, ein Indiz dafür, dass Dürer die Zeichnung bereits unter dem Einfluss seiner zweiten Italienreise anfertigte, zu der er im Sommer 1505 aufbrach.[548] Ergänzend zu diesen formal nah am Meisterstich orientierten Vorbildern zieht die Forschung auch Beispiele mit geringen kompositorischen Parallelen heran, die aber inhaltlich durchaus einen vorbildhaften Sinn ergeben und den weit verbreiteten Stellenwert des Todesreiters verdeutlichen, dessen ikonografischer Typus Dürer bekannt gewesen sein muss. So führt Karl Heppe das eingangs genannte Blatt eines italienischen Erbauungsbüchleins (Abb. 61) als Vorbild zu Dürers *König Tod zu Pferde* an und verweist damit auf die eindeutige Vorbildfunktion der *Begegnung*, unter deren Darstellungsmodi die Lebenden regelmäßig als reitende Jagdgesellschaft auf ihr totes *alter idem* treffen.[549]

Vor dem Hintergrund der Beschäftigung Dürers mit der Konstruktion des Pferdes rücken die Figuren von Tod und Teufel im wahrsten Sinne des Wortes in den Hintergrund. Pierre Vaisses wenig überzeugende Erklärung für die verstellten Positionen der Kreaturen sowie die Behauptung, dass der *Reuter* diese nicht sehe, fußen auf seiner Annahme, der Stich diene allein einer Proportionsstudie und Dürer habe hierfür kompositorische Kompromisse in Kauf genommen: Um die gesamten Lehren vom Pferdekörper zeigen zu können, sollte kein Objekt das Pferd verdecken. Der Ritter sieht die Kreaturen deshalb nicht, »weil sie dort eingefügt wurden, wo Dürer sie platzieren konnte, ohne das Hauptmotiv

545 Eine genaue Symmetrie würde sich jedoch nicht ergeben, da das zu ergänzte »M« kein ausreichendes Bildgegengewicht zum »To« erzielen könnte und das Datum rechtslastig stünde.

546 ECKHARDT 1995b, S. 283. Damit eine harmonisch symmetrische Anordnung des Spruches zustande kommt, sind die fehlenden Buchstaben oberhalb des Blattes zu denken. Daneben wäre auch die Anwesenheit eines knienden Bittstellers auf der linken Bildseite denkbar, jedoch sind dahingehende Überlegungen spekulativ.

547 ECKHARDT 1995b, S. 284.

548 Bereits Friedrich Winkler äußerte die naheliegende Vermutung, das Blatt sei kurz vor Abreise oder nach Ankunft in Venedig entstanden, er hielt außerdem einen inhaltlichen Bezug zur 1505 in Nürnberg wütenden Pest für möglich, vgl. WINKLER 1936–1939, Bd. 2 [1937], S. 87.

549 Vgl. HEPPE 1982, S. 33/36, Fig. 6.

zu stören.«[550] Stimmen Vaisses Beobachtungen hinsichtlich der Raumverknappung hinter dem Pferd, so werden seine Schlussfolgerungen dem Werk nicht gerecht, denn Dürer hätte ein anderes Format, einen anderen Bildausschnitt oder eine abweichende Personenstaffelung wählen können.[551] In seiner Bewertung des Stiches hatte aber auch Heinrich Wölfflin *Tod* und *Teufel* beinahe abschätzig als eine »Figurenbegleitung«[552] bezeichnet, die das Ursprungsmotiv des Reiters in seiner Qualität mindert. Die abschließende Zusammenfassung aber zeigt, dass dies ganz und gar nicht der Fall ist.

II.2.4.3 *Geistige Schau der Schergen*

In Dürers erstem Meisterstich wird der dramatische Moment vor dem physischen Aufeinandertreffen von Ritter, Tod und Teufel festgehalten. Dabei befinden sich der menschliche Reiter und sein untotes Pendant einen Augenblick vor einer Kollision, die im Bild formal, vor allem aber zeitlich unausweichlich ist. Der hinterlistige Teufel im Rücken der beiden repräsentiert die Strafe des Sünders und bedeutet die drohende Gefahr eines unvorbereiteten Sterbens. Der bußfertige Mensch beeinflusst selbst, ob sein Tod zur Erlösung oder in die Hölle führt, der Reiter im Bild ist sich der Gefahr bewusst, die mit erhobener Klaue in seinem Rücken lauert. Doch nicht die schützende Rüstung wird ihn retten, es ist vor allem seine geistige Vorbereitung auf den Tod, die ihm den Sieg bescheren wird. Damit unterscheidet sich Dürers Darstellung in ihrer Aussage von allen anderen *mors militans*-Darstellungen, die stets ein pessimistisches, am irdischen Leben festhaltendes oder unvorbereitetes Opfer präsentieren. Der Meisterstich behandelt jedoch nicht die individuelle Todesstunde, sondern die allumfassende Zeitverfallenheit, zeigt den Weg aus der Angst vor dieser auf und bekräftigt zum Führen eines gottgefälligen Lebens.[553] Trotz des unumgänglichen Faktums der leiblichen Vergänglichkeit nimmt Dürer dem allmächtigen Tod seine Souveränität, indem er den Reiter als selbstsicheren Sieger darstellt. Dieser zieht sein Wertgefühl aus dem Führen eines sündenfreien Lebens und aus der in Aussicht gestellten *memoria*, die im Falle eines gerechten Sieges zu erwarten war; diese wird im Bild vor allem über die Rückbindung an den Darstellungsmodus herrschaftlicher Reiterstandbilder vermittelt. Um die intendierten Deutungsmöglichkeiten des Stiches zu erreichen, recherchierte Dürer penibel jedes Detail, und schuf ein Werk, dessen Ambiguität aus einer Mischung von

550 VAISSE 2016, S. 71.

551 Auch bei der »Proportionsstudie« Adam und Eva gelang Dürer die Verbindung von Form und Inhalt, ohne dass künstlerische Kompromisse eingegangen werden mussten.

552 WÖLFFLIN 1905, S. 208.

553 Vgl. THEISSING 1978, S. 83–84.

höchstem Naturalismus, tradierten Formen und Symbolen sowie der Faszination am Ungewissen gespeist wird.

Trotz der künstlich komponierten Rüstung des Reiters beachtete Dürer ganz genau, welche Elemente des Harnisches lebensnah und welche hinderlich waren. Dies gilt sowohl für die Realpraxis des Ritterstandes, als auch für die Bildkomposition, was in gesteigertem Maße dazu führte, dass Dürer das Erscheinungsbild zeitgenössischer Rüstungen eklektisch-idealisierend abänderte.[554] Nur über diesen bildinhärenten Symbolgehalt lässt sich erklären, dass Dürer 1513 einen größtenteils alten, gotischen Harnisch zeigt, obwohl auch nördlich der Alpen bereits der italienische Typus bevorzugt wurde: Der gezeigte *Reuter* steht für traditionelle, ritterliche Werte sowie Ideale und fürchtet weder Tod noch Teufel.[555] Dieses Verständnis zeigt sich in seiner ganzen Haltung und manifestiert sich im Gesichtsausdruck, dessen Lächeln vielfach zu deuten versucht wurde. Joseph Klapper führte dieses auf die mittelalterliche Geschichte *Von einem König, der nie lachte* zurück.[556] Dieser König konnte seine Freude unter anderem daher nicht ausdrücken, da ihn der Gedanke an den Tod und die Ungewissheit der Todesstunde immerzu plagten. Dürers *Reuter* sei dieser König, der seine gedankliche Schwermut überwunden habe, so Klapper. Da es aber weder innerbildliche Hinweise auf einen Bezug zu dieser Geschichte gibt, noch Belege dafür, dass Dürer die Erzählung gekannt hat, ist ein direkter Zusammenhang unwahrscheinlich. Gleichwohl zeigt die Erzählung eine zeitgenössische Haltung gegenüber Tod und Nachwelt im ausgehenden Mittelalter, die auch in der Dürerzeit noch geteilt wurde. Darauf allein kann die ambige Mimik aber nicht zurückgeführt werden, da sie auch in anderen Werken Dürers zu Tage tritt, deren Aussagegehalt ganz anders liegt.[557] Ungeachtet dessen lässt sich das Lächeln des Reiters im vorliegenden Stich nur in zwei Richtungen deuten: sarkastisch-überheblich, als Ignoranz vor dem Hinweis durch den toten Reiter, oder erhaben und selbstsicher im Wissen vorbildlicher, christlicher Vorbereitung auf den Tod. In Verbindung mit

554 Dies gilt nicht nur für *Ritter, Tod und Teufel*, sondern auch für Dürers übrige Ritterdarstellungen. Bereits für die Illustrationen zum Werk *Der Ritter vom Turn* mischte Dürer süddeutsche und norditalienische Harnisch-Stile in einem Geschehen, um die Szene variabler zu gestalten. Der Waffenhistoriker Heinrich Müller geht daher davon aus, dass Dürer die Praxisprobleme der Ritter sehr gut kannte, vgl. MÜLLER 2002, S. 90–95. Diese hätte er auch an seinem Vater studieren können, der zeitweise zur Reservemiliz der Stadt Nürnberg zählte, vgl. WAETZOLD 1936, S. 229.

555 Vgl. MÜLLER 2002, S. 96.

556 Vgl. KLAPPER 1914, S. 9–10. Die Erzählung dort unter Nr. 172, S. 164–167 und in der lateinischen Urfassung S. 363–365. Die Erzählung stammt wahrscheinlich aus einer mitteldeutschen Zisterzienserhandschrift des ausgehenden 13. Jahrhunderts und wurde Mitte des 15. Jahrhunderts, spätestens aber 1487 in Breslau durch den Schreiber Johannis erneut kompiliert.

557 So beispielsweise bei der Eva von 1504 und im *Großen Glück*. Weiterführend dazu WÖLFFLIN 1905, S. 190, in der Ausgabe von 1963, S. 215.

den Lehren, die sich aus der Rüstungssymbolik ergeben, bietet lediglich die zweite Deutung eine überzeugende Auslegung der ritterlichen Physiognomie. Diese Leseweise des *Reuters* als eines aufmerksamen Zuhörers der Warnung durch den Tod haben bereits renommierte Forschergrößen wie Ernst Gombrich und in dessen Folge Jan Białostocki geäußert.[558]

Das wichtigste Unterscheidungsmerkmal des Reiters gegenüber seinen Verfolgern und der umgebenden Wildnis ist das Höchstmaß an Ordnung und Perfektion sowie seine universelle Beherrschung der Dinge. Erst die exakt berechnete Gestalt von Pferd und Reiter stellt einen kontrastreichen Gegenentwurf zur wüsten Umgebung dar, betont die tugendhaften Eigenschaften des christlichen Menschen und offenbart deren Absenz in der dargestellten Umgebung. In dieser Diskrepanz werden Unordnung, Wildheit, Hinterlist und Sünde zu Kategorien einer Sphäre von Tod und Teufel. Die Superiorität des tugendhaften Menschen äußert sich formal in Kontrolle und Ruhe der Reiter-Ross-Einheit. Die von außen herangetragenen Warnungen und Anfeindungen beeinflussen den fokussierten Reiter nicht negativ und so gerät auch das Pferd beim Anblick des Todes nicht in Panik, wie noch in der Zeichnung von 1496 oder den weiß gehöhten Ausführungen zu den drei Lebenden und den drei Toten (Abb. 20–22). Erst in der Gegenüberstellung der ungleichen Reiter wird die Prävalenz des menschlichen Protagonisten ersichtlich, eine Überlegenheit, die wohlgemerkt im geistlichen Sinne verstanden werden will: Einen materiellen, physischen Kampf wird der Ritter trotz seiner exquisiten Ausrüstung gegen den Tod verlieren, doch mit dem Wissen einer guten Vorbereitung auf das Sterben blickt er dem jenseitigen, ewigen Leben hoffnungsvoll entgegen. In Anbindung an die kaiserliche Reiterstandbildtradition von der Antike bis in die Frühe Neuzeit erlangt der Reiter zusätzlich einen zweiten Sieg der *memoria* über den Tod. Im Verständnis eines Denkmals wird er auch in der irdischen Sphäre überdauern, eine Eigenschaft, die von ihm auf seinen Schöpfer übergeht: Der Stich *Ritter, Tod und Teufel* verbleibt der Nachwelt als ein von Dürer geschaffenes Monument.

Was sich in dieser spezifischen Ausformung der Todesfigur manifestiert, ist der Verfallsprozess der Natur. Sie entspricht nicht dem über allem thronenden Herrscher und Bezwinger, der siegreich über die Menschheit hinweg reitet, wie ihn Dürer in den italienischen *trionfi* kennen gelernt hatte. Erst in der sich zersetzenden Erscheinungsform gelingt die erfolgreiche Implementierung der To-

558 Vgl. GOMBRICH 1969, S. 98–101 und BIAŁOSTOCKI 1986, S. 384–387. Eine besonders abwegige Deutung hat kürzlich Leonhard Richter vorgenommen, der in der Dreiheit der Protagonisten ein Abhängigkeitsverhältnis von König, Ritter und Knappe zu erkennen glaubt, Vgl. RICHTER 2014, S. 17. Trotz teils stimmiger Beobachtungen unterlaufen Ritter durch seinen philosophischen Ansatz ikonografisch und kunsthistorisch logische Fehler in den Schlussfolgerungen.

desfigur in eine Umgebung dunkler Bergschluchten mit Elementen des gefährlichen Waldes, welche ikonografisch das Habitat des ›wilden Mannes‹ gewesen ist. Das modrige Erscheinungsbild des Todes und die teuflische Tiergestalt unterstützen die Vorstellung des unaufhörlich Vegetierenden. Die hornartigen Auswüchse des Teufels, seine animalischen Versatzstücke, die weiterhin vorhandene Behaarung der Todesfiguration und das diese durchdringende Kriechgetier verstärken die Impression einer vitalen, aber chthonisch geprägten Umgebung und finden ihre Spiegelung im Wurzelwerk und den Windungen der Pflanzenwelt des Hintergrundes. Dieses Verständnis einer Erdmystik verbindet sich mit dem körperlichen Verfall, an dessen destruierenden Prozessen die Schlange nach mittelalterlicher Annahme Anteil hatte. Dieser bedrohlich wirkenden Natur des Prinzips der Unordnung von Tod und Teufel stehen die wohlgeformten Proportionen von Pferd und *Reuter* gegenüber.[559] Diese setzen sich damit von der animalischen, stets in Verfall und Erneuerung befindlichen, natürlichen Umgebung ab. Der Reiter ist als Teil Gottes Schöpfung zwar ebenfalls der Natur angehörig, hat aber durch seine Selbstreflexion eine kulturelle und geistige Entwicklung erfahren, die ihn nicht zuletzt optisch – auch als Kunstwerk Dürers – deutlich aus der mythischen Sphäre, in die er versetzt ist, entrückt. Diese kontrastreiche Dichotomie von Reiter/Pferd und Natur/Kreatur setzte Dürer gezielt ein, um den inhaltlichen Antagonismus zu verdeutlichen.[560]

Weiterhin trennte Dürer die entgegengesetzten Pole auch kompositorisch und räumlich, was nicht im ersten Augenblick ersichtlich wird. Einerseits übernimmt die Lanze mit ihrer langen, diagonalen, die Bildseiten überragenden Geraden eine visuell trennende Aufgabe gegenüber den beiden Gestalten im Hintergrund, andererseits fungiert der Hund als treuer Begleiter und ›Puffer‹. Es ist deutlich zu erkennen, dass er hinter dem stolzen Ross, aber vor den Hufen des Teufels verortet ist und auch die Standfläche der Schindmäre befindet sich planimetrisch auf einer hinteren Ebene. Der Größenunterschied der Figuren ist damit auch ein Resultat der Tiefenperspektive. Die relativ weiträumige Zone zwischen den Protagonisten wird lediglich über den physischen Zugriff des Teufels und den Versuch der Blickkontaktaufnahme des Todes überwunden, was zu der

559 Dieses Diktum formulierte Heinrich Theissing bereits 1978, vgl. THEISSING 1978, S. 128. Laut Pierre Vaisse darf dies allerdings nicht als allegorischer Triumph des Guten über das Böse und des Künstlers über die Natur gelesen werden, da diese anachronistische Sichtweise von einem ästhetischen Werteverständnis des 19. Jahrhunderts ausgeht, vgl. VAISSE 2016, S. 63. Vaisse behält in Bezug auf Ästhetik und Künstlerverständnis grundlegend Recht, der Triumph des Guten über das Böse kommt aber in einer universellen Formsprache von Kraft und Vitalität zum Ausdruck, die auch bei Dürer zugunsten des Reiters ausfällt.

560 Heinrich Theissing sieht in diesem Kontrast außerdem den Triumph des neuzeitlichen Gedankengutes gegenüber der nordalpinen, mittelalterlichen Angst vor dem Tod, vgl. THEISSING 1978, S. 80–88.

Frage führt, inwieweit die dargestellten Interaktionen einer nachvollziehbaren Handlung folgen. Vergegenwärtigt man sich den zeitlichen Ablauf der dargestellten Szene, so scheint der Reiter den Tod einen Moment zuvor erblickt zu haben und ist nun im Begriff, sehr dicht an diesem vorbeizureiten. Der Teufel hat sich unterdessen aus einem schattigen Spalt der unwirklichen Umgebung gelöst und von hinten an sein Opfer herangeschlichen. Doch befindet sich der Reiter tatsächlich mit diesen unwirklichen Gestalten im gleichen Raum? Stellt sich nicht die grundsätzliche Frage nach der oder den Realitätsebenen von Tod und Teufel, oder wie Panofsky sie nennt »spooks and phantoms«?[561] Das Ausbleiben körperlicher Reaktionen des *Reuters* auf die herannahenden Widersacher und die gleichzeitige Ambiguität seiner fazialen Expressionen spricht vielmehr dafür, dass die Schergen Bestandteil einer inneren, geistigen Schau des Reiters sind, wie dies bereits der Fall beim *kontemplativen Miteinander* gewesen ist.[562] Diese Überlegungen sind nicht neu, doch hat die kunsthistorische Forschung die unscheinbaren Bemerkungen Jean Wirths zu diesem Aspekt nicht ge- oder stets überlesen.[563] Nur vereinzelt wird spekuliert, »ob der Reiter Tod und Teufel nicht nur im Geiste schaut.«[564] Erst in den Äußerungen von Pierre Vaisse fanden diese Zusammenhänge eine prägnante Schlussfolgerung: »Wenn der Reiter [...] die Figuren des Teufels und des Todes nicht anschaut und somit nicht wahrnimmt, bedeute dies, gemäß den üblichen Codes der Kunst jener Epoche, dass sie nicht derselben Realitätsebene angehören«.[565] Der Gesichtsausdruck des Reiters verrät uns, dass er sehr wohl etwas »wahrnimmt«, seine Reaktion gestaltet sich nur anders als im kontemplativen Beispiel von *Tod und Landsknecht* (Abb. 49). Dies liegt an der moralisch ritterlichen Integrität des *Reuters*; da diese gleichwohl höher ist als die des Landsknechts, kann er dem ebenso imaginierten Tod selbstsicher gegenübertreten. Daran kann auch der Teufel nichts ändern, der als Folge des schlechten Todes im Hintergrund lauert, da dieser bei vorbildlichem Verhalten des *Reuters* keinen Zugriff auf die menschliche Seele hat.[566] Der Betrachter erweitert darüber hinaus dieses vielschichtige Deutungsgeflecht, denn es ist an

561 PANOFSKY 1948, Bd. 1, S. 152.

562 Vgl. hierzu den Abschnitt II.1.

563 Vgl. WIRTH 1979, S. 76–79.

564 MENDE 2001, S. 170. Ähnlich vage äußert Heinrich Theissing seine Vermutungen, vgl. THEISSING 1978, S. 22.

565 VAISSE 2016, S. 46.

566 Holger Eckhardt hingegen sieht in der wissentlichen Ignoranz des Reiters Teufel und Tod gegenüber eine Kritik Dürers an der Institution Kirche und ihrer durch Ablasswesen geschürten Angst vor dem Tod, vgl. ECKHARDT 1995b, S. 291. Zur Diskussion um Dürers kirchenpolitische Ansichten siehe SEEBAß 1971, S. 101–131.

ihm, als Rezipient das Dargelegte ebenfalls zu erkennen.[567] Ein Detail, das aufgrund seiner Selbstverständlichkeit beinahe ausgeblendet wird, trägt weiterhin zu diesem Eindruck bei: Die *Cartolina* mit dem Monogramm kennzeichnet das Blatt als Kunstwerk und hebt als metapikturales Element die Ambivalenz des Dargestellten in die Bildebene.[568]

Die verbleibende Vieldeutigkeit des Blattes wird angesichts kontinuierlicher Diskussionen auch in Zukunft nicht abebben und schlägt sich ebenso im Hinblick auf die *mors militans* nieder. Das größte Problem einer meist scheiternden Klassifizierung dieses Kunstwerkes liegt in der fehlenden Eindeutigkeit ikonografischer Merkmale und deren Rekombinationen. Das Blatt gleicht einer Mischung aus den *Apokalyptischen Reitern*, dem *Triumph des Todes* und der *Begegnung*. Aus diesem Grund ist es ratsam, das Werk als ikonografisches Unikat aufzufassen, statt es anderen Kategorien unterordnen zu wollen, wenngleich es in der Forschung Stimmen gibt, die dafür eintreten, dass »an appeal to ›conscious ambiguity‹ is perhaps too easy a strategy in such iconografical matters.«[569] Für den streitbaren Tod rücken diese Aspekte in den Hintergrund. Im Hinblick auf die eingangs formulierten Kriterien der *mors militans* stellt sich vielmehr die Frage nach dem militanten Charakter. Unabhängig von der Ritter-oder-Reiter-Debatte scheint das Gewerbe des Gerüsteten klar in Kampf und Verteidigung von Leib und Land zu bestehen, ein Berufsbild, das sich stets mit dem Tod konfrontiert sieht. Der Kampf zwischen Tod und Reiter hat – wie bei den Beispielen des *kontemplativen Miteinanders* – bereits vor dem geistigen Auge der Beteiligten stattgefunden, der Ausgang ist gewiss: Physisch sieht sich der Reiter auf unbestimmte Zeit vom Tod (im Kampf) geschlagen und überlässt seinen Leib der Erde. Auf metaphysischer Ebene hat er Tod und Teufel bereits jetzt schon durch sein vorbildliches Verhalten besiegt und sich damit einen Platz im Paradies gesichert. Seine Selbstsicherheit erwächst gerade aus diesem Todesbewusstsein sowie dessen Akzeptanz, die in Dürers bisherigen Todesdarstellungen kontinuierlich zugenommen hatte. Schon im Text des Flugblattes von 1510 mischten sich mittelalterlich verhaftete Todesanschauungen mit individuell-frühneuzeitlichen Ansichten.[570] Im Scheibenriss blieb die Bildkomponente dem mittelalterlichen Bildmodus treu, während der Text Tuchers bereits das moderne Verständnis widerspiegelte. Der Kupferstich nun visualisiert diese neuzeitliche Sichtweise und verzichtet auf eine Beischrift. Was nutzt dem frommen, humanistisch Gebildeten

567 Im Unterschied dazu sieht Christian Kiening ausschließlich beim Betrachter die Fähigkeit die vieldeutige Gegenwart des Todes zu erkennen und spricht diese dem Reiter ab, vgl. KIENING 2003, S. 86.

568 Vgl. KIENING 2003, S. 86.

569 STUMPEL 2009–2010, S. 79.

570 Vgl. ECKHARDT 1995b, S. 290.

eine Drohung, die ohnehin bekannt und unaufhaltsam ist? Sie verliert ihre Wirkung.

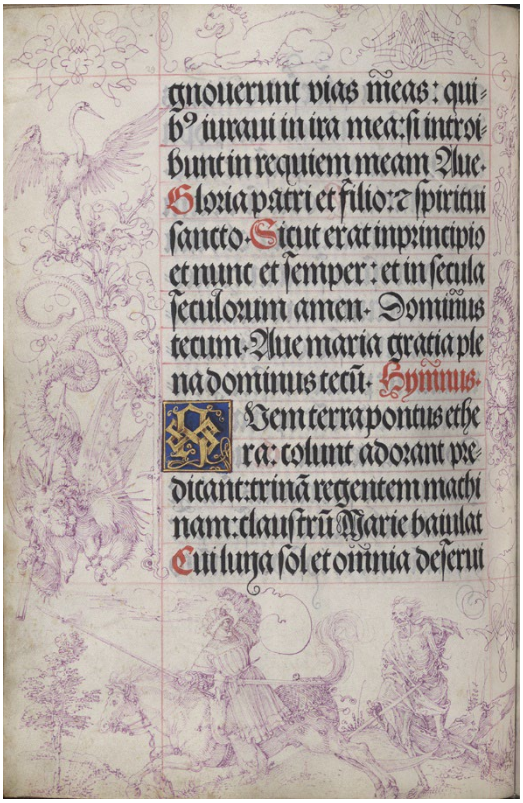


Abbildung 131 Albrecht Dürer: *Ritter, Tod und Teufel*, 1515 BY-NC-ND



Abbildung 132 Albrecht Dürer: *Junger Kranich*, 1513 BY-NC-ND

II.2.5 Ein weiteres Selbstzitat Dürers im Gebetbuch Kaiser Maximilians I.: Die Wiederaufnahme des Rittermotives

Wie bereits zu *Tod und Landknecht* existiert im Gebetsbuch Kaiser Maximilians I. auch ein Pendant zu *Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 131). Anders als in der ersten Motivübernahme handelt es sich bei den Marginalien auf Folio 37ᵛ zwar auch um ikonografisch-inhaltliche Parallelen, nicht aber um kompositionelle oder narrative. Zudem ist das Figurenpersonal durch den Schriftspiegel in zwei Ebenen aufgeteilt, die Dürer jedoch geschickt miteinander verzahnte. In blassem Rosa gezeichnet, verfolgt im unteren Bereich der Buchseite der knöcherne Sensenmann zu Fuß einen nach links fliehenden Reiter.[571] Dieser schaut sich in vollem

571 Der blassrosa Farbauftrag der Handzeichnung schmälert die kräftige Wirkung des Vorbildkupfers, vgl. ECKHARDT 1995b, S. 280. Zur Thematik der Ritter-oder-Reiter-Debatte siehe den Abschnitt II.2.4, S. 168, FN 488.

Ritt zu seinem Verfolger um und bemerkt dabei nicht den vor ihm von oben herannahenden Teufel. Dürer setzte hierzu den Textspiegel als metaphysisches Hindernis ein, das dem Ritter den Blick auf das Untier verwehrt, welches sich aus dem Hinterhalt von einem dünnen Ast auf sein Opfer stürzt. Die Zweigspitze trägt einen Kranich mit ausgebreiteten Flügeln, die Marginalie am oberen Seitenrand zeigt neben Zierlinien einen schematisch gezeichneten Löwen im Profil und der Bildschmuck rechts des Textes weist botanische Elemente auf, aus denen die Büste eines Mannes mit auffälliger Kopfbedeckung erwächst.[572]

Ist das Bildpersonal auf den ersten Blick identisch mit dem des Meisterstiches, so machen sich auf den zweiten Blick Differenzen in der Ausrüstung wie auch in der Bilderzählung bemerkbar. Das eklektisch zusammengesetzte Teufelswesen bekommt in der Marginalie beispielsweise einen weiteren Körperteil, die im Meisterstich verdeckte Partie offenbart sich nun mit weiblichen Brüsten und seine Hinterläufe sind einem Schlangenkörper gewichen.[573] Zwar trägt der Teufel auf der Randzeichnung ebenfalls einen Rossschinder, mit dem er den Ritter vom Pferd zerren kann, doch stürzt sich das geflügelte Wesen hier aus der Luft auf sein Opfer, seine natürlichen Waffen und die Wucht des hinterhältigen Überfalls würden für eine erfolgreiche Attacke ausreichen. Die Figuration des Todes hat ebenfalls einige Veränderungen erfahren, anstelle der Sanduhr führt sie nun mit beiden Händen eine Sense und muss auf ihre Schindmähre verzichten. Das hindert den skelettierten Schergen jedoch nicht an der Verfolgung des hastig fliehenden Reiters. Mühelos hält er auch zu Fuß Schritt und ist in unmittelbarer Schlag-, bzw. Schnittweite. Der inhaltlich größte Unterschied betrifft allerdings den Reiter selbst. Im Gegensatz zum selbstsicheren und ruhigen Auftreten im Meisterstich reitet er, seinen Spieß unkontrolliert schwingend, im Galopp davon und besitzt weder Selbstbeherrschung noch Kontrolle über das Pferd oder die Gesamtsituation.[574] Dies zeigt sich besonders in der ungelenken Darstellung des Rosses, die nicht von zeichnerischer Unfähigkeit herrührt, sondern bereits das Taumeln des Pferdes andeutet.[575]

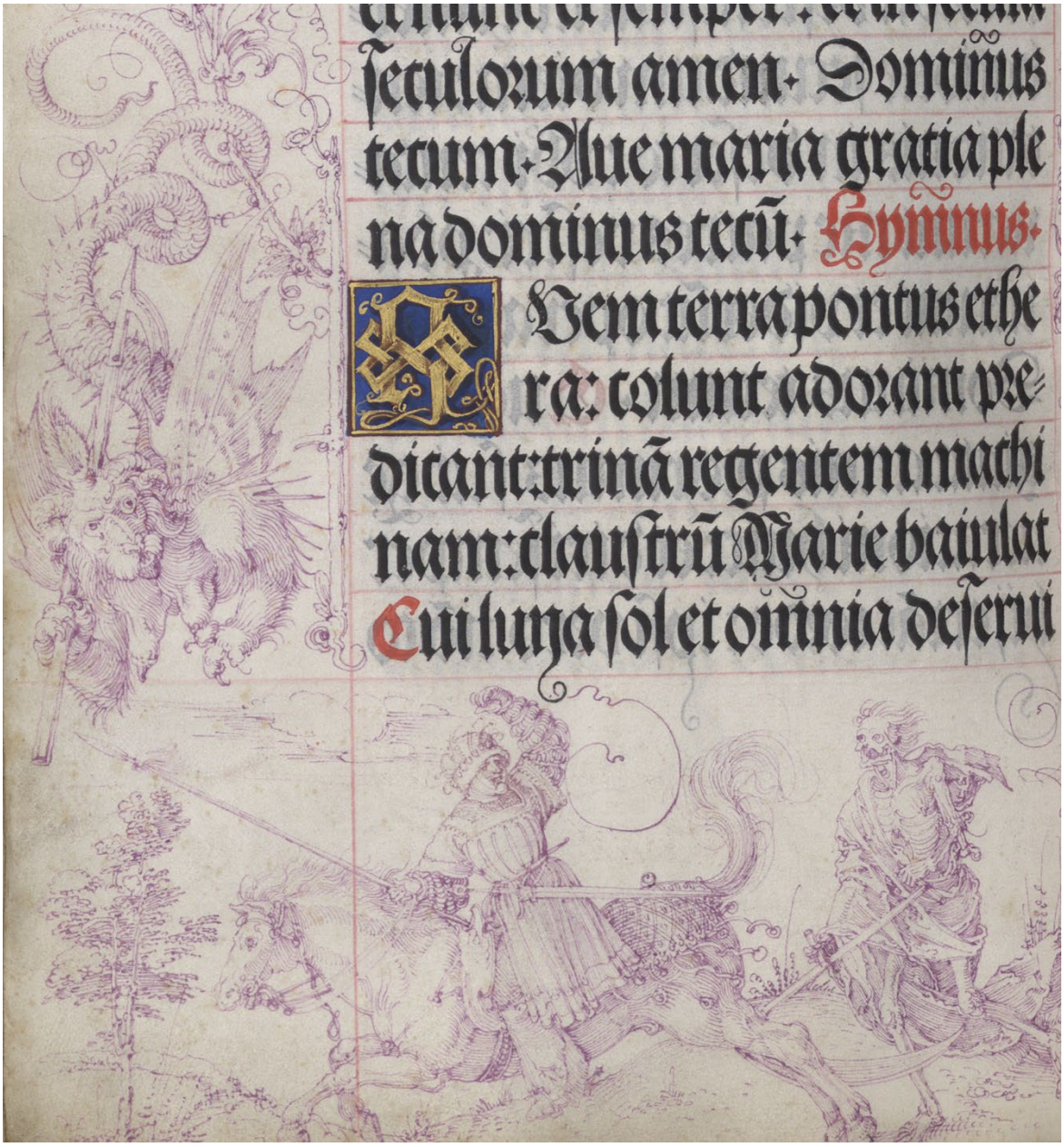
572 Der Kranich ist ein mit vielen Bedeutungen beladenes Tier und taucht in Dürers Œuvre häufiger auf, der Künstler widmete dem Vogel sogar eine große kolorierte Handzeichnung (Abb. 132), vgl. REISSINGER 1938, S. 50. Vermutlich handelt es sich bei dem Blatt um den elaborierten Entwurf zu einem Bücherzeichen, vgl. WINKLER 1929, S. 12, Nr. 793.

573 Die Figur des Teufels entspricht in ihrer Zusammensetzung nicht direkt dem Pendant aus *Ritter, Tod und Teufel*, sondern dem Ungeheuer vom letzten Blatt der *Apokalypse*, vgl. TAVEL 1966, S. 107.

574 Die Darstellung erinnert formal an den eiligen Reiter in Dürers *Ritter und Landsknecht* (Abb. 105).

575 Zeichnerisches Unvermögen attestiert Dürer TAVEL 1966, S. 108.

Auch die zusätzlich zur Szene hinzugetretenen Elemente der Marginalien wurden von der Forschung mit dem Hauptgeschehen in Bezug gesetzt. Der Kranich wird in diesem Kontext in seiner Funktion als christliches Symbol der Wachsamkeit verstanden und steht laut den horapollonischen Hieroglyphen für den Menschen, der vor den Anschlägen seiner Feinde auf der Hut ist, eine Tugend, welcher der Reiter im Bild allerdings nicht gerecht wird.[576] Das von Holger



Ausschnitt von **Abbildung 131**

576 Vgl. BROCKHAUS/VETTER 1971–1972, S. 74 und TAVEL 1966, S. 107, der sich auf GIEHLOW 1915, S. 221 bezieht. Allerdings legt Karl Giehlow auch dar, dass der fliegende Kranich für den

Eckhardt abweichend als Storch identifizierte Tier wird von diesem als warnendes Zeichen »der Vernunft, die über die Hölle triumphiert«,[577] gedeutet. Auch Hinrich Sieveking bevorzugt die Deutung als Storch, denn laut dem *Physiologos* ist der Storch das Sinnbild des vernünftigen Menschen, »der ›keinen Tag ohne Gebet vergehen läßt und daher nicht vom Teufel überwältigt wird.‹«[578] Letzterer wird direkt unter dem Vogel im teuflischen Untier verkörpert. Die polyvalente Gestalt des Löwen kann einerseits mit dem *Physiologus* als wachsamer Wärter gedeutet werden, oder im biblischen Sinne als dessen genauer Gegenpol, denn im 1 Petr 5,8 heißt es: »Seid nüchtern und wacht; denn euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlinge.«

Die Analyse der in der Randzeichnung veränderten Komposition ergibt eine erhebliche Verschiebung des Deutungsgehaltes. Tod und Teufel profitieren nun von ihrer ›Zusammenarbeit‹, indem Ersterer Letzterem den Leidtragenden in die Fänge treibt, doch wird die Aktion in hohem Maße durch das Verhalten des Ritters begünstigt. Der Tod muss sich nicht mühen sein Opfer einzuholen, da die Zeit früher oder später zu seinen Gunsten entscheiden wird, hält er auch zu Fuß mühelos Schritt. Doch der von Todesfurcht Getriebene flieht blindlings, da er sich um seine irdischen Verluste sorgt, statt sich auf das jenseitige Leben vorzubereiten. Ähnlich charakterisierte bereits Panofsky die Zeichnung und betonte die starke Abhängigkeit vom Meisterstich: »a new, less optimistic version of the ›Knight, Death and Devil‹ theme, the knight in desperate flight as in the illustrations of the Legend of the Three Living and the Three Dead, but the devil wielding precisely the same pickaxe as in the famous engraving of 1513.«[579]

Die inhaltlich veränderte Neuauflage des *Ritter, Tod und Teufel*-Themas erhält ihre Evidenz im Zusammenspiel mit dem zu Grunde liegenden Textspiegel der Buchseite.[580] Die auf der Seite gedruckten Worte »[Ipsi vero non co]gnoverunt vias meas : quibus iuravi in ira mea : si introibunt in requiem meam« stammen aus dem 95. Psalm: »Es sind Leute, deren Herz immer den Irrweg will und die meine Wege nicht lernen wollen, sodass ich schwor in meinem Zorn: Sie sollen nicht zu meiner Ruhe kommen.«[581] Es handelt sich dabei

Menschen steht, »der um die himmlischen Dinge weiß« und außerdem bis zu elf weitere Bedeutungsebenen besitzen kann.

577 ECKHARDT 1995b, S. 280. Eckhardt zieht auch inhaltliche Vergleiche zu Kapitel 85 aus Sebastian Brants *Narrenschiff*, übersieht aber die unmittelbare, formale Abhängigkeit vom Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel*. Zum Zusammenhang von *Narrenschiff* und Dürers Todesfiguren siehe den Abschnitt II.1.3.

578 SIEVEKING 1987, S. 17.

579 PANOFSKY 1948, Bd. 1, S. 190.

580 Die ältere Forschung sieht keinen Zusammenhang zwischen Bild und Text auf Fol. 37^{v}, vgl. REISSINGER 1938, S. 49–50 und TIMM 1957, S. 19.

581 LUTHER 1999, AT, S. 598, Vers 10–11 (VULGATA 2018, Ps 94, 10).

um ein bereits im vierten Buch Mose (Num 14, 21–23) berichtetes, in den Psalmen aufgegriffenes und im Hebräerbrief (Hebr 3,8–19) kommentiertes Ereignis der Versuchung Gottes in der Wüste. Die gebotene Wachsamkeit vor der Versuchung des Teufels ist bereits durch das Personal der bewohnten Arabeske angedeutet, dabei ist es unerheblich, ob in den Tieren die Warnenden und Wachenden gesehen werden, oder ob es sich bei ihnen um den symbolischen Grund der Warnung selbst handelt. In beiden Fällen verdeutlichen sie, »daß der Reiter nicht nur vom Widersacher bedrängt, sondern im Grunde schon von diesem dahingetragen wird.«[582] Der Ritter ist damit einer der Versuchten, der »die Warnung des Kranichs: ›seid nüchtern und wachet‹ nicht beherzigte«[583] und somit zum Gegenbild des *Reuters* aus dem Meisterstich wird.

Wie bereits bei *Tod und Landsknecht* bezieht sich Dürer mit dieser zweiten Randzeichnung zur Todesthematik erneut auf ein eigens Werk. Die Darlegungen Karlheinz Reissingers zeigen, dass in den Randzeichnungen des Gebetbuches vielfach Parallelen zu Dürers bisherigem Schaffen bestehen, sein selbstreferentielles Arbeiten war also programmatischer Natur und zielte auf den Wiedererkennungswert ab, war möglicherweise sogar vom Auftraggeber gewünscht.[584] Mit den Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians kommt das Motiv der reitenden *mors militans* vorerst zu einem Ende. Das liegt vor allem daran, dass sich dieser Darstellungsmodus beinahe ausschließlich bei Dürer findet und durch Kopien seiner Werke Verbreitung erfuhr. Während das inflationäre Auftreten der *Apokalypse*-Holzschnitte nach 1524 stets auf seinen Entwurf von 1498 rekurriert, finden sich bereits nach dem Meisterstich keine genuin neuen Entwürfe einer reitenden Todesfigur im militanten Kontext. Der einzige andere Künstler in dem kurzen Zeitraum, der sich ebenfalls dem Thema annahm, war bezeichnenderweise Dürers engster Schüler Hans Baldung. Erstaunlich ist die Tatsache, dass sich die übrigen Erzählungen mit vergleichbarem Personal nicht in der *mors militans* niedergeschlagen haben; denkbar wären etwa eine Ritterschaft im Kontext der *Begegnung*, ritterliche Einzelblätter zu den Totentänzen oder Illustrationen zur weiterhin populären Totenliteratur der *ars moriendi* oder *vado mori*-Gedichte gewesen.[585]

Dürers reitende Todesfiguren sind meist warnend und nicht mordend, selbst wenn sie bewaffnet sind. Sein umfassendes Todesverständnis spiegelt sich im

582 BACH 1996, S. 190.

583 Ebd. BACH 1996, S. 191.

584 Vgl. hierzu die Tabelle, die Reissinger aufgestellt hat, REISSINGER 1938, S. 66–67.

585 Anders verhält es sich mit Totentanzdarstellungen in Bezug auf die anderen Modi, vgl. hierzu die Abschnitte zum Manuels Berner Totentanz, S. 117–119, 276–278 und 343–344.

inhaltlichen Bedeutungswandel jener untoten Reiterfigurationen nach 1500 wider.[586] Die grauenerfüllte Flucht vor dem Tod, wie sie noch in den *Begegnungen* um den Jahrhundertwechsel zu Tage trat, kehrte sich in ein bejahendes kraftefülltes Leben, das seine Protagonisten im christlichen Sinne zu bestehen wissen und wollen, gerade weil sie allgegenwärtig vom Tod umgeben sind. Diese Darstellungen formen aufgrund ihrer phänotypischen Wiedergabe des Toten zwar stets ein *memento mori,* bilden dies aber in Abkehr von der *ars moriendi*, in welcher der Tod und nicht das Leben im Mittelpunkt steht. Allgemein erscheinen die Todesfigurationen in Dürers Werken als notwendige, ja sogar ersehnte, Bringer des Todes oder Erlöser und haben nicht zwingendermaßen ›böse‹ Absichten.[587] Indem sie ihre Opfer warnen, geben sie diesen die Chance, sich innerhalb ihres irdischen Lebens zu bessern. Lediglich der tödliche Reiter der Apokalypse von 1498 scheint zum Töten mit seiner Mistgabel bereit.[588] Dieser ist jedoch die einzige unter Dürers Todesdarstellungen, die weder Skelett noch Kadaver darstellt, sondern einen dürren, alten, klapprigen, jedoch lebensfähigen Mann.[589] Auch trägt dieser bezeichnenderweise als einzige reitende *mors militans* Dürers keine Todesglocke, vermutlich passte sie nicht zu der rasant dynamischen Darstellung des Todes, und so bleibt das warnende Instrument paradoxerweise einer langsamen, lauernden Spielart des reitenden Todes vorbehalten. Die dargelegte Vielgestalt der Todesfigur bei Dürer fasste Karl Heppe bereits treffend zusammen:

> der Tod als Leichnam in den unterschiedlichen Stadien des Verfalls bis hin zum Skelett, auf der einen, der Tod als Dämon in antiker Tradition auf der anderen Seite; der Tod in Gestalt eines Toten mit dem Leintuch, der dem Lebenden mahnend gegenübertritt, der bewaffnete Tod, der die Lebenden gewaltsam anfällt, der reitende Tod zu Pferde als Bogenschütze wie der erste der apokalyptischen Reiter [...], der reitende König Tod mit der Sense auf einer bis auf die Knochen abgemagerten Schindmähre.[590]

Abgesehen von dem motivischen Alleinstellungsmerkmal des reitenden Todes unterscheidet Dürers Todesdarstellungen von seinen Zeitgenossen, dass der Tod bei ihm nicht die Verbindung mit dem Erotischen eingeht und seine Protagonisten keine Rivalitäten mit fremdländischen Kämpfern austragen.[591] Dies betrifft,

586 Vgl. THEISSING 1978, S. 84.

587 Einzige Ausnahme bildet die Randzeichnung im Gebetbuch Kaiser Maximilians I., fol. 37v.

588 Vgl. THEISSING 1978, S. 68.

589 Dies widerspricht Theissings Definition, nur Skelett und Kadaver stünden für das (zeitlose) Abstraktum des Todes, vgl. THEISSING 1978, S. 60, denn der vierte Reiter der biblischen Johannesoffenbarung wird dezidiert als der personifizierte Tod charakterisiert, den Dürer aber als Greis darstellte.

590 HEPPE 1982, S. 34.

591 Vgl. KIENING 2003, S. 88.

neben den Darstellungen des reitenden Todes, ebenso die kontemplativen Todesdarstellungen, wie auch die hier nicht behandelten Kriegerdarstellungen im Allgemeinen, in denen vielmehr das Nebeneinander und Aufeinandertreffen von Muslimen, irischen Soldaten und verschiedenen Kampfeinheiten im Mittelpunkt steht. Besonders aber das Bild der Apokalyptischen Reiter hat Dürer entscheidend mitgestaltet, wenngleich die vorbereitende Rolle des unbekannten Kölner Meisters hervorgehoben werden muss, dessen Komposition sich nicht in dem Maße verbreiten konnte wie Dürers Werke, die aber bereits alle innovativen Elemente besaß. Der überwältigende und dynamische Ritt brach in einer solch überzeugenden Formsprache mit der bestehenden Darstellungstradition, dass er im selben Moment eine eigene schuf. Die Künstler der folgenden Dekaden ahmten in ihren Entwürfen für bildliche Darstellungen zum Neuen Testament oder die Offenbarung stets Dürers Entwurf nach, dazu zählten Lucas Cranach, Hans Burgkmair, Hans Holbein, Hans und Barthel Beham sowie Hans Schäufelin. Auf der einen Seite suchten sie das Motiv zu variieren und veränderten Einzelheiten, vor allem aber blieben sie in der künstlerischen Ausführung, dem Detailreichtum und der konzentrierten Dynamik meist hinter dem Nürnberger Meister zurück, was auch dem praktischen Zweck ihrer Entwürfe geschuldet war, der Ergänzung von Druckwerken mit kleinformatigen Holzschnitten. Selbst die äußerst elaborierte Wiedergabe des Themas durch Gerard van Groeningen 70 Jahre später (Abb. 97) vermochte es nicht, Dürers Expression zu steigern, wenngleich es in Formensprache und Komposition bereits einem Kunstschaffen zuzurechnen ist, das auf barocke Muster verweist.

II.3 Lust und Leid: Krieger zwischen Frauen und Tod



Abbildung 133 Albrecht Dürer: *Liebespaar und Tod (Der Spaziergang)*, um 1498 PUBLICDOMAIN

Ein sehr junger Mann, modisch gekleidet, blickt seiner deutlich älteren Begleiterin vielsagend ins Gesicht und lädt sie ein, ihn zu begleiten. Mit seiner Linken führt er ihren Rücken, während seine Rechte den Weg nach links aus dem Bild eröffnet. Die auffällige Straußenfeder seiner Kopfbedeckung und das falsch gegürtete Schwert sind Attribute eines jungen Adeligen.[592] Es handelt sich in diesem Falle also nicht um einen Mann des Kriegerstandes, sondern um ein Mitglied der Nürnberger »Jeunesse dorée«[593] und damit nicht um eine Darstellung der *mors militans*.[594] Trotzdem stellt Albrecht Dürers *Liebespaar und Tod*[595] von 1498 (Abb. 133) einen Bezug zum Thema her, denn auf der rechten Bildseite, im Rücken des Paares, versteckt sich eine Todesfiguration hinter einem Baumstamm, die sich selbst eine Sanduhr auf den Kopf stellt.[596] Die summarisch ausgeführte Gestalt changiert zwischen Skelett und lebendiger Mumie und

592 Zur Bedeutung der Feder siehe KRAUSSER 1997, S. 59–60, ROGG 1996, S. 125, EISENBART 1962, S. 151 und GESSNER/HEUSSLIN 1581, S. 234.

593 SCHOCH 2001b, S. 69.

594 Wolfgang Schmid sieht in dem jungen Mann einen »Krieger, Landsknecht oder Abenteurer«, vgl. SCHMID 2008, S. 23. Aufgrund des in Abschnitt II.1.1 dargelegten Kostüm- und Waffengebrauchs der Kriegsknechte scheidet ein Landsknecht im vorliegenden Blatt allerdings aus.

595 Die Stiche sind auch unter *Der Spaziergang* bekannt. Zu Dürers Blatt existieren verschiedene, teils seitenverkehrte Kopien, darunter Ausführungen von Wenzel von Ölmütz, Israhel von Meckenheim und Marcantonio Raimondi. Die zahlreichen Kopien unmittelbar nach der Fertigstellung des Stichs zeugen von der großen Popularität des Werkes. Weiterführend dazu bei POMPE 2012, S. 21, LEVY 1988, S. 163, FN 3 und STRIEDER 1978 Spaziergang, S. 44–46.

596 Hierbei handelt es sich um eine der frühesten Darstellungen des Todes in Verbindung mit einem Stundenglas, denn »an hour-glass in a memento mori [is] a humanistic combination of time and

verrät dem Betrachter bereits, wohin der Weg des Paares führen wird. Das tatsächliche örtliche und intentionale Ziel der beiden liegt außerhalb des Bildes, dessen Erreichen oder Erfüllen bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen, doch wird an dessen Ende unbestritten der Tod stehen.

Die Ursache für das unheilvolle Ende liegt nicht am grundsätzlichen Miteinander von Mann und Frau sondern in ihrem unmoralischen Verhältnis, denn der Tod ist der Sünde Sold. Bereits die offenherzige und reich verzierte Kleidung der Dame ist auffällig und kennzeichnet in Dürers Œuvre die Damen der Nürnberger Oberschicht; über ihre Haube ist sie zudem als Verheiratete zu erkennen.[597] Blick und Gesten des Jünglings verdeutlichen, dass es sich hier nicht um seine Mutter handelt, sondern um eine untreue Ehefrau, die sich einem jungen Liebhaber hingibt.[598] Den Schaft des untypisch im Schritt gegürteten Schwertes klemmt dieser zwischen seine Knie, die Parierstange befindet sich direkt neben der Schamkapsel, die sexuelle Konnotation ist nicht zu übersehen.[599] Zudem evoziert das fleischige Kraut, das auf dem Weg des Paares liegt, ähnliche Vorstellungen.[600] Bei dem Verhältnis handelt es sich daher um ein verbotenes oder zumindest gesellschaftlich nicht akzeptiertes, weshalb das Treffen auch außerhalb der im Bildhintergrund sichtbaren Stadt erfolgt.[601] Der Blick über das Tal zeigt verstreute Anwesen und Gehöfte zwischen Wäldern und Gewässern, über denen sich ein Mittelgebirge erhebt.[602] Es sind im Folgenden diese Konstellationen von Mann, Frau und Tod, die das Ende des Lebens als Folge unlauterer oder weltlicher und damit vergänglicher Genüsse schildern, aber anders als in Dürers *Spaziergang* den Stellenwert der *mors militans* besitzen, da die Akteure aus dem Milieu der Kriegsknechte stammen.

---

death that does not seem to have been introduced until shortly before 1500«. JANSON 1937, S. 432, FN. 37.

597 Vgl. SCHMID 2008, S. 23. Zur Damenmode im Nürnberg der Dürerzeit siehe LEHNER 1984, S. 125–133. Eine Haube war allerdings kein Alleinstellungsmerkmal oder Pflicht für eine Verheiratete, vgl. ZANDER-SEIDEL 1990, S. 106. Im vorliegenden Fall ist das Argument jedoch überzeugend.

598 Eine Thema, das in der Schwankliteratur der Zeit sehr populär war, vgl. SCHMID 2008, S. 24.

599 Vgl. SCHMID 2008, S. 23. In den zeitgenössischen Fastnachtsspielen war die Symbolik von Schwert und Scheide außerdem explizit sexuell aufgeladen.

600 Laut Holger Eckhardt bilden Kraut und Baum analog zu Paar und Tod zwei Gegenpole, vgl. ECKHARDT 1995b, S. 295. Eine botanische Identifizierung oder ikonologische Einordnung der Pflanze existiert bisher nicht.

601 Einer Leitthese Wolfgang Schmids zufolge ist der Stadtrand ein Freiraum für nicht erlaubte (Vergnügungs-)Aktivitäten, da er sich der Kontrolle von Obrigkeit, Kirche und Gesellschaft entzieht, vgl. SCHMID 2008, S. 25.

602 Am rechten Bildrand auf Kniehöhe der Todesfiguration lässt sich ein heimkehrender Spießknecht ausmachen. Das Detail ist bisher unbemerkt und -beschrieben geblieben.

II.3.1 Hans Burgkmairs Ein Liebespaar vom Tod überrascht



Abbildung 134 Hans Burgkmair: *Liebespaar vom Tod überrascht*, 1510 – Zustand I BY-NC-SA

Das früheste Werk dieser Motivgruppe stellt zugleich eines der vielschichtigsten dar. Dies wird bereits in der Titelgebung deutlich, die nicht vom Künstler selbst vorgenommen wurde, sondern ein deskriptives Konstrukt der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts darstellt. Hans Burgkmair d. Ä. schuf um 1510 die Vorlagen für einen polychromen Holzschnitt aus drei Druckplatten, welcher heute überwiegend mit dem durch Campbell Dodgson geprägten *Lovers Surprised by Death* bezeichnet wird (Abb. 134).[603] Die deutschsprachige Literatur bezeichnet das Blatt analog dazu als *Liebespaar vom Tod überrascht*[604] oder *Der Tod und das Liebespaar*.[605] Abweichend davon wurde es aber auch, vor allem in der älteren Literatur, *Würger Tod*[606] genannt, eine Bezeichnung, die dem Bildgeschehen bei näherer Betrachtung nicht gerecht wird.[607]

Burgkmair zeigt eine dreifigurige Komposition zwischen Arkaden und Gassen einer südalpinen Stadtlandschaft, welche vor allem durch italienische Palazzi, Stützbögen, Renaissanceornamentik und einen Kanal mit Gondel charakterisiert wird, ein Setting, das unweigerlich Vorstellungen an Venedig wachruft. Ein junges Paar in antiker Gewandung wird urplötzlich vom anthropomorphen Tod überfallen und in ein Handgemenge verwickelt. Dabei steigt der geflügelte Tod dem niedergestreckten und entwaffneten Jüngling auf die beharnischte Brust, greift ihm in den Mund hinein und reißt ihm die Kiefer auseinander, während er

603 Zuerst bei DODGSON 1911 und anschließend fortgeführt in der englischsprachigen Literatur bei SHAW 1956, DENKER 1974, GEISBERG/STRAUSS 1975, ANDERSSON/TALBOT 1983, RUSSELL/BARNES 1991, BARTRUM 1995 und zuletzt bei AIKEMA 1999. Ähnliche Titel bei HELD 1932: *Death and the Lovers,* LEVIN 1975: *Death and the Amorous Couple*, BARTSCH Nr. 11: *Lovers overpowered by Death*, LANDAU 1994: *Lovers Overcome by Death,* KONEČNÝ 2007: *Lovers attacked by Death.*

604 Siehe dazu KATALOG Berlin 1988 und KEMMER 2003. WIEDAU 2002 betitelt das Blatt mit *Der Tod überfällt ein Liebespaar*. August Vasel titelt bereits vor Dodgson *Der Tod ein junges Paar überraschend*, vgl. VASEL 1903, S. 43.

605 So bei SCHOLZ 2017, S. 231, Nr. 89, SCHADE 1974, BIEDERMANN/FALK 1973, FALK 1968, S. 57 und 67, BURKHARD 1932 und GEISBERG 1923–1930, Lieferung XIX. Nr. 18, Mappe 12, Nr. 475.

606 Siehe dazu WOLTMANN 1877, S. 76–77, WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 450–451, MUTHER 1886, S. 416, LÜTZOW 1891, S. 135, KRISTELLER 1905, S. 300, DODGSON 1911, S. 85, REICHEL 1926, S. 53 und KOEPPLIN 1984, S. 40. Auch Exemplare in Kupferstichkabinetten wurden und werden teils so genannt: Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv.-Nr. HBurgkmair V 3.770), Wallraf-Richartz-Museum (Inv.-Nr. 9677).

607 Samuel Claggett Chew verzichtet auf eine Festlegung mit einem Titel, CHEW 1962, S. 240. Deutlich werden die Schwierigkeiten bei der Suche nach einem adäquaten Titel bei M. Charles Le Blanc, der mit *Jeune Femme poussant des cris et fuyant la Mort, qui tue impitoyablement un jeune homme*, eine knappe Bildbeschreibung zum Titel macht, LE BLANC 1970. Jean Wirth hingegen übersetzt die gängige Beschreibung ins Französische: *Le Couple et la Mort*, WIRTH 1979. Weitere französische Titel liefern Tilmann Falk mit *Jeune femme poussant des cris*, BARTSCH Nr. 11, S. 46 und Johann David Passavant mit *Jeune femme qui s'enfuit*, PASSAVANT 1966, S. 267.

das nach links fliehende Mädchen mit einem Biss in ihr Gewand zurückhält. Die Bezeichnung des Todes als Würger ist daher nicht zutreffend, was Campbell Dodgson und Anton Reichel bereits erkannten: »›Death the Strangler,‹ which has been used as the English title of the print, called in German ›Der Würger als Tod,‹ is misleading.«[608] Daraus lässt sich ableiten, dass die erste kunsthistorische Behandlung des Blattes vermutlich von einem Deutschen vorgenommen wurde, der den Titel *Der Würger Tod* einführte.[609] Trotz der relativ frühen Erkenntnis der irreführenden Bezeichnung hat diese sich bis heute gehalten.[610] Sie geht allem Anschein nach auf eine ungenaue Betrachtung des Werkes zurück, möglicherweise beeinträchtigt durch einen ungenauen Abdruck von einem abgenutzten Druckstock.[611] Vielleicht ließen sich die Namensgeber aber auch von Jer 9, 21 bei ihrer Benennung leiten: »Der Tod ist zu unseren Fenstern hereingefallen und in unsere Paläste gekommen, die Kinder zu würgen auf der Gasse und die Jünglinge auf der Straße.« Die aktuelle Forschung erkennt den Sachverhalt mittlerweile korrekt als Aufreißen des Kiefers, wie der jüngste Beitrag von Peter Scholz belegt.[612]

Da der Kern des Dargestellten also in wenigen Zeilen erfasst werden kann, gab sich die bisherige Forschung meist mit einer knappen Beschreibung zufrieden. Allerdings wird diese oberflächliche Behandlung dem Werk nicht gerecht,

608 DODGSON 1911, S. 85. Ähnlich äußert sich wenig später auch Anton Reichel: »Die Bezeichnung des Blattes ›Der Tod als Würger‹ ist irreleitend; die Gestalt des geflügelten Todes faßt den am Boden liegenden Krieger nicht am Hals, sondern reißt ihm die Kiefer auseinander«, REICHEL 1926, S. 53.

609 Die früheste mir bekannte Bezeichnung unter diesem Titel stammt von Alfred Woltmann, der seine Empfehlung allerdings im Konjunktiv formuliert: »›Der Tod als Würger‹ könnte man diese Darstellung betiteln.« WOLTMANN 1877, S. 76. Dies ist umso kurioser, da die beigegebene Wiedergabe nach Burgkmairs Werk (Abb. 135) noch viel deutlicher zeigt, dass nicht gewürgt wird. Es muss jedoch auch festgehalten werden, dass der Tod im 16. Jahrhundert regelmäßig als Würger und Würgender bezeichnet wurde, so vor allem in Hans Sachs *Klag zweier Liebhabenden*, vgl. SACHS 1830, Bd. 4, S. 8–11.

610 Dieter Koepplin schließt sich dieser Terminologie an, auch wenn der Katalog das Werk bereits mit *Der Tod überfällt ein Liebespaar* bezeichnet, vgl. KOEPPLIN 1984, S. 40. Auch populärwissenschaftliche Bildunterschriften und Internetauftritte namhafter Bildinstitutionen führen diese Bezeichnung weiterhin.

611 Eine Verwechslung oder eine metaphorische Deutung sind dabei ausgeschlossen. Denn Alfred Woltmann schildert die konkrete Tat: Der Tod »überfällt […] einen jungen Mann, schlägt ihn zu Boden und würgt ihn.« WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 450. Richard Muther übernimmt Woltmanns Abschnitt ohne dies kenntlich zu machen, vgl. MUTHER 1886, S. 416. Auch die *Allgemeine Kunstgeschichte* von Max Georg Zimmermann und Hermann Knackfuß äußert sich entsprechend zu Burgkmairs Blatt: »der Tod würgt einen Krieger und hält das Gewand eines entfliehenden Weibes mit den Zähnen fest«, ZIMMERMANN/KNACKFUß 1900, Bd. 2, S. 587.

612 Vgl. SCHOLZ 2017, S. 231, Nr. 89. Zuvor bereits im KATALOG Berlin 1988, S. 336, Nr. 220.

obwohl es in den zahlreichen, aber kurzen Abhandlungen stets als Erstlingswerk des *Chiaroscuro*-Holzschnittes gewürdigt wird.[613] Über die Bedeutung des Dar-

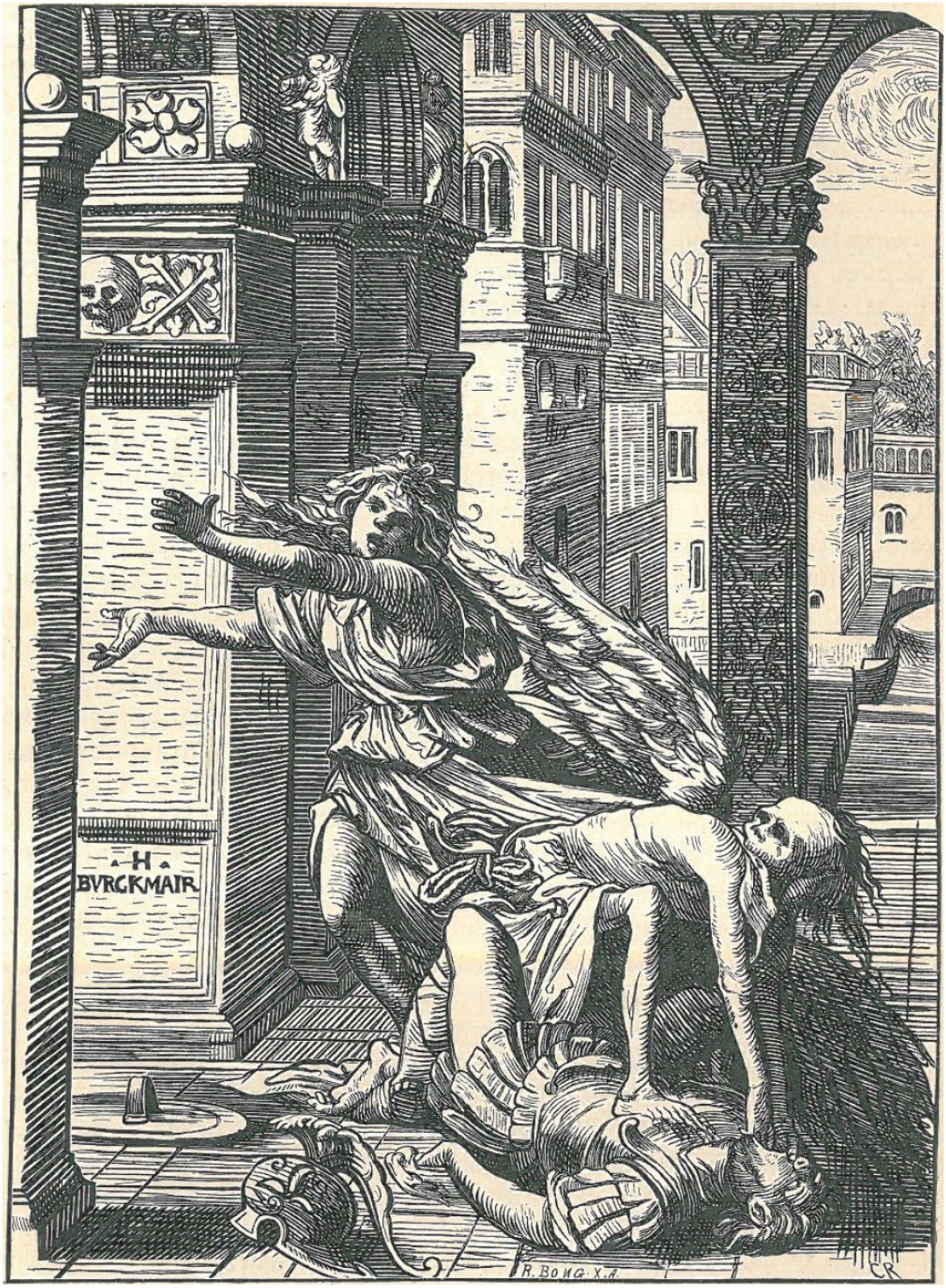


Abbildung 135 R. Bong nach Hans Burgkmair: *Liebespaar vom Tod überrascht*, 1877

gestellten und die Herkunft der Motive sind aber bestenfalls Fragen aufgeworfen worden, mehrfach wurde daher bereits darauf hingewiesen, dass die tiefergehende Untersuchung des Blattes ein Forschungsdesiderat darstellt.[614] Beim *Liebespaar vom Tod überrascht* unterscheidet man zwischen drei Druckstadien, die lediglich in Kombinationen verschiedener Signaturen mit dem Entstehungsjahr variieren sowie eine Vielzahl an Farbvarianten aufweisen.[615] Allen gemein ist der Druck von zwei Ton- und einer Strichplatte, die das charakteristische Hell-Dunkel des Clair-obscur in diversen Farbtönen zum Ergebnis haben. Maßgeblich beteiligt an Burgkmairs Holzschnitten war der Formscheider Jost de Negker, den Konrad Peutinger 1508 nach Augsburg gebeten hatte.[616] Viel ist über dessen Anfangszeit nicht bekannt, lediglich, dass er ursprünglich aus den Niederlanden kam.[617] Ob er allerdings schon von Beginn an bei Burgkmairs Versuchen des Farbholzschnittes zugegen war, muss offen bleiben. Sein Name erscheint erst auf den späten Druckstadien, sicherlich ab einem Zeitpunkt, ab dem sein Name auch in Augsburg mit hoher Qualität verbunden wurde. Allerdings

613 Der Begriff *Chiaroscuro* wird heute nur für italienische Werke verwendet und wurde von Vasari etabliert, der eine Aussage Ugo da Carpis aufgriff, welcher beschrieb, dass er mit einer Methode »chiaro e oscuro« drucken könne. Heute wird überwiegend die französische Bezeichnung Clair-obscur als Gattungsbegriff genutzt, der die unterschiedlichen Varianten dieser Technik subsumiert und daher im Folgenden Verwendung finden soll. Lange Zeit galt Cranachs *St. Georg und der Drache* von 1507 als erster Clair-obscur-Holzschnitt, aktuelle Forschungen legen aber nahe, dass es sich bei Cranachs Werk um eine absichtliche Vordatierung handelt und Burgkmair als eigentlicher Schöpfer dieser Technik zu gelten hat, vgl. KATALOG Braunschweig 2003, S. 14–17, WIEDAU 2002, S. 70 und vgl. LANDAU/PARSHALL 1994, S. 184/202. Mit Burgkmairs *Maximilian zu Pferde* (Abb. 118) und Cranachs *Georg* von 1508 existieren vermutlich nur zwei Clair-obscur-Holzschnitte, die älter sind als der vorliegende Druck, vgl. SHAW 1956, S. 283.

614 Vgl. SCHADE 1974, S. 15, AIKEMA 1999, S. 346, WIEDAU 2002, S. 70 und KEMMER 2003, S. 18.

615 Je nach Autor und Zählweise existieren drei bis fünf, oft nicht übereinstimmende Angaben von Druckstadien. Die ausführlichste, wenn auch nicht die überzeugendste Auflistung findet sich bei STRAUSS 1973, S. 26. Bei der Zuweisung scheint den Autoren vor allem die Beschneidung der de Negker-Signatur unterhalb des Bildes Schwierigkeiten zu bereiten. Am plausibelsten erscheint immer noch die Einteilung nach DODGSON 1911, S. 85: Typ I) Inschrift in der Pilasterkassette *·H· BVRGKMAIR ·MDX·*. Typ II) Inschrift in der Pilasterkassette *·H· BVRGKMAIR* und die vertikale Inschrift am Pilaster *Jost de Negker*. Typ III) Inschrift in der Pilasterkassette *·H· BVRGKMAIR* und eine Inschrift unter dem Druckspiegel *Jost de Negker zue Augspurg*, meist entfernt. Dazu unterscheidet Dodgson zwischen Variante A (Strichplatte in Abtönungen gedruckt) und B (Strichplatte und Signatur Burgkmairs in Schwarz gedruckt). Die Farbwahl der Drucke reicht von Grautönen über rotbraune Erdtöne, grüngelbe Abstufungen bis hin zu blauen Einschlägen.

616 Vgl. KEMMER 2003, S. 15.

617 Negker war kurz zuvor in Leyden, wo er mit Lucas van Leyden am *Utrechter Missal* zusammengearbeitet hatte, vgl. HELD 1932, S. 310.

darf auch nicht von der Absenz eines Handwerkersignums auf fehlende Zusammenarbeit in der Werkstatt geschlossen werden. Es bleibt daher ein vager Zeitraum zwischen 1508 und 1512, in welchem de Negker die Arbeit mit Burgkmair aufgenommen haben muss.[618]

II.3.1.1 *Antiken- und Italienrezeption*

Nicht nur im Medium des Clair-obscur setzte sich Burgkmair in einem progressiven Wettstreit mit der italienischen Kunst auseinander, seine Anspielungen auf südalpine Bildtraditionen werden nicht zuletzt in der Architektur des Holzschnittes offenbar.[619] Wenngleich eine Italien- respektive Venedigreise des Augsburgers nach wie vor nicht belegt werden kann, wird diese doch immer wie-



Abbildung 136 Hans Burgkmair: *Liebespaar vom Tod überrascht*, 1510 – Zustand II



Abbildung 137 Hans Burgkmair: *Liebespaar vom Tod überrascht*, 1510 – Zustand III

618 Vgl. LANDAU/PARSHALL 1994, S. 200.

619 Zum transalpinen Künstlerwettstreit siehe LANDAU/PARSHALL 1994, S. 198. Dieter Koepplin betrachtet das Blatt unter topographischen Gesichtspunkten und deckt die künstlich konstruierten Aspekte der Szenerie auf. Vgl. KOEPPLIN 1984.

der für wahrscheinlich erachtet, die besagte Druckgraphik, »[a] most clearly Venetian work«,[620] sogar als Beleg für eine solche angeführt.[621] Die gezeigte Architektur ist laut Bernard Aikema jedoch nicht authentisch, alle Details im Holzschnitt ahmen lediglich eine 'Venedig-Manier' nach, sie zeigen jedoch keine konkret identifizierbaren Orte. Es handle sich demnach um eine »second-hand view of Venice, taken from prints and drawings that Burgkmair could have seen quite easily at home.«[622] Möglichkeiten dazu hatte Burgkmair in der Tat, denn der Handel zwischen den süddeutschen Landen und Italien florierte. Bereits 1494 gestaltete der Künstler *Die Kreuzigung*, eine Seite in einem Missal, zusammen mit Erhard Ratdolt, einem Augsburger Drucker und Verleger, der mit der Gründung einer Druckerpresse in Venedig zu Wohlstand gekommen war. Aber auch die bereits angesprochenen Söldnerverbindungen waren zwischen Augsburg und Venedig sehr stark und haben nördlich der Alpen zur Wertschätzung venezianischer Kunst beigetragen.[623]

Aufgrund der südalpinen Eindrücke und deren Wertschätzung wurde von der Forschung immer wieder versucht, konkrete Vorbilder dieser Region für den Schnitt auszumachen. Erfolglos suchte sie nach dem Vorbild jener italianisierenden Kulisse oder einer innerbildlichen Antikenrezeption über die Kleidung hinaus.[624] Während das fliehende Mädchen in ein weites Gewand gehüllt ist, trägt der Jüngling eine *Armatura all'Antica*.[625] Seine Schutzbewaffnung, in Form von *Galea* und *Parma,* ist ihm vom Tod entrissen worden und liegt unerreichbar auf dem steinernen Boden.[626] Lediglich sein Muskelpanzer bildet eine letzte Schutzschicht, die jedoch unter dem Druck des auf die Brust gestemmten Fußes der Todesfigur nachgibt.[627] Sein Schwert kann der überwältigte Jüngling nicht mehr

620 AIKEMA 1999, S. 346. Der Autor stellt im Folgenden klar, dass es keinen Beleg für eine Venedigreise Burgkmairs gibt.

621 Siehe dazu BARTRUM 1995, S. 136 und KONEČNÝ 2007, S. 403.

622 AIKEMA 1999, S. 346. Jean Wirth beschreibt die palastartige Architektur als Labyrinth des Todes, wo dieser seine Opfer in die Irre leitet, vgl. WIRTH 1979, S. 52.

623 Vgl. LANDAU/PARSHALL 1994, S. 180 und BARTRUM 1995, S. 136.

624 Vgl. SCHADE 1974b, S. 9 und BURKHARD 1932, S. 34.

625 Der Begriff der Rüstung *all'Antica* wird in diesem Zusammenhang immer wieder genannt. Dabei handelt es sich um eine »Prunkrüstung der Renaissance nach dem Vorbild römisch-antiker Paradeharnische. Dabei werden neben Schmuckmotiven auch Helmformen und der Muskelpanzer der Imperatoren nachgeahmt.« KRENN 1992, S. 12.

626 Die *Galea*, hier in der Form des Weisenau-Helms mit Helmzier (*Crista*) aber ohne Wangenschutz, war der Helm der spätantiken römischen Legionäre. Die *Parma* war ein flacher, nicht gewölbter Rundschild. Somit handelt es sich weder um ein *Scutum* noch um eine frühneuzeitliche *Rotella*. Vgl. die hier benutzten Termini bei KRENN 1992.

627 Die Rüstung selbst ist nur schwer zu klassifizieren. Am wahrscheinlichsten handelt es sich um eine lederne *Lorica*, von welcher eine Schließe über der linken Schulter zu sehen ist. Gut zu erken-



Abbildung 138 Lucas van Leyden: *David und Goliath*, 1513–1514 BY-NC-SA

gegen seinen Widersacher erheben, da er es mit dem eigenen Gewicht beschwert. Kaum zu erkennen ragen Schwertscheide und -griff unter der bereits erschlafften Linken des Kriegers hervor, eine Tatsache, die bisher noch keine Untersuchung erwähnt hat.[628] Der junge Mann hätte also durchaus eine Hiebwaffe zur Verteidigung gehabt. Die Tatsache, dass diese aber noch in der Scheide am Gürtel steckt und er rücklings auf diese gefallen ist, spricht für die Plötzlichkeit, mit welcher der Tod über ihn hereingebrochen ist; er kam nicht einmal dazu, die Waffe zu ziehen. Ein überzeugendes ikonografisches Vorbild für Burgkmairs überwältigten Krieger wurde bisher nicht gefunden, obschon Bernard Aikema verschiedene Werke Mantegnas vorgeschlagen hat.[629] Eine *David und Goliath*-Zeichnung Lucas van Leydens (Abb. 138) wird heute auf 1513–1514 datiert und kann damit nicht mehr als Vorbild für Burgkmair gelten.[630]

nen ist die Unterrüstung (*Subarmalis*) mit den charakteristischen *Pteryges* (Lederstreifen), welche den Schurz und den Schulterschutz bilden. Die Zusammenstellung der Rüstungen mit Schild und Helm schafft einen überzeugenden Eindruck eines römischen Legionärs aus dem 1. bis 2. Jh. n. Chr.

628 Anders als Lubomír Konečný konstatiert, ist eine Angriffswaffe also durchaus im Bild vorhanden. Vgl. KONEČNÝ 2007, S. 404.

629 Siehe dazu AIKEMA 1999, S. 346.

630 Vgl. FALK/BIEDERMANN 1973, unpaginiert, Kat.-Nr. 41a, Abb. 60. Julius Held und William Levin sehen Lucas van Leyden noch als Vorbild Burgkmairs, vgl. HELD 1932, S. 310 und LEVIN 1975, S. 73. Max Friedländer vermutet, dass beiden Werken ein italienisches Werk zu Grunde liegt, FRIEDLÄNDER 1963, S. 75. Dies ist jedoch unwahrscheinlich, da wir in Italien um 1600 keinen autonomen, skelettierten Tod kennen. Denkbar wäre ein nordalpiner Künstler, der sich italienische Einflüsse zu eigen machte. Ein italienisches Vorbild ist lediglich kompositorisch denkbar, denn auch die Thematik *Liebespaar und Tod* ist untypisch für die italienische Kunst. »Wo eine derartige Darstellung in Italien auftaucht, verweist sie auf eine Quelle aus dem Norden«, BIEDERMANN/FALK 1973, Kat.-Nr. 41a. Die einzige Ausnahme bildet ein ungewöhnliches Florentiner *Memento mori*, vgl. JANSON 1939, Tafel 36.



Abbildung 139 Meister B mit dem Würfel nach Baldassare Tommaso Peruzzi: *Apollo und Daphne*, 1530–1560
PUBLICDOMAIN

Das antike Gewand der jungen Frau lässt sich übergreifend vielleicht am besten als Peplos bezeichnen.[631] Das weitaus auffälligere Charakteristikum der Trägerin ist jedoch ihre affektierte Geste. Diese wird, falls überhaupt verglichen, mit der vor Apoll fliehenden Daphne in Verbindung gebracht, wie sie in den *Metamorphosen* Ovids erzählt wird.[632] Bereits 1999 hat Bernard Aikema aber darauf hingewiesen, dass auch ikonografische Parallelen zu antiken Medea-Sarkophagen bestehen.[633] Diese Überlegungen griff Lubomír Konečný auf, erweiterte die möglichen Vorbilder um den Raub der Sabinerinnen und konstatierte eine komplexere Pathosformel für das gesamte Thema, deren Verwendung im Folgenden aufgegriffen und weiter verfolgt werden soll.[634]

Bildliche Darstellungen des *Apollo und Daphne*-Mythos reichen zurück bis in die Antike. Sie zeigen die Fliehende sowohl als junge Frau als auch im Zustand der Verwandlung. Allerdings besitzt sie bis in die Frühe Neuzeit nicht die

631 Gero Seelig erkennt hierin ganz konkret den doppelt gegürteten Peplos, vgl. SEELIG 1994.

632 Diesen einleuchtenden Vergleich ziehen FALK 1968, S. 67, BIEDERMANN/FALK 1973, Kat.-Nr. 41a, ANDERSSON/TALBOT 1983, S. 212, KATALOG Berlin 1988, S. 336, BARTRUM 1995, S. 136 und AIKEMA 1999, S. 346. Die Geschichte erzählen bereits Dichter vor Ovid, seine Ausführungen hatten aber den größten Einfluss auf die bildende Kunst nach dem Mittelalter. Zur christlich moralisierenden Auslegung des Mythos um Apoll und Daphne siehe STECHOW 1932, S. 1–9.

633 Siehe dazu AIKEMA 1999, S. 346.

634 Vgl. KONEČNÝ 2007, S. 407, FN 5.

wirkmächtige Pathosformel der Daphne, die sie spätestens seit Gian Lorenzo Berninis Skulpturengruppe innehatte.[635] Als frühestes Beispiel der Daphne, die



Abbildung 140 ▲ Rinaldo Mantovano nach einem Entwurf Giulio Romanos: *Mars vertreibt Adonis aus dem Gemach der Venus*, 1526/28



Abbildung141 ▲ Giulio Romano: *Das Rennen zwischen Hippomenes und Atalanta*, 1528

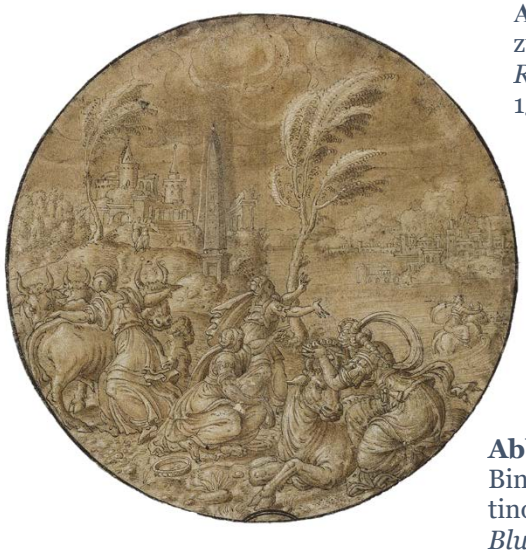


Abbildung 142 ◄ (Früher zugeschrieben) Hans Bol: *Raub der Europa*, 1526/1575



Abbildung 143 ► Jakob Binck (Nach Rosso Fiorentino): *Hebe (Juventas) mit Blumenkranz*, 1530

CC BY-NC-SA

635 »die nachantiken Darstellungen [...] gehen nicht von einer bildlichen Tradition aus, sondern gestalten frei aufgrund des literarisch überlieferten Mythos. Beliebt ist das Thema auf den *cassoni*



Abbildung 144 ▲ Bartolomeo di Giovanni: *Raub der Sabinerinnen*, 1490–1495



Abbildung 145 ▲ Unbekannter Künstler: *Medea-Sarkophag*, 180–192 n. Chr. – Ausschnitt

hilfesuchend die Arme in Richtung der Götter erhebt, darf Giulio Romanos Bearbeitung des Themas von 1510 gelten, welche in einem Stich des Meisters B mit

des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts.« MÜLLER 1929, S. 84. Dort auch zur ikonografischen Darstellungstradition und unterschiedlichen Daphne-Typen. Vgl. auch STECHOW 1932, Tafeln I–XI.

den Würfeln erhalten ist (Abb. 139). Das Motiv der Fliehenden war zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein beliebtes, um den Stoff antiker Mythologien zu verhandeln. Wir finden die Geste der Panik bei Adonis, der von Mars aus dem Gemach der Venus vertrieben wird (Abb. 140), im Rennen zwischen Hippomenes und Atalanta (Abb. 141), in der Flucht der Europa (Abb. 142) und etwas abgewandelt bei der jugendlichen Hebe (Abb. 143).[636] Allerdings entstanden diese Werke zeitlich allesamt nach dem Holzschnitt Burgkmairs.

Eine ikonografische Vorlage der genannten Erzählungen für Burgkmairs Clair-obscur ist also in Ermangelung geeigneter Vorbilder, entgegen der gängigen Forschungsmeinung, unwahrscheinlich. Lohnenswert erscheint Konečnýs Hinweis auf den Raub der Sabinerinnen, denn der von ihm angesprochene *cassone* von 1495 zeigt einen vielfigurigen *Raub der Sabinerinnen* Bartolomeo di Giovannis (Abb. 144), bei dem die Sabinerin am rechten Bildrand die gespiegelte Pose für Burgkmairs Fliehende vorzugeben scheint.[637] Sowohl di Giovanni und Romano als auch Burgkmair beziehen sich aber auf ein weiteres antikes Vorbild.

Die Erzählung von Medea ist von verschiedenen antiken Dichtern überliefert und wurde meist in die *Argonautika* gebettet. Im 13. Jahrhundert griff Konrad von Würzburg diese Erzählung in seinem unvollendet gebliebenen *Trojanerkrieg* auf (Transk. 46), führte verschiedene Episoden zusammen und gab den Text im Deutschen wieder.[638] Medea, »Herrin über Alter und Jugend, Leben und Tod«,[639] war Zauberin und Gemahlin des Iason, mit dem sie zusammen in Korinth lebte. Während sie sich für längere Zeit auf Reisen begab, ergriff ihr Gatte die Gelegenheit und ehelichte Glauke – auch Krëusa genannt – die Tochter des Kreon. Als Medea dies nach ihrer Rückkehr erfuhr, sann sie auf Rache, indem sie Glauke ein verzaubertes Gewand schenkte, welches ihre Trägerin, nachdem diese es angelegt hatte, bei lebendigem Leibe verbrannte. Im dadurch verursachten Palastbrand starb auch Iason, während Medea der Stadt in einem fliegenden Schlangenwagen entfloh. Die Haupterzählung der Ereignisse in Korinth wird in den Reliefs der Längsseite eines Sarkophags wiedergegeben, der sich heute in Basel befindet (Abb. 145).[640] Die Szene wird von Schmidt in Übereinstimmung mit Burgkmairs Holzschnitt folgendermaßen charakterisiert: »der ganze Fries

636 Vgl. HARTT 1958, fig. 198 und fig. 260. Das Epigramm Bincks verweist auf die Göttin Hebe/Juventas oder Laetitia: »SVM DEA PERPETVA GAVDENS FORMOSA IVVENTA«. Übersetzt: Ich bin die Göttin anhaltender Freude und schöner Jugend.

637 Weiterführend zum *cassone* siehe PIERGIOVANNI 2018, S. 47–49.

638 Zu den antiken Autoren der Medea-Erzählung und Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* siehe LIENERT 1996. Konrad vermischt in seiner Erzählung verschiedene antike Geschichten, wesewegen es besonders bei dem Namen *Krëusa* zu Verwechalungen antiker Figuren kommen kann.

639 LIENERT 1996, S. 69.

640 Eine Zusammenfassung über die von Aikema genannten Medea-Sarkophage und ihre Ikonografie bietet Margot SCHMIDT 1968.



Abbildung 146 Unbekannter Künstler: *Medea-Sarkophag*, 140–150 n. Chr. – Ausschnitt

ist durch ein gleichbleibendes ›Pathos‹ bestimmt«, in dem sich wilde »Schmerzäußerungen«[641] niederschlagen. Doch es ist nicht die erfolgreich fliehende Medea im Schlangenwagen, die zum Vorbild für Burgkmairs Blatt wird, sondern ihre Rivalin Glauke. Unmittelbar im Zentrum vollzieht sich ihr Todeskampf, der vor allem durch die im Mythos geschilderten Flammen verursacht wird. Die pathetische Gestik ist in diesem Fall also kein Fluchtverhalten, sondern höchste Agonie. Diese Darstellung ist kein Einzelfall, wie der Vergleich mit weiteren Sarkophagen identischer Ikonografie belegt.[642] Die Darstellungen auf den Sarkophagen sollten im rituellen Kontext einen Bezug zum Sepulkralen und dem oder der Toten im Inneren herstellen.[643] Hans Burgkmair kannte offensichtlich die aus dem antiken Formenkanon stammende Pathosgeste, wie sie beim Raub der Sabinerinnen und der sterbenden Glauke in Erscheinung tritt; ob er sie an konkreten antiken Beispielen festmachen konnte, bleibt spekulativ. Vor dem Hintergrund der Todesmotivik im Clairobscur ergibt sich aber eine inhaltliche Verknüpfung der ikonografischen Vorbilder und deren klare Hierarchie: Daphne bietet lediglich formale Anhaltspunkte, die bis zum Entstehen von Burgkmairs Stich nicht zwingend genug sind, zumal es sich bei Daphnes Metamorphose um ein transformatorisches Dahin-

641 SCHMIDT 1968, S. 5.

642 Vgl. SCHMIDT 1968, Tafel 32. Zum Vergleich bieten sich der Berliner Medea-Sarkophag (Abb. 146) und ein vergleichbares Exemplar in Rom an (Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme).

643 Vgl. SCHMIDT 1968, S. 17. Neben dem Motiv des Todes kommt mit der in den Himmel fliehenden Medea ein Motiv der Himmelfahrt hinzu. Die Himmelfahrt ist den Christen im 2. Jahrhundert bereits bekannt. Frühchristliche Texte und Glaubensbekenntnisse z. B. bei Polykarp von Smyrna, Justin und Irenäus von Lyon bezeugen dies. Dass ein römischer Patrizier des 2. Jahrhunderts diese Programmatik christlich verstand, wäre eher ungewöhnlich, möglich aber, dass Burgkmair sie so verstanden hätte.



Abbildung 147 Unbekannter Künstler: *Christus am Kreuz mit Vita, Mors, Ecclesia und Synagoge*, 1020–1025 – rechts Ausschnitt CC BY-NC-SA

scheiden in eine andere Form handelt. Das Motiv der Sabinerin ist kompositorisch sehr überzeugend und bietet auch inhaltlich eine Parallele zu Burgkmairs Tod, da dieser ebenfalls eine junge Frau raubt. Diese Deutung mischt sich im Holzschnitt des Augsburgers mit der Erzählung der Glauke. Diese bietet nicht nur eine ebenso überzeugende Haltung in Affekt und dynamischer Gestik, sondern stirbt unter den Schmerzen, die ihr das vergiftete Kleidungsstück zufügt. Alle drei Vergleiche bieten darüber hinaus einen weiteren Anhaltpunkt für die künstlerische Auseinandersetzung Burgkmairs mit Italien.

Die antiken Anleihen im Habitus des jungen Paares sind unbestritten, die Figuration des *skelettierten* Todes ist »jedoch der Antike fremd«[644] und passt ikonografisch nicht zum übrigen Bildpersonal, denn als Verkörperungen von Tod

644 BIEDERMANN/FALK 1973, Kat.-Nr. 41a.



Abbildung 148 Unbekannter Künstler: *Das Ende des menschlichen Lebens*, ca. 1360 rechts Ausschnitt

und Schlaf in der Antike fungierten ie Figuren der Brüder Thanatos und Hypnos dargestellt, je eine geflügelte Gestalt mit dem Körper eines jungen Mannes.[645] Auch im christlich geprägten Mittelalter wurde die selten bildlich fassbare Todesfigur als menschliche Gestalt dargestellt (Abb. 147).[646] In der nordalpinen Kunst des 16. Jahrhunderts beherrschte hingegen bereits die körperlich versehrte *figura mortis* die Kunst der Todesdarstellung. Ihre geflügelte Erscheinung war dort allerdings ein seltenes Phänomen verschiedener Darstellungsmodi und trat meist mit einem Stundenglas in Erscheinung, was einen unmittelbaren Konnex mit dem Zeitgott Chronos herstellte.[647] Der geflügelte Tod stellt

645 Die Verbindung zwischen Thanathos und Burgkmairs Todesfiguration stellte bereits William Levin her, vgl. LEVIN 1975, S. 73. Zur frühesten kunsthistorischen Forschung zur Thanatosikonografie siehe FRIMMEL 1884, Teil I, S. 40. Zu den Thanatosdarstellungen in der Antike siehe WILLINGHÖFER 1996 und LEE 1974, S. 71. Die Antike stellte auch Skelette dar, doch galten sie in solchen Fällen als *Larvae*, als Verkörperungen eines Übergangsstadiums der abgeschiedenen Seelen Verstorbener, vgl. SCHULTE 1990, S. 103 und LESSING 1769, S. 53. Zur *mors* als geflügelter Dämon siehe KIENING 2003, S. 21 und COLELLA 1989.

646 Die byzantinische Todesikonografie kennt den schwarzen, geflügelten Tod in Form eines Engels (Abb. 148), vgl. L.C.I., Bd. 4, Sp. 332.

647 Ein seltenes Exemplar stellt eine niederländische *Allegorie auf die Sünde* dar, welche früher Otto van Veen (Otto Vaenius) zugeschrieben wurde. Das Bild befindet sich heute in Landshut auf Burg Trausnitz, wurde bisher nicht publiziert und besitzt lediglich kurze Einträge in alten Bestandskatalogen, vgl. KATALOG Bamberg 1927, S. 17, Nr. 240, KATALOG Bamberg 1874, S. 29, Nr. 144 und FRIMMEL 1883–1890, Jahrgang 9/10 [1883/84] Teil I, S. 44.



Abbildung 149 Buonamico Buffalmacco (ehemals Francesco Traini zugeschrieben): *Triumph des Todes*, 1336–1341 PUBLICDOMAIN

abermals einen Bezug zu Italien her, wo er als junge Frau mit Fledermausflügeln und Sense dargestellt wurde (Abb. 149). Durch diese Form des geflügelten Untoten verschmolz Burgkmair also italienische Todesdarstellungen, welche ihren Ursprung in der Antike haben, mit nordalpinen Darstellungsmodi. Der triumphale Tritt der geflügelten Todesgestalt auf die Brust des Opfers weist dabei voraus auf die Bildformel des triumphierenden Christus über Tod und Teufel in den *Gesetz und Gnade*-Darstellungen oder die besonders im Barock beliebte Darstellung des siegreichen Erzengels Michael über den gefallenen Luzifer.

II.3.1.2 *Die Pest als Anlass für Burgkmairs Bildfindung?*



Abbildung 150 Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel Deutsch: *Doctor Theologiae*, 1649



Abbildung 151 Unbekannter Künstler: *Der Tod erwürgt einen Jüngling*, 1367

Aufgrund fehlender ikonografischer Vergleichsobjekte und der Einzigartigkeit von Burgkmairs Holzschnitt sieht die einschlägige Forschung in diesem Werk die Darstellung einer besonderen Art des Dahinscheidens: In Verbindung mit der vermeintlich venezianischen Topographie und dem missverstandenen Titel des Würgers wird häufig die allegorische Darstellung der Pest vermutet.[648] Abgesehen davon, dass die wenigen Beispiele einer tatsächlich würgenden Todesgestalt (Abb. 150–151) nicht die Pest thematisieren,[649] soll im Folgenden ein kurzer Überblick zur Pestikonografie deren Verhältnis zu bildlichen Todesdarstellungen klären, da diese These bis heute von einigen Forschern vertreten wird. Vor allem ältere Abhandlungen zu den Todesdarstellungen des ausgehenden

648 Vgl. BIEDERMANN/FALK 1973, Kat.-Nr. 41a und ZIMMERMANN 1900, S. 587. Lediglich Bernd Aikema spricht sich dezidiert gegen eine solche Lesart aus, vgl. AIKEMA 1999, S. 346.

649 Einige Informationen zur tatsächlich würgenden Todesfigur bei KOZÁKY/COSACCHI 1936, S. 340, Fig. 2. Zu einem möglicherweise verlorenen Bildwerk des würgenden Todes siehe STEHLE 1899, S. 16.



Abbildung 152 Meister der Brixner Johanneskapelle: *Pestreiter oder Triumph des Todes*, 1331–1335

Mittelalters bezeichnen die Pest als das ausschlaggebende Ereignis für die Darstellungen des Sensenmannes,[650] die *Begegnung*, den Triumph des Todes[651] und vor allem die Totentänze.[652] Auch wenn einige Autoren weitaus mehr Bildwerke als Pestbilder verstanden wissen wollen, können diese Annahmen höchstens eingeschränkt Anspruch auf Aktualität erheben und entbehren in den meisten Fällen konkreter Quellenbelege Bezüge für einen unmittelbaren Zusammenhang.[653]

Das lateinische *pestis* bedeutet ›Seuche‹, ›Epidemie‹, ›ungesunde Luft‹, ›Unheil‹, ›Verderben‹ oder auch ›Untergang‹. Wenn in Quellen des Mittelalters und der Frühen

650 Dieser bekannte Todestopos des ausgehenden Mittelalters speist sich aus diversen Bibelstellen, vgl. SCHULTE 1990, S. 110–111, FN 140–143, und existierte weit vor dem Auftreten der Pest, so weiß Wolfgang Stammler zu berichten, dass die Sense bereits in der Antike seit Statius als Attribut des Todes Verwendung fand, vgl. STAMMLER 1948, S. 25. In den bildlichen Darstellungen ist der Sensenmann seit Beginn des 14. Jahrhunderts zu fassen, frühe Beispiele finden sich etwa in Bozen in der Johanneskapelle des Dominikanerklosters oder in der zweigeschossigen Burgkapelle Aufenstein im Tiroler Navis (Abb. 152), vgl. SCHMITZ 1982, S. 15 und WEINGARTNER 1916, S. 15–18. Die Ikonografie des Schnitters wurde also nicht durch die Pest begründet, sondern fand in ihr ein adäquates Anwendungsfeld: »Damit avanciert der sensenschwingende Tod zum kongenialen Ausdruck der kollektiven Erfahrung des Seuchentodes zahlloser Menschen im 14./15. Jahrhundert.« SCHULTE 1990, S. 111.

651 So z.B. SCHLEIER 1997, S. 144. Der Triumph des Todes in Pisa (Abb. 149) existierte allerdings bereits vor dem Ausbruch der Pest und kann folglich nicht auf diese Seuche zurückgeführt werden, wie Klaus Bergdolt richtig bemerkte, vgl. BERGDOLT 2011a, S. 209. Die Deutung steht und fällt mir der teils umstrittenen Datierung des Pisaner Freskenzyklus.

652 Vgl. hierzu SCHADEWALDT 1990, S. 171, SEIPEL 1984, S. 59, SCHMITZ 1982, S. 19–20, LEE 1974, S. 72 und MÂLE 1908.

653 Hierzu besonders der programmatische Titel *Das große Sterben*, vgl. KATALOG Dresden 1995, S. 56.



Ausschnitt von **Abbildung 149**

Neuzeit also von *pestis* oder *pestilentia* die Rede ist, konnte mit diesen Begriffen auch englischer Schweiß, Cholera, Fleckfieber, Typhus oder Pocken gemeint sein und nicht nur die im heutigen Volksmund bekannte, durch das Bakterium *Yersinia pestis* ausgelöste, Lungen- und Beulenpest. Die Zeitgenossen sprachen neben *Pestilenzia* vom großen Sterben (»da starbs überal«) oder dem (Ge-)Brechen, welches sich in lateinischen Schriften in Begriffen wie *pestilentia totius mundi* oder *pestilentia maxima* niederschlägt.[654] Verstehen wir den anachronistischen Terminus der Pest für das späte Mittelalter also als Sammelbegriff für verschiedene Seuchen und Nöte, so wird hierin sicherlich ein Grund für das Zustandekommen der genannten Todesikonogra-fien zu sehen sein.

Die (alte) Kunstgeschichte sieht jedoch dezidiert in der ersten großen Pestwelle von 1347 den Anlass für die ersten Totentanzbilder auf dem C*imetière des Innocents* in Paris von 1425 und leitet davon eine Entwicklungs-geschichte der Todesikonografie ab. Dies ist jedoch nicht nur kurzsichtig im Hinblick auf die kulturelle Entwicklung der gesamten Todesthematik,[655] sondern blendet diverse

654 Vgl. KÖßLING 1999, S. 77.

655 Ab dem Ende des 13. Jahrhunderts ließ die Ikonografie des Todes beispielsweise auch den »makabren« Impetus aus der Todesliteratur der *ars moriendi*, den *vado mori*-Gedichten und der *Conflictus*-Literatur mit einfließen, vgl. dazu LEE 1978, S. 72. Nigel Palmer hält dem entgegen, dass auch die erste schriftliche *danse macabre* im Gedicht *Respit de la mort* von Jean le Fèvre auf die Pestepidemie in Paris anspielt, vgl. PALMER 1993, S. 316.



Abbildung 153 Petrarcameister: *Von dem Sterben oder Pestilenz, die sehr weit tobt und währet*, um 1520

BY-NC-SA

historische und sozioökonomische Parameter aus.[656] Dazu zählen unter anderem eine hohe Kindersterblichkeit, der mütterliche Tod im Kindbett, das Sterben auf dem Schlachtfeld und schlechte Heilmöglichkeiten individuell zugezogener Verletzungen aus dem Alltag. Die jeweils wenige Jahre andauernden Beulenpestwellen waren darunter nur ein Phänomen von vielen, denn auch Dürren, Überschwemmungen und daraus resultierende Hungersnöte grassierten in ähnlichen Abständen.[657] Letztendlich verstärkten sich diese Phänomene gegenseitig und

656 Für das erste Auftreten des schwarzen Todes 1348–1352 sind kaum verlässliche Opferzahlen vorhanden. Die meisten Angaben sind von Chronisten und Stadtschreibern aus diversen Gründen verfälscht, übertrieben, spekulativ und teilweise nachträglich geändert worden. Heute wird für ganz Europa von einer durchschnittlichen Sterberate von 30% ausgegangen, wobei es regional starke Schwankungen gab.

657 Die Pest soll hier keineswegs in ihren Ausmaßen verharmlost werden. Abgesehen von der europaweiten Infektion Mitte des 14. Jahrhunderts, kehrte sie in regelmäßigen Abständen wieder. »Die Pest sollte fortan bis zum Jahr 1670 ununterbrochen jedes Jahr irgendwo in Europa, manchmal lokal, dann in weiträumigem Umfang, wüten.« BUCHER 1979, S. 15, zitiert nach BIRABEN 1975–1976, Bd. 1 [1975], S. 105. Vgl. dazu auch RUFFIÉ/SOURNIA 1992, S. 41. Für den hier behandelten Zeit- und Sprachraum lassen sich aufgrund der hohen Zahlen nur die größten betroffenen Regionen wiedergeben: Aachen (1520), Augsburg (1511–12, 1520–21), Bamberg (1533), Basel (1483, 1494, 1502, 1515–17, 1526, 1538–41), Bayern (1501), Berlin (1484), Brandenburg (1502), Breisgau (1501, 1518), Brüssel (1487–89), Erfurt (1495), Frankfurt a. M. (1482–83), Genf (1483, 1503, 1542), Gießen (1529), Heidelberg (1528–29), Hildesheim (1484), Köln (1483, 1501, 1540), Konstanz (1502, 1541–42), Leipzig (1540), Lüttich (1491–92, 1532), Mainz (1526), München (1511, 1517), Nürnberg (1482, 1494, 1505, 1508, 1520, 1533), Österreich (1503), Sachsen (1500), Salzburg (1482), St. Gallen (1517–19, 1530–31, 1541–42), Schwaben (1501–02, 1541), Speyer (1502), Thüringen (1500), Tübingen (1482), Wien (1506, 1521, 1541), Wittenberg (1503, 1527, 1534), Württemberg (1519, 1541–42), Würzburg (1502), Zürich (1517–19). Die Jahreszahlen richten sich nach

führten zu einer gesteigerten Sterberate, die sich, deutlicher als heute, im Alltagsleben der Menschen niederschlug;[658] die Pest war dabei weder alleinige Ursache noch Anlass für die Entstehung einer Todesikonografie, bildete aber ihren Katalysator, ja Multiplikator.[659]

Es soll hier nicht die Geschichte der Pest und der Totentänze neu verhandelt werden, doch soll darauf hingewiesen werden, dass die Seuche nicht pauschal als Entstehungsanlass eines Kunstwerkes gesehen werden darf, wenn es neben dem Datum der Fertigstellung keine quellentechnischen, hermeneutischen oder anderen signifikanten Hinweise dazu gibt. Nur die wenigsten nicht-medizinischen Bildwerke zeigen überhaupt das Thema der Beulenpest, wie beispielsweise *Von dem Sterben oder Pestilenz* des Petrarcameisters (Abb. 153).[660] Einen nachweisbaren Zusammenhang von Seuchen und Kunstschaffen finden wir neben Illustrationen aus Medizinbüchern nur in den sogenannten Pestaltären, -büchern und -blättern, welche die Pestheiligen Rochus und Sebastian zeigen und den Gläubigen als kontemplative Andachtshilfen dienten.[661] »Die Pest ist bereits im Alten Testament die Strafe Gottes par excellence. Doch erst seit dem späten 14. Jahrhundert tauchte im Gottesbild die Konzeption des tötenden Gottes auf, die am deutlichsten in der Ikonographie faßbar wird.«[662] Die spätmittelalterliche Darstellung der Pest zeigte Gottvater mit den drei Pfeilen der Pestilenz, der Teuerung und des Krieges.[663] Das Sujet war relativ selten, beschränkte sich auf schreckliche Verheerungen und wurde überwiegend auf den Einblattholzschnitten des 15.–18. Jahrhunderts dargestellt. Diese Ikonografie wurde im Laufe des 14. Jahrhunderts auf die anthropomorphe Todesfigurationen übertragen:

STICKER 1908–1910, Bd. 1, Die Geschichte der Pest [1908], S. 86–93, WINKLER 1937, S. 87, BUCHER 1979, S. 15, DOBRAS 1990, S. 252, VASOLD 1991, S. 118, UNVERFEHRT 1997, S. 324 und vor allem Jean-Noël Birabens Seuchenatlas, vgl. BIRABEN 1975–1976.

658 Zur Sterberate siehe VASOLD 2003, S. 168. Anhand zeitgenössischer Aufzeichnungen hat die Forschung errechnet, dass im gesamten Zeitraum der Seuche ungefähr ein Drittel der europäischen Bevölkerung der Pest zum Opfer gefallen ist, wobei es regional starke Unterschiede gab. Vgl. dazu auch SCHADEWALDT/FELDMEIER 1994, S. 33.

659 Ähnlicher Wortlaut von Klaus Bergdolt, allerdings aus etwas anderem Zusammenhang, vgl. BERGDOLT 1994, S. 200.

660 Die darstellende Kunst beschäftigte sich erst im Barock intensiver mit dieser Thematik, vgl. BERGDOLT 2011a, S. 212.

661 Die Terminologie der Pestblätter wurde durch Paul Heitz und Wilhelm Ludwig Schreiber geprägt, vgl. HEITZ/SCHREIBER 1901. Einen umfassenden Überblick zu Seuchen im Einblattdruck liefert Jan Marr, vgl. MARR 2010.

662 MISCHKE 1996, S. 86. Zu den Pestbildern siehe auch L.C.I., Bd. 3, Sp. 407–409 und DINZELBACHER 1997, S. 48.

663 Vgl. KATALOG Dresden 1995, S. 61.




Abbildung 154 (links) und Abbildung 155 Ausschnitt (rechts) Giacomo Borlone de Buschis: *Triumph des Todes und Totentanz*, 1484–1485 PUBLICDOMAIN

»Death wielded the dart given him by God to punish men with pestilence«.[664] Doch wie bereits einleitend in der Definition angesprochen, stellt der Todespfeil kein zwingendes Kriterium für die *mors militans* dar. Unabhängig von der Größe der Wurfgeschosse sind diese meist metaphorisch zu verstehen, galt der Pfeil




Abbildung 156 Martin Schaffner: *Altarflügel eines Pestaltares*, um 1513–14 – rechts Ausschnitt

664 LEE 1974, S. 71. Die Bedeutung dieser Ikonografie war jedoch weder besonders konsistent, noch besaß sie eine hohe Kontinuität. Von einer pauschalen Gleichsetzung mit der Pest muss abgeraten werden, denn parallel dazu erschien der Tod auch als Schütze mit ›normalen‹ todbringenden Pfeilen. Auch die Pfeiltrias wurde gelegentlich umgedeutet, so im 16. Jahrhundert als Gleichsetzung für die Parzen. Vgl. KNAUER 1998, S. 165–168.

doch bereits seit der Antike als Pest- und Krankheitsprojektil: »Die einschlägige Symbolik war uralt und reichte bis zu Homer und ins Alte Testament zurück (vgl. etwa Ilias I,43–58, Ezechiel 5,16f., Psalm 91,46).«[665] Bereits Jahrhunderte vor der Beulenpest also, hatte sich diese Bildform für Krankheit und Seuche etabliert und fand ihre Ausprägung später im Verschießen von drei Pestpfeilen. Prominentes Beispiel hierfür ist das Fresko des *Oratorio dei Disciplini* im italienischen Clusone (Abb. 154–155).[666] Dass die Ikonografie der Pestpfeile auch nördlich der Alpen geläufig war, zeigen unzählige Druckgraphiken und Holztafeln, wie beispielsweise der Flügel eines Pestaltares von Martin Schaffner aus Ulm (Abb. 156).[667] Auf einem lutherischen Heilsrelief führen die drei Pfeile des reitenden Knochenmanns sogar die Inschriften »HVNGER KRANCKHEIT ALTER« (Abb. 158) und spielen damit gleichsam auf die Reiter der Apokalypse an. Am häufigsten und drastischsten treffen wir die Darstellung des als Pest wütenden Todes aber südlich der Alpen an, heute sehr bekannt aus dem Sieneser Raum, wo Giovanni di Paolo die animalische, geflügelte Todesfigur zwar mit einer Sense auf einem Pferd reitend darstellte, diese aber mit Pfeil und Bogen ihre Opfer erlegen ließ (Abb. 159 und 160).[668] In diesem italienischen Beispiel des 15. Jahrhunderts wurde die Ikonografie der Seuchenpfeile mit jener der apokalyptischen Reiter und der südalpinen *donna nera* Petrarcas kombiniert.[669]

665 BERGDOLT 2011b, S. 96. Auch WILDEROTTER/DORRMANN 1995, S. 60 verweisen auf diese Quellen. Klaus Bergdolt hat die Pest in der Kunst und kulturgeschichtlich umfassend über viele Jahre behandelt. Er führt weitere Ikonografien des Pestpfeils an. Dabei ist es unerheblich, ob es sich um einen einzelnen Pfeil oder ein ganzes Bündel handelt. Je nach Kontext konnten Pfeile in der Hand des Todes daher auf die Pest verweisen; eine tiefergehende Untersuchung dazu stellt weiterhin ein Desiderat der ikonografischen Forschung dar. In Offb 6,8 ist zwar von der Pest die Rede, aber nicht von diese verursachenden Pfeilen.

666 Die Figuren auf dem Wandgemälde sind größtenteils zu identifizieren. Unter ihnen ist der Doge Giovanni Mocenigo, dessen Frau 1478 der Pest erlag und den 1485, dem Jahr der Fertigstellung des Freskos, das gleiche Schicksal ereilte. Vgl. PREVITALI 1997. Im Reigen der vom Tod hinfort Geführten befindet sich außerdem ein Pestdoktor. Martin Knauer waren diese Bezüge anscheinend nicht bekannt oder sie überzeugten ihn nicht, denn er kann im Clusoner Fresko keinen direkten Bezug zur Pest finden, vgl. KNAUER 1998, S. 170.

667 Bei den Pfeilspitzen handelt es sich um den *großen Mond* (einen Kniekehlenschneider) eine stumpfe Spitze und ein normales Widerhäkchen, sogenannte *Barbillons*. Diese zeitgenössischen Geschosse finden wir auch im späten Werk Dürers, so in einer Studie irischer Soldaten von 1521, vgl. Abb. 157. Zur Terminologie von Pfeilspitzen siehe FUNCKEN/FUNCKEN 1979, S. 124.

668 Vgl. GERTSMAN 2010, S. 25 und KUNSTGEWERBE 1963, Nr. 55. Die Darstellung, welche den Buchdeckel des Finanzbüchleins von 1536 bildet »nimmt Bezug auf die Pestepidemie in Siena vom Juni bis Dezember 1436.« Ebd. Eine vergleichbare Darstellung findet sich am Ende eines norditalienischen Wandzyklus, wo jedoch das Reittier mit den fledermausartigen Flügeln ausgestattet ist (Abb. 161).

669 Der Tod erscheint bei Petrarca im ersten Gesang als schwarzhaarige Frau in zerlumpter Kleidung und wird so in diversen Darstellungen vom Triumph des Todes wiedergegeben, vgl. NAGLER

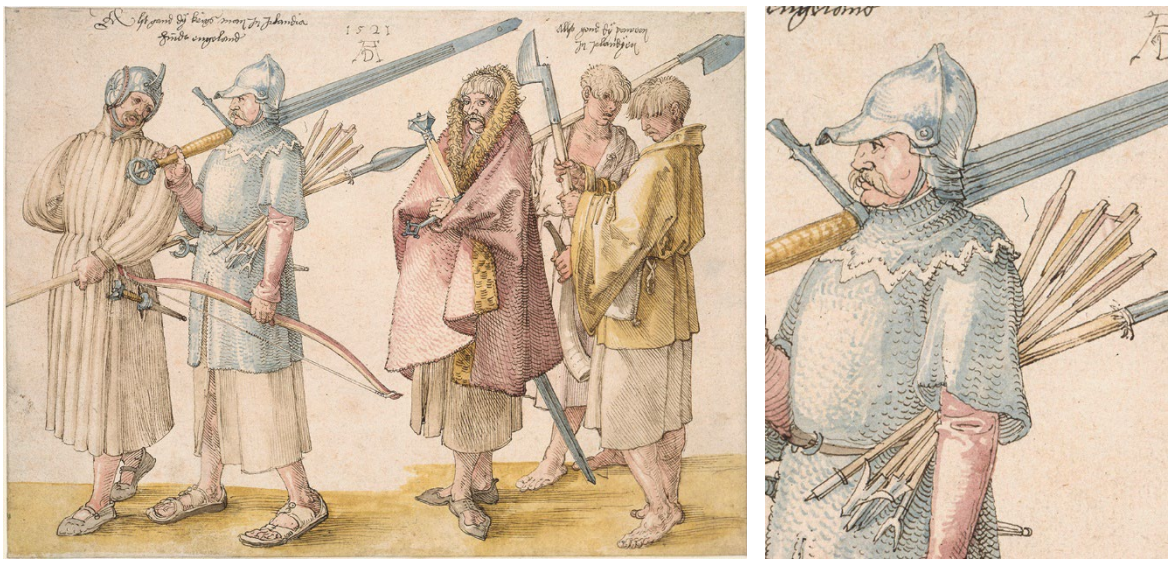


Abbildung 157 Albrecht Dürer: Fünf irische Soldaten und Bauern, 1521 – rechts Ausschnitt

2010, S. 76. Zur *donna nera* und ihrer Verbindung zu Todesikonografie siehe auch SCHLEIER 1997, S. 144–145 und in dieser Arbeit Abschnitt I.3.1, FN 114.



Abbildung 158 Peter Dell d.Ä.: *Allegorie der christlichen Heilswahrheit*, 1534 – rechts Ausschnitt

Vor dem Hintergrund südalpiner Pestallegorien, welche den Tod in Form eines geflügelten Zwitterwesens aus Tier und Skelett darstellen, liegt eine Interpretation der Burgkmairschen Todesfigur als Pest zwar nahe, angesichts der im 16. Jahrhundert bestehenden nordalpinen Pestikonografie und der in diesem Raum nicht verbreiteten geflügelten Pestpersonifikation, gilt dies aber als unwahrscheinlich und die Flügel vielmehr als Anlehnung an die Antike und südalpine Darstellungsmodi generell.[670] Die Flügel symbolisierten auch Geschwindigkeit, im Falle von Burgkmair handelt es sich daher vielmehr um ein *Memento mori*



Abbildung 159 Giovanni Di Paolo (zugeschrieben): *Allegorie auf die Pest*, 1436/37
BY-NC-SA

670 Die Flügel in Burgkmairs Schnitt unterscheiden sich außerdem in ihrer Beschaffenheit aus einzelnen Federn im Gegensatz von den in Italien für figürliche Darstellungen von Tod und Pest gebrauchten Flügeln mit Flugmembran.

vor dem plötzlichen Tod, welches der Künstler ungewöhnlich innovativ und durchaus eindrücklich in Szene setzte.



Abbildung 160 Giovanni Di Paolo (zugeschrieben*): Allegorie auf die Pest*, um 1442



Abbildung 161 Simone II Baschenis: *Danza Macabra*, um 1539

II.3.1.3 *Der Kampf mit dem Tod*

Neben seinen großen Schwingen weist der Tod ein paar letzte Haare auf dem Schädel auf. Der Rest seines Körpers ist ein vertrockneter, mumifizierter Körper. Seine Gliedmaßen sind abgemagert, jedoch nicht skelettiert, Knochen und Schädel zeichnen sich unter der Haut ab; es wirkt, als wäre die gesamte Erscheinung nach wie vor von einer dehydrierten Hautschicht überzogen. Merkwürdig verlängert mutet die Partie des hinteren Schädels an. Bei näherer Betrachtung wäre es möglich, dass über dem linken Flügel die Hand des Kriegers erscheint, der mit letzter Kraft versucht, seinen Widersacher abzuhalten und ihm in den verbliebenen Skalp greift.[671] Neben einem Lendenschurz, an dem ein in Schlingen gebundenes Seil befestigt ist, führt der Tod nichts Weiteres mit sich, doch nicht einmal dieses Jagdwerkzeug benötigt er, um seine Opfer zu überwältigen. Mit bloßen Händen raubt er dem Jüngling seine Seele. Das erkannten bereits David Landau und Peter Parshall: »With both hands death rends the soldier's jaws to rip out the living soul«[672]. Allerdings greift sich der Tod nicht die materialisierte Seele und reißt diese heraus, eine Aufgabe die im Bildgeschehen für gewöhnlich Engel oder Teufel übernahmen, sondern ebnet ihr den Weg, indem er den ›Ausgang‹ geöffnet hält und mit dem Tritt auf die Brust den Druck erhöht.



Abbildung 162 Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Der Tod und der Abt* sowie *Der Tod und der Priester* (Chorherr), 1649

Während der junge Krieger sich bereits in tiefster Agonie befindet, wähnt seine einstige Begleiterin noch eine Chance der Flucht. Diese wird jedoch jäh durch den buchstäblichen Biss des Todes gestoppt.[673] Über die oralen Affekte der Protagonisten wird dabei zusätzlich eine Steigerung des Horrors erzielt. Diese Intensivierung be-

671 Es wurde bisher weder die Problematik dieser Bildstelle thematisiert, noch eine zur Klärung beitragende These aufgestellt. Anhaltspunkte, die dafür sprächen, sind die aufsteigenden *Pteryges* der rechten Schulter, welche die Armhaltung unterstützen würden, und das bisher nicht erwähnte organische Gebilde zwischen Schädel und Flügel, das einem Handgelenk mit Ballen und Daumen gleicht. Dagegen spräche die ansonsten kraftlose Erscheinung des Besiegten. In dem Falle könnte es sich bei dem Gebilde um einen überdimensionierten Unterkiefer handeln.

672 LANDAU/PARSHALL, S. 198.

673 Susan Denker beschreibt den Biss mit einem Zerren an der Kleidung (»The motif of the ›pulled garment‹«), DENKER 1974, S. 110 und vergleicht es mit Niklaus Manuels Motiv von Tod und Chorherr (Abb. 162). Dieser Vergleich ist weder kompositorisch noch inhaltlich und zeitlich überzeugend. Im Hinblick auf den Biss ließe sich vielmehr auf Arbeiten von Hans Baldung Grien verweisen. Siehe dazu den Abschnitt II.3.2 dieser Arbeit.

ginnt mit dem sinisteren Biss der Todesfiguration und setzt sich im beinahe ohnmächtigen Angstschrei der jungen Frau fort. Die Klimax wird in der Überschreitung maximaler Kieferöffnung beim Krieger erreicht, wobei nicht ersichtlich ist, wo die Grenze zwischen Todesschrei und von der Todesfiguration aufgewandter Kraft verläuft. In jedem Fall befindet sich der überwältigte Krieger in höchster Agonie, was sich in den weit aufgerissenen Augen und der in Falten gezwungenen Stirn widerspiegelt. Die verzweifelte Flucht des jungen Mädchens wird nicht nur durch den verhängnisvollen Biss gebremst: Ein Totenkopf-Ornament im Fries des rettenden Arkadenausgangs deutet darauf hin, dass auch sie in absehbarer Zeit die Grenze des Todes passieren muss. »Indem Burgkmair die Renaissancearchitektur links oben an heimlich hervorschauender Stelle mit einem Totenschädel markierte, gab er der kunstvollen, säuberlichen Kulisse insgesamt Vergänglichkeitsbedeutung.«[674] Ein wenig Aufschub wird dem jungen Mädchen jedoch noch gewährt. Die Gefahr durch den Tod scheint eine gleichermaßen lebensbedrohliche und sexuelle zu sein und so behält dieser sein zweites Opfer zunächst im Bann, um sie sich sexuell gefügig zu machen, bevor er sie ins Totenreich überführt.[675] Es ist diese sexuelle Komponente der Jungfrauenjagd, welche unterschwellig die These der Daphne-Vorlage speiste. Durch die ikonologische Übertragung des Erzengels Michael auf die Figuration des Todes kann der Krieger auch als verführter Sünder und der Tod als dessen gerechte Strafe bezeichnet werden. Gleichzeitig agiert der Tod als Seelenbefreier, indem er Letztgenannte von ihrem irdischen Gefängnis erlöst, wie es bereits von Platon berichtet wurde und 1536 von Calvin neu formuliert werden sollte.[676] Beides steht in keinem Widerspruch, da die Seele nach damaligem Verständnis erst den Körper verließ und anschließend gerichtet wurde.[677]

Nicht die verrinnende Zeit oder eine relativ absehbare Zeitspanne, wie sie der geflügelte Chronos verkörpert, steht damit im Vordergrund, sondern die Plötzlichkeit, die den Tod über das Paar hereinbrechen lässt. Dies steht zwar im Widerspruch mit »den verbreiteten Typen des Toten-›tanzes‹ oder den Konfrontationen von Lebenden und Tod (bzw. Totengestalten) im Gespräch«,[678] unterstreicht aber die These von der Polyvalenz der Todesfiguration. Ihr spezifisches Charakteristikum in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Erscheinung

674 KOEPPLIN 1984, S. 40. Dieter Koepplin ist neben Campbell Dodgson der Einzige, der den Totenkopf im Durchgang überhaupt erwähnt. Vgl. DODGSON 1903-1911, S. 85–86.

675 Vgl. DENKER 1974, S. 110.

676 So geschehen in seiner *Institutio Christianae Religionis*, vgl. CALVIN 1536–1559.

677 Zu Calvins Seelenbegriff siehe LANE 2008. Das calvinistische Verständnis, dass mit dem Tod auch die Erlösung von den Sünden einhergeht, kann für Burgkmairs Holzschnitt nicht geltend gemacht werden, da Calvins diesbezügliche Ausführungen erst 25 Jahre nach dem Clair-obscur-Holzschnitt formuliert wurden.

678 BIEDERMANN/FALK 1973, unpaginiert, Kat.-Nr. 41a.

in singulären Mischformen und Neuschöpfungen als anthropomorpher Tod. Diese waren in der ersten Jahrhunderthälfte offensichtlich sehr gefragt. Doch auch wenn Burgkmair die meisten Drucke dieser Zeit für Kaiser Maximilian I. ausführte, gibt es keinen Anhaltspunkt dafür, dass das Blatt für den kaiserlichen Hof entstand. Vielmehr schien die neue Technik des Clair-obscur als Experimentierfeld künstlerischer Todesdarstellungen fungiert zu haben. Burgkmair konnte so für eigene innovative Produkte werben und gleichzeitig den florierenden Markt der *Memento mori*-Darstellungen bedienen.[679]

Im Unterschied zu den bisherigen *mors militans*-Darstellungen haben wir es bei Burgkmairs Blatt nicht mit einem rein kriegerischen Thema zu tun. Der antikische Soldat unterliegt nicht auf dem Schlachtfeld seinem Gegenüber, sondern sein Verhältnis zu den Frauen wird ihm zum Verhängnis: »In the representations of this theme [...] the soldier is presented as risking death through his relationships with women rather than on the battlefield. Here [...] it is implied that his lack of purity has deprived him of the strength to overcome the enemy.«[680] Es wird jedoch nicht nur um das eigene Leben gekämpft, sondern auch um das ›Objekt‹ der Begierde, die Frau. Dies erklärt, warum der Tod diese nicht direkt tötet, sondern sie lebendig in seinen Fängen hält, während er ihren Liebhaber – seinen Konkurrenten – ermordet; dieses ›Multitasking‹ betont zusätzlich seine universelle Macht.[681]

679 Susan Denker verweist auf Burgkmairs biographischen Hang zur Todesthematik, mit der sie den Holzschnitt zu erklären versucht. Ihre Beispiele eines Siegelringes und eines Doppelportraits entstehen aber deutlich nach 1510 und spiegeln gängige Gesellschaftsnormen wider. Sie haben daher keine Bedeutung für die Entstehung des Motivs. Vgl. DENKER 1974, S. 110.

680 DENEKR 1974, S. 110.

681 Vgl. KIENING 2003, S. 115.

II.3.2 Die Bedeutung von Burgkmairs Druck als ikonografisches Vorbild



Abbildung 163 Nicola di Gabriele Sbraga, bekannt als Nicolo da Urbino: *Liebespaar vom Tod überrascht*, ca. 1520

Die hohe Bedeutung, welche Burgkmairs Clair-obscur-Holzschnitt heute beigemessen wird, besaß dieser bereits im 16. Jahrhundert, das legen zumindest seine Verbreitung und seine Rezeption unter Künstlern nahe. Schon 1520 zierte Nicola di Gabriele Sbraga einen seiner ersten Majolika-Teller mit Burgkmairs Motiv (Abb. 163).[682] Die Übertragung in dieses Medium gelang vor allem farblich hervorragend, da die ursprüngliche Majolika auf die vier Farben grün, gelb, blau und violett begrenzt war. Der im Louvre befindliche Teller erzeugt eine ähnliche Wirkung, wie einige der Hell-Dunkel-Drucke in Grün- und Blautönen.[683] Sbraga übernahm alle wesentlichen Elemente und reduzierte lediglich den ornamentalen Schmuck. Mitunter entfällt der Totenkopf im Pilasterfries, dafür ist das Schwert des Kriegers deutlich zu erkennen, da es weiter unter dessen Körper hervorragt als noch in der Grafik. Auch in der Gondel befindet sich nun ein mit Ruder ausgestatteter Gondoliere. Durch die runde Tellerform verliert die Szene allerdings an Kompaktheit und Dynamik, da der Künstler in den Segmentbögen phantasielose Raumbegrenzungen einsetzte.

682 Nicola di Gabriele Sbraga ist besser bekannt als Nicolo da Urbino. Unter seinen Majoliken findet sich auch das Motiv von Apoll und Daphne (London (GB), British Museum, Inv.-Nr. 1855,1201.103). Bei Joseph Chompret wird der Teller nach Burgkmair noch als Wertk des »Pseudo-Künstler« Nicolo Pellipario geführt, vgl. CHOMPRET 1949, Bd. 1, S. 30 und Bd. 2, S. 16, Fig. 11. Zur Problematik Pelliparios siehe NEGRONI 1985.

683 Vgl. hierzu beispielsweise die Exemplare in Wien (Inv.-Nr. DG1934/75) und Köln (Inv.-Nr. 9677).



Abbildung 164 Meister von Meßkirch: *Gefangennahme Christi*, um 1536 CC BY-SA

Die Vorbildfunktion Burgkmairs ist darüber hinaus für Zeitgenossen und folgende Künstlergenerationen nachweisbar. Auf einige wenige hat die Kunstgeschichte bereits hingewiesen, darunter Lucas van Leydens erwähnte Zeichnung *David und Goliath* (Abb. 138),[684] welche neben den formalen vor allem auch inhaltliche Parallelen aufweist, denn Goliath wurde soeben getötet. Deutlich evidenter sind jedoch die Fälle, in denen andere Künstler besagte Figurenkonstellation als Versatzstück in ihren Werken zitierten. *Ein Liebespaar vom Tod überrascht* steht dabei am Anfang einer überzeugenden Bildstrategie für den häufig tödlich Unterlegenen. Selbst für den Fall, dass Burgkmair nicht der Erfinder dieser Konstellation sein sollte – mir ist kein früheres Beispiel bekannt – lässt sich die Analogie der folgenden Beispiele nicht leugnen. Die früheste Anspielung findet sich in Jakob Bincks *Tod und Landsknecht* von 1530 (Abb. 227), das weiter unten ausführlich behandelt wird. Nur wenig später finden wir eine Übernahme

684 Lucsa van Leydens früherer Arbeitskollege Jost de Negker ließ ihm die Druckgrafik vermutlich aus Augsburg zukommen, vgl. BIEDERMANN/FALK 1973, Kat.-Nr. 41a.

im Wildensteiner Altar des Meisters von Meßkirch (Abb. 164). Die dortige Innenseite des rechten Flügels zeigt eine Gefangennahme Christi, in der Petrus mit einem Messer über Malchus herfällt.[685] Der Knecht nimmt nicht nur die gleiche rücklings liegende Haltung wie Burgkmairs überwältigter Krieger ein, er trägt außerdem eine ähnlich antikisierende Rüstung und hält in der Linken eine unbrauchbar gewordene Waffe. Um 1562 übernahm Pieter Brueghel ebenfalls einen unterliegenden Soldaten für seinen *Triumph des Todes,* bei dem vor allem das inhaltliche Narrativ das gleiche ist (Abb. 165). Der Landsknecht ist im Schlachtengetümmel zu Fall gekommen und versucht sich seines untoten Gegners im Liegen zu erwehren; auch er hält in seiner Linken eine unbrauchbar gewordene Stangenwaffe und liegt auf der eigenen Waffenscheide, allerdings war es ihm noch möglich, das Schwert zu ziehen. Die 1597 von Jacopo Ligozzi angefertigte Zeichnung gilt als direkte Kopie und wird weiter unten ausführlich behandelt (Abb. 170). Als Rembrandt das Motiv 1636 in seiner *Blendung Simsons* höchst eindrucksvoll aufgriff, hatte sich die Darstellung des unterlegenen starken Kämpfers bereits in der Bildwelt etabliert (Abb. 166).

Bemerkenswert in der motivischen Übernahme des Opfers sind die stets inhaltlichen sowie attributiven Parallelen. Es ist durchweg männlich und unterliegt trotz seiner Stärke und Bewaffnung, oft gegen den Tod, häufig aber auch gegen menschliche Widersacher, die ihm mindestens schwerwiegende Verletzungen zufügen wollen. Das bereits bei Burgkmair angelegte, nutzlose Schwert in der linken Hand des Besiegten wird wahlweise zum gebrochenen Spieß, zum Stock oder zur Faust. Ob sich die jeweiligen Künstler dabei direkt an Burgkmair orientierten oder ob sie ein bereits auf ihn rekurrierendes Kunstwerk als Vorlage nutzten, kann nur vermutet werden. Die Gegenüberstellung der vermutlich noch zu erweiternden Beispiele zeigt aber allzu deutlich, dass hier eine motivische Verwandtschaft besteht, die der kunsthistorischen Forschung bisher entgangen ist. Neben diesen offenbaren Motivadaptionen blieben auch kleinere Bildzusammenhänge von der Forschung unbemerkt, so finden sich die markanten Affektlagen der Burgkmairschen Protagonisten vor allem in italienischen und deutschen Werken wieder. Besonders eindrucksvoll verdeutlicht dies der am Gewand zerrende Teufel auf einer Tafel der Nürnberger Dominikanerkirche (Abb. 167) und ein spätes Werk Hans Baldungs, auf welchem der Knochenmann ein junges Mädchen durch den Biss in ihr Kleid vom Rücken eines Pferdes zu zerren versucht (Abb. 70).

685 Der Knecht des Hohepriesters verliert dabei sein rechtes Ohr. Die Episode mit den Namen der Beteiligten findet sich so nur im Johannesevangelium, vgl. Joh 18,10.



Abbildung 165 Pieter Bruegel d. Ä.: *Triumph des Todes*, um 1562 – oben rechts und unten Ausschnitte



Abbildung 166 Rembrandt Harmenszoon van Rijn: *Die Blendung Simsons*, um 1636



Abbildung 167 Unbekannter Maler (Dürer-Umkreis?): *Christus in der Vorhölle*, um 1511/13

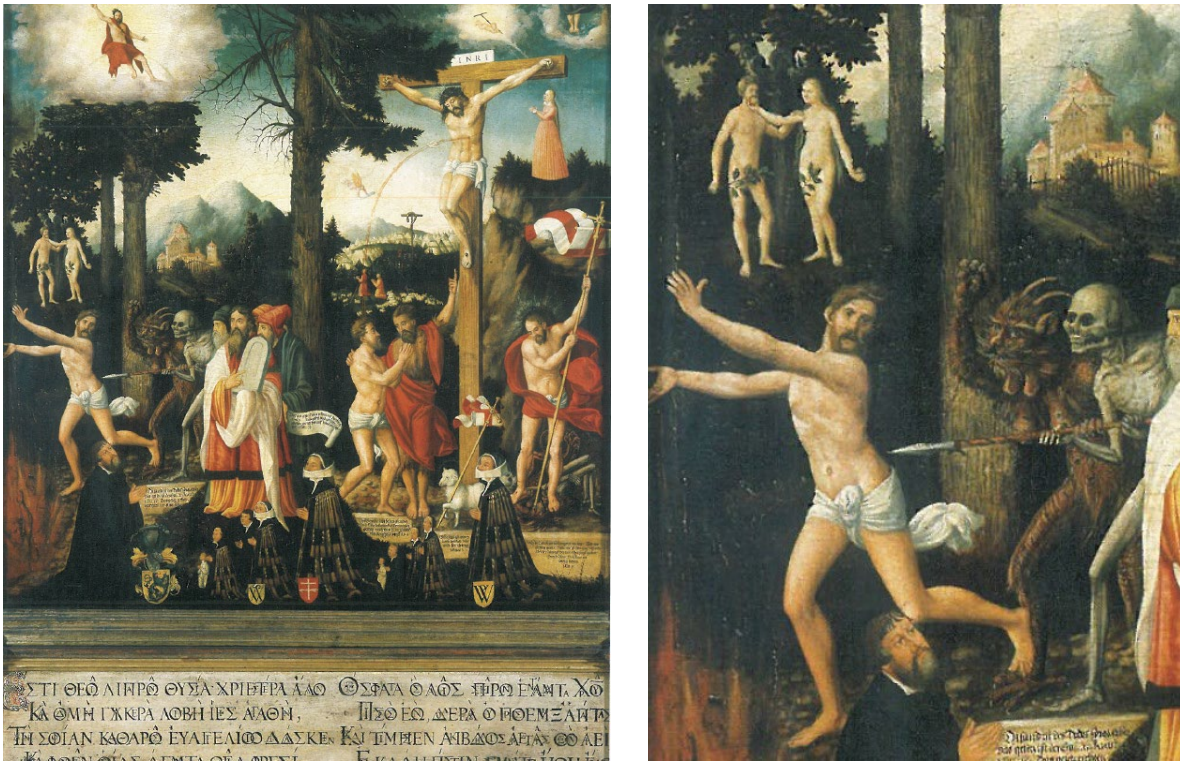


Abbildung 168 Unbekannter Künstler der Cranach-Werkstatt: *Gesetz und Gnade*, 1547–1549

Auf italienischer Seite griff Jusepe de Ribera in seinen *Schindungen des Marsyas* das Motiv des Unterlegenen auf.[686] Nicht nur wird das Opfer in exakt gespiegelter Position wiedergegeben, während Apoll als Todbringer neben der Brust des Marsyas kniet, auch weit aufgerissener Mund und Augen sowie die in Falten gelegte Stirn des in Todespein befindlichem Satyrn sind bereits bei Burgkmair angelegt. Ebenso findet sich die Fluchtgeste der jungen Frau nach Burgkmairs Holzschnitt immer häufiger in der nordalpinen Kunst. Die Vorzeichnung Jan Swarte van Groningens zu einer Glastafel zeigt das Motiv gleich zweimal in einer vom geflügelten Tod aufgeschreckten Tafelgesellschaft unter freiem Himmel (Abb. 194). Eine bisher wenig beachtete Darstellung von *Gesetz und Gnade*

686 Ribera führte das Motiv mindestens zweimal aus, vgl. bspw. Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Inv.-Nr. 511. Spätere Kompositionen des gleichen Themas finden sich bei Luca Giordano und Giovanni de Bellis.

eines unbekannten Malers im Breslauer Nationalmuseum übernimmt die Pathosformel ebenfalls erstaunlich exakt (Abb. 168).[687] Das Werk stellt die einzige bildlich dogmatische Umsetzung von *Gesetz und Gnade* (›Gothaer Typus‹) im schlesischen Raum dar und steht in der Darstellungstradition der verschiedenen Ursprungsbilder der Cranachwerkstatt,[688] in welchen der Fliehende die Arme emporreißt, nicht abwehrend, sondern »angstvoll schreiend, weil er zur Erkenntnis seiner Sünden gelangt ist«.[689] Dieser Gestus wird über vielfache Neuschöpfungen des Themas hinweg beibehalten (Vgl. Abb. 169) und ändert sich auch nicht bei Interpretationen durch andere Künstler.[690] Das genannte schlesi-



Abbildung 169 Lucas Cranach d.Ä.: *Allegorie von Gesetz und Gnade*, um 1535–1540

687 Die Titel, die Heimo Reinitzer in der auf den ersten Blick recht umfangreichen Publikationsliste aufführt, begnügen sich in fast allen Fällen mit der bloßen Nennung des Objektes und dem ikonografischen Verweis an die Werke gleichen Themas aus der Cranachwerkstatt, vgl. REINITZER 2006, S. 185. Am ausführlichsten noch die Darlegungen Richard Försters: FÖRSTER 1909, S. 123–125. Weiter dazu: HARASIMOWICZ 1992, S. 133–135, ders. 1991, S. 148, ders. 1966, S. 132, LAUG 1991, S. 69/73, URBACH 1989, S. 63, STEINBORN 1967, HOFFMANN 1927, S. 108 und MEIER 1909, S. 420.

688 Die Bildidee von *Gesetz und Gnade* geht auf Martin Luther zurück. Lucas Cranach d. Ä. malte 1529 zwei Gemälde dieses Sujets – 1530 folgte ein bekannter Holzschnitt – die links die Verdammnis und das Sündigen der Menschen, rechts die Erlösung durch die Gnade Gottes darstellen. Vgl. BACH 1996, S. 244.

689 FÖRSTER 1909, S. 129. Heimo Reinitzer interpretiert das Heben der Arme jedoch als eine Abwehrgeste, vgl. REINITZER 2006, Bd. 1, S. 185.

690 Vgl. dazu folgende Abbildungen bei REINITZER 2006: 151–156, 162, 166, 169–171, 173, 174, 186, 189, 190. Darunter auch Werke von Antonius Heusler und Wolf Krodel d. Ä. Richard Förster

sche Epitaph für Johann Heß weicht in der Figur des Flüchtigen jedoch in einigen unscheinbaren Details von dieser Tradition ab und bildet eine eigene Formsprache.[691] Es zeigt die exakte Übernahme der fliehenden Figur aus Burgkmairs Holzschnitt bis hin zu Details wie der Kopfhaltung, der Schrittstellung und der nach vorn gerichteten Handinnenfläche (Vgl. Abb. II). Wie genau der Motivtransfehr hergestellt wurde, bedarf allerdings noch weiterer Nachforschungen.[692] Unterstrichen wird die Anlehnung an Burgkmair zusätzlich kompositorisch, erweckt der Fliehende doch den Eindruck, er würde versuchen sich dem Tod zu entziehen. Allerdings handelt es sich bei den *Gesetz und Gnade*-Darstellungen um eine andere Semantik, da Tod und Sünde den nackten Frevler in den Höllenschlund treiben.[693] Unterhalb der unheilbringenden Verfolger befindet sich ein Bibelzitat aus 1 Kor 15,56: »Die sünd ist des Todes Spies, aber Das gesetz ist der Sünden Kraft«.[694] Der erste Teil der Sentenz greift auch inhaltlich das Thema des Clair-obscur-Holzschnitts auf, den durch die Sünde verursachten ewigen Tod. Im Übrigen stellen die *Gesetz und Gnade*-Darstellungen einen doppelten Bezug zu Burgkmairs Bildfindung her, da in einer Simultandarstellung der über Tod und Teufel siegende Christus dem Skelett auf die Brust steigt und somit das Machtverhältnis aus dem Farbholzschnitt umkehrt.

klassifiziert die Kompositionen der Cranachwerkstatt anhand innerbildlicher Abweichungen; die Fluchtgeste bildet dabei kein Kriterium, vgl. FÖRSTER 1909, S. 125–143.

691 Vgl. MEIER 1909, S. 420.

692 Eine Verbindung kann über Heß selbst hergestellt werden. Der gebürtige Nürnberger reiste im Auftrag des Breslauer Bischofs Thurso durch Deutschland und Italien, bevor er in Breslau durch den Magistrat zum Pfarrer von St. Maria-Magdalena berufen wurde, vgl. LAUG 1991, S. 69. Es ist denkbar, dass der Reformator Heß auf diesen Reisen Station in Augsburg machte und *Ein Liebespaar vom Tod überrascht* sah oder erwarb; auch die Burgkmair-Rezeption in Nürnberg darf vorausgesetzt werden. Allerdings hatte Heß auch intensive Verbindungen nach Wittenberg, von wo das Vorbild Cranachs stammt. Möglicherweise besaß auch der anonyme, ausführende Breslauer Schöpfer des Epitaphs einen näheren Bezug zu Augsburg.

693 Vgl. REINITZER 2006, Bd. 1, S. 185, LAUG 1991, S. 73 und HARASIMOWICZ 1966.

694 Zitiert nach der Inschrift auf dem Epitaph, der heutige Wortlaut unterscheidet sich davon wie folgt: »Der Stachel des Todes aber ist die Sünde, die Kraft aber der Sünde ist das Gesetz«. LUTHER 1999, NT, S. 203.



Abbildung 170 Jacopo Ligozzi: *Allegierie des Todes, der einen Krieger erwürgt*, 1597

Die weitaus intensivste Auseinandersetzung mit Burgkmairs Farbholzschnitt führte der Italiener Jacopo Ligozzi, was bisher bezeichnenderweise nicht von der

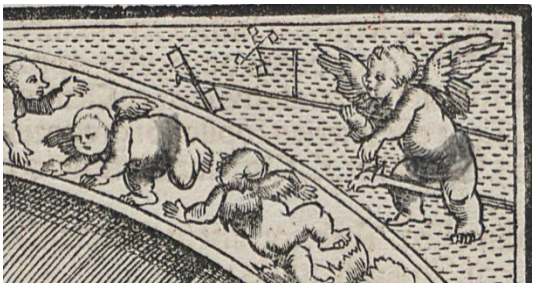


Abbildung 171 Urs Graf: Ausschnitt aus dem sogenannten *Papsttitel*, 1511 BY-NC-SA



Abbildung 172 Unbekannter Buchmaler: *Der Tod und das junge Kind*, 1485/88 BY-NC-SA



Abbildung 173 Hieronymus Bosch: *Christuskind*, 1490–1500

deutschsprachigen Kunstgeschichte zur Kenntnis genommen wurde (Abb. 170).[695]

Der Bezug Ligozzis auf Burgkmair ist sicher in den italienischen Anleihen begründet, aber auch in Ligozzis Vorliebe für makabre Themen.[696] Bereits James Byam Shaw bezeichnete Burgkmair als »the most purely Italianate of the great German artists of the early sixteenth century.«[697] Ligozzi übernahm aber nicht nur die Figurenkonstellation, sondern fügte eigene Bildelemente hinzu, arbeitete Partien detaillierter aus und variierte das Sujet.[698] Bei Ligozzis Grafik handelt es sich um eine weiß gehöhte Zeichnung mit brauner Tinte, welche laut Signatur 1597 entstanden ist. Die dargestellte Handlung entspricht derjenigen bei Burgkmair, allerdings ist sie räumlich nicht verortet. Die auffälligste Ergänzung stellen zwei nackte Kinder zur Linken dar, welche mit einem Seil um die Hüfte

695 Michael Brunner geht zwar auf Ligozzis Dantezyklus ein, nennt aber nur am Rande ein Blatt einer »Vergänglichkeitsallegorie« und bleibt den Verweis auf Burgkmair schuldig, vgl. BRUNNER 1999, S. 296. Ausführlich zu Ligozzis Burgkmairrezeption bei KONEČNÝ 2007 und MARINI 2014. Den Zusammenhang zwischen Ligozzi und Burgkmair stellte 1876 erstmals der damalige Besitzer Dr. J. Percy her. In der Fachpresse veröffentlicht wurde diese Tatsache aber erst durch Fairfax Murray, Hermann Voss und letztendlich gut belegt durch James Byam Shaw, vgl. MURRAY 1909, VOSS 1920, Bd. 2, S. 422 und SHAW 1956. Vgl. auch KATALOG New York 1966, Bd. I, S. 80.

696 Ligozzi ist zwar in erster Linie für seine detailgetreuen Abbildungen von Fauna und Flora bekannt, die er für die Großherzöge in Florenz anfertigte, allerdings schuf er auch eine Vielzahl (mindestens sechs) an makabren Stillleben, die verwesende und entstellte Köpfe zeigen und diverse *memento mori*-Darstellungen. Zu den makabren Bildmotiven siehe CECCHI/CONIGLIELLO/FAIETTI 2014.

697 SHAW 1956, S. 283.

698 Giorgio Marini charakterisiert Ligozzis Arbeitsweise in der Auseinandersetzung mit der deutschen Grafik wie folgt: »In generale, la rete dei rapporti stilistici con la grafica del mondo germanico sembra svolgersi secondo due filoni compresenti nell'opera di Ligozzi, in un gioco emulativo che presenta citazioni e motivi che restano talvolta ambigui e celati, talaltra ben più netti e ostentati.« MARINI 2014, S. 307. Auf die Zeichnung selbst geht er allerdings nur am Rande ein.

an die Figuration des Todes gebunden sind.[699] Sie scheinen in ein Gespräch vertieft und halten zeitgenössisches Spielzeug in den Händen – ein Windrad und ein Steckenpferd –, wie es auf zahlreichen Bildbeispielen des 16. Jahrhunderts zu finden ist (Vgl. Abb. 171–174).[700]



Abbildung 174 Pieter Bruegel d. Ä.: *Kinderspiele*, 1560 – zwei Ausschnitte

Hinter den Kindern versucht die Dame zu fliehen, deren Gewandung, Schmuck und Frisur zeitgenössischer Natur sind. Ihre Dynamik hat im Vergleich zu Burgkmairs Blatt abgenommen, verliert aber nichts von der todesängstlichen Furcht. Durch den hilfesuchenden Blick gen Himmel werden ihre Affekte aber gemildert und die Hoffnung auf göttliche Erlösung erweckt. Unmittelbar vor der jungen Frau kniet der geflügelte Tod und fällt über sein Opfer her, den rechten Fuß nun auf dessen Kehle gesetzt. Er erscheint vitaler, sehr viel muskulöser und ohne Zerfallserscheinungen, wäre da nicht sein knöcherner Schädel. Die bei Burgkmair summarisch ausgeführten Partien hat Ligozzi unmissverständlich ausgearbeitet. Deutlich zu erkennen sind nun das Bissmotiv am Gewand der Fliehenden und die Griffe in Mundhöhle und um die Nase des Kriegers. Der Hinterkopf des Todes ist deutlich behaarter und setzt sich gut vom Hintergrund ab, eine Wirkung, die Ligozzi auch dadurch erzielte, dass er sein Opfer beide Arme in die Höhe reißen ließ. Ebenso haben die Schwingen eine deutliche Veränderung erfahren, sie erscheinen nun knöchern mit Spannhaut und erinnern mehr an die Flügel einer Fledermaus, als an die eines Vogels.[701] Der überwältigte Krieger gilt nach wie vor als vom Tod besiegt, allerdings steckt noch Leben in ihm, das verbildlichen seine erhobenen Arme, die nicht mehr leb- und kraftlos neben seinem Körper liegen. Ligozzi interpretierte den gerade Entwaffneten bereits in der ikonografischen Folge von Binck und Brueghel, was an dem in die Luft ragenden

699 Lubomír Konečný weist darauf hin, dass es sich bei diesem Motiv um eine Entlehnung aus der *Hypnerotomachia Poliphili* handeln könnte. Vgl. KONEČNÝ 2007, S. 401.

700 Vgl. WÜTHRICH 1981.

701 Rechts und links neben dem Totenkopf heben sich zwei dunkle Lavuren ab. Es ist denkbar, dass Ligozzi die Flügel ursprünglich anders plante, diese Idee dann aber verworfen hat.

rechten Bein ersichtlich wird.[702] Seine Rüstung besteht aus einem modernisierten Brustpanzer, behält aber im Sinne der Renaissance seine antikischen Anleihen. Die Schutzwaffen liegen nun gemeinsam mit dem geborstenen Schwert am unteren Bildrand.

Besonderes Interesse kommt den fünf emblematischen Textzeilen zu, welche Ligozzi Bildpersonal und Rüstzeug anbei gestellt hat, und die dem Betrachter eine weitere Verständnisebene vermitteln. Im Uhrzeigersinn, beginnend mit der Zeile am Blattkopf, ist dort folgendes zu lesen:

La morte è fin d'una prigion' oscura	Der Tod ist das Ende eines dunklen Gefängnisses.
Si mosse; e disse: o tu donna che uai	Er regt(e) sich und sagt(e): Oh Weib, die du strebst
opo l'imprese perigliose et uane	Nach den gefährlichen Unternehmungen
e di Tua vita il termine non sai	Und die du das Ende deines Lebens nicht kennst,
nel mezo del camin di nostra uitta	Auf der Hälfte unseres Lebensweges.[703]

Die Zeile am oberen Bildrand ist dabei in eine Kartusche gefasst und übernimmt gleichsam die Aufgabe eines Titels. Schon früh hat James Shaw darauf aufmerksam gemacht, dass die Verse einen Bezug zu Dantes *Divina Commedia* (DC) herstellen.[704] Das ist nicht verwunderlich, erfuhr die Danterezeption doch im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts eine Hochkonjunktur unter den florentinischen Humanisten.[705] Da jedoch keine einflussreichen Bildausgaben des Versepos bis zum 16. Jahrhundert angefertigt wurden, bestand keine gängige Ikonografie und so übten sich die Künstler der Zeit in überzeugenden Darstellungsformen.[706] Ligozzi war einer dieser Künstler, wie wir seinem Dantezyklus entnehmen können, zu dem die Kopie nach Burgkmair allerdings nicht gezählt werden darf.[707] Bei

702 Siehe dazu auch den Abschnitt II.4.2.2.

703 Die Übersetzung versucht einen kohärenten Text der Zeilen wiederzugeben. Eine kongruente grammatikalisch wie inhaltliche Leseweise ist nur in dieser Reihenfolge möglich. Einzige Schwachstelle bietet der Übergang von *vai* zu *dopo*, da *andare* meist mit *dietro* steht. Zudem bleibt die Stelle ambivalent, da das *dopo* sowohl zeitlich als auch räumlich verstanden werden kann. Neben seltenen Belegen für *andare dopo* in der italienischen Literatur des 15. Jahrhunderts ist dieser Passus als künstlerisches Mittel Ligozzis aber durchaus zu vertreten, zumal der zeitgenössische Betrachter sowohl die gelehrten Verweise als auch den neu generierten Sinn verstanden haben wird. Für die Ausführungen, Anregungen und die Unterstützung bei den Übersetzungen danke ich ganz herzlich Prof. Dr. Franz Penzenstadler.

704 Vgl. SHAW 1956, S. 284.

705 Vgl. KONEČNÝ 2007, S. 404.

706 Vgl. MCGRATH 1967, S. 31.

707 Vgl. KONEČNÝ 2007, S. 405. Die Zeichnung entstand zehn Jahre nach dem Zyklus, besitzt andere Abmessungen und unterscheidet sich zudem stilistisch. Außerdem bezieht sich nur eine der fünf Textzeilen auf Dante: »Eine gezeichnete Vergänglichkeitsallegorie von Ligozzi in der Pierpont Morgan Library in New York (Inv.-Nr. I.91) ist […] auf den Beginn des ersten Höllengesang [Dantes] bezogen […]; auch sind die übrigen Inschriften des Blattes keine *Commedia*-Zitate.« Vgl. BRUNNER 1999, S. 296. Entstehungsumstände und Absichten von Ligozzis Zeichnung blieben

vier der fünf Zeilen handelt es sich nämlich um Verse aus Petrarcas *Trionfo della Morte* (TM).[708] Im Uhrzeigersinn – bei der Kartusche beginnend – ergibt sich nachstehende Versfolge: TM II, 34; TM I, 34; TM I, 97; TM I, 36; DC Inf. I, 1. Diese Reihung ergibt sich aus der ornamentalen Einfassung und den sinnstiftenden Folgeversen. Sie ist auch die einzig mögliche, wenn die einzelnen Zitate zusammenhängend gelesen werden sollen, was Ligozzi vermutlich im Sinn hatte.[709] Die Zeilen sind also weder nur einer Quelle noch der ihr innewohnenden Chronologie zugeordnet und bilden in dieser Zusammenstellung einen neuen sinnstiftenden Text, dem jedoch, ob der großen Bekanntheit der verwendeten Stellen, weiterhin der ursprüngliche Sinn eingeschrieben blieb. Dieses, im Italienischen sehr bekannte Konzept des *Cento* folgt bei Ligozzi kaleidoskopartig den Elementen aus Burgkmairs Farbholzschnitt und schließt unmittelbar unter den beiden Kindern mit Dantes Vers, der abschließend verdeutlicht, dass Menschen jeden Alters »nel mezo del camin di nostra uitta« vom Tod ereilt werden können.

Lubomír Konečný fragt nach dem inhaltlichen Zusammenhang der Dante- und Petrarca-Zitate und macht als *tertium comparationis* das Motiv der Dunkelheit aus.[710] Demzufolge ist der Tod der Befreier des Menschen aus dem dunklen Gefängnis, eine Erzähltradition, die bis zu Platon zurückführt. Im Gegensatz zu Burgkmair konnte sich Ligozzi bei seinen Ausführungen bereits auch auf Calvins Verständnis des Körpers als Seelengefängnis beziehen. In dessen *Institutio Christianae religionis* von 1536 heißt es: »Führt uns die Befreiung vom Leibe zu wahrer Freiheit – was ist dann dieser Leib anders als ein Kerker?«[711] Im Hinblick auf die in die Kartusche gesetzte Zeile »La morte è fin d'una prigion' oscura« scheint dieser Bezug sehr plausibel und der Tod tritt in Übereinstimmung mit der bildlichen Formensprache als Seelenbefreier auf. Über den Verzicht jeglicher Verortung der Szene holte Ligozzi das Geschehen ins Hier und Jetzt und machte es zu einem allgemeingültigen Sujet, das fortwährend Bestand hat. Über die beiden Kinder und die Inschriften erweiterte Ligozzi Burgkmairs Aussage der Universalität des Todes auf alle Alter, betonte aber auch dessen befreienden Charakter für die Seele. Nur so ist der zwar panische, aber dennoch hoffnungsvoll

bisher verborgen. Françoise Viatte schlägt vor, dass sie zusammen mit anderen Zeichnungen ein Vorlagenset für nie ausgeführte Drucke gewesen sein könnte, vgl. VIATTE 1988, S. 148, Kat.-Nr. 258.

708 Vgl. KONEČNÝ 2007, S. 404, BRUNNER 1999, S. 296 und BERGDOLT 1992, S. 102.

709 Lubomír Konečný schlägt hingegen vor, die Lektüre des Blattes mit dem Dante-Zitat zu beginnen, da dieses im ursprünglichen Kontext seinerseits als paradigmatisches Incipit fungiert und Dante als Dichter höheren Ranges galt. Vgl. KONEČNÝ 2007, S. 404.

710 Vgl. KONEČNÝ 2007, S. 405.

711 CALVIN 1559, S. 391, drittes Buch, Abschnitt 9,4. Zu Calvins Seelenverständnis siehe LANE 2008, S. 283–284 und HWANG 1991, S. 195. Als übersichtliches Nachschlagwerk zu Calvins Theologie SELDERHUIS 2008.

emporgerichtete Blick der Fliehenden zu deuten. Die Blätter Burgkmairs und Ligozzis nehmen damit keine »opposite positions«[712] ein, der Italiener führte das Thema vielmehr weiter, begleitet durch einen reziproken Kulturtransfer über die Alpen. Burgkmairs Einkleidung des Geschehens in ein Renaissancegewand modernisierte ein mittelalterliches Thema durch eine Italianisierung, ohne die Ligozzi seinerseits das Motiv sicher nicht aufgegriffen hätte. Dieser musste das Blatt allerdings nicht über die architektonische Formensprache an Italien zurückbinden, sondern zitierte die prominentesten Zeilen italienischer Dichter des 14. Jahrhunderts. Die Bedeutung und der Einfluss, den Hans Burgkmairs Farbholzschnitt für die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts besaß, sind aufgrund der dargelegten vielfachen Vorbildfunktion noch höher einzuschätzen als bisher von der Forschung vermutet. Das Werk greift verschiedene Motivdiskurse auf, belegt Ausdrucksformen seit der klassischen Antike mit neuen Bedeutungen und bietet innovative Reflexionsfiguren. Es wird damit zum wegweisenden Ikon für die Todes-, Affekt- und Schmerzikonografie.

II.3.3 Der Tod und das Liebespaar bei Sebald Beham[713]



Abbildung 175 Sebald Beham: *Die Belagerung Wiens*, 1529–1530

Wie auch Urs Graf und Niklaus Manuel ist Sebald Beham das Kriegshandwerk aus nächster Nähe bekannt gewesen, davon zeugt zumindest der große Holzschnitt *Die Belagerung Wiens* aus sechs Blättern (Abb. 175). Die oben links befindliche Inschrift gibt an, dass ein berühmter Maler die Belagerung vom Stephans-Turm aus festgehalten habe (Transk. 47).[714] Die Protagonisten des Krieges – einzelne Landsknechte – machte Beham jedoch schon seit ca. 1520 zum

712 KONEČNÝ 2007, S. 403.

713 Der erste Vorname *Hans* ist auf die Auflösung des Künstlersignums HSB zurückzuführen, urkundliche Belege dafür gibt es nicht, weshalb die neuere Forschung dazu übergegangen ist, nur noch von Sebald Beham zu sprechen, vgl. KNAUER 2013, S. 38 und KNAUER 2010, S. 15. Zum Namen der Beham-Brüder siehe auch GRIEB 2007, Bd. 1, S. 92–93, SAUR 1994, Bd. 8 [1994], S. 291–293 und MUCHALL-VIERBROOCK 1955, Bd. 2, S. 4–6.

714 Vgl. WOHLFEIL 1982b, S. 115.

Gegenstand seiner druckgrafischen Werke. Im Holzschnitt *Tod und Liebespaar*, auch *Die Stunde des Todes* o.Ä. genannt, bettete Beham den Krieger erstmals in einen szenischen Erzählzusammenhang ein (vgl. Abb. 176).[715] Ähnlich wie Burgkmairs Holzschnitt hat auch Sebalds Werk bisher keine umfassend zufriedenstellende Behandlung durch die kunsthistorische Forschung erfahren. Nach der frühen Nennung durch Francis Douce, der das Werk noch einem unbekannten Künstler zuschrieb, folgten nur wenige ikonografische Beobachtungen oder den Bildinhalt analysierende Untersuchungen.[716]

In Behams Holzschnitt begegnet uns das gleiche Personal wie schon bei Dürer und Burgkmair, allerdings unterscheiden sich sowohl der Tod als auch das Liebespaar in Dynamik, Habitus und räumlicher Zuordnung von den bisher behandelten Blättern. Das Geschehen spielt sich in einem prunkvoll ausgestatteten Schlafgemach ab. Unter einer hölzernen Kassettendecke nimmt ein Podestbett mit ausladendem, kunstvoll verziertem Kopfteil und an Stangen befestigten Vorhängen beinahe den gesamten Bildraum ein. Von der rechten Bildseite betritt eine Todesfiguration mit Spaten die Bettstufen und hält der nackten Dame im Bett eine zur Hälfte abgelaufene Sanduhr entgegen.[717] Die junge Frau sitzt mit unangenehm verschränkten Beinen aufrecht im Bett und erschrickt beim Zur-Seite-Ziehen des Vorhangs, da das freigelegte Fenster Licht auf den leblos am Boden liegenden Mann fallen lässt. Dieser befindet sich zur Hälfte unter dem Bettgestell und hält in seiner kraftlosen Linken ein Schwert. Auch er ist vermutlich gänzlich entkleidet, jedoch wird der größte Teil seines Körpers von einer kostbar gewirkten Bettdecke abgeschirmt, derer sich gleichzeitig die Dame bedient, um ihre Scham zu verbergen, und an der auch der Tod zerrt.

Bereits nach der kurzen Bestandsaufnahme offenbaren sich die Unterschiede zu Burgkmairs Clair-obscur-Holzschnitt: die Verortung in einen Innenraum, der offenbar bereits eingetretene Tod des bewaffneten Mannes und damit einhergehend eine herabgesetzte innerbildliche Dynamik und die Nacktheit der Protagonisten. Lediglich die Todesfiguration trägt einen Schlapphut und ein Leichentuch, welchem auch hier primär die Funktion der Schamverhüllung zukommt.

715 Das Blatt ist in zwei Druckzuständen erhalten, die sich augenscheinlich durch die Jahreszahl 1522 in der rechten unteren Bildecke oder deren Absenz voneinander unterscheiden. Das Exemplar mit Jahreszahl konnte bisher ausschließlich im Kupferstichkabinett in Berlin ausfindig gemacht werden. Vgl. DODGSON 1903, S. 197, verkleinerte Reproduktion dort auf S. 199. Angaben zu verschiedenen Schnitten und Zuständen des Blattes bei PAULI 1901, S. 397, Nr. 1122 und 1122a.

716 Vgl. DOUCE 1833, S. 191. Die richtige Zuordnung an Beham erfolgte als persönlicher Hinweis durch Campbell Dodgson an Gustav Pauli, dem wir die Grundlagenforschung zu Sebald Beham verdanken. Vgl. PAULI 1901, S. 396. Weiterführend ZSCHELLETZSCHKY 1975, WIRTH 1979 und SCHUSTER 1989. Zuletzt MAGISTER 2011.

717 Weitaus summarischer als noch auf Dürers Flugschrift von 1510 (Abb. 49) ist hier das Zifferblatt ausgeführt, das keine konkrete Stunde angibt, sondern symbolischen Charakter besitzt.

Für den erzählerischen Kontext der Szene stellt die fehlende Bekleidung der *mors militans* ein gewisses Problem dar, denn sie verwehrt die genaue Identifizierung der Beteiligten. Da der Tod bereits wortwörtlich eingetreten ist und schon den Spaten für den Gottesacker mit sich führt, wird es zu keinem Kampf mehr kommen.[718] Da der Verstorbene aber noch im Tod den Griff seiner Waffe umschließt, soll hier von einem Krieger ausgegangen werden, dessen berufsspezifische Kleidung aus Gründen des Liebesspieles und der Bettruhe außerhalb des Bildes abgelegt wurde.[719] Lediglich seine über das Haar gezogene Kalotte ist eine kleidertechnische Reminiszenz der Landsknechtstracht.[720] Sebald Behams Blatt soll daher als temporär nachgestelltes Ergebnis der *mors militans* verstanden werden und steht damit am ikonografischen Rand und narrativen Ende des Themenkomplexes *Lust und Leid*.

718 Die weltliche Ikonografie der Figur des Tods als Totengräber existiert spätestens seit dem 13. Jahrhundert, vgl. SCHMITZ 1982, S. 18 und L.C.I., Bd. 4, Sp. 329–331.

719 Der definitorische Unterschied zwischen der *mors militans* und Dürers *Liebespaar und Tod* (Abb. 133) ergibt sich durch die Art der Waffe, die über ihre Parierstange als Landsknechtsschwert identifiziert wird, und durch das Interagieren der Todesfiguration im Bild.

720 Ende des 15. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts »wurde die K[alotte] als sog[enannte] Haarhaube (Unterkappe) zur Befestigung des großen, schräg aufgesetzten Baretts von beiden Geschlechtern verwendet.« LOSCHEK 1994, S. 277 und 309.

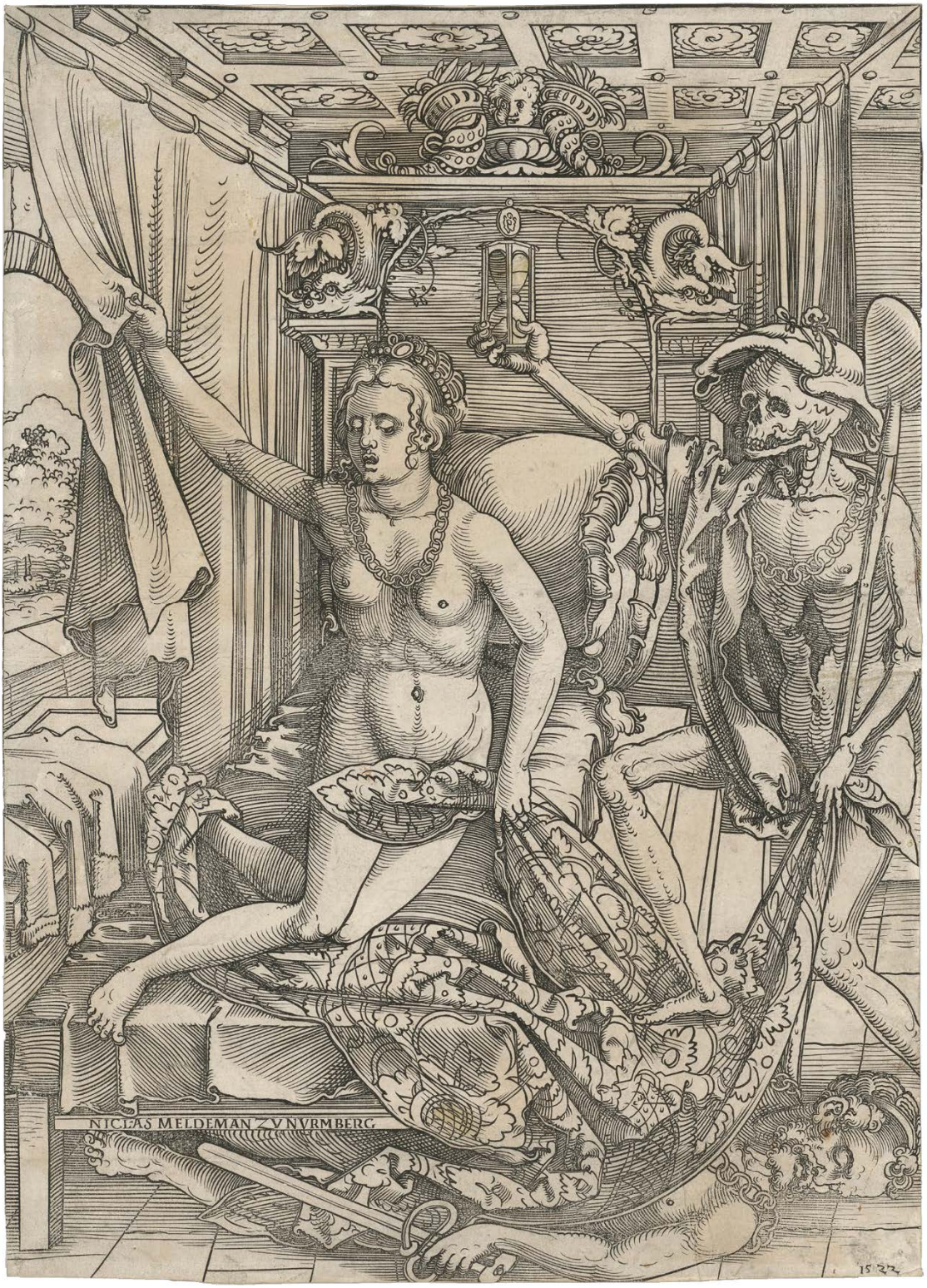


Abbildung 176 Sebald Beham: *Der Tod und das Liebespaar*, 1522

Bevor auf die interpersonellen Beziehungen der Protagonisten eingegangen werden kann, sollen kurz einige Ungereimtheiten der räumlichen Darstellung auf-

gedeckt werden. Die Forschung hat bereits darauf hingewiesen, dass jene »pose artificielle«[721] der nackten Dame instabil wirkt. Allerdings lässt sich ihre Positionierung gar nicht erst realisieren, denn die Haltung ihre Körperteile zueinander widerspricht sich. So scheint sie mit dem oberen Rücken noch auf Kissen gestützt, während ihr Oberkörper in direkter Linie mit ihren Schenkeln eine aufrechte Haltung suggeriert. Die Frau ruht aber auch nicht auf den Knien, denn jene sind überkreuzt und liegen angewinkelt auf der Bettstatt. Diese Inkongruenzen lassen eine Deutung des Kniens, Liegens oder Sitzens zu und reichen bis hin zu einem Fallen in die rechte Bildseite. Am ehesten sind die Ursachen hierfür im noch unzureichenden Perspektivverständnis Behams zu suchen, denn dieses offenbart sich auch in den verschiedenen voneinander abweichenden Fluchtpunkten im Raum und den ins Nichts führenden Vorhangstangen des Bettes.[722] Hinzu kommt die fragwürdige Verortung des überwältigten Opfers, die Sebald geschickt durch die kostbare Decke zu kaschieren versuchte. Bei genauerer Betrachtung fällt aber auf, dass der verdeckte Standfuß des Bettes direkt durch den Unterleib des Toten führen müsste. Des Weiteren stellt sich die Frage, ob die Bettstufen bündig mit der kurzen Bettkante schließen. Denn einerseits befindet sich hier der verdeckte Leib des Verstorbenen, andererseits tritt die Figuration des Todes triumphal an jener Stelle auf die zugedeckte Stiege. All diese Beobachtungen können nicht mit einer Fehlübertragung des Holzschneiders Niclas Meldeman erklärt werden,[723] sondern müssen trotz seines Alters von 22 Jahren der noch fehlenden Erfahrung Behams zugeschrieben werden.

Dennoch gelang es dem jungen Künstler, eine bemerkenswerte Verbindung der drei Protagonisten zu schaffen. Während die junge Frau mit geschmücktem Haar und Halskette den Vorhang zur Seite zieht, erblickt sie ihren männlichen Begleiter, der leblos unter dem Bett liegt und den Schwertgriff noch fest mit der linken Hand umschließt.[724] Der Tod betritt das Gemach von der rechten Bildseite aus in Gestalt eines verwesten, halb skelettierten Untoten. Die Übergänge vom Inkarnat zum Knochen sind bei ihm fließend und besitzen keine Wund- oder

721 WIRTH 1979, S. 141. Sabrina Pompe beschreibt die Haltung als eine unnatürlich erscheinende, gezierte Bewegung in Abwendung von der Todesfigur, vgl. POMPE 2012, S. 22.

722 Vgl. ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 188. Die künstliche Pose der nackten Frau belegt, dass der junge Beham noch keine Möglichkeit gefunden hatte, die Begegnung anders darzustellen, in einem weniger prätentiösen und mehr suggestiven Stil, vgl. WIRTH 1979, S. 141. Perspektivische Ungereimtheiten sind besonders gut an Bodenkacheln, Kassettendecke, Holzstufen, Fensterbank und Holztruhe auszumachen.

723 Vgl. ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 188.

724 Das Schwert bildet kompositionstechnisch einen fallenden Vektor und deutet auf die kurze Bettkante, auf der sich der Formschneider und Verleger verewigt hat: NICLAS MELDEMAN ZV NVRMBERG.

Verwesungsspuren.[725] Die abgemagerte Gestalt mit dem Schnitt in der Bauchhöhle weist somit noch Unstimmigkeiten in der Umsetzung des anatomischen Knochenbaus auf.[726] Sie hält mit Ihrer Rechten programmatisch ein halb abgelaufenes Stundenglas empor, welches direkt in der Mittelachse des Bildes im Sichtfeld der nackten Dame positioniert wird. Bekleidet nur mit einem Schlapphut[727] und einem über die rechte Schulter geschwungenen Leichentuch, presst die Todesfiguration mit ihrer Linken einen umgekehrt auf dem Boden abgestellten Spaten an sich und greift gleichsam einen Zipfel der kostbaren Bettdecke. Diese übernimmt eine vermittelnde Funktion im Bild, denn sie verbindet kompositorisch die drei Protagonisten und unterstreicht deren jeweiligen ontologischen Status. Während der überwundene Krieger mit dem Stoff, gleich einem kostbaren Leichentuch, bedeckt wird, versucht die entblößte Dame mit einem Zipfel ihre Scham zu verdecken, da die *figura mortis* das Gewirke von der Nachtstatt gezogen hat und mit dem rechten Fuß am Boden fixiert. Sie verhindert damit das gänzliche Bedecken der Dame und enthüllt in Analogie zur nackten *Veritas* das wahre, verwerfliche Geschehen der Nacht. Die Dramatik wird zusätzlich gesteigert, da sich die junge Frau mit ihrem linken Fuß in einer Schlaufe des Tuches verfangen hat. Die perspektivisch ohnehin unsicher wirkende Sitzpose wird somit auch zu einem dynamischen Verstricken in den im Bild befindlichen Stoffen gesteigert. Die Decke verbindet über diesen Kunstgriff das physische und kognitive Be- und Entdecken der drei Ebenen von Leben, Tod und Abstraktum, deren Vermittlung ansonsten nur im transzendenten Verständnis möglich wäre. Diese Verbindung spiegelt sich auch in den Kleinodien wider, welche die drei Figuren tragen, dabei handelt es sich um identische, vielgliedrige Ketten,

725 So besitzt die rechte Hand, mit welcher der Tod das Stundenglas emporhebt, noch Haut, Muskeln und Fingernägel, läuft aber im Unterarm in einen einzelnen Knochen aus. Ähnliches gilt für den Übergang vom fleischlichen Hals mit Speiseröhre zum knöchernen Schädel.

726 Dazu gehören die falsche Wiedergabe des Unterkiefers und das Fehlen von Elle und Speiche.

727 Jean Wirth sieht in dem Hut ein Symbol des Bestrafers: »Le squelette attaque un couple et symbolise sans doute, avec son chapeau, le mari trompé qui châtie l'adultère.« WIRTH 1979, S. 141. Übersetzt: *Das Skelett greift ein (Liebes-)Paar an und symbolisiert ohne Zweifel – mit seinem Hut – den betrogenen Ehemann, der den Ehebruch bestraft.*

die allen Beteiligten um den Hals gelegt sind und die den wohlhabenden Charakter des Interieurs unterstreichen.[728] Dieses allgemeine Symbol der Verbindung[729] verdeutlicht den unmittelbaren Zusammenhang von Leben und Tod; so wie die einzelnen Glieder ineinandergreifen, so sind die Schicksale der Protagonisten miteinander verwoben.

Deutlicher noch als in Dürers Flugblatt offenbart sich hier die Überschneidung verschiedener Existenzebenen. Auf der einen Seite scheint das Eintreten der Todesfiguration physische Folgen zu haben, indem sie mit der Bettdecke interagiert, auf der anderen Seite jedoch nimmt die junge Frau die Figur selbst nicht wahr, sie erblickt vielmehr deren Auswirkungen im Tod des eigenen Liebhabers. Auf der weltlichen Handlungsebene ist der Morgen nach einem ehebrecherischen Liebes-verhältnis dargestellt.[730] Die junge Dame erwacht, vermisst ihren Bettgefährten und zieht den Vorhang zur Seite, um etwas Licht ins Gemach zu lassen. Nun erst erkennt sie die tödlichen Folgen ihres verbotenen Verhältnisses. Der Figuration des Todes kommt alsdann eine zweifache Aufgabe zu: Einerseits veranschaulicht sie den transzendenten Vorgang vom Eintritt des Todes und der Bewusstwerdung der eigenen Sterblichkeit, andererseits fungiert sie als Identifikationsfigur für den Betrachter und changiert damit zwischen einem leibhaftigem Auftreten im Bild und einer transzendenten Erscheinung. Diese Ambiguität in Verbindung mit dem geschilderten Habitus erzählt mögliche vorausgegangene Ereignisse der Nacht und deren Folgen. Das junge wohlhabende Paar verlebte eine gemeinsame Zeit im Bett, welche der Mann nicht überlebte. Sein Griff zum Schwert lässt den Schluss zu, dass der Krieger von einem Widersacher überrascht wurde und sich zur Wehr setzen wollte; denkbar wäre zum Beispiel der betrogene Ehemann.[731] Herbert Zschelletzschky argumentiert sogar

728 Diese Kettenart ist eine von drei Phänotypen, die in der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts regelmäßig vorkommen. Besonders im Œuvre Lucas Cranachs d. Ä. lassen sich diese häufig wiederfinden. Sie kleiden dabei überwiegend mythologische und biblische Damen, die im Zusammenhang mit Schönheit, Verführung oder sexueller Misshandlung stehen. Dazu zählen *Das Urteil des Paris*, *Alter Mann von Kurtisanen betört*, *Die vom heiligen Chrysostomos vergewaltigte Prinzessin*, *Lot und seine Töchter* (1528/30) und die Darstellungen von Salome, Judith und Lucretia. Allerdings tritt die Gliederkette – wenn auch selten – in Bildern sehr christlicher Inhalte zu Tage. Auf der anderen Seite verbleiben einige Bilder sexueller Ikonografie, die auf die Kette verzichten. Eine generell sexuelle Konnotation ist mit dem Schmuckstück also nicht gegeben, vielmehr handelt es sich um ein beliebtes Kleinod für die Damen jener Zeit. Umso auffallender ist die Tatsache, dass Liebhaber und Knochenmann ebenso geschmückt sind.

729 Vgl. BECKER 1992, S. 147.

730 Vgl. SCHÄFER/EYDINGER/REKOW 2016, Bd. 1, S. 410.

731 Jean Wirths These, dass der eintretende Tod selbst den Betrogenen darstellt, ist nicht überzeugend, vgl. WIRTH 1979, S. 141. Eine weiterentwickelte These liefert Susanne Magister: Die Dame könnte eine junge Witwe darstellen, die mit einem neuen Mann die Witwentrauerzeit missachtet.

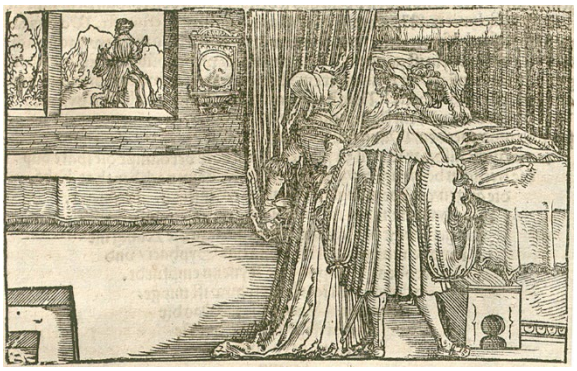


Abbildung 177 Petrarcameister: *Von einer ungeschämigen Hausfrau*, um 1520 BY-NC-SA

bereits vor der Definition der *mors militans*, der junge Mann habe sich dem eintretenden Besucher selbst zu erwehren versucht und sei von diesem besiegt worden.[732] Der Tod ist damit sowohl Strafe für ein fragwürdiges sexuelles Verhältnis als auch für das Ausleben weltlicher Sehnsüchte an sich, was über das prunkvolle Interieur und die Halsketten vermittelt wird. Indem er sich mit dem gleichen Halsschmuck präsentiert, wird er auch zum paradoxen Liebeskonkurrenten des bereits überwundenen Liebhabers und steigt ins Bett der Wehrlosen.[733] Indem die Todesfiguration die Armhaltung der jungen Frau spiegelt, zeigt sie deren Mitschuld am Tod des Mannes an und verweist auf das *peccatum originale*. Mit der Sanduhr bedeutet sie der Dame aber auch, dass diese eines Tages dasselbe Schicksal ereilen wird. Im Fokus des Werkes steht damit der Erkenntnismoment der jungen Frau als moraldidaktisches Exempel für den Betrachter.[734] Der gewählte Ort, das Bett, wurde so zur Bühne, »auf der sich die menschlichen Dramen von Begehren und Tod ereignen. […] Es ist kein Raum der Statik, sondern der Unsicherheit von

In diesem Falle wäre der eintretende Tod der verstorbene Ehemann. Ikonografische Anzeichen für eine Witwe finden sich allerdings nicht. Vgl. MAGISTER 2011, S. 247.

732 Vgl. ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 187. Bei dem Werkzeug in der Hand des Todes handelt es sich allerdings nicht um einen Speer, wie Samuel Claggett Chew behauptet, sondern um einen Spaten. Vgl. CHEW 1962, S. 240. Da der Tod folglich als Totengräber erscheint, verliert die These des bewaffneten Kampfes hier ihre Evidenz. Der Spaten ist nicht die ikonografisch adäquate Mordwaffe und weist darauf hin, dass das Opfer bereits verstorben und bereit für ein Begräbnis ist.

733 Diese Lesart gibt auch Kiening an, vgl. KIENING 2003, S. 116.

734 Herbert Zschelletzschky geht in seinem Buch von einer so starken Polarisation zwischen Katholiken und Protestanten aus, dass Lutheraner in Behams Darstellung keinen religiösen Bezug mehr sahen, sondern ausnahmslos an ein Vanitasbild dachten. Dieser Ansatz geht allerdings am Ziel vorbei und projiziert anachronistisch ein theoretisches Idealverständnis des Protestantismus in das frühe 16. Jahrhundert. Vgl. ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 187.



Abbildung 178 Meister FVB: *Die Verkündigung an Maria*, ca. 1475–1500 PUBLICDOMAIN



Abbildung 179 Unbekannter Künstler nach Hans Beham: *Der Tod und das Liebespaar*, 1522–1550 BY-NC-SA

Oben und Unten [...]. Jeder Blick, der hier eindringt, ist ein gewaltsamer Blick, es ist ein Blick, der jäh enthüllt und bisweilen tötet.«[735]

735 BLÜMLE/WISMER 2016, S. 182. Das Zitat wird im Katalog als allgemeines Charakteristikum der Enthüllung im Bett gewählt. Der Druck Behams wird in diesem Kontext jedoch auch gezeigt, S. 184.



Abbildung 180 Hans Beham: *Der Tod und das Liebespaar*, 1522

Dieser bildliche Einblick in die intime Ehebettstatt ist um 1520 keinesfalls neu, wie der Holzschnitt *Von einer ungeschämigen Hausfrau* des Petrarcameisters zeigt (Abb. 177).[736] Doch Behams Bildlösung ist durchaus provokant, die Komposition weist erhebliche, inhaltlich paradoxe, Parallelen mit Interieurs verschiedener niederländischer und altdeutscher Verkündigungsdarstellungen des 15. Jahrhunderts auf (vgl. Abb. 178). Gleich dem Engel an Maria, tritt der Tod mit seiner Botschaft an die junge Frau heran, welche jedoch diametral zur Reinheit der Jungfrau die verwerfliche Fleischeslust darstellt. Dementsprechend verkündet der Eindringling auch keine frohe Botschaft, sondern spricht eine Mahnung aus, sein Spaten ersetzt das Zepter, die Sanduhr den Segensgestus.[737] Beham bediente sich also einer bekannten Bildformel, verkehrte aber ihren Sinn gemäß dem neuen Sujet ins Gegenteil. Über die ursprünglich eingeschriebene Heilsbedeutung weist Behams Komposition den christlichen Betrachter auf die dargestellten Sünden hin.

Das bildliche Konzept war trotz einiger formaler Unstimmigkeiten bereits zu Lebzeiten Behams überzeugend und, da es das zeitgenössische Verlangen nach Vergänglichkeitsdarstellungen befriedigte, entsprechend nachgefragt. Dies unterstreichen die vielen Nachahmungen in gleich- und gegenseitiger Kopie, die sogar in einen kolorierten Holzschnitt von zwei Stöcken übertragen wurden

736 Die Herausgabe des »Trostspiegels« war für 1521 oder 1522 geplant. Dem Vorwort der Erstausgabe von 1532 können wir entnehmen, dass am 8. September 1521 das Werk vollendet wurde. Allerdings verzögerten die tagespolitisch brisanten Schriften Luthers und damit einsetzende Zensuren die Herausgabe bis ins Jahr 1532. Die Holzschnitte existierten also bereits allerspätestens im Herbst 1521, vgl. SCHEIDIG 1955, S. 9–10. Walther Scheidig war es nicht möglich, den »Gegenstand«, den die Hausfrau in ihrer linken Hand hält, zu identifizieren; ich spreche mich dafür aus, dass es sich um den Saum des Bettvorhanges handelt, den die Dame einladend zur Seite zieht, um dem jungen Mann ihre Absichten zu offenbaren.

737 Das Zepter ist nur eines von vielen möglichen Attributen Gabriels. Im Falle der Darstellung des Meisters FVB handelt es sich um einen Stab, der mit Kreuzblume bekrönt ist, sicher in Anspielung auf die Lilie. Näheres zur Verkündigungsikonografie im L.C.I., Bd. 4, Sp. 422–437.

(Abb. 179).[738] Die gegenseitige, freie Kopie eines Niederländers (Abb. 181) erweitert sogar den Bildraum und darüber hinaus das Blatt um einige Zeilen (Transk. 48). Über dem Druckspiegel des Holzschnittes befindet sich ein Bibelzitat aus Jes 38,1, darunter eine Überschrift und ein Gedicht in vier Kolumnen:[739]

> Bereydt v huys: want gy sult steruen, ende niet leuendich bliiuen. Esaie xxxviii.
> Der twyer liever luyden Clage.
> ouer die onvoersichtighe en haestighe
> ouercoemst des Doots.
> Ach Doot, woe seer hebstu ons veschrickt
> [...]
> Durch sijn lijden end bitter steruen.

Die niederländischen Zeilen sind eine Übersetzung der *Klag zweyer Liebhabenden, ob dem grimmen Todt* von Hans Sachs (Transk. 49), wie Eva Schuster aufgezeigt hat.[740] Ob der deutsche Dichter die Verse tatsächlich im Hinblick auf Behams Holzschnitt schrieb,[741] muss offen bleiben, allerdings kann die in den Niederlanden gedruckte Kopie dadurch frühestens auf 1530 datiert werden.[742] Über den Verweis auf Sachs' Gedicht stellt der niederländische Kopist das Werk in die Reihe der Einblattdrucke von Dürer, Holbein und anderen Künstlern, die auch dem Verständnis des Johannes Geiler von Kaysersberg entsprechen.[743] Das im Gedicht sprechende Liebespaar bedauert im Angesicht des Todes das zu Lebzeiten verfolgte Streben nach weltlichem Besitz und beklagt die Allmacht des Todes, der den Gläubigen aber die Überwindung der irdischen Welt in Aussicht stellt.[744] Auch die kassettierte Decke im Holzschnitt Behams ermöglicht einen literarisch-sprachlichen Bezug. Die konzentrischen Wellenlinien ähneln nämlich dem Mus-

738 Darunter auch eine seitengleiche Kopie, bei der in der linken Augenhöhle der Todesfiguration eine Pupille eingezeichnet wurde, und bei der an der Zimmerdecke eine Reihe von Nägeln fehlt (Abb. 180). Exemplare in Amsterdam, Dresden, Gotha, Wien, London, Stuttgart und Coburg. Mitunter wird ein dritter originaler Druckzustand angegeben, der dem Werk ohne Jahreszahl entspricht und ein aufgedrucktes Dürermonogramm aufweist, so in München, vgl. PAULI 1901, S. 397.

739 Vgl. PAULI 1903, S. 397.

740 Vgl. SCHUSTER 1989, S. 13. Ob ursprünglich auch Beham-Grafiken mit Sachs' Gedicht gedruckt wurden, kann nur gemutmaßt werden, vgl. SCHÄFER/EYDINGER/REKOW 2016, Bd. 1, S. 410.

741 Vgl. SCHUSTER 1989, S. 13 und KIENING 2003, S. 115.

742 Das Gedicht ist datiert auf den 4. Mai 1530, vgl. RÖTTINGER 1927, S. 51, Nr. 396. SCHÄFER/EYDINGER/REKOW 2016, Bd. 1, S. 410, FN 3.

743 Die genaue Urheberschaft der niederländischen Kopie ist nicht geklärt, kann aber über die Beischrift eingegrenzt werden: Gedruckt zu Kampen, in der Bruderstraße durch Peter Warnerssen, wohnend in der Witten Valck, vgl. Transk. 48.

744 »Aber dem glaubing bin ich lindt // Durch mich die Welt er vberwindt« SACHS 1530, S. 11.

ter einer Rosenblüte und könnten an das Sprichwort *Unter der Rose reden* anknüpfen. Deutlicher als hier wird der Bezug allerdings in Urs Grafs Zeichnung *Anwerbung eines Landsknechtes in einem Zunftsaal* (Abb. 240).[745]



Abbildung 181 Unbekannter niederländischer Künstler: *Minnend paar en de Dood*, 1540–1567

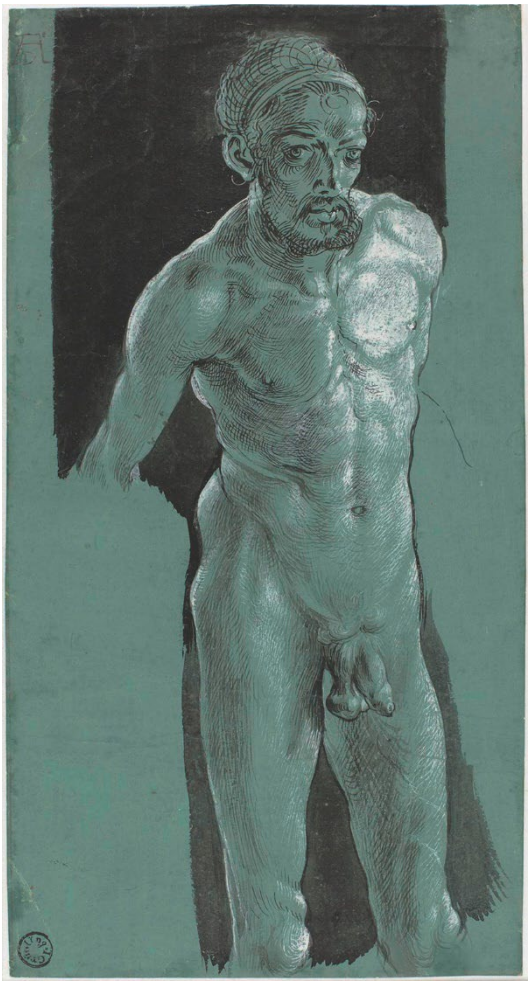


Abbildung 182 Albrecht Dürer: *Selbstportrait als Akt*, 1500–1512

PUBLICDOMAIN

Abschließend sei der Hinweis auf ein mögliches Bildzitat gestattet. Das Antlitz des leblosen Mannes weist mit seinem Haarband und der Barttracht erhebliche Parallelen zu Dürers *Selbstportrait als Akt* auf (Abb. 182).[746] In der Gegenüberstellung (Abb. III) stimmen vor allem Haupthaar und Ohr überein, während physiognomische Unterschiede vor allem an Nase und Jochbein auszumachen sind. Da die Gebrüder Beham im Nürnberger Künstlerumfeld Dürers anzuneh-

745 Ausführlich zum Sprichwort daher im Abschnitt II.5.

746 Dürer stellt sich hier gänzlich entkleidet dar; nur eine Kalotte hält sein langes Haar zusammen.

men sind, scheint es möglich, dass Sebald dieses sehr private Blatt gesehen haben mag.[747] Auch wenn er nicht explizit den erfolgreichen Unternehmer portraitieren wollte, was im Rahmen des Sujets eine Beleidigung bedeutet hätte, so wird doch ersichtlich, dass es einen gewissen visuellen Habitus gegeben hat, den sich wohlhabende Nürnberger des frühen 16. Jahrhunderts aneigneten.



Abbildung II Gegenüberstellung zweier Ausschnitte von Abb. 176 und 182

II.3.4 Landsknecht und Eidgenosse mit Dirne und Tod von Urs Graf

Das dritte Hauptwerk aus dem Themenkomplex *Lust und Leid* wurde bereits mehrfach diskutiert und analog zu Dürers Arbeiten als ›Meisterschnitt‹ Urs Grafs bezeichnet (Abb. 183).[748] *Landsknecht und Eidgenosse mit Dirne und Tod* ist in nur einem Druckstadium bekannt und wurde vermutlich von Hans Lützelburger geschnitten.

747 Entgegen der älteren Forschung können die Brüder Beham aufgrund fehlender Belege nicht als Schüler oder Gesellen der Dürerwerkstatt angenommen werden. Diese Annahme wird daher kritisch bewertet oder ganz abgelehnt, vgl. KNAUER 2010, S. 15 und KNAUER 2013, S. 138.

748 Vgl. KOEGLER 1947, S. XIV.



Abbildung 183 Urs Graf: *Landsknecht und Eidgenosse mit Dirne und Tod*, 1524 CC BY-SA

Unter den vielen Besprechungen dieser Druckgrafik im Zusammenhang von Kriegs- und Todesdarstellungen sowie der Behandlung im Œuvre Grafs hat sich vor allem Franz Bächtiger in seinem umfassenden Aufsatz von 1972 mit dem Werk auseinandergesetzt.[749]

Neben seinen Ausführungen existieren allerdings beinahe so viele Deutungsansätze wie Autoren; die wichtigsten unter ihnen sollen daher kritisch hinterfragt und im Hinblick auf die Arbeitsthesen für das Thema fruchtbar gemacht werden. Wie bereits Hans Burgkmairs Clair-obscur-Holzschnitt wurde auch Urs Grafs Holzschnitt eine Vielzahl an deskriptiven Titeln in diversen Sprachen gegeben, die bereits den Gehalt einer tieferen Bedeutung problematisieren, der sich anscheinend keinem Genre, keinem Sujet und keinem Modus eindeutig zuordnen lässt.[750]

Zwei Krieger im eindrucksvollen Kriegsgewand, ausgestattet mit vollem Waffenarsenal – Katzbalger mit Messerscheide sowie Bidenhänder und Langspieß, Kurzschwert und Schweizerdolch – präsentieren sich dem Betrachter vor einem knorrigen, unbelaubten Baum. Im frischen Grün am linken Bildrand sitzt eine junge Dame in aufreizender Kleidung mit Schoßhündchen und ihrem Reisegepäck, einem geschnürten Beutel mit Dolch. In einer massiven Astgabel des unbelebten Baumes über dem Geschehen sitzt lässig die Figuration des Todes. Den Hauptstamm mit Armen und Beinen umklammernd, balanciert sie mit ihrer linken Hand eine Sanduhr auf einem Nebenast. Mit ihrer Rechten deutet sie auf einen Rabenvogel, der sich auf dem Chronometer niedergelassen hat. Die gesamte Szene spielt sich vor einer Seenlandschaft am Fuße eines Gebirges ab, welche durch Hafen- und Stadtarchitektur mit Booten und Bewohnern belebt wird. Das Hauptgeschehen wird damit, leicht erhöht, vor die Tore einer nicht genauer

749 Vgl. BÄCHTIGER 1971–1972 und ders. 1970. Zur Besprechung des Werkes im Kontext der Kriegsikonografie siehe ROGG 2002 und ders. 1996, MOXEY 1989A, UHLITZSCH 1987 und ESCHER 1915. Das Werk mit einem Fokus auf der Todesthematik behandeln KIENING 2003 und WIRTH 1979. Zur Untersuchung dieses Holzschnittes innerhalb von Grafs Œuvre siehe HALDEMANN 2001, BARTRUM 1995, HESSE/JEZLER 1994, KOEGLER 1947 und MAJOR/GRADMANN 1942. Vorsicht ist bei der Lektüre der Schrift von Walter Lüthi geboten. Seine historischen Schlussfolgerungen sind ebenso wie seine ikonografischen Einordnungen teils fragwürdig, vgl. LÜTHI 1928.

750 Meist begnügt sich der Titel mit der Auflistung der Protagonisten: Ein Landsknecht, ein Reisläufer und eine Prostituierte mit dem lauernden Tod im Baum o.Ä. (Kunstmuseum Basel 2010, SEGGERN 2003, KIENING 2003, ROGG 2002, HALDEMANN 2001, ROGG 1996, BÄCHTIGER 1971–1972 und KOEGLER 1947). Eine erste Differenz ergibt sich bei Autoren, welche die männlichen Protagonisten zu beliebigen Kriegern respektive Söldnern erklären (BARTRUM 1995, MOXEY 1989A, BRIESEMEISTER 1970, PASSAVANT 1966, MAJOR/GRADMANN 1942 und LÜTHI 1928) oder beide zu Landsknechten machen (UHLITZSCH 1987 und ESCHER 1915). Kurios formulieren UHLITZSCH 1987, HESSE/JEZLER 1994 und das Kunstmuseum Basel 2010, welche in ihren Abhandlungen beide Söldner sowohl mit Reisläufer als auch mit Landsknecht bezeichnen.

bestimmbaren Stadt gelegt und spielt sich damit in jenem Freiraum für nicht erlaubte (Vergnügungs-)Aktivitäten ab, die Wolfgang Schmid in seinem Beitrag herausstellt.[751] Den Hauptgegenstand des Blattes bilden zweifelsohne die beiden imposanten Krieger im Bildvordergrund. Deren genaue und differenzierte Beschreibung ist für das tiefere Verständnis des Bildes nötig, denn mit ihr steht und fällt die Identifizierung der Söldner sowie deren wechselseitigen Deutung. Lange Zeit tat sich die Forschung schwer damit, die Krieger genau zu benennen; Begriffe wie ›Landsknecht‹, ›Reisläufer‹, ›Eidgenosse‹, ›Söldner‹ und ›Krieger‹ wurden meist synonym für beide Figuren verwendet, obwohl sie teils diametral entgegengesetzte Positionen bezeichnen.[752] Franz Bächtiger hat in seinem Aufsatz *Andreaskreuz und Schweizerkreuz* eine detaillierte Differenzierung anhand von Kostüm- und Waffengeschichte vorgenommen, in der er auch das fehlende Unterscheiden zwischen Reisläufern und Landsknechten in den kulturhistorischarbeitenden Wissenschaften beklagt.[753] Seit seinen Darlegungen herrscht größtenteils Einigkeit in Bezug auf die Identifikation der Protagonisten, die in den aktuellen Veröffentlichungen zum Thema richtigerweise als deutscher Landsknecht und eidgenössischer Reisläufer bezeichnet werden.

Am rechten Bildrand befindet sich der Schweizer Kriegsknecht in selbstbewusster Pose und strengem Profil. Zwar hat er eine Schrittstellung eingenommen, jedoch ist er nicht im Schreiten begriffen.[754] Diese sehr gekünstelte Bein-

751 Vgl. SCHMID 2008, S. 25. Anders als Franz Bächtiger behauptet, grenzt das Geschehen im Vordergrund nicht ans Seeufer, vgl. BÄCHTIGER 1970, S. 139 und HESSE/JEZLER 1994, S. 258. Vielmehr scheint das Gelände hinter dem Baum steil abzufallen. Die Aufsicht auf die Hafensiedlung und deren Maßstabsverkleinerung implizieren einen Höhenunterschied zwischen Bildvorder- und Hintergrund. Durch diesen scharfen Bruch der Raumstaffelung erhält die Szene einen bühnenhaften Charakter.

752 Mit dem Unterschied von Schweizer und Landsknecht setzte sich bereits früh Walter Schaufelberger auseinander, vgl. SCHAUFELBERGER 1979. Für eine kurze Skizzierung von Landsknecht und Reisläufer siehe den Abschnitt I.1.

753 Vgl. BÄCHTIGER 1971–1972. Zwei Jahre zuvor wies Bächtiger anhand des Zürcher Schillings nach, dass Schweizerkreuze seit 1480 getragen wurden, vgl. BÄCHTIGER 1969–1970, S. 44. Bächtiger untersucht vor allem soziale Differenz, wirtschaftliche Unterschiede und militärische Auseinandersetzungen. Hans Koegler hat bereits 1930 auf Unterschiede in Kostüm und Bewaffnung hingewiesen, seine Untersuchungen fanden aber kein Echo in der einschlägigen Forschung bis Franz Bächtiger diese neu akzentuierte, vgl. KOEGLER 1930. Eine aktuellere Zusammenfassung der Kleidungs- und Waffensymbolik bietet Matthias Rogg, der betont, dass sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Merkmale sowohl in den visuellen Darstellungen, als auch in der Realität vermischten, vgl. ROGG 2002, S. 21.

754 Es handelt sich bei der Darstellung weder um ein Schreiten noch um die Kampfschrittstellung der Spießer, sondern um ein *superbiam in incessu*, was so viel wie »stolzes Auftreten« bedeutet

stellung unterstreicht sein affektiertes Auftreten. Das Haupt – vom üppigen Federbarett hinterfangen – ist stolz erhoben in den Nacken gelegt, sein Mund zu einem verächtlichen Lächeln verzogen, der klare Blick geradeaus gerichtet. An seine linke Hüfte ist ein schmales Kurzschwert gegürtet, dessen Knauf der Eidgenosse mit seiner rechten Faust bedeckt; hinter der rechten, dem Betrachter abgewandten Hüfte ragt der Griff eines Schweizerdolches hervor. Mit seiner Linken hält er eine Pike, die so lang ist, dass sie von der oberen Bildkante beschnitten wird. Anders als üblich hat der Reisläufer sie nicht auf dem Boden abgestellt, sondern hält sie knapp über der Erde in der Schwebe. Da er sie unterhalb der Hüfte greift, muss er den Schaft mit einem Krallengriff umschließen und fest an den eigenen Körper drücken, um das Gerät in Balance zu halten. An den Füßen trägt er geschlitzte Sandalen und enge Beinlinge mit Schweizerkreuz, um die Kniebundhose verlaufen geschlitzte Zierbänder.[755] Durch die großzügig geschlitzten Schweizerkreuze im Wams an Brust und Arm wird ein helles Hemd sichtbar, welches am Hals mit einer zierlichen Krause abschließt. Der Landsknecht steht unmittelbar vor dem Baum und erweckt einen ruhigeren, beinahe stoischen Eindruck. Er präsentiert sich dem Betrachter frontal in leichter Ponderation, die linke Hand – vom Eidgenossen nahezu verdeckt – in die Hüfte gestemmt, mit der Rechten stützt er sich auf einen imposanten, schartigen Zweihänder mit riesiger Parierstange, den er mit der Spitze am Boden abgesetzt hat.[756] Auf dem Kopf trägt er eine mit Lederriemen befestigte, geknautschte Lederhaube, darunter möglicherweise eine Zipfelmütze.[757] Sein Blick ist ruhig,

und eine nur für die »kriegerische Ausbildung der Schweizer Jugend« charakteristische Verhaltensweise darstellen soll, GESSLER 1923, S. 200. Der vielfach falsch zitierte Hinweis dazu findet sich bei SCHAUFELBERGER 1952, S. 201, nicht auf S. 205! Die Bezeichnung stammt aus einem schweizerkritischen Gedicht Jakob Wimpfelings von 1510: »superbiam in incessu, vanitatem in investitu, truculentiam in vultu« vgl. WIMPFELING 1789, Kapitel 28, Heft 3, S. 193 (Übersetzung und farbige Hervorhebung in Transk. 22). Auch Franz Bächtiger und Jochen Hesse erkennen diesen Habitus im Blatt des Urs Graf, setzen ihn aber mit einem defilierenden Vorbeischreiten gleich, vgl. BÄCHTIGER 1971–1972, S. 250 und HESSE/JEZLER 1994, S. 258.

755 Das weiße Schweizerkreuz gilt seit der Schlacht bei Laupen von 1339 als gemeinsames Symbol der Schweizer Orte, vgl. BÄCHTIGER 1971–1972, S. 207. Weiterführend dazu GESSLER 1937, S. 10.

756 Der Zweihänder wurde ausschließlich von den deutschen Landsknechten geführt, stellte sich im dichten Gemenge aber als hinderliche Waffe heraus. Im Kampf nutzten daher überwiegend die gut gerüsteten Doppelsöldner der ersten Reihe diese Bidenhänder, um die Spieße der Gegner ab- oder zur Seite zu schlagen, und setzten danach das Kurzschwert ein, vgl. BREUNER-ENCKEVOIRT/FALKE 1833, S. 12, BÄCHTIGER 1971–1972, S. 210 und 230 und BÄCHTIGER 1980, S. 253.

757 Zu typischen Kleidungsstücken der Landsknechte siehe SEGGERN 2003, S. 203. Die Zipfelmütze unter der Lederhaube als Erkennungsmerkmal der Landsknechte erwähnt BÄCHTIGER 1971–1972, S. 210.



Abbildung 184 Meister DS (Daniel Schwegler?): *Die Schlacht bei Dorneck 1499*, um 1510

nachdenklich, fast abwesend und verlässt mit gesenkten Augenlidern das Bild nach unten rechts. Der gelockte Kinnbart und der extrem in die Horizontale ragende Schnauzbart betonen die Breite seines Gesichtes und deuten eine gewisse Reife an.[758] Das an den Ärmeln aufwendig geschlitzte Obergewand reicht mit seinen Schößen oder Knieschürzen bis über die Oberschenkel und weist dort markante Andreaskreuze auf. Am Gürtel, zentral vor dem Körper, trägt der Landsknecht ein kurzes Breitschwert, welches eine große S- oder 8-förmige Parierstange aufweist und dabei rechtwinklig vom Zweihänder überschnitten wird.[759] Wie auch sein Schweizer Pendant trägt der Deutsche geschlitzte Kniebänder und Beinlinge in Schlupfschuhen.[760] Die charakteristische Bewaffnung

758 Franz Bächtiger bezeichnet den Landsknecht – vermutlich aufgrund des Bartes – als den Älteren der beiden. Dies ist allerdings kein zwingendes Argument, bildete der Bart doch vielmehr ein prägnantes Charakteristikum des Landsknechts-Stereotyps.

759 Hierbei entsteht eine gewisse Problematik in der Räumlichkeit: Während der Zweihänder hinter dem Landsknecht auf dem Boden ruht und sich erst langsam nach oben hin in den Vordergrund neigt, müsste das gehüftete Breitschwert vor statt hinter diesem erscheinen.

760 Zur Kostümkunde der Landsknechte hier im Besonderen vgl. SEGGERN 2003, S. 203.

sowie die Zuordnung der nationalen Schweizer- bzw. Andreaskreuze kennzeichnen die Kämpfer als Eidgenossen respektive deutschen Landsknecht.[761]
Die am Boden sitzende Dirne wendet ihren Körper kokett den beiden Waffenknechten zu. Sie trägt ein Kleid mit tiefem Ausschnitt, leichten Puffen, Zier- und Halsbändern sowie einem großen geschlitzten Federhut.[762] Ihr linkes Bein hat sie leger aufgestellt, während sie mit ihrer rechten Hand das andere Bein leicht anhebt und ihr Kleid lüftet. Ihren Rücken dehnt sie – möglicherweise mit Hilfe eines Korsetts – in ein Hohlkreuz, wodurch ihre Körperform stark betont und ihre geschnürte Brust deutlich hervorgehoben wird. Den Hals gerade und aufrecht, neigt sie den Kopf leicht nach unten, während sie prätentiös dem Betrachter zulächelt.[763] Mit ihrer Linken liebkost sie ein kleines Schoßhündchen, welches seine rechte Vorderpfote über den Arm seiner Besitzerin hinausstreckt und gemeinsam mit ihr den Blick zum Betrachter sucht.[764] Anders noch als in Dürers Meisterstich tritt der Hund hier in seiner negativen Konnotation in Erscheinung, er ist »das Symboltier einer triebhaften Sexualität, der Untreue und der Unmäßigkeit.«[765] Diese Bedeutung spiegelt sich im gesamten Habitus der Lagerdirne: Ursprünglich scheint ihr Kleid mit Quastenbändern verknotet und gegürtet gewesen zu sein, doch die Bänder der einstigen Schleife wurden gelockert und hängen perspektivisch in die untere linke Bildecke hinein. Daran befestigt sind ein kleiner Dolch und eine Geldbörse.[766] Urs Graf zeigt uns eine Dame, ausgestattet

761 Im zeitgenössischen Kontext dienten die Kreuzinsignien als Unterscheidungsmerkmal und wurden vom Betrachter nicht übersehen oder gar gleichgesetzt. Einer der ersten Holzschnitte, der politisch Stellung zur Geschichte der Eidgenossen nahm, ist der anonyme Druck zur Dornacher Schlacht (Abb. 184). In dieser Darstellung sind alle Beteiligten mit Andreas- oder Schweizerkreuz versehen, wodurch die Parteien sich gut unterscheiden lassen und der Sieg der Eidgenossen offensichtlich wird.

762 In einigen Städten war der tiefe Halsausschnitt einzig den Dirnen vorbehalten, wodurch sie einerseits sofort von den übrigen Damen der Stadt unterschieden werden konnten, was aber andrerseits zu ihrer Stigmatisierung führte. Vgl. MOHRLAND 2013, S. 59.

763 Der Begriff der »smirking expression« passt hier sehr gut, vgl. BARTRUM 1995, S. 220. Grafs *Brustbild einer Dirne* von 1525 (Abb. 185) übernimmt dieses Motiv seitenverkehrt und wird so zu einem gegenteiligen Versatzstück. Dieser verruchte Damenblick einem fremden Mann gegenüber ziemte sich im 16. Jahrhundert nicht und war untersagt, vgl. MOHRLAND 2013, S. 113. Quellenbelege dafür nennt Christiane Andersson, vgl. ANDERSSON 1978, S. 54–55.

764 Walther Lüthi erkennt im Hund fälschlicherweise einen Affen, vgl. LÜTHI 1928, S. 112. Auch wenn Graf die tierliche Physiognomie nicht ganz getroffen hat, spricht die gängige Ikonografie der Marketenderinnen für einen Hund.

765 WÖRNER 2010, S. 278. Ähnlich äußert sich auch HALDEMANN 2001, S. 291. Zur Symbolik des Schoßhundes siehe: DITTRICH/DITTRICH 2004, S. 227 und BECKER 1992, S. 134. Vgl. auch WIRTH 1979, S. 132: »avec son petit chien, attribut traditionnel des filles légères.« Übersetzt: *mit ihrem kleinen Hund, dem traditionellen Attribut der leichten Mädchen.*

766 Tiefes Dekolleté und Geldsack kennzeichnen die Frau als Dirne, vgl. SEGGERN 2003, S. 204.

mit allen Mitteln ihres Gewerbes, welche mit diesen zu einer Gefahr für die beiden Krieger wird. Nicht nur durch konkurrierende Freier oder Streit um Geld und Dienste, sondern besonders durch die Übertragung der Syphilis konnte sie zur leibhaftigen Bedrohung werden, die Söldner sonst vor allem im bewaffneten Kampf erwartete.[767]



Abbildung 185 Urs Graf: *Brustbild einer Dirne*, 1525



Abbildung 186 Hans Weiditz und/oder Hans Wechtlin: *Von der blinden Gefencknüsz des Sünders*, 1501–1526 BY-NC-SA

Im kargen Baum über dem Geschehen wacht die abgemagerte Gestalt des Todes.[768] In einer Astgabel hat sie sich an den Stamm geschmiegt, der ihren Körper größtenteils verdeckt. Nur die Extremitäten, der rechte Rippenbogen und der Schädel ragen hinter dem Strunk hervor. Das Inkarnat des Körpers scheint so-

767 Vgl. HALDEMANN 2001, S. 291.

768 Das Motiv des Todes im Baum taucht in der Zeit häufiger auf, so etwa in einem Holzschnitt von Hans Wechtlin (Abb. 186), vgl. HUCHZERMEYER 2016, S. 10–11 und BÄCHTIGER 1970, S. 141. Auch hier befindet sich am Fuße des Baumes eine aufreizend agierende Dame im Liebesspiel mit einem jungen Herrn. Der Druckstock wurde für verschiedene Publikationen genutzt, das Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig besitzt ein Exemplar (HWechtlin WB 3.42) das mit folgendem Einzeiler überschrieben ist: »Von der blinden Gefencknüsz des Sünders«. Der Titel spielt damit auf die blinde Gefangennahme der im Vordergrund befindlichen Sünder an, vgl. *gefencknüsz* bei GRIMM 1854–1961, Bd. 4, Sp. 2125, Id und II.1.

weit intakt geblieben zu sein, lediglich der Schädel ist bereits bis auf den Knochen verwest, dem nur noch rechts und links am Hinterkopf Haut mit Haarbüscheln anhaftet. Das Leichentuch dient kaum mehr als Kleidung oder der hier überflüssigen Schamverhüllung, bedeckt es doch kaum den verfallenen Körper, sondern hat sich im Geäst verfangen und imitiert das Wolkenband im Hintergrund. Die Sanduhr symbolisiert unmissverständlich den unaufhaltsamen Lauf der Zeit, ihr Füllstand ist allerdings nicht abzulesen. Mit der Neigung des Schädels nach unten kreierte Graf einen ambivalenten ›Blick‹ des Todes aus leeren Augenhöhlen, der sowohl die Dirne als auch die Krieger treffen kann. Bekräftigt wird dieses Motiv durch den Totenvogel:[769] »le corbeau qui s'est perché dessus, c'est-à-dire la mauvaise mort.«[770] Der Fingerzeig des Knochenmannes auf den Raben gibt zu verstehen, dass die Menschen bald zu dessen Nahrung werden. Indem Graf sein Monogramm – vom Tod umklammert – direkt auf die Astgabel schnitzte, unterstrich er seine Position als moralische Instanz, in der er aus eigener (Kriegs-)Erfahrung heraus den Betrachter warnt.

Grafs Holzschnitt gilt als einer der eindrücklichsten und innovativsten seiner Zeit, unter anderem deshalb, weil er sich ikonografisch keiner bisherigen Tradition zuordnen lässt. Als Prototypen wurden von der Forschung neben dem genannten Schnitt von Wechtlin auch Dürers *Liebespaar und Tod* und einzelne Motive von Holbein vorgeschlagen.[771] Die Klassifizierung der beiden Kriegsmänner stellt spätestens seit Bächtigers Aufsatz kein Problem mehr dar und wurde von der Forschung einstimmig übernommen. Anders verhält es sich hingegen mit dem Beziehungsgeflecht zwischen den Kriegern und dem übrigen Personal. So bleibt auch nach der Auseinandersetzung mit der treffenden Bezeichnung der Protagonisten die Frage der Werkintention, denn in welchem Verhältnis die beiden Erzfeinde zu Dirne und Tod stehen, wurde von der Forschung verschieden aufgefasst.[772] Erst mit Koeglers Erkenntnis, dass es sich um zwei Krieger verschiedener Nationalitäten handelt, konnte die Forschung in den Kämpfern eine

769 Der Rabe stellt in seiner negativen Konnotation das Sinnbild des Sünders dar. Er gilt gemeinhin als Todes-, Toten- oder Unglücksvogel, der sich von Aas und Toten ernährt. Vgl. L.C.I., Bd. 3, SP. 489–490.

770 WIRTH 1979, S. 132. Übersetzt: *ein Rabe, der auf dieser* [Sanduhr] *thront, wird der schlechte Tod genannt.*

771 Vgl. BÄCHTIGER 1970, S. 141. Aus Holbeins Œuvre wird besonders die 1523–1524 entstandene Dirne im Buchstaben ›S‹ aus dem sogenannten Todesalphabet als Vorbild gehandelt.

772 Hans Koegler spricht von einem »friedlich zusammengetretenen Rivalenpaar«, vgl. KOEGLER 1947, S. XIV. Keith Moxey sieht Reisläufer und Landsknecht miteinander in Frieden. Sie haben ihre Differenzen im Angesicht des gleichmachenden Todes überwunden, vgl. MOXEY 1989A, S. 87. Auch Birgit von Seggern erkennt keine Feindseligkeit, vielmehr handele es sich um die Repräsentation zwei verschiedener Typen: den Forschen, der stolz und beweglich ist und den Ruhigen, der gelassen, erfahren und abgeklärt wirkt, vgl. SEGGERN 2003, S. 205. Franz Bächtiger zweifelt

Rivalität erkennen, die über das Buhlen um die Dirne hinausgeht. Auch wenn zwischen beiden kein Blickkontakt besteht, so spricht doch die Körpersprache für sich. Der Reisläufer mit selbstbewusster Miene, agiler Schrittstellung und beiden Händen an den Waffen hat dem Landsknecht den Rang abgelaufen. Dessen Alter wird nicht nur durch die Barttracht angedeutet, sondern auch durch seine Haltung. Den knorrigen Baum gleich einer Lehne für die anstrengenden Jahre im Rücken, ruht eine Hand in der Hüfte, während sich die andere aufs Schwert stützt. Die Scharten am Zweihänder zeugen von den Strapazen der vergangenen Waffentaten. In Verbindung mit dem sinnenden Blick zu Boden gesteht er sich ein, die besten Zeiten hinter sich zu haben. Der Eidgenosse fürchtet den Landsknecht daher nicht; für ihn galt es die in den Kämpfen verlorene Ehre wiederherzustellen. Daher zogen die Eidgenossen nach der Niederlage bei Mailand Ende März 1524 bereits im Frühjahr 1525 erneut an der Seite des französischen Königs Franz I. in den Kampf um die norditalienische Stadt.[773] Der Holzschnitt zeigt dieses Ehrverständnis und sollte der Öffentlichkeit ein bestimmtes Bild sowohl von Eidgenossen als auch von Landsknechten vermitteln.[774] Da zu jener Zeit im Abstand weniger Monate bewaffnete Auseinandersetzungen zwischen Eidgenossen und Landsknechten an der Tagesordnung waren, kann von einem friedlichen Verständnis unter den Beteiligten nicht ausgegangen werden. Abgefangene Briefe der Landsknechte vom August 1524 verdeutlichen die verbitterte Feindschaft: »wie ›sie alle‹ [Landsknechte] froh feien, daß die Franzosen und Schweizer so aus Mailand geschlagen und verjagt worden; doch wäre noch besser erschlagen als verjagt.«[775]

Die Rivalität der beiden Krieger erschöpft sich aber nicht nur in der durch ihre unterschiedliche Herkunft begründete Waffenfehde, sondern auch auf einer geschlechterspezifischen Ebene. Ob es sich dabei um männliche Konkurrenz im

an diesem Frieden und sieht die Krieger in einer Fehde, die subtil zu Tage tritt, indem sie um die Dirne buhlen, die im Dienst des Todes steht, vgl. BÄCHTIGER 1971–1972, S. 246.

773 Ende 1523 hatte sich für Mailand eine Defensivallianz zwischen Kaiser, Papst, England und Venedig formiert, gegen die Franz I. mit einigen Eidgenossen zog. Nach beiderseitigen Verstärkungen wurden Franz I. und die Eidgenossen Ende März 1524 (auch von Landsknechten) geschlagen. Trotz dieser Niederlage zog Franz I. im September 1524 erneut mit Berner Eidgenossen los, um Mailand zurückzuerobern. Die Eroberung gelang und Ende November belagerte er bereits Pavia. Doch auf der Gegenseite rüsteten alle Heere auf. Schon seit dem Spätsommer sammelten sich im ganzen Rheintal zehntausende Landsknechte und Spanier, um gegen Mailand zu ziehen. Am 24. Februar 1525 sollten die kaiserlichen Truppen stark genug sein: Sie bezwangen Franz I. endgültig und setzten ihn und den Großteil der Eidgenossen gefangen. Das Jahr 1524 steht also ganz im Zeichen eines ständigen Siegens und Besiegtwerdens beider Parteien und der wechselnden Zugehörigkeit der Stadt Mailands. Die Zusammenfassung der Ereignisse orientiert sich an BÄCHTIGER 1971–1972, S. 248–249.

774 Vgl. BÄCHTIGER 1971–1972, S. 250.

775 KAISER/SEGESSER 1839–1886, Bd. 4, Abtheilung 1a1 (1873), S. 481, Punkt f (Transk. 29).



Abbildung 187 Urs Graf: *Landsknecht und Eidgenosse mit Dirne und Tod*, 1524

Liebesspiel handelt oder ob sie beispielsweise das gleiche Schicksal in Bezug auf die Syphilis teilen, ist nicht eindeutig, doch auch ohne dass ein Blickkontakt zur Dirne besteht, ist diese Verbindung ersichtlich. Die Schamkapseln beider Kriegsknechte werden deutlich hervorgehoben und von den Schutzbügeln der Waffen geradezu eingekreist. Wenn gleichzeitig die Faust des Eidgenossen an seinem Schwertgriff verweilt und das Landsknechtsschwert – mit der 8-förmigen Parierstange die Hoden eines überdimensionalen Phallus nachempfindend – auf die Dirne gerichtet ist, so kann an der sexuellen Aufladung der Szene kein Zweifel mehr bestehen.[776] Die potenzielle Fatalität, welche das Nachgeben der körperlichen Gelüste birgt, offenbart sich in einer seltenen Ausgabe des Blattes »mit altem, wohl zeitgenössischem Kolorit«[777] (Abb. 187). Dieses bestimmt die Ausmaße des im Hintergrund sichtbaren Sees anders als bisherige Lesarten der Szene es nahelegten. Die linke untere Ecke des Blattes erscheint hier als Durchblick auf das Gewässer, der Sitzgrund der Dirne als fragiler Vorsprung einer Klippe. Diese Sichtweise erklärt das perspektivische Herabhängen der Quasten und zeigt das lose Hab und Gut der Dirne im Begriff herabzustürzen. Ein Schicksal, das auch den beiden Kriegern droht, sollten sie sich der Dame auf dem Überhang nähern. Der hier wörtlich genommene Sturz in den Tod über den Topos der ›Weiberlist‹ erscheint damit einmal mehr »abseits des Schlachtfeldes und indiziert gerade damit eine Gefährdung nicht des Lebens allein, sondern dessen, was die Existenz des [frühneuzeitlichen] Soldaten ausmacht: seiner Männlichkeit.«[778]

776 In dieser Interpretation löst sich der perspektivische Fehler zu Gunsten einer inhaltlichen Aussage auf: Die Klinge des Katzbalgers soll auf die im Rücken des Landsknechts sitzende Dirne verweisen und muss daher hinter dem Zweihänder entlangführen. Den kompositorischen Verweis der Waffen auf die Dirne sehen auch HESSE/JEZLER 1994, S. 258.

777 BASSENGE 2018, S. 83. Das Blatt befindet sich in Privatbesitz, wurde am 30.05.2018 in der 111. Auktion Bassenge unter der Losnummer 5104 mit 6.000€ taxiert und nicht zugeschlagen.

778 KIENING 2003, S. 96.

Auch die Frage, wem das *Memento mori* in Form des tödlichen Fingerzeigs gilt, wurde mehrfach diskutiert.[779] Da der Totenschädel keine Augen besitzt, lässt sich seine ›Blickrichtung‹ nicht genau bestimmen und bedürfte selbst bei einer konkreten Zielführung einer Deutung. Die Warnung könnte der Dirne gelten, die sich über ihr Gewerbe sexuelle Krankheiten, aber auch physische Gewalt durch brutale oder untereinander konkurrierende Freier einhandelte. Weitaus naheliegender scheint die Warnung für die Kriegsknechte, die ihr Leben bei jedem Kampf aufs Spiel setzten. Vor dem Hintergrund der tagespolitischen Entwicklungen und militärischen Auseinandersetzungen französischer und kaiserlicher Truppen könnte die Warnung aber auch nur dem politischen Gegner des Bildinventors gelten; der Tod sitzt dem Landsknecht metaphorisch im Nacken, der zugleich die metaphysische Bedrohung durch die Eidgenossen symbolisiert, von denen Graf vergebens hoffte, dass sie in der Schlacht von 1525 den Sieg davon tragen würden. Da Graf selbst mehrfach als Reisläufer ins Land gezogen ist,[780] wurde das Blatt auch mit seinem persönlichen Schicksal in Verbindung gebracht und autobiographisch gedeutet.[781] Dabei wird nicht immer deutlich, ob das Blatt als Selbstkritik und Einsicht oder als Rechtfertigung fungieren sollte.[782] Keinesfalls aber spielt es auf konkrete Erfahrungen des Künstlers aus dem

779 Für Hans Koegler warnt der Tod beide Krieger gleichermaßen, vgl. KOEGLER 1947. Walter Lüthi bezieht die Warnung des Todes hauptsächlich auf den Spießträger, der diese gelassen hinnimmt und die Ehre der Eidgenossen verteidigt, vgl. LÜTHI 1928, S. 111. Bächtiger empfindet die Warnung für den Landsknecht als fatal, da er diese in seinem Rücken nicht wahrnehmen kann; der Eidgenosse nimmt diese daher ernst, vgl. BÄCHTIGER 1971–1972, S. 250. Mitunter erkannte die Forschung auch eine generelle Warnung an das altschweizerische Kriegstum. Die Dirne nahm überwiegend die Rolle der Verbündeten des Todes ein, vgl. MAJOR/GRADMANN 1942, S. 41.

780 Die Feldzüge führten ihn 1510 in die Lombardei, 1512 erneut nach Oberitalien, 1513 nach Burgund, 1515 abermals in die Lombardei und 1521/22 vor die Tore Mailands (Schlacht bei Bicocca), vgl. ROGG 2002, S. 15. Maßgeblich zur Biografie von Graf ist immer noch MAJOR 1907.

781 Vgl. BÄCHTIGER 1970, S. 142, MAJOR/GRADMANN 1942, S. 41 und MAJOR 1907, S. 18–20. Giulia Bartrum äußert die abwegige Unterstellung, Graf lebe im Blatt seine Misogynie aus, vgl. BARTRUM 1995, S. 220. Matthias Rogg weist darauf hin, dass Graf auch in bewaffnete Auseinandersetzungen mit Landsknechten innerhalb Basels verwickelt wurde, was seine Abneigung gegen diese verstärkte, vgl. ROGG 2002, S. 15. Insgesamt erscheint Graf in den Quellen als streitsüchtiger Zeitgenosse, der mehrfach in Strafprozesse verwickelt war. Die Gerichtsakten zeichnen »das Bild eines scharfzüngigen, abenteuerlustigen, in Liebeshändel verstrickten und zu Gewalt neigenden Menschen, der sich der Basler Obrigkeit widersetzte«. HESSE/JEZLER 1994, S. 258, vgl. auch LÜTHI 1928, S. 5. Bei aller Vorsicht, nicht das Bild eines hitzigen Waffenliebhabers und Kriegsfanatikers zu zeichnen, kann doch festgehalten werden, dass der Goldschmied Graf die Teilnahme an den Kriegszügen nicht nur aus finanziellen Gründen suchte, denn er nahm diese selbst dann noch wahr, als das Reislaufen untersagt wurde und er nach seiner Rückkehr inhaftiert wurde, vgl. ANDERSSON 1978, S. 8.

782 Matthias Rogg beispielsweise deutet das arrogante Auftreten des Reisläufers als Grafs Kritik an seinen Standesgenossen, vgl. ROGG 2002, S. 66.



Abbildung 188 Lucas Cranach d. Ä.: *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, 1509
PUBLICDOMAIN

Kriegsjahr 1524/25 an, da seine Reisläufertätigkeit 1521/22 mit der Niederlage bei Bicocca ihr Ende gefunden hatte. Auf einer weiteren Ebene, gilt die Warnung der Todesfigur immer auch dem Betrachter, der über das Gezeigte reflektieren und mögliche Parallelen zum eigenen Lebenslauf ziehen sollte. Dieser ambivalente Stimmungsgehalt, sowohl in Bezug auf die Rivalitäten als auch auf die Adressaten der Mahnung, spiegelt sich in der umgebenden Landschaft wider: ein dunkler, wolkenverhangener Himmel, über einem klaren, hellen See; ein lebendig-vegetabiler Untergrund mit Blumen, darauf ein kahler, toter Baum. Über diesen wird gleichsam das alttestamentarische Motiv der Erkenntnis und damit der Ursünde wachgerufen.[783] In Aufbau und Komposition erinnert das Blatt zudem an Lucas Cranachs d. Ä. Holzschnitt *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (Abb. 188). Mit der Anlehnung an den bekannten reformatorischen Künstler steigerte Graf zusätzlich die Aufmerksamkeit und das kontroverse Potenzial des eigenen Holzschnitts, der gezielt mit zweideutigen Anspielungen und ambigen interpersonellen Verbindungen spielt. Letztendlich gilt für die Aussage des Blattes das gleiche wie für das Leben jedes Einzelnen: mors certa, hora inecrta.[784] Daher warnt die Figuration des Todes vor den irdischen Sünden von Fleischeslust und Kriegstreiberei, die den Betroffenen die *mala mors* bringen wird, den schlechten, unvorbereiteten Tod. Das *tertium comparationis* ist in diesem Fall die Käuflichkeit der Betroffenen, denn sowohl die Lagerdirne als auch Landsknecht und Reisläufer verkaufen unehrenhaft Leib und Leben: Die Dirne bietet Lust, keine Liebe; die Söldner bieten Kampf und Krieg, statt Treue und Vaterlandsliebe.[785] Damit gestaltet sich Grafs Blatt als bittere Analyse der zeitgenössischen Zustände, in denen es

783 Franz Bächtiger sieht im Baum vielmehr eine Anspielung auf den Baum des Lebens, vgl. BÄCHTIGER 1970, S. 142.

784 Übersetzt: *Der Tod ist gewiss, seine Stunde ist ungewiss.*

785 Vgl. ROGG 2002, S. 66.

Liebe und Tod nur in den Kategorien von Sex und Krieg zu geben scheint.[786] Da beides gegen monetäre Bezahlung erfolgte, werden die Akteure durch ihre Dienstleistung zu »Produkte[n] miserabler Gesellschaftsordnungen, die sie nicht nur hervorbringen, sondern sich ihrer auch noch als Mittel der Existenzverlängerung bedienen.«[787] Letztlich schwebt die verrinnende Zeit in Form der Sanduhr wie ein Menetekel über allen Beteiligten. Somit gilt die Mahnung auch kompositorisch allen Personen im Werk und nicht zuletzt dem Betrachter, besonders wenn dieser sich zu einer der dargestellten Lebensweisen bekannte. Bindeglied zwischen Bild und Rezipient sind die Dirne und ihr Hund, die den Betrachter direkt anblicken. Damit einher geht eine besondere rezeptionsästhetische Strategie, die dem Verhältnis zwischen Dirne, Kriegsknechten und Betrachter eine Dynamik verleiht, die von der Forschung bisher nicht erkannt worden ist.

Eng verknüpft mit der Frage, an wen sich die Mahung richtet, ist auch die Ermittlung ihrer Handlungsebene. Im gegebenen Setting befindet sich die magere Gestalt mit dem Stundenglas im, für die Protagonisten fassbaren, Baum. Anders aber als in den Grafiken von Burgkmair und Beham greift die Todesfiguration nicht physisch in die Umwelt ein. Ihr Handeln ist also lediglich über die bildliche Bewusstwerdung einer körperlich versehrten, antropomorphen Gestalt möglich. Die Tatsache aber, dass kein Sicht- oder Blickkontakt zwischen den Parteien besteht, erhärtet den Verdacht, die Warnung sei entweder eine tugendhafte Imagination eines der Beteiligten oder aber eine didaktische Hilfestellung für den Betrachter. Aufgrund der geschilderten interpersonellen Beziehungen und der sexuell aufgeladenen Stimmung scheint Ersteres unwahrscheinlich und so erkannte Anita Haldemann bereits: »Graf spielt […] mit dem Thema des Sichtbaren und Unsichtbaren: Der Betrachter sieht, was die Dargestellten nicht zu sehen scheinen.«[788] Doch auch die zeitgenössischen Betrachter bedurften nicht unbedingt einer Hilfestellung in Form der Todesfigur, um die intendierten Gefahren zu verstehen. Ein Antwerpener Nachschnitt des Blattes durch Willem Liefrinck gibt das Geschehen ohne den oberen Teil wieder (Abb. 189).[789] Die Komposition behält das Ursprungsformat, übernimmt aber lediglich die Figuren und die Vegetation des Vordergrundes. Der gesamte Hintergrund ist blank be-

786 Vgl. HESSE/JEZLER 1994, S. 258.

787 UHLITZSCH 1987, S. 60.

788 Vgl. HALDEMANN 2001, S. 291.

789 Vgl. MAJOR/GRADMANN 1942, S. 41 und LÜTHI 1928, S. 112. Im Hollstein findet sich dazu nur folgender, knapper Eintrag: »Two soldiers standing, next to them a woman seated with a monkey.« HOLLSTEIN'S DUTCH 1949–2010, Bd. 11 [1955], S. 3, Nr. 3. Wie schon bei LÜTHI 1928, S. 112 wird das Hündchen hier als Affe bezeichnet, obwohl bereits Eduard His im ersten Werkverzeichnis zu Graf einen Hund beschrieb, vgl. HIS 1873, S. 176, Nr. 280.

lassen und nur mit der Inschrift des Formschneiders oben links versehen worden.[790] Das Geschehen wirkt nun statischer, doch die Spannung der militanten Kontrahenten und ihre gemeinsame Schwäche für leichte Mädchen vermitteln dem zeitgenössischen Betrachter, »daß beide durch denselben Beruf und dieselbe Neigung zu bestimmten Lastern auch dasselbe Schicksal erleiden werden.«[791]

II.3.5 Die fleischliche Lust als irdisches Verhängnis

Wie auch Urs Graf hat Niklaus Manuel an Reisläufen teilgenommen und sich neben der Ausführung des Totentanzes auch als Autor von Liedern, Festspielen





Abbildung 190 Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Der Tod und der Krieger mit Sohn* sowie *Der Tod und die Dirne*, 1649

Abbildung 189 Willem Liefrinck nach einem Holzschnitt des Urs Graf: *Zwei Söldner mit Dirne*, 1524–1542

790 Gheprint Tantwerpen Bÿ mÿ Whillem de figuersnider. Übersetzt: *Gedruckt zu Antwerpen durch mich, Willem den Figurenschneider.*

791 SEGGERN 2003, S. 205.

und Zeichnungen der Reisläufer hervorgetan.[792] Ihm war das Milieu der Kriegsknechte und Metzen also aus erster Hand bekannt, daher ist es nicht verwunderlich, dass er dieses auch in seinem größten Auftrag, dem Berner Totentanz, in Szene setzte. In diesem, weiter oben bereits vorgestellten Zyklus zeigte Manuel gleich drei kämpferische Stände. Auf dem 20. Bildfeld tritt der Tod als Krieger in vollem Kettenpanzer mit Gürtel, Morion und französischer Helmbarte auf und ist damit die einzige bekleidete Todesfigur im gesamten Berner Zyklus (Abb. 190).[793] Mit seiner Linken hat er sich bei einem Kriegsmann eingehakt, den er zum linken Bildrand abführt und dem er sich gesprächsbereit zuwendet. Davon möchte der schweizerische Reisläufer jedoch nichts wissen, demonstrativ meidet er den Blick des Untoten und richtet seinen eigenen aus dem Bild heraus an den Betrachter. In seiner linken Hand führt er eine schweizerische Helmbarte, während er mit der Rechten das linksseitig gegürtete Schwert zu ziehen versucht.[794] Die Schweizer Kreuze auf den Handrücken und der Schweizerdolch in der rechten Taille weisen ihn als stolzen Eidgenossen aus. Sein geschlitztes *Mi-parti* in Weiß-Blau und Rot wird von gelbem Stoff unterfüttert und von einem halben Harnisch mit Plattenschößen in Schwarz ergänzt. Sein rotes Barett wird von sechs weißen Straußenfedern radial umgeben. Dem Krieger folgt ein Knappe, der ebenfalls im *Mi-parti* gekleidet ist, Huhn und Gans an einem Ste-

792 Manuel nahm an zwei Feldzügen teil, 1516 auf dem Mailänderfeldzug übernahm er die Rolle des Feldschreibers Albrecht Steins, die Erfahrungen 1522 in Novara und Bicocca führten allerdings zu einem Gesinnungswechsel hin zur Absage ans Reislaufen. Trotz seiner antihabsburgischen Einstellung behielt er der Kriegstreiberei gegenüber fortan eine pazifistische Grundeinstellung, vgl. TARDENT 1968, S. 70–74/172 und GANZ 1909, S. 6. Zu den Anfängen seiner Reislauf-Allegorik vgl. TAVEL 1980. Die Forschung diskutiert kontrovers, ob Manuel bereits als Jüngling an den Schwabenkriegen und in Mailand teilgenommen habe, vgl. BÄCHTIGER 1971–1972, S. 218.

793 Zur Einordnung des Waffentypus siehe FUNCKEN/FUNCKEN 1979, S. 116–117, Nr. 25. Vorausgesetzt Albrecht Kauw hat Manuels Ursprungsentwurf beibehalten, ließe sich vom französischen Waffentyp auf eine Anspielung französischer Truppen schließen, mit denen Manuel gemeinsam in die Schlacht zog. Nach älteren Waffenhandbüchern handelt es sich allerdings um eine *Tiroler Helmbarte*, vgl. SEITZ 1965, S. 221, Abb. 142.

794 Die Identifizierung der Hellebarde als *Sempacher Hippe* durch Matthias Rogg trifft weder für die Waffe des Todes noch für die des Reisläufers zu, vgl. ROGG 2002, S. 221. Spitze, Blatt und Sporn sind eher in Art der Zürcher Halbarte geformt, vgl. SEITZ 1965, S. 221, Abb. 142, C und D.



Abbildung 191 Niklas Stoer und Niclas Meldeman: *Der Clas Winttergrön*, ca. 1530



Abbildung 192 Erhard Schön: *Landsknecht und Stalljunge*, 2. Viertel 16. Jh. BY-NC-ND



Abbildung 193 Wolfgang Strauch: *Der Landsknecht Claus Wintergrün und sein Sohn Heinz*, 1568

cken schultert und in der Linken einen kleinen Henkelbeutel trägt. Ein Namenszug auf diesem verweist, wie auch das Wappen links oben in der umgebenden Architektur, auf die Familie Jakobs vom Stein.[795] Der häufig als Zwerg bezeichnete Gefährte ist ein sogenannter Trossbube, der Rüstzeug und Proviant der Söldner auf den langen Märschen transportierte.[796] Auf diesen treffen wir auch in Holzschnitten Niclas Stoers, Erhard Schöns, Wolfgang Strauchs (Abb. 191–193) und in beinahe identischer Komposition in einer Federzeichnung Urs Grafs, wo er auf einem tiefer gelegenen Pfad ein ledernes Behältnis für seinen Herrn und einen langen Spieß mit Gans transportiert (Abb. 44).[797] Diese Helfer aus dem Marsch-Alltag waren ebenso Teil des Trosses, wie die Dirnen, aus deren Lager der Reisläufer dem Anschein nach vom Tod abgeholt wurde. Denn in der rechten Bildhälfte senkt eine Marketenderin schuldbewusst und betrübt den

795 Jakob vom Stein war ein bekannter Berner Söldnerführer, vgl. WEHRENS 2012, S. 114, KETTLER 2009, S. 59, MENZ 1979, S. 281 und MANUEL 1878, S. 16. Laut Jakob Baechtold befindet sich der Schriftzug unmittelbar auf der Tasche des Knappen, vgl. ebd.

796 Vgl. HALE 1990, S. 31, von dem der Gefährte als kleinwüchsiger Knappe beschrieben wird. Hans Georg Wehrens sieht in den Dargestellten den bekannten Landsknecht Claus Wintergrün (Clas Winttergrön) mit seinem Sohn Heinz, die vagabundierend durch das Land zogen (Abb. 191), vgl. WEHRENS 2012, S. 114. Dabei verkennt Wehrens, dass es sich bei Winttergrön um einen deutschen Landsknecht handelt, den der Schweizer Manuel sowie die Berner Stifterfamilie keinesfalls in dem bedeutenden Werk verewigt sehen wollten. Vielmehr verdeutlicht die gehäufte Darstellung von Kriegsknecht und Trossbube einen festen infrastrukturellen Bestandteil des Söldnerlebens.

797 Vgl. SEGGERN 2003, S. 416–421, MÜLLER 2001a, S. 166, GRADMANN/MAJOR 1942, S. 17 und GROßMANN 1937, S. 25. Das zylindrische Gepäckstück wurde von Christian Müller als Behältnis für das Banner beschrieben.

Kopf während auch sie vom Tod heimgesucht wird. Dieser spielt auf der sexuell konnotierten Sackpfeife, um die Dame mit sich zu locken, aber auch um deren lasterhaften Broterwerb zu verdeutlichen. Da die beiden Szenen kompositorisch und semantisch noch sehr dem traditionellen Totentanz verhaftet sind, soll an dieser Stelle auf eine tiefergehende Analyse des Kriegsmannes verzichtet werden, die *mors militans* liegt nur in eingeschränkter Form vor, da es sich im Grunde nur um das formelle Abführen durch den Tod handelt, das auch in den beistehenden Zeilen deutlich wird.[798] Auffällig ist aber die Tatsache, dass Manuel die Themen von Kriegsknecht und Dirne in einem Bildpaar vereinte, das Motiv des energischen Schreitens als performativ verknüpfendes Moment der beiden Szenen einsetzte und den Trossbuben als Bindeglied wählte, so als ob es sich um eine alltägliche Situation aus dem Söldnerleben handeln würde.

Keine andere Personen-, Berufs- oder Standesgruppe erschien im Bild des 16. Jahrhunderts so häufig neben Kriegern wie zweideutig konnotierte Frauen.[799] Die trossbegleitende Marketenderin repräsentierte das im Alltag geballte Auftreten der umherziehenden Prostituierten. Sie verrichteten im Lager und auf Reisen eine Vielzahl an handwerklichen und dienstlichen Aufgaben, dennoch »blieb bei der Sicherung ihres Lebensunterhalts die geschlechtliche Beziehung zu den Soldaten ein wesentlicher Aspekt.«[800] Zwar begleiteten auch Ehefrauen ihre Männer auf den Feldzügen, doch handelte es sich bei den meisten Damen im Tross um Metzen und Dirnen. Hans Wilhelm Kirchhof, ein Landsknecht, der nach seinen Einsätzen auf dem Schlachtfeld als Dichter und Übersetzer tätig war, beschrieb in seiner *Militaris disciplina* von 1602 den Tross als »Hurn und Buben«[801] und dokumentierte die Anwesenheit von Dirnen im Heerlager und ihre Verbindungen zu den Kriegern:

> Solches Nahmens [Huren] darff sich keine allhie beschämen/ wirdt auch keiner schier/ als zun Unehren vorgesagt. Also auch trägt darfür niemandt scheuwen/ sich mit dergleichen Volck zu behengen: Dörffen auch wol solche Weiber einen andern mit Pfeiffen und Trommen/ auf öffentlichem Schauwspiel verehren/ unnd ihn zur Unzucht reitzen: Dann mancher/ ob er wol daheym eine ehrbare Ehefrauw/ mit ihren kleinen Kinderlein verlassen/ hat hie an sich eine frembde Metze hangen. Jedoch ist gleichwol auch manche

798 Während der Tod das erfolgreiche kriegerische Leben seines Opfers resümiert, gesteht dieses, dass es trotz seiner ehrenhaften Kampfmoral im Duell mit dem Tod lieber die Flucht ergreifen würde, wenn es ihm nur möglich wäre.

799 Vgl. ROGG 2002, S. 33 und MOHRLAND 2013, S. 61.

800 MOHRLAND 2013, S. 61.

801 KIRCHHOF 1976, S. 106.

> fromme Ehefrauw/ die der andern wüst/bübisch/ schändtlich Leben/ im geringsten nicht loben.[802]

Kirchhof betonte damit die Ausnahmesituation der Söldner im Kontrast zu ihrem ansonsten moralisch gepflegten Leben in der Stadt – sicher auch zur Rechtfertigung des eigenen soldatischen Verhaltens. Bei diesen Konstellationen kam es neben privaten Auseinandersetzungen zu Übergriffen feindlicher Einheiten und einer Kriminalisierung der Marketenderinnen selbst. Denn in ihrer Existenz waren sie Teil des Heerzuges, welcher nach erfolgreicher Schlacht als plündernd, mordend und – für Dirnen nicht zutreffend – vergewaltigend wahrgenommen wurde. Unabhängig davon, ob städtische oder Wanderhure, die soziale Stellung der Dirnen erfuhr zu Beginn des 16. Jahrhunderts einen Akzeptanzverlust, insbesondere auch durch die Verbreitung reformatorischer Ideale.[803] Diese interpersonellen Dynamiken der Trossteilnehmer, oder zumindest deren stereotype Wahrnehmungen, werden in den drei vorliegenden Werken kritisiert und durch das zusätzliche Auftreten der Todesfigur ergänzt. »In [...] these prints Death has in jealousy deprived the woman of her lover because he is eager to take possession of her.«[804] Der Tod führt dem männlichen Betrachter dabei vor Augen, welche Folgen seine fleischlichen Gelüste haben werden, die innerbildliche Schuldfrage wurde allerdings nicht zuletzt zum Nachteil der Frauen verhandelt: Die Dirne erscheint meist »als der aktive Part bei der Versuchung der Männer zur Unzucht, womit sie eine Position einnimmt, welche schon das Negativimage der ersten Frau Eva begründet hat.«[805]

In gewisser Weise können die drei genannten Beispiele den anderen motivischen Modi zugewiesen werden. Sie besitzen sowohl kontemplative Momente, so bei Beham, oder kriegerische Auseinandersetzungen, wie im Beispiel von Burgkmair. Ihr Distinktionsmerkmal im Vergleich zu den übrigen Werken ist die Unglücksursache des Kriegers: die verhängnisvolle Liaison mit dem weiblichen Geschlecht. Das Merkmal der *mors militans* wird in diesen Fällen nur oberflächlich berührt, da die kämpferischen Aspekte nicht den Ausschlag für das Lebensende gibt, sondern lediglich eine bestimmte Gruppe charakterisiert, welche die Dienste der Dirnen häufig in Anspruch nahm. Die Kritik am weltlichen und fleischlichen Verlangen galt ebenso allen anderen Ständen und Berufsschichten.

802 Ebd. KIRCHHOF 1976, S. 107. Anschließend beschreibt Kirchhof die Sonderstellung von Frauen und Konkubinen der militärischen Führungselite, die hartselige Behandlung der restlichen Dirnen und das Schicksal der Schwangeren (Transk. 50).

803 Vgl. MOHRLAND 2013, S. 62–63.

804 CHEW 1962, S. 240. Der Autor bezieht sich vor allem auf die Blätter von Burgkmair und Beham.

805 MOHRLAND 2013, S. 114.

Belege dafür finden sich in weiteren Drucken, Studien und Zeichnungen der Beham-Brüder, aber auch Hans Baldungs, Niklaus Manuels und Peter Flötners.[806] Die drei untersuchten Holzschnitte sind höchst unterschiedlich und weisen keine Parallelen in Komposition, Konstellation und Dynamik auf. Auch Gewandung, Attribute und Symbole unterscheiden sich, sind nicht vorhanden oder bilden in einigen Punkten krasse Gegensätze. Die räumliche Verortung geschieht einmal im urbanen Umfeld, sodann in einem Interieur und unter freiem Himmel. Der Zustand des Kriegsknechts reicht vom köperlichen Tod über Stufen der Agonie bis zum strotzenden Leben. Das *tertium comparationis* ist die Kombination der *mors militans* mit dem Sujet von Frau und Tod. Besonderes Interesse kommt dabei der Ontologie des Todes zu. Agiert dieser auf der Bildebene der Protagonisten oder ist er nur eine Imagination der Dargestellten? Ist er womöglich nur vom Betrachter zu sehen? (Wie) ändert sich die Bildaussage durch ein Herausnehmen der Gestalt? – Für den Betrachter ist in allen drei Werken eine Figuration des Todes auszumachen, die zumindest in ihrer körperlichen Erscheinung ähnlich gestaltet ist, sieht man einmal von den Flügeln bei Burgkmair ab. Es handelt sich stets um eine hagere, eingefallene Erscheinung, deren Skelett sich durch die Haut abzeichnet. Lediglich der Schädel ist bereits bis auf den Knochen skelettiert und hebt sich in diesem Zustand als sinnhaftes Symbol vom Rest des Körpers ab. In Hans Burgkmairs aufwendigem Clair-obscur-Holzschnitt verwickelt der geflügelte Tod beide Beteiligten in eine physische Auseinandersetzung. Das Fortlassen des Schergen würde der Bildlogik widersprechen, dessen Präsenz im Bild ist daher zwingend notwendig. Sebald Beham lässt seine Todesfigur zurückhaltender agieren. Zwar greift sie in das irdische Geschehen ein, doch würde ihr Herausnehmen aus der Szene die irdischen Gesetzmäßigkeiten nicht stören, der dritte Zipfel der Decke fiele lediglich zu Boden. Für den Betrachter ist die Präsenz des Untoten jedoch wichtig, da über sie das Schicksal des Kämpfers vermittelt und eine Erzählstruktur aufgebaut wird. Der Totengräber kann daher als realer Akteur im Bild verstanden werden oder aber als Imagination der Dame, während des Beiseiteschiebens des Vorgangs, im Moment der Erkenntnis. In Urs Grafs Holzschnitt bestehen weder Blickkontakte noch Interaktionen zwischen den Protagonisten, weshalb das Blatt auch ohne den Hintergrund mit Todesfiguration auskommt (Vgl. Abb. 189). In diesem Fall kann die Figur des Todes auf allen drei Ebenen verstanden werden: Körperliche Präsenz

806 Die Blätter dieser Kategorie werden unter dem Namen *Tod und (junges) Mädchen* zusammengefasst und bilden eine eigene Untergruppe in der Todesikonografie. Darunter fallen auch *Tod und (laszives) Paar* oder *Schlafendes Mädchen und Tod*. Das Thema wird aber auch in Werken wie den *drei Lebensaltern der Frau* oder *Verführungen der Eva* offenbar. Diesen Themenkomplex behandeln Jürgen Müller und Thomas Schauerte ausführlich in *Die Gottlosen Maler von Nürnberg*, vgl. MÜLLER/SCHAUERTE 2011. In Baldungs Werk ist darüber hinaus ein fokus auf Hexendarstellungen zu erkennen, vgl. BRINKMANN 2007.

im Bild, Imagination eines der Beteiligten und Moraldidaxe für den Betrachter. Das Thema entwickelte sich im Verständnis der Todesfiguration also von einer relativ konkreten Vorstellung hin zu einer Ambivalenten. Dabei sind Zusammenhänge zwischen den Werken und gegenseitige Bezüge der einzelnen Künstler offenbar, von einer teleologischen Entwicklung kann aber nicht die Rede sein.
Neben den genannten Druckgraphiken gab es Anfang des 16. Jahrhunderts nur von den Beham-Brüdern Darstellungen, in denen der Tod ein Paar beim Liebesspiel unterbricht. Erst ab der Jahrhundertmitte kamen Werke von Jan Swart van Groningen, Peter Flötner, Hans Holbein d. J., Hans Baldung, Jost Amman, Frans



Abbildung 194 (◄) Jan Swart van Groningen: *Der Tod überfällt eine tafelnde Gesellschaft*, um 1520

Abbildung 195 (▼) Frans Menton nach Angelo Speeck: *Der Tod überrascht ein Paar*, 1568 BY-NC-SA

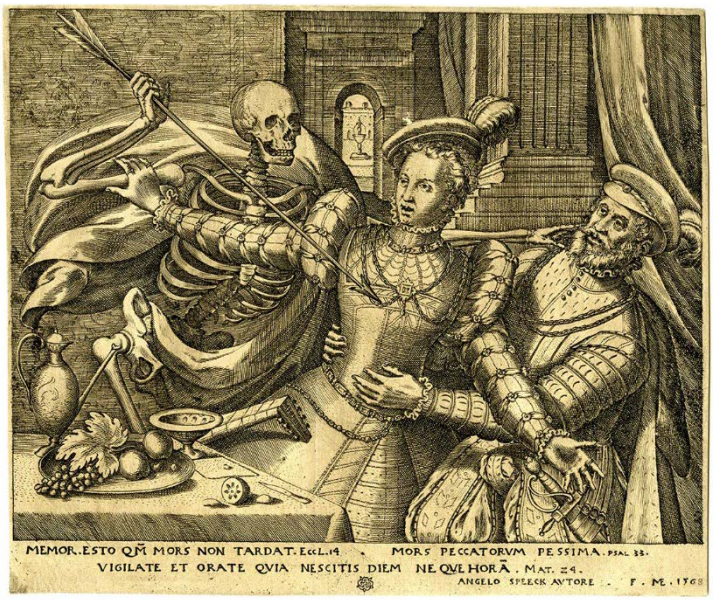




Abbildung 196 Jost Amman: *Liebespaar vom Tod überrascht*, 1578
BY-SA



Abbildung 197 Peter Flötner: *Tod und Liebespaar*, 1535
BY-NC-ND

Menton und anderen hinzu (Abb. 194– 197).[807] Bei keinem der genannten handelt es sich aber um die *mors militans* nach der oben genannten Definition. Neben diesen bekannteren Beispielen verweisen Rolf Biedermann und Tilman Falk im Zusammenhang mit Hans Burgkmair auf ein Emblem des Andrea Alciato von 1550, welches den Tod bei der Tötung eines jungen Paares zeigt (Abb. 198).[808] Der Sinngehalt des begleitenden Dreizeilers fügt sich nahtlos in die moralisierenden Schriften der Zeit:

> IN FORMOSAM FATO PRAEREPTAM.
> Cur puerum Mors ausa dolis es carpere Amorem?
> Tela tua ut iaceret: dum propria esse putat.[809]

Ein direkter Bezug zu Burgkmair drängt sich nicht auf, wenngleich die Todesfiguration einen am Boden befindlichen Jüngling erschlägt. Vielmehr hallt in dem Motiv eine Bildformel nach, zu deren Mitbegründern Burgkmair selbst gehörte und die sich Mitte des 16. Jahrhunderts bereits etabliert hatte.

807. Ein Bild ähnlichen Inhalts von Jan Swart van Groningen befindet sich in der Prager Nationalgalerie, vgl. BIEDERMANN/FALK 1973, unpaginiert, Kat.-Nr. 41a.

808 Vgl. BIEDERMANN/FALK 1973, unpaginiert, Kat.-Nr. 41a und ALCIATO 1550, S. 168. Die Ausgabe von 1565 bei Christophe Plantin zeigt bereits einen abgeänderten, seitenverkehrten Holzschnitt, vgl. ALCIATO 1565, S. 120, Nr. LXV.

809 »Von einer schönen Jungfrauw die durch Tod abgieng. O Tod warumb hast betrogn mit list Den Knaben dLieb daß er zur frist Auß seinem Köcher scheußt in ein Dein tödtlich Gschoß für seine Pfeil.« Übersetzung zitiert nach HENKEL/SCHÖNE 1967, Sp. 1583.



Abbildung 198 Jörg Breu d. Ä.: *Der Tod ergreift junge Menschen*, 1550

II.4 Das Duell mit Tod und Klingenwaffen

Nicht nur die eingangs beschriebenen Totentänze der französischen Friedhofsmauern zeigten das Schwert als Attribut einiger Stände, auch im ersten Totentanz in Buchform, einem 1455/58 in Basel entstandenen Exemplar, das sich heute in einem Heidelberger Blockbuch befindet, existieren drei Figuren, die eine Klinge mit sich führen.[810] Dem Herzog wurde das Zeichen der weltlichen Macht bereits von seinem Vollstrecker entwendet, der Ritter hat es resignierend zu Boden geworfen und der Edelmann legt sowohl Dolch als auch Zweihänder zur Seite.[811] Besonders die letzten beiden gleichen sich in ihrer Kriegskleidung, die aus einem vollen Harnisch besteht. Der Ritter unterscheidet sich lediglich durch Sporen und ein Klappvisier von seinem adeligen Leidensgenossen, dessen kostbarer Unterrock den Kettenpanzer ersetzt. Bei den Dargestellten handelt es sich also explizit um Berufsstände, die den Umgang mit der Waffe erlernt haben, der Herzog symbolisch, denn er »regiret mit dem swerth«, der Ritter kämpft zu Pferd und der Edelmann zu Fuß.[812] Doch handelt es sich in keinem der drei Fälle um eine gewaltsame Auseinandersetzung, im Gegenteil, die Waffen werden einsichtig gedenk des übermächtigen Gegners abgelegt. Die mumienartige Todesfigur springt agil um ihre Opfer herum, fasst sie bei der Hand und ist in ihrem Verhalten noch ganz dem Tanzreigen verhaftet, was sich auch im begleitenden Text niederschlägt.[813]

Diese Verhältnisse ändern sich auch nicht mit dem Süddeutschen Blockbuch von 1465/70, der Übertragung des Totentanzes von Paris in das Medium des Buches durch Guyot Marchant 1485 oder den ersten typografischen Druck, dem Heidelberger *Doten dantz mit figuren* von Heinrich Knoblochtzer aus dem Jahre 1485/88.[814] Doch das spannungsgeladene Verhältnis zwischen Tod und streitbarem Opfer, das im Kampf ›Mann gegen Skelett‹ gipfelt, hält nicht erst mit Holbeins *Simulachres* Einzug in die Ikonografie des Todes, denn Knoblochtzers Druck beinhaltet bereits eine erste Schwellenfigur, die sich – anders als alle anderen Stände – nicht widerstandslos an der Hand hinfort führen lässt: den

810 Universitätsbibliothek Heidelberg Sign. Cod. Pal. germ. 438.

811 Vgl. TOT 1455–1458 und WEHRENS 2012, S. 67–70. Die drei Figuren finden sich im Cod. Pal. Germ. 438 auf Fol. 133^{r}, 134^{r} und 136^{v}.

812 Auch wenn sein Harnisch ebenfalls einen Rüsthaken aufweist, ist der Edelmann in seinem Habitus als Fußsoldat ausgewiesen.

813 Der Herzog gesteht sich ein: »Nu byn ich yn leynen cleydern glantz Betwungen an des todis tantz« und der Ritter bedauert: »Nu byn ich wedir rytters orden An dezen tantz getwungen worden«.

814 TOT 1465, MARCHANT 1485 und KNOBLOCHTZER 1488.



Abbildung 199 Unbekannter Holzschneider: *Der Tod und der Schreiber*, 1485–88 BY-NC-SA

Schreiber (Abb. 199).[815] Im Gegensatz zu den übrigen Standesvertretern ist dieser weder durch Tanz noch Musik hinfort zu locken, was in der Forschung bisher nicht berücksichtigt, ja sogar verkannt wurde.[816] Zwar scheint der Tod sein musikalisches Spiel versucht zu haben, in der Rechten hält er ein Thurnerhorn, doch führte nicht einmal das Zerren am Gewand des Opfers zum eigentlich determinierten Erfolg.[817] Vielmehr ergreift dieses aktiv die Rolle des Angreifers und beginnt den eingefallenen Körper des Untoten einerseits zu würgen und andererseits mit einem Tritt in die Leiste auf Distanz zu halten.[818] Neben seinen Standesattributen Schriftrolle, Siegel und Schreibkapsel führt der Schreiber auch eine schmale Klinge an der Hüfte, von der er allerdings noch keinen Gebrauch macht. Zu einer solchen Bildlösung sollte es erst gut 60 Jahre später kommen, als Wilhelm Werner von Zimmern das Motiv neu interpretierte. Frühe Duelle zwischen Tod und Kriegsknechten weist auch ein Pariser Stundenbuch von 1495 auf, das in spanischer und lateinischer Sprache gedruckt wurde.[819] Im Anschluss an einen Totentanz im Stile des *Danse macabre* in Paris folgt ein Zyklus verschiedener Todesbilder, der in der

815 Von den 37 »Tanzpaaren« führt das Skelett 28 an der Hand, bei acht Personen ist es ihm nicht möglich, da es die Hände zum Spielen seiner Instrumente benötigt, nur der Schreiber hält sich nicht an diese innerzyklische Regel. In beinahe allen anderen Totentänzen verkehrt ein Schreiber lediglich unter der Bezeichnung des Juristen oder Notarius; vor dem Hintergrund der abweichenden Ikonografie und im Hinblick auf den Dialog im *Doten dantz mit figuren* ist davon auszugehen, dass es sich in diesem Fall aber nicht um einen Juristen handelt.

816 Manfred Lemmer schreibt beispielsweise über Knoblochtzers Druck: »Noch fehlt das Aufbäumen der Kreatur, die ihre Rechte geltend macht, sich dem ›weg der tödlichen‹ widersetzt und sich gegen den Tod widerborstig stellt«. LEMMER 1991, S. 119. Eben dies trifft auf den Schreiber nicht zu, eine Tatsache, die erwähnenswert gewesen wäre, doch geht Lemmer an keiner Stelle des Buches auf diese Figur ein.

817 Zum Knoblochtzer-Druck und der Bezeichnung des Instrumentes siehe WEHRENS 2012, S. 83.

818 Damit wird das Verhältnis von Opfer und dem Würger Tod umgekehrt. Diese Invertierung tritt später bei Holbeins Edelmann wieder auf (Abb. 218). Zum Begriff des ›Würgers‹ vgl. den Abschnitt II.3.1, S. 204.

819 Vgl. DOUCE 1833, S. 61–64, VOSTRE 1495a und VOSTRE 1495b. Die besitzenden Institutionen der Vostre-Drucke datieren die Werke unsicher in die Jahre 1507 und 1520, doch findet sich in beiden Werken die Jahresangabe 1495.




Abbildung 200 (links) und 201 (rechts) Unbekannter Künstler: *Ritter und Tod einen Wehrlosen tötend* und *Der Tod im Kampf mit zwei Kriegsknechten*, nach 1500

Forschung als ›zweiter‹ oder ›alternativer‹ Totentanz bezeichnet wird. Von den insgesamt 26 Tafeln sind Nummer 7 und 17 für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse, da sie je die *mors militans* zeigen. Der erste der beiden Holzschnitte zeigt einen rechts im Bild knienden Ritter, der mit seinem Schwert einen sitzenden Edelmann durch die Brust ersticht (Abb. 200). Am linken Bildrand, hinter dem Opfer, steht eine Todesfigur in Gestalt eines Skeletts und treibt dem Jüngling zusätzlich einen Todespfeil in den Kopf.[820] Diese kleine, nicht besonders detailreiche Darstellung vereint damit zwei unterschiedliche Handlungsebenen, den physischen Akt der Tötung und den seelischen Prozess des Sterbens: Während der Ritter seinen Mord begeht, versinnbildlicht die Todesfigur das durch sich selbst figurierte Abstraktum in einem performativen Akt. Im zweiten Holzschnitt begegnet der Tod den Kriegsknechten auf dem Schlachtfeld, wo er nicht länger als passive Symbolfigur den Vorgang des Sterbens visualisiert, sondern als aktiver Kontrahent in Erscheinung tritt (Abb. 201). In Form eines

820 Wenngleich die Pfeilspitze nicht zu sehen ist, geht aus dem Vergleich mit den übrigen Holzschnitten hervor, dass es sich bei der Bewaffnung der Todesfigur immer um einen Pfeil und keine andere Waffe handelt.

Skeletts steht er, vom linken Bildrand beschnitten, vor zwei Kriegsknechten und durchbohrt dem vorderen der beiden mit seinem Pfeil die Brust. Dieser ist durch die tödliche Berührung bereits in ein ohnmächtiges Sinken verfallen, wenngleich es den Anschein erweckt, dass er seine Stangenwaffe ebenfalls dem Tod zwischen die Rippen gerammt hätte. Vielmehr ist aber davon auszugehen, dass der Spieß sein Ziel verfehlt hat und im Fallen des Kriegers nach oben gerissen wird. Sein Kampfgefährte im Hintergrund ist bereits konsterniert, er hat die Augenlider gesenkt und ahnt bereits, das nächste Opfer zu werden. Die unter den Holzschnitten in roten Lettern angebrachten Verse besitzen, wenn überhaupt, nur eine lose Verbindung zum Bildinhalt und wurden aus den gedruckten Totentänzen des Guyot Marchant übernommen (Transk. 51).[821] Die nach den Holzschnitten von 1495 zunehmenden Entwicklungen und Darstellungsmodi der kämpfenden *mors militans* wurden maßgeblich durch Holbein d. J. und Jakob Binck geprägt und sollen im Folgenden ausführlich untersucht werden.

II.4.1 Hans Holbein d. J.: Der Buchstabe P und einige *Simulachres*

Hans Holbein d. J., geboren 1497 oder 1498, wirkte zu Beginn seiner Laufbahn in zwei Zentren druckgrafischer Künste: Augsburg und Basel. Hier hatte er Zugang zu den berühmten Blockbüchern des 15. Jahrhunderts, bei denen Text und Bild noch aus demselben Stock geschnitzt wurden.[822] Für seine eigenen Arbeiten trennte er dann bereits zwischen Bild- und Schriftstock. Wie die meisten Künstler dieser Zeit entwarf Holbein lediglich das Motiv und überließ die Ausführung in Holz einem Formschneider. Der hierfür gewählte Lützelburger erwies sich als eine lukrative Wahl, denn durch dessen Erfahrungen aus der neuen französischen Metallstecherkunst und der daraus resultierenden hohen Stockqualität konnte Holbein Aufträge von mindestens fünf verschiedenen Druckern für sich gewinnen.[823] Anders als seine übrigen Basler Arbeiten waren diese *Simulachres* aber kein Auftrag eines wohlhabenden Patrons, sondern entstanden aus Eigeninitiative.[824] Die umgangssprachlich als »Totentanz« bezeichnete Bildfolge Hol-

821 Vgl. MARCHANT 1485.

822 Vgl. CLARK 1947, S. 12.

823 Vgl. CLARK 1947, S. 14.

824 Peter Parshall hält es für möglich, dass Lützelburger Holbein mit dem Projekt beauftragte, vgl. PARSHALL 2001, S. 88. Aus einem Basler Vergichtbuch geht hervor, »daß der unmittelbare Geschäftspartner der Verleger Trechsel, nicht der Künstler und Entwerfer der Holzschnitte war, sondern der Formschneider. Eine Verständigung der Gebrüder Trechsel mit Holbein scheint aber insofern möglich und wahrscheinlich, als sich Holbein kurz vor Juni 1524 in Lyon aufhielt«. PETERSMANN 1983, S. 101–102. Im Zuge der Nachlassverwaltung der Druckstöcke entwickelt auch Stephanie Buck die These, dass möglicherweise ein indirekter Auftrag über Lützelburger bestand.

beins erschien erstmals 1538 in Lyon unter dem Titel *Les Simulachres et historiees faces de la mort,*[825] wurde von den Buchhändlern Jean und François Frellon verlegt und durch ein Vorwort des Klerikers und Gelehrten Jean de Vauzelles eingeleitet, der den Tod des meisterlichen Formschneiders beklagt und darüber informiert, dass eine Vielzahl weiterer Druckstöcke nicht vollendet werden konnte, da in Anbetracht der hohen Qualität »keiner es gewagt habe, die verbleibenden Formen zu schneiden.«[826] Die einzelnen Bildszenen wurden mit lateinischen Bibelversen und französischen *quatrains* (Vierzeiler) des Pariser Intellektuellen Gilles Corrozet ergänzt (Abb. 202–205).[827]

Die Vierzeiler beschreiben den Tod dabei weniger als Person, sondern als Konzept und zeigen lediglich moralisierende Tendenzen, nicht aber die beliebte satirisch-humoristische Ironie, denn auch die bis dahin üblichen Dialogverse zwischen dem Tod und seinem Opfer wurden ausgespart.[828] Als literarische Einflüsse für das Werk gelten das Gedicht *Le Mors de la Pomme* sowie das 1495 von Nicolas Higman herausgegebene *Las Horas*.[829]

Dieser hatte einen Vertrag mit den Gebrüdern Trechsel und muss dann Holbein mit den darin festgelegten Bedingungen beauftragt haben. Vgl. BUCK 2006, S. 120. Christian Rümelin bekräftigt diese These, vgl. RÜMELIN 2006a, S. 472. Anlass für einen solchen Auftrag mag der Wunsch nach einem ikonografisch neuen Totentanz in Buchform gewesen sein, der sich von den in jenen Jahren in Lyon vielfach aufgelegten französischen Totentänzen unterscheiden sollte.

825 Übersetzt: *Die Trugbilder und illustrierten Gesichter des Todes*. Aufgrund des langen Titels wird das Werk im Folgenden kurz als *Simulachres* bezeichnet.

826 BUCK 2006, S. 117. Vauzelle schrieb das Vorwort unter dem Pseudonym »Vray Zele«, vgl. KURTZ 1975, S. 190. Außerdem beinhaltet es eine Widmung an die Äbtissin eines Lyoner Nonnenklosters, vgl. SCHUSTER 1989, S. 127. Hierbei handelt es sich allerdings um ein Wortspiel der Herausgeber »with reference to the French dedication. ›A movlt reverende Abesse – Madame Jehanne de Touszele‹ – the dedication itself betrays, in the words ›Salut d'un vray Zele‹ a proof of authorship.« HOLBEIN 1869, S. XXV.

827 Eine übersichtliche Zusammenfassung der Produktionsgeschichte bietet WEHRENS 2012, S. 145–149. Zu den Personen Corrozet und Vauzelles siehe STRÖLE 1999, S. 37 und DAVIS 1956, S. 111–117. Rosa Neugebauer Gräfin von der Schulenburg geht davon aus, dass die Vierzeiler sich an Schriften Erasmus von Rotterdams orientieren, vgl. NEUGEBAUER 1993, S. 192, FN 2 und MASSMANN 1840, S. 248.

828 Vgl. KURTZ 1975, S. 193.

829 Vgl. KURTZ 1975, S. 56 und VOSTRE 1495b. Zur Vorbildfunktion des Gedichtes *Mors de la Pomme* siehe BUCK 2006, S. 120 und MIÉLOT 1937.



Abbildung 202 (links), 203 (Mitte) und **204 (rechts)** Hans Holbein d. J.: *Der Edelmann*, *Der Ritter* und *Der Graf*, jeweils 1523–1526 (Exemplare aus dem Erstdruck von 1538) BY-NC-SA

Das Bildprogramm der *Simulachres* entspricht dem der klassischen Totentänze, orientiert sich dabei stark an der bildlichen Darstellung des Großbasler Zyklus und wird durch einleitende und abschließende Motive gerahmt.[830] Diese zeigen zuerst vier Szenen der Genesis und ein ›lebendiges‹ Ossuarium.[831] Dann folgen in absteigender Rangfolge die Repräsentanten geistlicher und weltlicher Stände, beginnend beim Papst bis hinunter zu Bauer und Kind, bevor die Bilderfolge mit dem Jüngsten Gericht und dem Wappen des Todes schließt. Die Mitarbeit Lützelburgers zeigt sich in der hohen Qualität der kleinen Hochformate und ist über dessen Signum im Blatt der *Herzogin* auch im Werk selbst belegt.[832] Schon bald wurde das von Zeitgenossen *Imagines mortis* genannte Buch ins Lateinische, Italienische und durch Caspar Scheyt auch ins Deutsche übersetzt; die Nachfrage

830 Den Basler Totentanz als Vorbild nennen unter anderem BUCK 2006, S. 120 und SCHMITZ 1982, S. 22. Ingeborg Ströle hingegen nennt den Berner Totentanz als Vorbild, vgl. STRÖLE 1999, S. 36. Neben den Totentänzen werden meist ohne überzeugende Beweisführung auch andere Bildwerke als Vorbild genannt, so z.B. Burgkmairs *Liebespaar vom Tod überrascht* (Abb. 134), vgl. SCHADE 1974, S. 15.

831 Bei den Szenen handelt es sich um Schöpfung, Sündenfall, Vertreibung und das Leben im Exil. Holbein war der erste, der die Einleitung durch vier biblische Szenen etablierte, welche in der Folgezeit einen festen Kanon bildeten, vgl. SCHUSTER 1989, S. 128.

832 Die Wahl des besonders kleinen Buchdruckmaßstabs von 65 × 50 mm ist typisch für Holbein, wurde bisher jedoch nicht weiter untersucht, vgl. HOLBEIN 1907, Einleitung, unpaginiert.

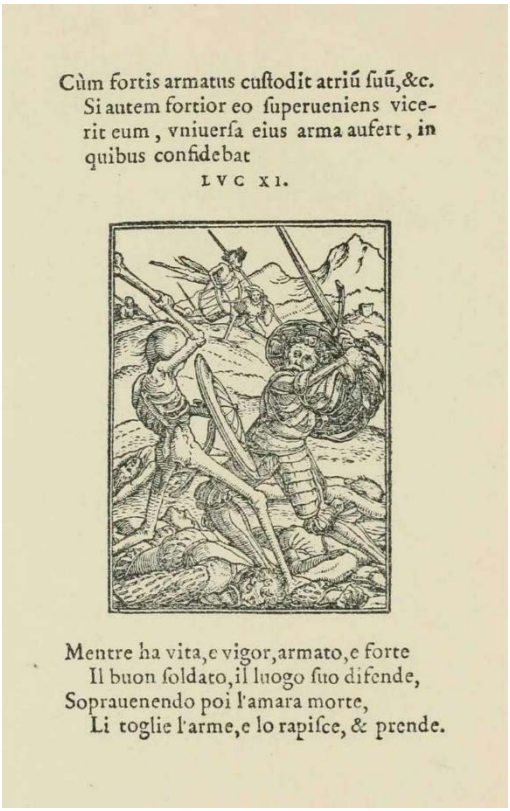


Abbildung 205 Hans Holbein d. J.: *Der Soldat*, 1523–1554 (Exemplar aus der siebten Auflage von 1562) PUBLICDOMAIN

war so hoch, dass binnen weniger Jahre eine Vielzahl an Neuauflagen entstand.[833]

Die frühesten systematischen Untersuchungen zu Holbeins »dance of death« stammen aus dem Jahr 1794 aus der Feder Francis Douces.[834] Seine späteren Ausführungen zu dem Thema bildeten den Grundstock für eine intensive Forschung der 1860er Jahre, an deren Spitze sich Ende des Jahrhunderts Alexander Goette setzte.[835] Seine Forschungen können bis heute als umfassende Grundlagen für die tiefergehende Forschung des 20. Jahrhunderts gelten.[836] Stilisiert zum großen deutschen Künstler, der es bis zum englischen Hofmaler schaffte, war Holbein auch mit seinen *Simulachres* bis zuletzt Gegenstand der aktuellen Forschung. Die Todesthematik seiner Werke wurde zuletzt 2006 von Stephanie Buck und Christian Rümelin untersucht.[837] Einleitend wurde bereits berichtet, wie vielfältig die Wurzeln der Totentänze und diesbezügliche Forschungsstände sind. In einem

833 Vgl. KOLLER 1980, S. 29. Zu den verschiedenen Ausgaben siehe KURTZ 1975, S. 195–207. Die tabellarischen Angaben Hans Ferdinand Massmanns sind sehr übersichtlich, aber nicht mehr aktuell, vgl. MASSMANN 1841, S. 175. Originalgetreue Ausgaben: 1538 frz. Lyon Trechsel/Corrozet; 1542 frz. Lyon Frellon/Corrozet; 1542 lat. Lyon Frellon/Oemmel oder Aemilius; 1545 frz. Lyon Frellon/Corrozet; 1545 it. Venedig Vaugris/Corrozet; 1547 frz. Frellon; 1547 lat. Lyon Frellon; 1549 Frellon; 1562 Frellon. Kopien: 1544 dt. Augsburg Heinrich Vogtherr; 1545 it. Venedig Vincenzo Valgrisi; 1554 dt. Augsburg, Kopie in Farbe, Jobst Dienecker; 1555 lat. Köln Arnold Birckmann (elf Auflagen bis 1637); 1557 dt. Caspar Scheyt (fünf Auflagen bis 1575); 1561 dt. Augsburg Kopie durch Jobst Dienecker; 1572 dt. Leipzig Kopie durch Jobst Dienecker; 1581 dt. St. Gallen; 1588 dt. Huldrich Frohlich (Nachdruck 1608); 1590 Matthaeus Welack. Diese und viele weitere Nachdrucke erfolgten bis ins erste Viertel des 20. Jahrhunderts in Holz, Stein und Kupfer. Außerdem greifen viele andere Werke einzelne Holzschnitte der *Simulachres* auf. Tindrall Wildridge spricht von »hundred editions« der *Simulachres*, dabei wird nicht deutlich, ob es sich um das Stilmittel der Übertreibung handelt, vgl. WILDRIDGE 1887, S. 37.

834 DOUCE 1794 und DOUCE 1833.

835 Vgl. WOLTMANN 1866–1868, HOLBEIN 1869 und GOETTE 1897.

836 So äußert sich Martin Knauer zur Geschichte der Holbeinforschung, vgl. KNAUER 1997, S. 104.

837 Vgl. die Beiträge in MÜLLER/KEMPERDICK 2006. Buck gibt auch einen umfangreichen Überblick zur Forschungsgeschichte, vgl. ebd., S. 122, FN 2.

ist sich die Forschung jedoch einig: Hans Holbeins *Bilder des Todes* führten erstmalig zur Auflösung des Totentanzzyklus in einzelne Bilder.[838] »In diesen pointierten Darstellungen verbindet sich eine meisterhafte psychologische Charakterisierungskunst mit dem zeitgenössischen Anliegen und der eindringlichen Mahnung an die Hinfälligkeit des irdischen Lebens.«[839] Dabei hatte die Unterteilung in Einzelbilder bereits Mitte des 15. Jahrhunderts begonnen, als die bekannten Totentänze der französischen Friedhofsmauern kopiert und in Buchform herausgegeben wurden.[840] Mit seiner Orientierung am Großbasler Totentanz lieferte Holbein eine Alternative zu den frankophilen Drucken aus Lyon und sorgte für inhaltliche Neuerungen zentraler Punkte: Seine Bilder sind situationsgebunden und in einen heilsgeschichtlichen Rahmen eingebunden, indem sie mit der Genesis beginnen und in ihrer ursprünglichen Zusammenstellung mit einer Höllendarstellung enden.

In Bezug auf die Modellierung der Todesfigur schreibt James Clark: »Holbein also shows considerable ingenuity in varying the figure of Death. His skeletons are either undraped or covered by a few scanty rags. Sometimes they wear the emblems of their victims, as those of the [...] Knight.«[841] Laut Jaro Springer seien bei Holbein die Extremitäten aller Skelette von Haut überzogen, eine Aussage, die sich als haltlos erweisen wird.[842] Außerdem sind die Skelettschergen nicht in allen Einzelheiten anatomisch korrekt wiedergegeben, sie orientieren sich also nicht am aktuellen Wissensdiskurs über den Aufbau des menschlichen Körpers. Trotz dieser Abweichungen war das Skelett aber vom Betrachter als solches zu identifizieren, ganz im Gegensatz zu den portraithaften Zügen, die Henry Green den Grafiken spekulativ attestiert.[843]

Bisher ungeklärt sind die Ursachen für den späten Zeitpunkt der Erstauflage im Jahre 1538, denn die Forschung ist davon überzeugt, dass die Zeichnungen

838 Vgl. BRIESEMEISTER 1970, S. 4.

839 BRIESEMEISTER 1970, S. 6.

840 1455 und 1465 versahen unbekannte Künstler erstmals die literarische Form der Totentänze mit bildlichen Umsetzungen. 1485 erschien der oberrheinische Totentanz von Heinrich Knoblochtzer, ein Jahr später druckte Guyot Marchant *La danse Macabre* nach dem Totentanz vom *Cimetière des Innocents* in Paris. Aber vor allem in Lyon erfreuten sich die Buchausgaben einer großen Beliebtheit, dort hatte Mathieu Huss im Februar 1499 den *Danse Macabre* herausgebracht. In gleicher Art folgten Editionen durch Claude Nourry in den Jahren 1501, 1519 und 1523. Pierre de Saint Lucie legte diese unter anderem 1537 neu auf, also ein Jahr bevor Holbeins *Simulachres* erstmals veröffentlicht wurden. Zu diesen frühen Buchausgaben siehe DAVIS 1956, S. 97.

841 CLARK 1947, S. 19.

842 Vgl. J.A.A.L. 1907, unpaginiert.

843 Vgl. HOLBEIN 1869, S. XXVII.

zu den *Simulachres* bereits zwischen 1524 und 1526 in Basel hergestellt wurden.[844] Sie wurden vermutlich direkt auf das Holz aufgetragen, denn Entwürfe und Studien sind für das gesamte Projekt nicht nachweisbar.[845] Der Erstdruck des endgültigen Werkes sollte dann erst zwölf Jahre später erfolgen. Einen Erklärungsversuch dafür hat James Clark bereits 1947 unternommen:[846] Der ausführende Formschneider Lützelburger starb am 3. Juni 1526 zu einem Zeitpunkt, als seine Arbeiten zu Holbeins *Simulachres* in vollem Gange waren. Nach seinem Tod waren allerdings erst 41 der späteren 58 Holzstöcke fertiggestellt, die restlichen Druckplatten stammen folglich nicht mehr aus der Hand Lützelburgers, können aber auch keinem anderen fassbaren Künstler zugeschrieben werden.[847] Nach dem Ableben des Formschneiders forderten dessen Gläubiger ihre Schulden ein und so gelangten die Holzstöcke als rechtmäßige Lieferung im Voraus getätigter Zahlungen nach Lyon zu den Druckerbrüdern Melchior und Gaspar Trechsel, welche diese erst 1538 und ohne Nennung von Holbeins Namen druckten.[848] Während sich die Druckerei einerseits einer guten Auftragslage erfreute, was zu einem Verzug von der Drucklegung von Holbeins Bildfindungen führen

844 Vgl. SCHUSTER 1989, S. 127 und CLARK 1947, S. 12. Es besteht sogar die Möglichkeit, dass Holbein erste Ideen bereits während seines Frankreichaufenthaltes 1523 formulierte. Heinrich Schmid vermutet anhand von Vergleichen zu Holbeins Bibeldrucken, dass die Arbeiten zu den *Simulachres* bereits zu Beginn des Jahres 1523 erfolgten, einen Beweis bleibt er aber eigenen Angaben zufolge schuldig, vgl. SCHMID 1928–1929, S. 194.

845 Vgl. CLARK 1947, S. 18 und HOLBEIN 1907, Einleitung, unpaginiert. Die von Frederic Lees reproduzierte und Holbein zugeschriebene »summary sketch« ist lediglich eine mindere Kopie eines späteren Kopisten. Vgl. LEES 1913, S. 76–77.

846 Vgl. CLARK 1947, S. 22–23. Auch wenn Clark in seiner Bibliographie nicht den Autor His angibt, scheint er dessen Basler Quellen doch zu kennen. Eine zusammenfassende Rekonstruktion der Nachlassverwaltung und Druckgenese zuletzt bei BUCK 2006.

847 Während in der älteren Forschung anhand stilistischer Merkmale verhandelt wurde, welcher Holzschnitt der *Simulachres* noch aus Lützelburgers Hand stammt, geht die gegenwärtige Holbeinforschung davon aus, dass ausschließlich die 41 Holzschnitte der Erstausgabe von Lützelburger gefertigt wurden.

848 Um welche Motivstöcke es sich genau handelt, geht aus den Nachlassverhandlungen Lützelburgers nicht hervor: »the exact woodblocks in question are not specified in the document.« PARSHALL 2001, S. 84. Eduard His hat bereits 1870 den Weg der Druckstöcke anhand Basler Schriftquellen nachgezeichnet. Zwischen 1526 und 1527 sind die »Formen« demnach aus Basel nach Lyon gelangt, vgl. HIS 1870, S. 165–168. His erwägt die Möglichkeit, dass die Trechsels lediglich mit Lützelburger korrespondierten und den eigentlichen Entwerfer der Figuren gar nicht kannten. Sollte diese unwahrscheinliche Annahme zutreffen, wäre sie das überzeugendste Indiz dafür, warum in der Erstfassung auf Holbeins Namen verzichtet wurde. Ein Lyoner Aufenthalt Holbeins ist für die erste Jahreshälfte 1524 nachzuweisen, der Kontakt zu den Trechsels ist zwar nicht belegt, scheint aber wahrscheinlich, vgl. TRÖSCHER 1953–1954, Bd. 1 [1953], S. 70, PETERSMANN 1983, S. 101–102 und KNAUER 1997, S. 104.

konnte, spricht der Verzicht auf die Nennung der Künstlernamens für einen anderen Grund.[849] Die zu jener Zeit veröffentlichten Schriften mussten einer Prüfung durch die theologische Fakultät der Pariser Universität standhalten und der orthodoxe Lyoner Erzbischof regierte mit strenger Zensur.[850] Holbeins Kritik an Papst, Klerus und Adel hätte den mittlerweile zum englischen Hofmaler erhobenen Künstler in Schwierigkeiten bringen können.[851] Vermutlich sind dies die Gründe, weshalb das Werk erst 1538 gedruckt wurde, nachdem sich die religiöspolitische Lage etwas entspannt hatte. Bereits mit dieser ersten Veröffentlichung erlangte das Werk einen hohen Bekanntheitsgrad und erfreute sich so großer Beliebtheit, dass zahlreiche Neuauflagen, aber auch Kopien aus Venedig, Augsburg und Köln folgten.[852] Die französischen Sinnsprüche des Gilles Corrozet wurden zeitnah in lateinischem Wortlaut veröffentlicht, federführend hierbei war George Oemler, bevor Fassungen in Italienisch und Deutsch folgten. Ab 1547 wurde außerdem die Anzahl der Motive auf 53 erhöht, bis 1562 sollten fünf weitere ergänzt werden.[853] Der katholische Intellektuelle Vauzelles und die protestantischen Brüder Frellon schrieben zu den jeweiligen Ausgaben tagespolitische Essays, ihre verschiedenen Glaubensrichtungen stellten dabei kein Hindernis für einen gemeinsamen Tenor dar. Bei Vauzelles war der satirische Charakter auf Reformbewegungen innerhalb der katholischen Seite zurückzuführen, bei den Frellons waren sie Mittel zum Zweck, die katholische Sichtweise offen zu

849 Vgl. BUCK 2006, S. 117. Stephanie Buck hält es für plausibel, dass allein die Auslastung der Trechsel-Offizin der Grund für die zwölf Jahre dauernde Verzögerung gewesen ist, da auch kritikfreie Werke Holbeins sieben Jahre auf den Druck warteten. Ich halte ein Zusammenspiel von beiden Faktoren für überzeugend, bei dem man unter der Prämisse hoher Auftragszahlen inhaltlich kontroverse Projekte hinten anstellte.

850 Vgl. PARSHALL 2001, S. 87.

851 Der englische Hof war bereits protestantisch; hätte man Holbein zusätzlich die Urheberschaft der papstkritischen Bilder nachweisen können, hätte er mit der Exkommunikation rechnen müssen, vgl. PARSHALL 2001, S. 87. Holbein zeigte sich in seinen Entwürfen kritisch gegenüber den Obrigkeiten, aber loyal zum deutschen Kaiser und in Opposition zum französischen Monarchen, indem er die säkularen Kleriker unterstützte und die konservativen kritisiert, vgl. LEE 1974, S. 75.

852 Vgl. CLARK 1947, S. 32. Wenceslaus Hollar wurde zum bekanntesten unter den Holbeinkopisten. Die Auflagen nach 1538 erschienen unter der Redaktion von Jean und François Frellon. Sie erhielten die Bildstöcke aus den Händen der Gebrüder Trechsel 1539 oder kurz danach. In diesem Jahr brachte der Anschlag der *compagnons imprimeurs* in Lyon die dortige Druckerindustrie zum Erlahmen und die Gebrüder Trechsel zur Aufgabe ihres Ladens. Es liegt nahe, dass sie infolgedessen besagte Bildstöcke veräußert haben, vgl. DAVIS 1956, S. 118. Die Publikationen unter dem ebenfalls protestantischen Jean Frellon konnten nur deswegen erfolgreich verlegt werden, da dieser neben vielen katholischen und wissenschaftlichen Publikationen protestantische Werke unter katholischen Aufmachern vertrieb, vgl. Ebd., S. 120.

853 Vgl. HOLBEIN 2003, S. 6. George Oemler ist auch unter der latinisierten Form Aemylius zu finden.

kritisieren. Anscheinend gelang es den Verlegern aber nicht, die Kritik unter dem Deckmantel des traditionellen satirischen Momentes zu verbergen, denn bereits ab 1544 wurden die verschiedenen Ausgaben der *Simulachres* auf diverse französische und päpstliche Indizes gesetzt; dies galt nicht nur für den Text von Vauzelles, sondern für den gesamten Bilderstock.[854]

Die 1538 in Buchform erschienenen *Simulachres* sind allerdings nicht die ersten Abzüge der Druckstöcke von Holbein und Lützelburger. Spätestens 1527 erfolgten in Basel sogenannte Probedrucke, »denen wohl auch schon die Form des Buches gegeben wurde. Diese, nicht ganz mit Recht Probedrucke genannte, erste Baseler Ausgabe wurde mit besonderer Sorgfalt gedruckt, sie ist ungleich besser als die späteren Lyoner Bücher.«[855] Bis 1530 entstanden so mindestens zwei verschiedene Auflagen à 41 Blätter mit deutschen Überschriften.[856] Allein die Tatsache, dass eine Vielzahl dieser Exemplare existiert, spricht gegen den Charakter eines Probedruckes, für den es nur eines Abzugs je Stock bedurft hätte. Zwei 1527 datierte Federzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett bilden den *Terminus ante quem* für die Probedrucke, da die Zeichnungen bereits Lützelburgers Monogramm aufweisen und folglich nach diesen entstanden sein müssen.[857] Vermutlich wurden diese ersten, kommentarlosen Ausgaben an ein ausgewähltes, dem Künstler nahe stehendes Publikum ausgegeben. Dafür spricht auch die Auflage zweier verschiedener Probedrucke unterschiedlicher Schrifttypen.[858] Neben dem Totentanz schuf Holbein auch ein sogenanntes Todesalphabet und einen Totentanz aus sechs Bildpaaren für eine Dolchscheide. Die hiervon für die *mors militans* maßgeblichen Bildwerke sind Inhalt der folgenden Abschnitte.

854 Vgl. DAVIS 1956, S. 128 und PARSHALL 2001, S. 87.

855 J.A.A.L. 1907, unpaginiert. Ähnlich äußert sich auch KURTZ 1975, S. 191. Peter Parshall hält die Bezeichnung ›Probedruck‹ zwar ebenfalls für falsch, führt diese aber darauf zurück, dass die betreffenden Blätter nur einzeln und nicht gebunden herausgegeben wurden, vgl. PARSHALL 2001, S. 84. Die sogenannten Probedrucke befinden sich heute in den Kupferstichkabinetten von Basel und Berlin und den Nationalbibliotheken von London und Paris, vgl. SCHUSTER 1989, S. 127.

856 Vgl. STRÖLE 1999, S. 36.

857 Alfred Woltmann wies dies anhand einer Serie von runden Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts bereits 1868 nach, vgl. WOLTMANN 1866–1868, Bd. 2 [1868], S. 109. Zuletzt dazu BUCK 2006, S. 119. Zudem tragen die Probedrucke deutsche Überschriften, ein Verweis darauf, dass sie noch in Basel entstanden sind, denn in Lyon wurde stets in Französisch und Latein veröffentlicht.

858 Vgl. BUCK 2006, S. 118.

II.4.1.1 *›P‹ wie ›Probedruck‹*



Abbildung 206 Nach Hans Holbein d. J.: sogenanntes *Todesalphabet*, 1523–1524, Londoner Exemplar BY-NC-SA

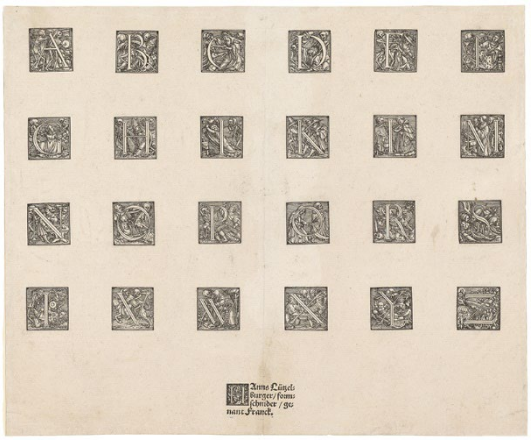


Abbildung 207 Hans Holbein d. J.: sogenanntes *Todesalphabet*, 1523–1524, Basler Exemplar

Neben den *Simulachres* verfolgte Holbein zahlreiche weitere Projekte, wie zum Beispiel das Anfertigen von figurierten Majuskeln: »Gemeinsam mit seinem Bruder Ambrosius schuf er, als in Basel die Reformation begann, kirchliche Aufträge ausblieben und dies die beiden Brüder arbeitslos machte, etwa 2000 Initialen in Holz- oder Metallschnitt«[859]. Die Brüder entwickelten beinahe 50 verschiedene, thematisch in sich geschlossene Alphabete mit je 24 römischen Buchstaben, ›J‹ und ›U‹ wurden nicht benötigt, von denen eines heute als Todesalphabet (Abb. 206–207) bekannt ist. Von besonderer Relevanz für die *mors militans* ist der Buchstabe ›P‹ (Abb. 208), denn dieser wird von einem Duell zwischen Tod und Kriegsknecht begleitet. Zum Kampf ist es offenbar spontan gekommen, ganz plötzlich sah sich der Eidgenosse gezwungen, die Waffe zu ziehen, seine linke Hand befindet sich noch am gegürteten Waffenfutteral. Mit seiner Rechten führt er einen Schweizerdegen und holt hoch über dem Kopf zum Streich aus.[860] Doch der Tod ist ihm zuvorgekommen. Mit seiner Linken wehrt dieser den Schwertarm des Waffenknechts ab und holt mit der Anderen zum vernichtenden Schlag aus; die gedachte Verlängerung des Katzbalgers – vom Buchstaben ›P‹ ohnehin verdeckt – zielt direkt in das Herz des Verteidigers. Auffällig an der Erscheinung der Todesfiguration ist der überdimensionierte Schnauzbart, der umso befremdlicher wirkt, als die übrige Körper- und Kopfbehaarung

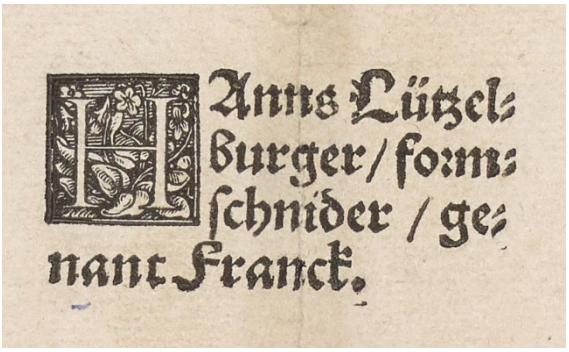
859 JANZIN 2007, S. 194.

860 Der Knauf der Waffe zeigt ein Schweizerkreuz und das komplizierte Kreuzgefäß entspricht dem der Schweizerdegen, folglich handelt es sich um einen eidgenössischen Kämpfer.

längst gewichen ist. Wir kennen den markanten Schnäuzer sonst nur als Charakteristikum der deutschen Landsknechte, in der hiesigen Verbindung mit der großen Parierstange des Katzbalgers und der geschlitzten Kleidung darf man daher durchaus annehmen, Holbein habe der Todesfigur einen ›deutschen‹ Impetus verleihen wollen. Da es sich bei seinem Gegenüber fraglos um einen Eidgenossen handelt – neben Degen und Federbarett spricht vor allem der Schweizerdolch an der rechten Hüfte dafür – wird im Buchstaben ›P‹ also erneut eine bildliche Spitze regionaler Feindschaften in das Thema von Sieg und Niederlage, Leben und Tod integriert. Eine weitere Auffälligkeit betrifft die untere Bildhälfte der Initiale. Bisher unerwähnt geblieben ist ein horizontal am Boden liegender Krieger im geschlitzten Gewand, der bereits Opfer des Todes geworden ist. Dieses Motiv sollte in Holbeins späterem grafischen Œuvre wiederkehren und in elaborierter Form das Blatt des *Soldaten* bereichern (Abb. 210). Vergleicht man beide



Abbildung 208 Hans Holbein d. J.: *Der Buchstabe P*, 1523–1524



Ausschnitt von **Abbildung 207**

Werke, so fällt ins Auge, dass auch die Beinstellung der Protagonisten identisch ist. Der Buchstabe ›P‹ nimmt damit Holbeins späteren *Soldaten* vorweg.[861]

Mit einer Kantenlänge von 24 Millimetern sind die quadratischen Kleingrafiken etwa so groß wie eine handelsübliche Briefmarke, der Bildgrund also nicht auf komplexe Szenerien ausgelegt und eine Herausforderung für den zuständigen Formschneider. Letztgenannten können wir erneut als Hans Lützelburger identifizieren, dafür spricht nicht nur die äußerst präzise Umsetzung der detailreichen Vorgaben Holbeins, sondern auch sein Handwerkszeichen, das er unterhalb eines Probedruckes des gesamten Alphabetes anbrachte: »[H]Anns Lützelburger/formschnider/genant Franck«.[862] Diesem Probedruck aus der Zeit um 1523 folgte bald die erste Schrift, welche das Todesalphabet nutzte. Dabei handelt es sich um das 1524 in Basel durch Johannes Bebel und Andreas Cratander herausgegebene *Týs καινýs διαθýκηs ἁπαντα Novi Testamenti Omnia*.[863] Zeitgleich entstanden Flugblätter im Stile der Probedrucke, welche den einzelnen Buchstaben Bibelzitate aus der Offenbarung des Johannes anbei stellten, die sich mehr oder weniger explizit auf die Todesdarstellung der Initiale bezogen, diese aber nicht als Anfangsbuchstaben verwendeten. Die Schnitte der einzelnen Buchstaben sind kurz vor Holbeins *Simulachres* entstanden. Beiden Werken liegt ein vergleichbares Konzept zu Grunde, das sich beispielsweise in der hierarchischen Rangfolge der Todesbegegnungen widerspiegelt und sich nicht nur in der Bildstruktur ablesen lässt, sondern auch in der Übernahme teils identischer Bibelstellen deutlich wird.[864] Der Buchstabe ›P‹ wird dabei von Psalm 88,49 begleitet (Transk. 52) und greift damit exakt den Passus auf, der später auf Blatt 16 der *Simulachres* veröffentlicht werden sollte,

861 Die Schlüsse folgen der Annahme, dass *Das Todesalphabet* 1523–1524 entstanden ist, *Der Soldat* aber erst nach 1524, als Holbein bereits die Arbeiten zu den *Simulachres* aufgenommen hatte. Zum Blatt des Soldaten (Abb. 210) vgl. Abschnitt II.4.1.3.

862 Diesen Nachweis der Autorenschaft hinterließ Lützelburger auch auf dem Druck eines Düreralphabetes, vgl. HOLBEIN 1869, S. XXVI. Wir können diese Art der Kennzeichnung als Werbung in eigener Sache deuten, vgl. BUCK 2006, S. 118.

863 Tēs kainēs diathēkes hapanta, übersetzt: *Die ganze Bibel*. Zu den Basler Druckern vgl. RÜMELIN 2006b, S. 486.

864 Vgl. Ö.K.B. 1997, S. 325. Christian Rümelin hält es für möglich, dass die *Simulachres* sogar aus dem Alphabet hervorgegangen sind. Ihre Struktur entspricht nämlich derjenigen der Lettern und wurde mit der Tradition der *Mors de la Pomme* verschmolzen, vgl. RÜMELIN 2006a, S. 472.

der Darstellung des Edelmanns (Abb. 218). Bereits der Künstler und seine Zeitgenossen sahen also eine Verbindung dieser beiden Motive, was umso mehr für den militanten Charakter von Holbeins Edelmann spricht.[865]

Aus heutiger Sicht mögen die winzigen Initialen manchem als eine Nebensache vorkommen, doch bewegen sich ihre Motive innerhalb der zeitgenössischen Ikonografiegenese, wurden vielfach rezipiert und waren in ihrer Funktion als Textinitialen vieler Schriften dem alphabetisierten Publikum vertraut.[866] In seltenen Fällen konnten sie dabei einen sinnstiftenden Zusammenhang zwischen Initiale und Text herstellen, so wie in Marsilio Ficinos *Florentini Medici [...] Epidemiarum Antidotus*, wo der Buchstabe ›P‹ einen Abschnitt mit »[P]estis« einleitet.[867] Bereits in Urs Grafs Holzschnitt mit lauerndem Tod im Baum (Abb. 183) wurde der Stellenwert eines Buchstabens aus Holbeins Todesalphabet hervorgehoben und auch im eigenen Œuvre schuf Holbein Querverweise, so die Verbindungen zwischen ›P‹ mit dem *Soldaten* und dem *Edelmann*.[868] Trotz dieser einflussreichen Zäsuren, die allein am Beispiel der *mors militans* herausgearbeitet werden konnten, hat das Todesalphabet bisher kaum Beachtung gefunden, eine ikonografische oder systematische Analyse, wie sie für Holbeins sogenannten *Totentanz* mehrfach unternommen wurde, fehlt weiterhin.[869]

II.4.1.2 *Der unvorbereitete Ritter*

Die vermutlich drastischste aller *mors militans*-Darstellungen stellt Holbeins Ritter dar, der vom ebenfalls schwer gerüsteten Tod, in Erscheinung eines Doppelsöldners, mit seiner eigenen Lanze durchbohrt wird (Abb. 209,

865 Erwin Koller hat bereits 1980 bemerkt, dass der Edelmann häufig ähnlich gerüstet wie der Ritter dargestellt wurde, vgl. KOLLER 1980a, S. 124.

866 Zu den Schriften, die Holbeins ›P‹ oder nach diesem gefertigte Kopien beinhalten, gehören unter anderem folgende Bücher: aus dem Verlag des Christoph Froschauer Zwinglis Werke *Farrago annotationum in Genesim* (1527), *Ad Carolum Romanorum imperatorem Germaniae comitia Augustae* (1530) und *Die gantze Bibel* (1531), aus dem Verlag des Johannes Bebel Ficinos *Florentini Medici atque Philosophi clarissimi* (1532) und eine Ausgabe von Polydorus Vergilius' *Urbinatis de rerum inventoribus libri octo* (1532), vom Herausgeber Johannes Schott das *Contrafayt Kreüterbuch* des Otto Brunfels (1537) und eine *Dennmaerckische Chronick* (1545) sowie eine Englische Bibel aus der Redaktion Coverdales (1550).

867 FICINO 1532, S. 250. Das erste Kapitel des Buches steht unter dem Titel »QVID, QVALIS'VE SIT PESTIS.«

868 Bei Graf handelte es sich um den Buchstaben ›S‹ mit der Dirne, vgl. den Abschnitt II.3.4, FN 771.

869 Knappe Informationen, die sich meist mit der Nennung einiger Blätter begnügen, oder kommentarlos abgedruckte Bildbeispiele finden sich bei ÖKB 1997, S. 325–326, LE BLANC 1970, S. 371, Nr. 91–114, CLARK 1947, S. 16, SCHMID 1928/1929, S. 194, GOETTE 1897, S. 249, und ANDRESEN/HELLER 1878, Bd. 1 [1870], Sp. 681–682.

Transk. 53).[870] Man möchte meinen, die ungewohnte Drastik der Darstellung habe Autoren zu übermäßig ausgefallenen Interpretationen verleitet, doch das Gegenteil ist der Fall, das Blatt ist kaum von der Forschung behandelt worden.[871] Das Geschehen ereignet sich vor einer weiten wolkenverhangenen Landschaft zur Dämmerung. Das Opfer kann sich dem Angriff nur noch halbherzig mit seinem Schwert erwehren. Während der Hintergrund mit Feldern, Wäldern und einzelnen Büschen einen Bereich vitalen Wachstums darstellt, findet das Kampfgeschehen auf einem kargen steinernen Plateau statt. Neben einzelnen Steinen finden sich auf dem Grund auch eine auf die Seite gestürzte Sanduhr und ein rechteckiges Täfelchen. Noch vor einer tiefergehenden Deutung erfährt der Betrachter eine Herabsetzung des Ritters, dessen eigentliches Statussymbol und etymologisch rückbindendes Attribut ihm abhandengekommen ist: der einst erhabene Ritter muss ohne Pferd als Fußsöldner dienen.[872] Diese Situation konnte auch auf dem Schlachtfeld eintreten, war für den Adeligen allerdings ein erheblicher Nachteil und bedeutete durch seine schwere Rüstung nicht selten den tödlichen Verlust seiner Beweglichkeit. Dieser Zustand ist im vorliegenden Blatt wiedergegeben. Nach der Einbuße von Pferd und Lanze zieht der Ritter seine Zweitwaffe – das Schwert – zu spät. Seiner Lanze hatte sich bereits der todbringende Kontrahent bemächtigt und dadurch einen großen Distanzvorteil im Kampf erlangt: Die zweieinhalb bis drei Meter lange (Tjost-)Lanze wird vom linken Bildrand um ein gutes Stück beschnitten und ist bereits bis kurz vor das Schaftende durch ihr Opfer gedrungen. Das Aufspießen muss also bereits früher aus viel größerer Distanz begonnen haben.

870 Konrad Escher spricht fälschlicherweise von einer Partisane, vgl. ESCHER 1917, S. 48. Partisanen sind zwar ebenfalls Stangenwaffen, laufen zum Griff hin aber nicht konisch zu wie im vorliegenden Beispiel. Außerdem besitzen sie zwei gebogene Seitenklingen, die das Durchdringen von Körpern dezidiert verhindern sollen, damit die Waffe schnell aus dem Opfer herausgezogen und weiter eingesetzt werden kann, vgl. SEITZ 1965, S. 232–233 u. Abb. 151 ganz rechts.

871 Sowohl die wegweisende Arbeit Franz Bächtigers als auch die umfassende Studie Christian Kienings behandeln zwar Holbeins *Soldaten*, lassen den *Ritter* aber außen vor, vgl. BÄCHTIGER 1970 und KIENING 2003. Einzig der Aufsatz Karl-Heinz Klingenburgs und die sich auf diesen beziehende Eva Schuster tragen konstruktiv zur Debatte um den *Ritter* bei, vgl. KLINGENBURG 1979, S. 145 und SCHUSTER 1989, S. 135.

872 Dieser Hinweis findet sich auch bei SCHUSTER 1989, S. 135. Die Sporen an den Ritterstiefeln verweisen neben dem Titel auf die eigentliche Profession des Schwertkämpfers.



Abbildung 209 Hans Holbein d. J.: *Der Ritter*, 1523–1526, »Probedruck« PUBLICDOMAIN

Möglich geworden ist dieser Angriff vermutlich durch eine Flucht des Ritters, der von hinten links durchdrungen wird.[873] Die Todesfiguration ist ihrem Opfer also erst durch das kontinuierliche Durchstoßen von dessen Leib näher gekommen, ist diesem nun ganz nah und blickt es verstohlen und gehässig an, während sie die Mordwaffe weiter durch dessen Leib treibt.[874] Der Ritter begegnet dem Blick seines Peinigers hilflos, erschrocken und sein Ende realisierend, sein geöffneter Mund ist weniger Schrei denn Ausdruck der Erkenntnis. Sein Versuch, die Lanze mit der bloßen Hand zurückzuschieben, muss scheitern, das ritterliche Zur-Wehr-Setzen mit dem Schwert ist nun mehr ein letztes Taumeln als ein Gegenangriff. Er trifft sein Ziel nur sacht und gleitet am knöchernen Schädel ab. »Die Überlegenheit des [untoten] Landsknechtes [...] dient hier dazu, den Ritterstand als militärisch und als sozial überlebt zu charakterisieren.«[875] Der sonnenbeschienene Hintergrund wird in diesem Zusammenhang meist als kontrastreich und überraschend friedlich im Vergleich zum brutalen Geschehen geschildert. Obwohl das symbolische Lebensende vielmehr mit dem Sonnenuntergang verbunden ist, sehen die wenigen Autoren, die sich mit dem Blatt auseinandergesetzt haben, einen Sonnenaufgang vorliegen.[876] So hat Heinrich Alfred Schmid bereits 1929 eine bisher nicht weiter beachtete Deutung vorgeschlagen: »Man könnte sich an das Lied ›Morgenrot, leuchtet mir zum frühen Tod!‹ erinnert fühlen.«[877] Dort heißt es: »Morgenrot, Morgenrot, Leuchtest mir zum frühen Tod? [...] kaum gedacht, Wird der Lust ein End' gemacht! Gestern noch auf stolzen Rossen, Heute durch die Brust geschossen, Morgen in das kühle Grab!«[878] Die inhaltlichen Parallelen sind evident, allerdings ist es unwahrscheinlich, dass jenes Gedicht *Reiters Morgenlied* bereits zu Holbeins Zeiten existierte.[879] Unberücksichtigt blieben bislang die im Vordergrund liegenden Objekte. Neben der umgestürzten Sanduhr befindet sich dort auch ein rechteckiges Objekt, das als Steintafel oder Buch identifiziert werden kann. Das Stundenglas bedarf keiner großen Deutung, wenngleich es hier in seiner überzeugendsten Form zu Tage

873 Vgl. SCHUSTER 1989, S. 135.

874 Zur paradoxen Rolle der Physiognomie von Skeletten siehe den Abschnitt II.2.4.1, FN 517. Weiterführend zur Thematik WITTKE 2016.

875 KLINGENBURG 1975, S. 145.

876 Vgl. LEVIN 1975, S. 55.

877 SCHMID 1928–1929, S. 190.

878 WIESE 1990, S. 398. Das ganze Gedicht im Anhang unter Transk. 53.

879 Benno von Wiese gibt als Ursprung des Gedichtes lediglich Wilhelm Hauff an und ergänzt: »Nach einem schwäbischen Volkslied« WIESE 1990, S. 398. Zu den zeitlichen Ursprüngen des Textes kann Wiese keine Angaben machen, vermutlich handelt es sich dabei aber um die Neudichtung eines Liedes von Johann Christian Günther, das 1745 vertont wurde, vgl. MARTINI 1971, S. 538. Mit dem Erscheinen gut 200 Jahre nach Holbeins Schnitt kommt das Gedicht als literarische Vorlage also nicht in Frage.

tritt. Die durch das Kippen angehaltene Uhr betont die Plötzlichkeit, mit welcher der Tod eintritt, hätte der Mensch doch augenscheinlich noch Lebenszeit auf seiner Uhr gehabt, bevor der Sand verrinnt. William Levin erkennt hierin die Verbildlichung des Bibelverses Hiob 34,20:[880] »Plötzlich müssen die Leute sterben und zu Mitternacht erschrecken und vergehen; die Mächtigen werden weggenommen nicht durch Menschenhand.« Zwar bezieht sich diese Stelle auf das plötzliche Sterben, doch will der mitternächtliche Zeitpunkt nicht ganz zum Gezeigten passen. Diese Unstimmigkeit ist aber nicht Levins Exegese zuzuschreiben, handelt es sich beim Hiobzitat doch um die dem Druck beigegeben Bibelstelle (Transk. 54). Ungeachtet dessen, ob Holbein oder Lützelburger die Blätter überhaupt mit Bibelzitaten zu versehen gedachten, birgt der Verweis auf die Heilige Schrift trotzdem Potential, ließe sich das Buch am Boden doch als diese identifizieren. In Verbindung mit der auf- bzw. untergehenden Sonne finden sich nämlich auch in anderen Bibelstellen Übereinstimmungen, unter denen 2 Chr 18,33–34 am schlagkräftigsten scheint: »Wende um und führe mich aus dem Kampf; denn ich bin verwundet! Aber der Kampf nahm immer mehr zu an jenem Tage, […] und er starb, als die Sonne unterging.«[881] Es ist nicht nachzuweisen, ob sich die zeitgenössischen Betrachter beim Anblick des *Ritters* an diese Sentenz erinnert gefühlt haben, letztendlich muss aber auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass es sich bei dem Objekt auf dem Boden lediglich um eine schlichte Steintafel handelt, möglicherweise ein kleines Podest, auf dem das Stundenglas Platz gefunden hatte, bevor es herunterfiel.[882]

Das Blatt bietet auf diversen Ebenen Alleinstellungsmerkmale im Hinblick auf die Todesikonografie, zu denen auch die Vernachlässigung durch die Holbeinforschung zählt. Sowohl das Ausmaß der Todesrüstung als auch der gezeigte Moment sind einmalig in der Kunst bis zu diesem Zeitpunkt. Keine Darstellung der *mors militans* zeigte bis dahin die physische Verletzung des menschlichen Körpers, sondern drohte diese nur an oder bildete den Moment davor ab. Das Motiv der offenen Wunde übersprang Holbein und ließ unvermittelt den gesamten Körper durchstoßen, allerdings bediente er sich dazu eines Kniffs. Durch die verdeckende Wirkung der Schutzkleidung und die auf der Rückseite wieder austretende Waffe musste der Künstler die Wunde nicht zeigen. Da eine augenscheinliche Verletzung am Körper selbst nicht erkennbar ist, kann dieser unversehrt gedacht werden. Auch die Frage nach Sonnenauf- bzw. -untergang konnte

880 LEVIN 1975, S. 55.

881 Weitere Bibelstellen, die Dämmerung mit Tod oder Kampf verbinden, sind Jes 13,10, Koh 6,12 und 2 Makk 10,28.

882 Ein Anhaltspunkt dafür wäre, dass Bücher in den anderen Darstellungen der *Simulachres* stets gerade Kanten, einen bedruckten Buchdeckel und Merkmale der Buchbindung aufweisen. So z.B. beim *Abt*, beim *Arzt*, beim *Astrologen* und beim *Kardinal*.

von der bisherigen Forschung nicht abschließend geklärt werden, ebenso wenig wie die Deutung der im Vordergrund befindlichen Gegenstände. Wahrscheinlich erschwerten diese ikonografischen Eigenheiten es der Forschung bisher, das Blatt in den Diskurs einzubinden.

II.4.1.3 *Ein Soldat geht über Leichen*

Das Blatt des *Soldaten* (Abb. 210) war noch nicht Bestandteil des *Simulachres*-Erstdruckes, sondern wurde erst den Ausgaben ab 1547 hinzugefügt. Der Holzstock war zum Zeitpunkt von Lützelburgers Tod vermutlich noch nicht (vollends) geschnitten, sondern lediglich von Holbein entworfen. Das Ausbleiben eines Probedruckes für den *Soldaten* stützt diese These, auch wenn einige Forscher in dem Blatt noch die Hand des talentierten Formschneiders sehen wollen.[883] Vom Stellenwert seiner Programmatik her, gehörte das Motiv aber sicherlich zum ursprünglichen Konzept der Bilderfolge, anders als die ebenfalls später hinzugefügten *Kinder*.[884] Mit dem ausbleibenden Probedruck des späteren Blattes 40 gestaltete sich auch dessen Titelgebung schwierig, da der beistehende Text die Protagonisten nicht genau benennt. Die als »armatus« oder »armé corps« bezeichnete männliche Figur wird nur in den italienischen Ausgaben als »soldato« charakterisiert und in späteren deutschsprachigen und niederländischen Ausgaben mit dem Wort »Kriegsmann« überschrieben (Transk. 55). In den Indizes verschiedener *Simulachres*-Ausgaben und in der kunsthistorischen Forschung etablierte sich früh die Bezeichnung *Soldat*.[885]

883 So z.B. KURTZ 1975, S. 196, BÄCHTIGER 1970, S. 145 und SCHMID 1947, S. 267. Die gängige Überlegung dieser Autoren spiegelt die Auffassung wider, dass sich der Holzstock des *Soldaten* bearbeitet, aber unvollendet in Lützelburgers Nachlass befand und später von einem unbekannten Formschneider vollendet wurde. Eva Schuster hingegen sieht die hohe Qualität von Lützelburgers Werken im *Soldaten* nicht mehr gegeben, vgl. SCHUSTER 1989, S. 127.

884 Vgl. BUCK 2006, S. 118.

885 Wilhelm Pinder bezeichnet den Kämpfer hingegen als Landsknecht, vgl. PINDER 1951, S. 43.



Abbildung 210 Hans Holbein d. J.: *Der Soldat*, 1523–1554 (Exemplar aus der sechsten Auflage von 1554) BY-NC-SA



Abbildung 211 Unbekannter Buchmaler: *Der Tod und der Ritter*, 1485/88 BY-NC-SA

Von der linken Bildseite betritt die Todesfigur mit einem weiten Ausfallschritt über die Bildmitte hinaus die Szene. Mit der Linken führt sie einen Rundschild mit Muschelzier vor sich, die Rechte hat sie weit über den Kopf erhoben, darin befindet sich ein großer Knochen in Funktion einer Waffe, ein Motiv, das Holbein bei Knoblochtzers *Ritter* vorgefunden hatte (Abb. 211), in seinem Entwurf jedoch sehr viel drastischer ausführte. Der schmächtige Körper des Angreifers ist im verlorenen Profil zu sehen, sodass der eingefallene Rücken und das verknöcherte Gesäß die Hauptansicht bilden. Seine Gliedmaßen sind beinahe bis auf die Knochen abgemagert und wirken wie dünne Stäbe. Mit seinem Waffenarm verdeckt er gleichzeitig einen Teil seines Schädels, sodass nicht erkannt werden kann, welcher Ausdruck sich dort zeigt und wie weit der Verwesungsprozess erfolgt ist; die wenigen Haare auf dem Hinterkopf lassen ein fortgeschrittenes Stadium vermuten. In derselben Bewegung, mit welcher der knöcherne Kämpfer das Bild betritt, setzt dieser zum Angriff gegen seinen Kontrahenten an, einen gut gerüsteten Kriegsknecht. Dieser ist über seinen mächtigen Zweihänder und seinen Backenbart mit einem Landsknecht zu identifizieren, wenngleich die schlagkräftigen Insignien der (Andreas-)Kreuze fehlen.[886] Vermutlich handelt es sich bei dem menschlichen Gegenspieler um einen Doppelsöldner der ersten Reihe, das legt der Plattenschutz auf den Oberschenkeln nahe.[887] Er ist tief in die Knie gegangen, um mit seinem gewaltigen Großschwert, das er fest mit beiden Händen umklammert, auszuholen. Die große Parierstange befindet sich über dem Haupt des Kriegsmannes, die Klinge überragt diesen um ein Weites und wird vom oberen Bildrand beschnitten. Seine Mimik steht allerdings im

886 Ungeachtet der Standes- oder Nationalzeichen bezeichnet auch Alexander Goette den Kriegsmann als Landsknecht, vgl. GOETTE 1897, S. 249, während die neuere Forschung in Anlehnung an den in Basel arbeitenden Künstler von einem eidgenössischem Reisläufer ausgeht, vgl. KIENING 2003, S. 95.

887 Diese schwere Rüstung wurde nur von den wohlhabenderen Kämpfern und ausschließlich in der Schlacht getragen; während der Heerestross weiterzog, lagerten die Rüstungsteile in den Wagen, vgl. BREUNER-ENCKEVOIRT/FALKE 1883, S. 11. Zum Alltag der Söldner siehe im Abschnitt II.1.1 und Transk. 50.

krassen Gegensatz zur körperlichen Bewegtheit. Statt mit angespannter Miene oder Kampfgeschrei tritt der Krieger seinem Kontrahenten mit kühlem und berechnendem Blick entgegen. Seine Lippen sind geschlossen, die großen Augen sind klar und deutlich auf das Antlitz seines Gegenübers gerichtet.

Tod und Landsknecht erscheinen also beinahe spiegelsymmetrisch, aber ineinander verschoben, beide in exponierter Schrittstellung mit ihrer Waffe ausholend, leicht zurückgebeugt einander fokussierend.[888] Die Kampfszene spielt sich auf einem mit Leichen übersäten Boden ab, mindestens drei Körper befinden sich unmittelbar unterhalb der Protagonisten. Einer von diesen wird dem Betrachter sehr auffällig entlang der unteren Bildkante präsentiert, »seine Arme sind zur rechten und zur linken Bildecke ausgebreitet; in der Mitte erscheint, dem Betrachter zugewendet, der seitlich liegende Kopf«.[889] Sein Blick scheint unmittelbar auf den Betrachter gerichtet zu sein, allerdings sind keine Pupillen zu erkennen.[890] In Verbindung mit der in Falten geworfenen Stirn vermittelt die Repoussoirfigur den Todeskrampf, bei welchem Körper und Affekte von höchster Agonie beherrscht werden. Dahingehend ist auch die verkrampfende linke Hand zu deuten, oberhalb derer der Tod seinen Fuß in die Armbeuge des Kämpfers drückt. Die Analogie in der Kleidung von kämpfendem und besiegtem Landsknecht identifiziert die beiden als Standes- und Leidensgenossen, das Schicksal des Unterlegenen steht dem Kämpfenden kurz bevor.[891]

888 Vgl. BÄCHIGER 1970, S. 146.

889 BÄCHTIGER 1970, S. 143.

890 Umgangssprachlich heißt es dazu oft, der Verstorbene habe gebrochene Augen. Dieses Phänomen beschreibt aber lediglich die Erstarrung und Trocknung der Augäpfel, was zu einem Eindruck der Leblosigkeit führt. Nach dem Tod trübt sich weder das Augeninnere, wie bspw. bei einem Katarakt (grauer Star) noch drehen sich die Augäpfel nach innen. Es ist daher irreführend, von gebrochenen Augen zu sprechen, ein Zustand, der ohnehin erst eine geraume Zeit nach dem Sterben eintritt. Die Augäpfel des am Boden Liegenden sind in der Tat nach innen gedreht, allerdings unter den Qualen höchsten Schmerzes.

891 Eine identische Physiognomie der beiden Kämpfer, wie Bächtiger sie beschreibt, ist allerdings nicht ersichtlich, vgl. BÄCHTIGER 1974, S. 46.

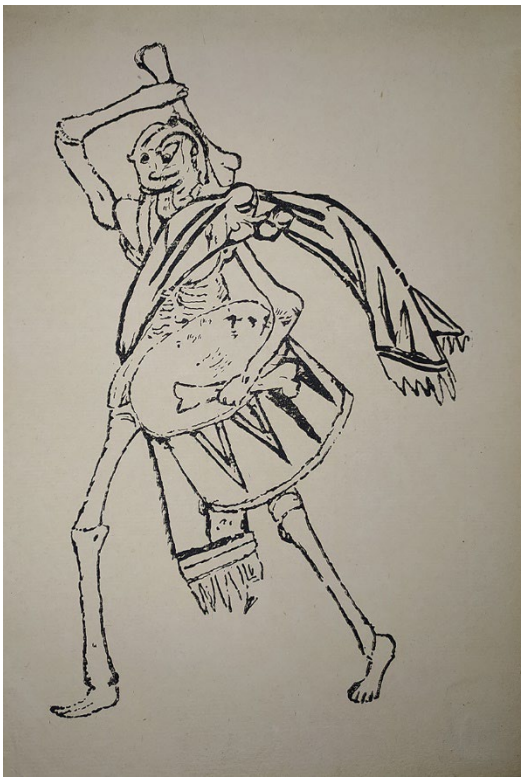


Abbildung 212 Unbekannter mittelrheinischer Künstler: *Der Tod als Trommler*, 1460/70



Abbildung 213 Hans Holbein d.J.: *Die Edelfraw und der Tod*, 1523–1526 BY-NC-SA

Im Mittelgrund erstreckt sich ein hügeliges, unwegsames Gelände, in dem sich zwei weitere Leichname befinden. Dahinter erhebt sich eine Bergkette mit zwei Gipfeln, unterhalb derer sich am rechten Bildrand ein Element fortifikatorischer Architektur erhebt. Über die Hügel ragende Köpfe und Landsknechtspiken künden das Kommen weiterer Kriegsknechte an, die von einem untoten Trommler ins Feld geführt werden.[892] Als lautmalerisches Symbol des Krieges zieht diese »Furie« als Heerführer über die Kuppel.[893] Holbein ließ den Tod also in einer

892 Ein Motiv, das zu der Zeit weit verbreitet war. Zu nennen sind beispielsweise die »Konzerte« in den Totentanzbuchausgaben, *Tod und Papst* aus der Heidelberger Totentanzausgabe Knoblochtzers, die Szene vom *Tod mit dem Eremiten* des Basler Totentanzes und ein anonymer Holzschnitt von 1460/70 (Abb. 212), vgl. SCHREIBER 1923, S. 8 und SCHREIBER 1926–1930, Bd. 4, S. 59–60. Auch in Holbeins Œuvre treffen wir das trommelnde Skelett mehrfach an, so bei den *Knochen aller Menschen*, der *Edelfraw* (Abb. 213) und den Entwürfen für Dolchscheiden (Abb. 214–216). Bruegel nutzte das Motiv noch 1562 für seinen *Triumph des Todes* (Abb. 165).

893 In seinen Schriften hat Franz Bächtiger das Blatt mehrfach als Allegorie auf den Krieg und den trommelnden Tod als rasende Kriegsfurie bezeichnet, vgl. BÄCHTIGER 1970, S. 145 und BÄCHTIGER 1974, S. 46. Unweigerlich wird über die zerzausten Haare und die ausdrucksstarke Physiognomie Michelangelos *Furia* genannte Zeichnung aus den Uffizien ins Gedächtnis gerufen.

zweiten Form erscheinen, nicht nur als aktiv ausführende antropomorphe Figuration des Abstraktums, sondern auch als Begleiter in einen Krieg, in dem sich Soldaten gegenseitig das Leben nehmen. Der Künstler verkündete damit einschüchternd den auf mehreren Ebenen heraufziehenden Tod, der das Kollektiv der Landsknechte bedrohte. Franz Bächtiger spricht daher in diesem Zusammenhang von der »Personifikation des Krieges« und beschreibt den »Krieg als sinnloses und triumphales Treiben des Todes«.[894] Bächtigers Satz ist jedoch umzuformulieren: Der triumphale Tod ist das Ergebnis eines sinnlosen Krieges. Denn nicht der Tod verursacht den Krieg, sondern der Mensch führt Krieg und erfährt den Tod in diesem. Die Tatsache, dass die Figuration des Todes hier so



Abbildung 214 (oben), **215 (Mitte)** und **216 (unten)** je eine Kopie nach Hans Holbein: *Dolchscheide mit Totentanz*, um 1523 CC BY-SA

aktiv in Erscheinung tritt, ist eine semantische Sinnverschiebung, die genau dieses Paradox vor Augen führt.
Diese Bildintention erfährt der Rezipient über die Repoussoirfigur des sterbenden Soldaten am unteren Bildrand sowie über den Kontext des Totentanzes und dessen Beischriften, nicht jedoch über die innerbildliche Schlachtendramaturgie und -chronologie. Denn in der Kampfpraxis wurde das Heer erst von Marschmusikern in die Schlacht geführt, bevor Kampfhandlungen stattfinden konnten, die dann für einen großen Teil des Heeres tödlich endeten. Allerdings nimmt der

894 BÄCHTIGER 1970, S. 147.

Betrachter diese Reihenfolge umgekehrt wahr, wird er doch zuerst mit dem leeren Blick des Gefallenen konfrontiert.[895] Nach Kräfteverhältnissen scheint der kampferprobte Söldner leichtes Spiel gegen den zerbrechlichen Tod mit seinem unsicheren Stand und der unterlegenen Bewaffnung zu haben, doch »für den Betrachter drängt sich indessen die Evidenz auf, dass der Tod trotz ungleicher Bewaffnung unbesiegbar ist«.[896] »Alles verweist auf das Sterben und ist einer Metamorphose unterzogen, sogar die Waffen werden zu symbolischen Trägern dieser allumfassenden Idee.«[897]

Im Blatt des *Soldaten* erscheint »der Anblick zeitgenössischer Kriegstragödie und wohl erstmals eine offene Anklage gegen das Unmenschliche und Sinnlose des Krieges überhaupt.«[898] Diese Kriegsanklage fand unter Zeitgenossen Holbeins bekannte Fürsprecher, die sich an der Schnittstelle von christlichem Pazifismus und humanistischen Harmonievorstellungen bewegten. Vor allem Erasmus von Rotterdam setzte sich dezidiert in seinen Schriften mit diesem Thema auseinander, so führte er in seinen *Adagia* die Sentenz das *Dulce bellum inexpertis*[899] an und mahnte in seiner *Querela pacis*[900] zur höchsten Anstrengung, kriegerische Konflikte zu meiden. Dass Holbein den Titelholzschnitt für einige *Adagia*-Ausgaben entwarf, unterstreicht die gemeinsame Abneigung der beiden Kulturschaffenden gegen Kriegstreiberei und legt eine nicht näher bestimmte Zusammenarbeit nahe. Das Adagium 3001 (Transk. 56) erwähnt unter anderem den fürchterlichen Lärm (der Kriegstrommel) »terrificum taratantarae cantum, bombardarum tonitrua«[901] und die sich auftürmenden Gefallenen auf dem Schlachtfeld: »congestas strages undantes cruore campos fluvios humano tinctos sanguine«[902]. Erasmus kritisierte außerdem das grausame Erscheinungsbild des Krieges, dessen niederträchtige Begleiterscheinungen und die Tatsache,

895 Vgl. BÄCHTIGER 1974, S. 46.

896 BÄCHTIGER 1970, S. 146.

897 PAWLAK 2011, S. 122.

898 BÄCHTIGER 1970, S. 143.

899 Übersetzt: *Süß erscheint der Krieg den Unerfahrenen*. Vgl. ERASMUS 1554, Adagium 3001, S. 767–782. Der Sinnspruch ist erst in den Ausgaben ab 1514 enthalten.

900 Übersetzt: *Die Klage des Friedens*. Vgl. ERASMUS 1518.

901 Übersetzt: *den fürchterlichen Klang der Trompeten, den Donner der Feuergeschütze*. Das lateinische *bombardarum* kann nicht mit dem Begriff des Blasinstrumentes Bombardon übersetzt werden, wie es Denis Drysdall nahelegt, vgl. ERASMUS 2005, S. 403. Den lateinischen Trommelbegriff des *tympanum* benutzte Erasmus nicht. Allerdings wählte der Gelehrte die damals im militärischen Umfeld verbreitete Bezeichnung des *Taratantara*, eine Onomatopoesie, welche sich auf das Schmettern von Trompeten und anderen Blasinstrumenten bezieht. Vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 21, Sp. 144 und HAAS/KIENLE 1952, S. 556. Exemplarisch dazu ein Dragonerlied von 1747 (Transk. 57).

902 Übersetzt: *die Abgeschlachteten türmen sich zu Haufen, das Schlachtfeld überschwemmt und gefärbt mit geronnenem Menschenblut*. ERASMUS 1554, IV, I,1, S. 769 oben.

dass erfahrene, weise, kluge und vor allem christliche Männer dieses Kriegshandwerk betrieben. Seine beiden großen Kritikpunkte waren die niederen weltlichen Motive des Kriegstreibens und die Schändlichkeit der Christen, sich (untereinander) zu bekriegen.[903] Holbeins Kritik am Krieg ist offener und weniger konkret. Seiner Bildaussage geht die Annahme voraus, dass der Kriegsmann ohne das Wissen in den Kampf zieht, ob ihn dieses Mal der Tod ereilen wird. Nur so ist auch das kühne, fast zuversichtliche Auftreten des Landsknechtes zu deuten, der sein Gegenüber noch für bezwingbar hält, während der Betrachter allein den Ausgang der Begegnung zu deuten vermag. Damit wird ersichtlich, dass bei der dargestellten Szene zwischen zwei Existenz- oder Wahrnehmungsebenen unterschieden werden muss: Auf dem Schlachtfeld frühneuzeitiicher Wirklichkeit traf ein Krieger auf menschliche Widersacher, die entweder siegten oder besiegt wurden. Das Blatt aber zeigt einen allegorischen Kampf, der für den Landsknecht tödlich enden wird. Über den Austausch des einen Duellanten durch die Figuration des Todes bekommt das Blatt Allgemeingültigkeit für die generell drohende Todesgefahr im Kriegshandwerk. Holbein vermittelt somit »Verständnis und Anteilnahme am tragischen Geschick der Betroffenen.«[904] Dieses Verständnis findet sich in den begleitenden Verszeilen wieder, selbst der starke Soldat, der nicht nur durch seine Waffenfinesse und körpereigene Kraft, sondern auch durch die Sicherheit der Rüstung und eines fortifikatorischen Refugiums nichts zu fürchten braucht, wird vom Tod hinweg genommen, der ihn in allen Bereichen übertrifft.[905]



Abbildung 217 Unbekannter Schweizer Goldschmied: *Scheide eines Schweizer Prunkdolches mit Totentanz*, ca. 1572 CC BY-SA

Das Motiv des Soldaten hatte Holbein über einen längeren Zeitraum erprobt. Unter der Prämisse, dass *Der Soldat* zwischen 1524 und 1526 entstanden ist, scheint es mindestens zwei Prototypen zu geben.[906] Einer davon findet sich im

903 Vgl. BÄCHTIGER 1970, S. 149.

904 BÄCHTIGER 1974, S. 46.

905 Zum Inhalt der unterschiedlichen Verse und zu deren mehrsprachigen Übersetzungen siehe Transk. 55.

906 Auch wenn der Block nicht mehr von Lützelburger geschnitten wurde, so ist anzunehmen, dass weitere Holzstöcke von Holbein bereits mit der Zeichnung versehen waren. So deutet auch das

bereits untersuchten Buchstaben ›P‹ aus dem sogenannten Todesalphabet von 1523, der andere in Dolchscheidenzeichnungen von 1520 (Abb. 214–216).[907] Der bisher schon oft zitierte *Schwyzerdolch* ist bereits ein zeitgenössischer Begriff des 16. Jahrhunderts, der einen Dolch mit Scheide und Besteck bezeichnet.[908] Als Besitzer der prunkvoll verzierten Exemplare kommen wohl nur wohlhabende Reisläufer in Frage.[909] Für diese Futterale entwarf Holbein bis 1523 vermutlich unterschiedliche Motive von Totentänzen, die in der zweiten Jahrhunderthälfte auch ausgeführt wurden (Abb. 217); damit zählt er zum Erfinder dieser Medien-Sujet-Verbindung.[910] Da die Waffe waagerecht an der Hüfte getragen wurde, verläuft die bildliche Erzählung auf ihr horizontal längs der Scheide; der Landsknecht flieht in diesen Entwürfen vor dem Tod oder findet in diesem sein *alter idem*.[911] Auf dem hier behandelten Entwurf sind neben Kaiser, Fürstin und Krieger auch Marketenderin, Bettelmönch und ein Kind dargestellt.[912] Auffällig ist die Tatsache, dass erneut jene Dirne auf den Kriegsknecht folgt, die bereits in vielen anderen Todesdarstellungen als dubiose Begleiterin des Söldners fungiert.[913] Der geharnischte Bannerträger wendet sich mit wehrhafter Handgeste von der Todesfigur ab, die mit einer Kriegstrommel versucht, diesen in den Kampf zu locken. Anders also als im Blatt des *Soldaten* ist sich das Heeresmitglied der tödlichen Folgen bewusst und verweigert die Teilnahme an diesem Duell; Standartenträger und Schlachtentrommler gehören zwar im weiteren Sinne zum militanten Heeresinventar, eine bewaffnete Duellsituation liegt hier aber nicht vor; in diesem Falle gleicht die *mors militans* vielmehr dem kontemplativen Typus in einer nach außen getragenen Ausprägung. Im Blatt des *Soldaten-*entwickelte Holbein seine früheren Entwürfe weiter und führte das Motiv des

Vorwort der Erstausgabe an, dass eine Vielzahl weiterer Druckstöcke nicht vollendet werden konnte, da in Anbetracht der hohen Qualität »keiner es gewagt habe, die verbleibenden Formen zu schneiden.« BUCK 2006, S. 117.

907 Zu der Dolchscheidenzeichnung äußern sich in knappen Beiträgen bereits HESSE 1994 Schweizerdolch, S. 260 und SEGGERN 2003, S. 201. Zum Buchstaben ›P‹ siehe den Abschnitt II.4.1.1.

908 Vgl. HESSE 1994a, S. 260.

909 Matthias Rogg schreibt dazu: Die meist vergoldete Waffenscheide zeugte von einem protzig zur Schau getragenen Kämpferethos und verwies so gleichermaßen auf das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit wie auf deren Missachtung, vgl. ROGG 2002, S. 221. Da die meisten Dolchscheiden aber erst in der zweiten Jahrhunderthälfte angefertigt wurden und damit nicht mehr in die Hochzeit der Reisläuferzeit fallen, dürften sie vielmehr als Zierwaffen gedient haben.

910 Vgl. MÜLLER 2006, S. 314. In der Folgezeit sind viele Kopien entstanden, die in Einzelheiten abweichen, im Großen und Ganzen aber immer Holbeins Schema folgen. Spätere Entwürfe stammen entweder von Hans Bock d. Ä. oder Hans Brand, vgl. HESSE 1994a, S. 260.

911 Vgl. SEGGERN 2003, S. 201.

912 Christian Müller identifiziert die Marketenderin fälschlicherweise als »eine adelige Dame«, MÜLLER 2006, S. 314.

913 Vgl. Abschnitt II.3.

Kriegers auf dem Schlachtfeld zu einer authentischen Wirksamkeit, die weniger der Karikatur verhaftet war als die Initiale und in der wehrhaften Auseinandersetzung elaborierter ausgeführt wurde als die spielerische Szenerie der Dolchscheide.[914]

II.4.1.4 *Grenzgänger: Groff und Edelmann im Kampf*



Abbildung 218 Hans Holbein d. J.: Der Edelmann, 1523–1526
PUBLICDOMAIN

In der Bilderfolge der *Simulachres* finden sich auch Werke, die an der Schwelle zwischen der Darstellung der *mors militans* und jener einer gewaltfreien, noch dem Tanzreigen verhafteten Abduktion durch den Tod stehen. Es sind dies zwei Darstellungen, in denen das menschliche Opfer oder der untote Vollstrecker selbst zur Waffe greift, das Duell an sich aber lediglich als wehrhaft zu beschreiben und nicht als militanter Akt zu begreifen ist. Dazu trägt auch die Tatsache bei, dass es sich bei den betroffenen Vertretern – Graf und Edelmann – nicht um dezidiert dem Kampfgewerbe Angehörige handelt. Das erste Blatt dieses Inhaltes stellt den Edelmann dar, der, dem Titel der Darstellung entsprechend, in prächtigem Habitus auftritt (Abb. 218).[915] Er trägt modische

914 Vgl. die Bewertung bei GOETTE 1897, S. 245.

915 Das Blatt des Edelmannes wurde bisher kaum beachtet, lediglich Karl-Heinz Klingenburg ging kurz auf diese Begegnung ein, vgl. KLINGENBURG 1975, S. 145.

Kuhmäuler, seidene Beinlinge und ein knielanges Untergewand aus schwerem Stoff. Sein ebenso langer Überrock ist an den Säumen mit auffälligem Streifenmuster verziert, das vor allem im Bereich der Arme stark gerafft und teilweise eingeschnitten erscheint. Um den Hals trägt er eine solide Gliederkette und auf dem Kopf ein kostbares Tuch mit Barett. Auch Knauf und Schutzbügel der mit der Rechten über den Kopf erhobenen Waffe sind extravagant gestaltet. Trotz seiner Wehrhaftigkeit erinnert das Kleid des Edelmannes nicht an die zeitgenössische Tracht der Kriegsknechte, die sich vor allem durch übermäßig geschlitzte Stoffe und Kreuzsymbolik auszeichnete. Mit der linken Hand versucht sich der Edelmann des Todes zu erwehren.[916] Er drückt diesem dazu die nicht mehr vorhandene Gurgel zu und kehrt somit das Motiv des Todes als Würger um.[917] Der Skelettscherge zeigt sich davon unbeeindruckt. In einer sicheren Standschere hat er sich seines Opfers bemächtigt und zieht dieses an Kragen und Revers an sich heran.[918] Diese Bewegung gleicht beinahe einem Tanzschritt und erinnert noch an die zugrunde liegenden Totentänze. Die Erscheinung der Todesfiguration entspricht der typischen Darstellungsweise innerhalb der *Simulachres*, ein Unterschied zu den übrigen Beispielen stellt das Fehlen jeglicher Kleidung dar, lediglich ein paar Haare bedecken die knöcherne Schädeldecke. Im Gegenzug hat der Tod sein Handwerkszeug mitgebracht, am Boden hinter den beiden Protagonisten steht eine Totenbahre, abgedeckt mit einem Tuch und bekrönt von einer halb abgelaufenen Sanduhr.

»Die Konfrontation des Adeligen mit dem Tod wurde […] als heftige Auseinandersetzung, als Zweikampf gestaltet«,[919] ein traditionelles Vanitasmotiv von Tod und Kriegsmann. Doch warum sollte sich Holbein wiederholen, wenn er das Thema bereits im *Soldaten* und *Ritter* abgehandelt hatte? Weil es sich im Falle des Edelmannes nicht um einen Krieger handelt, sondern um einen »Edelmann,

916 Karl-Heinz Klingenburg spricht von einem überraschten Edelmann, vgl. KLINGENBURG 1975, S. 145. Dieser These kann ich mich nicht anschließen: Das Opfer hat sein Schwert gezogen, das Skelett am Hals erfasst und sieht diesem mit festem Blick entgegen.

917 Ein Motiv, das bereits im *Schreiber* (Abb. 199) des 1485–88 erschienenen *Doten Dantz mit Figuren* Heinrich Knoblochtzers zu Tage tritt. Zum Begriff des *Würgers* siehe den Abschnitt II.3.1, S. 204.

918 Jürgen Müller sieht in der Stellung der Beine ein Zitat des Priesters Laokoon. Seine wenig überzeugenden Vergleiche resultieren allerdings aus zufälligen Parallelen von Teilposen und -kompositionen, die zwangsweise bei figürlichen Darstellungen auftreten. Das *tertium comparationis* der beiden Werke ist die Absicht, eine dynamische Beinstellung in Szene zu setzen, diese Komposition lässt sich aber nur in wenigen unterschiedlichen Formen darstellen und muss keine ikonografische Abhängigkeit von der Figur des Laokoon bedeuten, vgl. MÜLLER 2005, S. 81.

919 SCHUSTER 1989, S. 132.

[…] ehedem noch oft vom ritter unterschieden«.[920] Das Bildprogramm sieht den Tod für alle Stände vor, auch für alle Adeligen, deren diverse Stände und Titel so in einer Figur benannt werden konnten. Diese definitorisch schwer zu fassende Ständegruppe wird vor allem durch den Anspruch der Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlich gehobenen Elite charakterisiert und findet sich bereits seit Beginn der bildlichen Totentänze.[921] Die weltliche Prunksucht dieser Ständemitglieder, zu der auch das Statussymbol des Zierschwertes zählt, ist ihr Verderben. Motivisch greift der Edelmann auf einen älteren Entwurf Holbeins zurück, nicht nur erscheint die Komposition in gespiegelter Abwandlung im Buchstaben ›P‹, dieser wird darüber hinaus auch vom selben biblischen Psalm begleitet (Ps 89,48).[922] Bereits der Künstler und seine Zeitgenossen sahen also eine Verbindung dieser beiden Motive, was umso mehr für den militanten Charakter von Holbeins Edelmann spricht. In seiner Figur manifestiert sich der Modus eines Kämpfers, per definitionem zählt er aber nicht zur reinen *mors militans*.

Auch *Der Graf* (Abb. 219) besitzt einen streitbaren Habitus, als er von der Figuration des Todes überfallen wird. Diese ist in ein leichtes Leinengewand gekleidet, das ausnahmsweise kein Leichentuch darstellt. Aus dem gleichen Material bestehen auch die zerfetzte Hose, der in der Taille gebundene Gürtel, an dem ein Messer hängt, sowie das um den Schädel gewundene Tuch. Mit dieser Gewandung erhält der untote Angreifer den bäuerlichen Habitus eines Karsthans, was durch die Kulturpflanze zu seiner Linken und den am Boden liegenden Dreschflegel unterstrichen wird.[923] Der Skelettscherge bedient sich jedoch nicht seiner beruflichen Werkzeuge, sondern hat sein menschliches Opfer um dessen Schild gebracht und droht nun, ihn mit diesem zu erschlagen.[924] Entsprechend

920 GRIMM 1854–1961, Bd. 3, Sp. 29. Die definitorische Unterscheidung in Grimms Wörterbuch zeigt, dass durchaus eine äußerliche Verwandtschaft zwischen Ritter und Edelmann bestand, beide aber durch soziale Unterschiede voneinander getrennt wahrgenommen werden müssen.

921 Grimms Wörterbuch schreibt zu den verschiedenen Ständegruppen: »edelmännisch drückt noch bestimmter als adellich die besonderheit des edelmannes aus«. GRIMM 1854–1961, Bd. 3, Sp. 29.

922 Sowohl der Edelmann als auch der Buchstabe ›P‹ wurden über die Zeit von unterschiedlichen Versen begleitet. Die zum Vergleich herangezogenen Exemplare sind die Erstauflage der *Simulachres* von 1538 und das *Todesalphabet* aus der Kunstsammlung in Basel (Abb. 206).

923 Zum Vergleich mit dem Karsthans siehe KLINGENBURG 1975, S. 145 und SCHUSTER 1989, S. 136. Auf zeitgenössischen Flugblättern tritt der aufständische Karsthans meist mit Kopftuch, zerrissener Hose, weitärmligem Hemd und gegürtetem Messer auf. Letzteres unterscheidet sich vom Dolch in seiner einseitigen Klingenschärfung.

924 Es handelt sich in diesem Falle nicht um ein Harnisch- oder Kürassteil, sondern um eine Renntartsche, einen Schild spätgotischer Ausformung mit allen markanten Merkmalen. »Sie ist stark konkav gewölbt und ihre Ränder sind mehr oder weniger elegant geschweift. Ein durchlaufender Mittelgrat dient der Verstärkung. Besonderes Kennzeichen der Tartsche ist der Ausschnitt an der



Abbildung 219 Hans Holbein d. J.: *Der Groff*, 1523–1526
PUBLICDOMAIN

dem Charakter der *Simulachres*, das Geschehen in der realen Lebenswelt zu verorten, ereignet sich auch diese Begegnung auf dem Feld vor den Toren einer Stadt; bei der Burg im Hintergrund könnte es sich um den gräflichen Wohnsitz handeln. Der Graf trägt eine locker um die Hüfte gebundene Fechtwaffe über einem modischen Männerrock. Mit seinen geschlitzten Kleidersäumen und der überbordenden Federtracht erinnert er stark an die Reisläufermode jener Zeit, sein ihn von den Kriegsknechten unterscheidendes Standeszeichen wurde ihm in Form des veralteten Schildes jedoch entwendet.[925] Die Tartsche im Bild fungiert für das gräfliche Haus und Geschlecht als Wappen, dessen konkave Schauseite bereits der repräsentativen Zier verlustig gegangen ist, und diente dem Grafen darüber hinaus als Schutzwaffe. Den Gebrauch und die Abnutzung des Schildes, und somit auch den Verfall des Grafenstandes, erkennen wir außerdem an der unteren linken Kante, aus der ein Stück herausgebrochen ist.[926] Zu dieser Deutung passt auch der Gegenstand am Boden der linken Bildhälfte, der bisher nur selten in einer Analyse des

rechten Seite, die Speerruhe. Sie dient zum Einlegen der Lanze.« LEONHARD 1976, S. 90, zur Entwicklung der Renntartsche ebd. S. 119–121.

925 Zum Entstehungszeitpunkt der *Simulachres* hatte die Tartsche als Kampfgerät ausgedient, wurde formal verändert und für repräsentative Zwecke um ornamentales Zierwerk erweitert.

926 Dazu bereits Jean Wirth: »...lui arrache l'écu et le brise [...].« WIRTH 1979, S. 127. Siegfried Epperlein erkennt hierin den zerstörerischen Akt des Todes, der im Begriff ist, den Schild entzweizubrechen, eine wenig überzeugende These, vgl. EPPERLEIN 1975, S. 135.

Blattes angesprochen wurde.[927] Dabei muss es sich um einen Spangen- oder Bügelhelm handeln, auf dessen Befestigungsband programmatisch die Figuration des Todes tritt.[928] Dieser Helm passt aber in keiner Weise auf den von Federn überbordenden Kopfschmuck des Grafen, das am Boden befindliche Objekt bezeichnet daher nicht etwa dessen Kampfmontur, sondern die Helmzier seines Wappens. Helm, Schild und Stand werden so von Holbein als überkommen dargestellt, das Festhalten an diesen und den damit verbundenen Werten als ein hilfloses Mittel im Kampf gegen den Tod charakterisiert.

Der Graf und der Tod fechten zwar einen Kampf aus, doch handelt es sich dabei nicht um ein Duell mit Waffen.[929] Der Graf ist lediglich ein lokaler Adelsherrscher niederen Ranges, der sich der zeitgenössischen Mode der Reisläufer angepasst hat. Seine Tracht ist Ausdruck weltlicher Prunksucht und Blendwerk, seine Waffe reines Attribut. Daher macht er auch keinen Gebrauch von ihr und ergreift mit gefalteten Händen flehend die Flucht. Seinen Widersacher hat er erkannt, doch tritt dieser auch in einer tagespolitischen Rolle in Opposition zum Adel auf: als revoltierender Bauer, der sich gegen seinen Lehnsherren erhebt und diesen für sein hochmütiges Verhalten symbolisch mit dem eigenen Standeszeichen erschlägt.[930] Karl-Heinz Klingenburg formuliert dazu: Die »Bilder des Todes enthalten eine klare Stellungnahme des Künstlers zur fortschrittlichen gesellschaftlichen Bewegung im Sinne der Zeit, verbunden mit einer tiefen kritischen Welterfassung, die das Herkömmliche und Bestehende in seiner Dauerhaftigkeit in Zweifel zieht.«[931] Holbeins *Simulachres* dürfen nicht allein als Reaktion auf die Parteikämpfe von 1521 und den anschließenden Bauernkrieg zurückgeführt werden, wie die unzutreffende, politische Programmatik Heinrich Schmids nahelegt, die er in seinem Beitrag dem gesamten Totentanz zuschreibt.[932] Sie sind aber eine Stellungnahme zu dynamischen gesellschaftlichen

927 Lediglich am Rande genannt bei DOUCE 1794, S. 53, Nr. XII und SCHUSTER 1989, S. 136.

928 Gegen Ende des 15. Jahrhunderts kommt der eigens für das Kolbenturnier entwickelte offene Spangen- oder Bügelhelm auf, der nur dem Adel vorbehalten war. Walter Leonhard zeigt dazu ein Modell von 1530, welches dem bei Holbeins Graf sehr nahe kommt, vgl. LEONHARD 1976, S. 94.

929 Vgl. HAMMERSTEIN 1980, S. 92.

930 Laut Karl-Heinz Klingenburg besitzt der Tod nicht nur einen bäuerlichen Habitus, sondern ist der Inbegriff der »Karsthans-Gestalt, das Leitbild der Revolution.« KLINGENBURG 1975, S. 145.

931 KLINGENBURG 1975, S. 142.

932 Heinrich Schmid möchte das Blatt sogar auf ein konkretes Ereignis aus dem Jahr 1499 zurückführen: »Bei den Friedensverhandlungen nach dem Schwabenkrieg, also schon 1499, erschien in Basel ein Bauer in den Kleidern des erschlagenen Grafen von Fürstenberg und sagte: ›Wir sind die Bauern, welche die Edelleute strafen.‹« SCHMID 1928/1929, S. 189, vgl. Transk. 58. Die Episode aus Valerius Anselms *Berner-Chronik* wurde erstmals in einer Ausgabe von 1824 editiert und gedruckt und kurz danach durch Leopold von Ranke im Kontext der Reformationsgeschichte aufgegriffen, vgl. ANSELM 1824–1833, Bd. 3, S. 54 und RANKE 1839, Bd. 1, S. 216. Dieses Ereignis wird

Prozessen, deren herausragendes Symptom die Bauernkriege darstellen. Die Kritik richtet sich vielmehr gegen die allgemeine »wirtschaftliche Ausbeutung der deutschen Länder durch das Papsttum, gegen das feudale Recht und seine Unterdrückung, gegen feudalen Machtmißbrauch und bürgerliche Amtsanmaßung«[933].

Als beständiger Bestandteil der Totentänze überdauerten die Darstellungen der Kriegsmänner die Auflösung des Reigens in Einzelblätter, ja sie avancierten gerade durch die damit verbundene Betonung ihrer gefahrvollen Existenz zu einem beliebten Thema in der Auseinandersetzung mit dem Tod. Auch bei Holbein »enthüllt sich die physische Stärke und Macht des Landsknechts als ›vana potentia‹.«[934] Der Künstler leitete mit seinen *Simulachres* einen Paradigmenwechsel innerhalb der Totentanzikonografie ein und schuf damit den Ausgangspunkt für ihre neuzeitlich-humanistische Lesart dieser. Mit seinen Holzschnitten verschwanden die Elemente von Tanz, Gesang und Musik beinahe gänzlich, dies betrifft auch die artifiziellen tänzerischen Gebärden der Todesfiguration. Diese Entwicklung hatte bereits formal durch die Verteilung des Reigens auf einzelne Szenen in den ersten Buchausgaben der Totentänze begonnen. Durch das hinzutretende Begleitpersonal löste Holbein das dem Tanz verhaftete Figurenpaar gänzlich auf. Ein größerer Zusammenhang der Szenen ist nur noch durch das vereinende Medium des Buches und das repetitive Motiv der Todesfigur gegeben, die Szenen sind nun selbstständig und bilddialogisch. Die spezifische Handlung im jeweiligen Blatt ergibt sich aus dem Gewerbe des Opfers und seinem Arbeitsalltag, im Falle der kriegerischen Auseinandersetzungen sind diese nicht mehr unter einer Bogenarchitektur oder im unbestimmten Raum verortet, sondern auf dem (Schlacht-)Feld.[935] Holbeins Bilder waren jedoch nicht gänzlich aus dem traditionellen Kontext der Todesdarstellungen herausgelöst, insbesondere in ihrer didaktischen Funktion erfüllten sie weiterhin die mahnende Aufgabe der *ars bene moriendi*, dies belegt der Spruch, welcher dem letzten Blatt der Lyoner Ausgabe beigegeben wurde:

Si tu ueulx uiure sans peché	Wenn du ohne Sünde leben willst,
Voy ceste imaige a tous propos,	schau dir dieses Bild zu jeder gelegenen Zeit an,
Et point ne seras empesché,	und du wirst bereit sein (nicht verhindert sein),
Quand tu t'en iras a repos.	wenn du dich zu deiner letzten Ruhe begibst.[936]

aber kaum der Anlass für die Entstehung *Des Groffs* gewesen sein. Holbein kannte diese Anekdote höchstens vom Hörensagen, da er sich 1499 im Säuglingsalter in Augsburg befand.

933 KLINGENBURG 1975, S. 142. Der Autor sieht besonders drei Aspekte in Holbeins Werk vertreten: kritische Erfassung der Wirklichkeit, Wertschätzung von Arbeit und Einbindung der sozialen Unterschicht.

934 SCHUSTER 1989, S. 18.

935 Vgl. HAMMERSTEIN 1980, S. 91–92.

936 Zitiert und übersetzt nach PETERSMANN 1982, S. 131.

Die körperliche Beschaffenheit der Todesfiguren ist innerhalb der *Simulachres* in sich homogen, in den meisten Fällen handelt es sich bereits um rückstandslos herausgeschälte Skelettkörper.[937] Diese werden jedoch simplifiziert dargestellt und spiegeln nicht den aktuellen Anatomiediskurs in Bezug auf den menschlichen Körperbau wider. Elle und Speiche werden als ein Knochen dargestellt, die Kniescheibe fehlt und das Becken wird sehr summarisch herausgearbeitet. Kleinere Überbleibsel von Haaren schmücken den Knochenschädel, doch tragen diese zu einer paradoxen Vermenschlichung bei: Nicht mehr der allgemein mumifizierte oder zerfledderte Leichnam, sondern konkrete Individuen begeben sich in das Alltagsleben, schlüpfen in die Rolle der Opfer, indem sie sich in ihre Berufs- oder Standesbekleidung hüllen, und machen sich teilweise über sie lustig. Doch können sie damit nicht über ihre eigentliche Absichten hinwegtäuschen: »der Tod bedeutet [...] das negative Abbild der betreffenden Existenz; dieses ist aber in der Figur des Skeletts zum sichtbaren Wesen und zur vernichtenden Gewalt geworden.«[938] Durch die Individualisierung des Todes für die einzelnen Stände wird diese Vernichtung aber als rein körperlicher Vorgang wahrgenommen, der nicht den ewigen Tod mit einschließt. Didaktische Hinweise dafür finden sich in den tröstlich moralisierenden Bibel- und Gelehrtenversen, mit denen die Druckausgaben versehen wurden.

Die politische Dimension der Bilder ist nicht von der Hand zu weisen, darf aber nicht als konkreter Realbezug oder gar Ausgangspunkt verstanden werden. Sie sind keine Reaktion auf die lokalen Ereignisse in Basel, wie das bürgerliche Aufbegehren gegen ein Bündnis von Schweizern und Franzosen im Herbst 1521.[939] Wie auch für die Bauernkriege gilt: Holbeins Bilder gehen allgemein »auf den revolutionären Gehalt der Epoche zurück, der [...] auch die Ereignisse in Basel einschließt.«[940] Dabei agiert die jeweilige Todesfiguration nur im Hinblick auf den Tod selbst als Gleichmacher, nicht aber in ihrer Reaktion auf das Opfer und die Art und Weise, in der sie das irdische Ende herbeiführt. Gegen Adel, Klerus und Mächtige geht sie rigoros vor, bei Arbeitern und sozial niedrig Gestellten handelt sie teils gütig und helfend, zwar ihre Pflicht erfüllend, aber nie als persönlicher Feind.[941] Holbein stellte sich, ob bewusst oder unbewusst, auf die Seite der sozial Schwachen und vertrat bürgerliche Interessen. Humor,

937 Anders als es Jaro Springer 1907 noch behauptet: Die Extremitäten der Todesfiguration seien bei Holbein immer mit Haut überzogen, vgl. HOLBEIN 1907, Einleitung, unpaginiert.

938 ESCHER 1915, S. 50. Gleicher Wortlaut bei ESCHER 1917, S. 48.

939 Kaiser Karl V. und Papst Leo X. schlossen 1521 eine katholische Allianz, der sich die Schweizer entgegenstellten und sich mit dem französischen König Franz I. verbanden.

940 KLINGENBURG 1975, S. 143.

941 Beispiele hierzu bei KLINGENBURG 1975, S. 144–146. Im Gegenteil dazu sieht Heinrich Alfred Schmid Mitgefühl des Künstlers mit dem »adligen Soldaten [Ritter]« SCHMID 1928/1929, S. 190.

Satire, Kritik und soziale Stellungnahme sind zwar Teil der verschiedenen Blätter, bilden aber nicht ihren Ausgangspunkt. Sie trafen neben der alten Kirche besonders den Adel, dem der Tod mit besonderem Hass entgegentritt: *Edelmann*, *Ritter* und *Graf* lassen den Kontrast in der Behandlung gegenüber anderen Ständen deutlich werden. Doch zeigt Holbein keine Gewinner oder Verlierer, er veranschaulicht den gleichmachenden Prozess des menschlichen Sterbens mit allen Grausamkeiten des Krieges.[942] Dem Gesamtkonzept des Werks ist jedoch eine tröstliche Aussage eingeschrieben, denn das abschließende Bild des Jüngsten Gerichts richtet und verdammt die Opfer nicht. Stattdessen ist die Szene von einem versöhnlichen Regenbogen überspannt, der die Hoffnung auf das ewige Leben erhält.[943]

Die Strahlkraft der *Simulachres* auf die Todesikonografie ist nicht hoch genug einzuschätzen. Herrschten bis dato die immer gleichen Totentanzmotive der Friedhofsmauern und deren Translation in Buchdrucken vor, etablierte Holbein nun eigene überaus markante Bildformeln; das gilt auch für die hier behandelten Bildfindungen.[944] Sie entwickelten sich in der Folge selbst zu Ikonen der Todeskunst, was sich nicht zuletzt in der großen Auflagenstärke widerspiegelte. Die Allgegenwart und Wiederverwendung der *Simulachres* führte sogar zum Missverständnis, Holbein sei der Schöpfer des Basler Totentanzes gewesen.[945] Der hohe Stellenwert betrifft zwar Holbeins Gesamtwerk der *Simulachres*, seine *mors militans*-Darstellungen haben aber kaum spürbare Impulse für die Todesikonografie gesetzt. Bis auf einige, heute wenig bekannte Randerscheinungen erschöpfte sich ihre künstlerische Rezeption in der endlosen Neuauflage und Kopie dieser Motive bis über das 19. Jahrhundert hinaus. Auf jene Nachwirkungen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter eingegangen werden, zu vielfältig sind die direkten Kopisten, zu hoch die verschiedenen Auflagen der Nachdrucke in den folgenden Jahrhunderten. Allein für das 16. Jahrhundert schlagen mit Heinrich Vogtherr (1544), Leonhart Straub (nach 1544), Arnold Birckmann

942 Vgl. KIENING 2003, S. 96.

943 Vgl. BUCK 2006, S. 121.

944 Vgl. dazu die Motivgenealogie im Anhang. Holbeins Motive weichen in allen Fällen vom tradierten Schema ab. Einzig *Der Soldat* übernimmt gewisse Kompositionsmerkmale, die allerdings der Darstellungskonvention des Ritters entsprechen.

945 Dieser Irrtum ist letztendlich Huldrich Frölich geschuldet, der seine Beschreibung des Basler Totentanzes von 1588 mit Bildern Holbeins versah, vgl. FRÖLICH 1588. Deren Rezeption führte in den Folgejahrhunderten dazu, dass der Basler Totentanz mit Holbein in Verbindung gebracht und überhaupt erst als Totentanz bezeichnet wurde. Vgl. dazu auch NAGLER 1858–1879, Bd. 3 [1863], S. 113.

(1555), Meister GS[946] und Huldrych Frölich (1576–1588), David Chytraeus (1590), Peter Paul Rubens (1590) und Fabiolo Glissenti (1596) gleich mehrere Nachahmer einzelner Motive, Adaptionen oder ganzer Zyklen zu Buche.[947] So bleibt abschließend der Ausblick auf den zweiten einflussreichen Künstler, der Darstellungen des Duells mit dem Tod schuf.

II.4.2 Drei Druckgrafiken Jakob Bincks

Jakob Binck ist als Künstler nicht leicht zu fassen, da über seine frühen Lebensstationen nicht allzu viel bekannt ist, sein Œuvre relativ heterogen erscheint und ein großer Teil seiner Arbeiten Kopien nach anderen Meistern darstellt. Eine eigene Handschrift ist in Gemälden, Stichen, Radierungen und Medaillen nicht immer erkennbar, da er vorrangig die Wünsche seiner Auftraggeber erfüllte, weshalb Binck bis heute größtenteils negativ konnotiert als Kopist mit geringer Erfindungsgabe wahrgenommen wird.[948] Geboren zwischen 1494 und 1500 in Köln, muss er für seine nicht genauer fassbare Lehr- und Gesellenzeit nach Nürnberg umgesiedelt sein.[949] Ab den späten 1520er Jahren wird ein Aufenthalt in den Niederlanden nachvollziehbar, wo er italienische Meister und die Technik des Radierens kennen lernte, bevor Binck 1533 in Kopenhagen in den Dienst König Christians III. trat.[950] In dessen Auftrag unternahm der Künstler Reisen nach Schweden und schließlich Königsberg, wo er 1543 eine Anstellung bei Herzog Albrecht von Preußen entgegen nahm. Seine künstlerischen Aufträge sollten ihn in den Folgejahren noch nach Torgau, Antwerpen, Dänemark, Krempe, Lübeck,

946 Die Signatur ist nicht eindeutig aufzulösen, da verschiedene Monogrammisten GS das Piktogramm des Schneidemessers nutzten. Die von der alten Forschung vorgeschlagenen Georg Scharffenberg von Görlitz und Sigmund Galenius hält Georg Kaspar Nagler für unwahrscheinlich. Als naheliegender Künstler der Kopien nach Holbein gilt eine Person mit den Namen Georg van Sichem/Schom/Schem, da diese ein in Basel nachweisbarer Formschneider gewesen ist. Vgl. NAGLER 1858–1879, Bd. 3 [1863], S. 103–116, vor allem Nr. 342, 344 und 465.

947 Neben Rubens führte auch Stefano della Bella ein Skizzenbuch, in dem er Holbeins Motive festhielt, vgl. Abb. 220–224 sowie KATALOG Lille 2004, S. 28, Nr. 1.

948 Zu diesem Verständnis hat vor allem die Forschung von Johann Jacob Merlo, Eduard Firmenich-Richartz, Gustav Pauli und Walter Lüthi beigetragen. Diametral entgegengesetzt, ebenfalls im 19. Jahrhundert, ist die Bewertung Bincks durch George William Reid und William Bell Scott, vgl. REID 1864 und SCOTT 1880. Wenn nicht anders angegeben, stammen die biografischen Angaben aus SAUR 1995. Zur Chronologie von Bincks Reisen und Wirkstätten siehe auch REID 1864.

949 Sein Künstlermonogramm IcB ist wohl mit Iacob Binck Coloniensis aufzulösen, vgl. PAULI 1909, S. 33.

950 Vgl. PAULI 1908, S. 6 und ders. 1909, S. 33. Georg Kaspar Nagler hielt eine Reise Bincks nach Rom und den Kontakt zu Marc Anton [Raimondi?] für sehr wahrscheinlich, vgl. NAGLER 1858, S. 275.



Abbildung 220 Stefano della bella: *Ein Edelmann und ein Krieger im Kampf mit dem Tod*, 1633/34

Finnland und Kurland führen, bevor er 1569 in Königsberg verstarb. Von seinen mehr als 240 Kupferstichen und Radierungen sind rund ein Drittel Kopien nach anderen Meistern.
Die drei hier vorgestellten Stiche gehören allerdings nicht dazu und stellen bislang ein offenes Forschungsgebiet dar, da sie bisher kaum von der kunsthistorischen Forschung berücksichtigt wurden. Immer noch gilt das Diktum, welches George William Reid bereits 1864 konstatierte: Binck ist »not much being noticed by German writers«.[951] Das mag unter anderem an den schwer zu greifenden Lebensstationen des Künstlers liegen oder daran, dass es sich bei seinen Grafiken um sehr kleine Bildwerke handelt; so klein, dass sie nur unter einem Vergrößerungsglas produziert und detailliert betrachtet werden konnten.

951 REID 1864, S. 374. Reid führt dies auf die frühe Emigration Bincks aus seinem Heimatland zurück.



Abbildung 221 Peter Paul Rubens (nach Hans Holbein): *Der Edelmann und der Tod*, ca. 1590



Abbildung 222 Peter Paul Rubens (nach Hans Holbein): *Der Ritter und der Tod*, ca. 1590



Abbildung 223 Peter Paul Rubens (nach Hans Holbein): *Der Graf und der Tod*, ca. 1590



Abbildung 224 Peter Paul Rubens (nach Hans Holbein): *Der Soldat und der Tod*, ca. 1590

Und so erfuhren auch die drei hier zu behandelnden Kupferstiche kaum mehr Beachtung als knapp formulierte oder kommentarlose Wiedergaben in Überblickswerken und Bestandskatalogen; trotz ihrer ikonografischen Übereinstimmung sind bisher selten mehr als zwei der Stiche im Zusammenhang besprochen worden.[952] Und obwohl die früheste systematische Nennung durch Karl Heinrich von Heinecken bereits 1788 vorgenommen wurde, sind die späteren Untersuchungen nie weit darüber hinausgekommen.[953] Am ausführlichsten wird Binck neben seiner biografischen Aufarbeitung in der dänischen Kunstgeschichte und im Kontext der Deutschen Kleinmeister behandelt.[954] Die drei zu untersuchenden Stiche sind in ihrer Genese nicht auf den ersten Blick zu unterscheiden, dazu hat einerseits die Verwendung identischer Titel für verschiedene Werke beigetragen, andererseits ein nicht genauer identifiziertes oder zu bestimmendes Entstehungsdatum der Grafiken. Für eine bessere Übersicht sind im Folgenden klar zu unterscheidende Titel gewählt und enger gefasste Datierungen vorgenommen worden. Die im Abbildungsverzeichnis vergebenen Titel ergeben sich aus dem dargestellten Inhalt und sind nicht reziprok, das heißt, sie lassen sich auf keines der anderen Blätter beziehen; die teils präzisierten Datierungen ergaben sich aus den Untersuchungen.

II.4.2.1 *Kleidung und Inkarnat im Zusammenspiel*

Von der linken Bildseite her betritt eine hagere Gestalt mit stark eingefallenem Gesicht, leeren Augenhöhlen und zerfetzter Kleidung die Kulisse, die lediglich aus einem vegetabilen Untergrund mit einem Baum besteht (Abb. 225).[955] Zwar trägt sie ein gegürtetes Kurzschwert, dessen Scheide horizontal nach links deutet, doch bedient sich die Figur ausschließlich ihrer beiden Hände, um die zweite Person im Bild zu stellen: einen ausladend gewandeten Kriegsknecht. Mit breiter, dynamischer Schrittstellung scheint dieser in einer Bewegung zum rechten

952 Eine Ausnahme bildet hier Christian Kienings *Das andere Selbst*, vgl. KIENING 2003, S. 96.

953 In Heineckens Künstlerlexikon heißt es zu Jakob Bincks Werken: »Un Soldat, à qui la Mort montre un sable. très-petite piece.« und »Un Soldat retenu par la Mort, piece haute de 2p. 9l. sur 2p de largeur.« HEINECKEN 1778–1790, Bd. 2 [1788], S. 719. Übersetzt: Ein Soldat, dem der Tod eine Sanduhr vorhält. Sehr kleiner Kupferstich. Und: Ein Soldat der vom Tod gehalten wird. Werkhöhe 2p9l auf 2p Länge. Bei den Maßangaben handelt es sich um p=Pouce, was einem Zoll (2,54cm) entspricht und l=Ligne, womit eine Pariser Linie (0,22558cm) gemeint ist. Umgerechnet ergibt das 71 × 51 mm.

954 Vgl. KNAUER 2013, KNAUER 2010, GODDARD 1988 und SCOTT 1880, in der dänischen Forschung vor allem KARLSON 1933 und NORN 1961.

955 Ein sehr schönes Exemplar besitzt auch die Baillieu Library Print Collection in Melbourne, Australien, Inv.-Nr. 1959.2275.000.000.

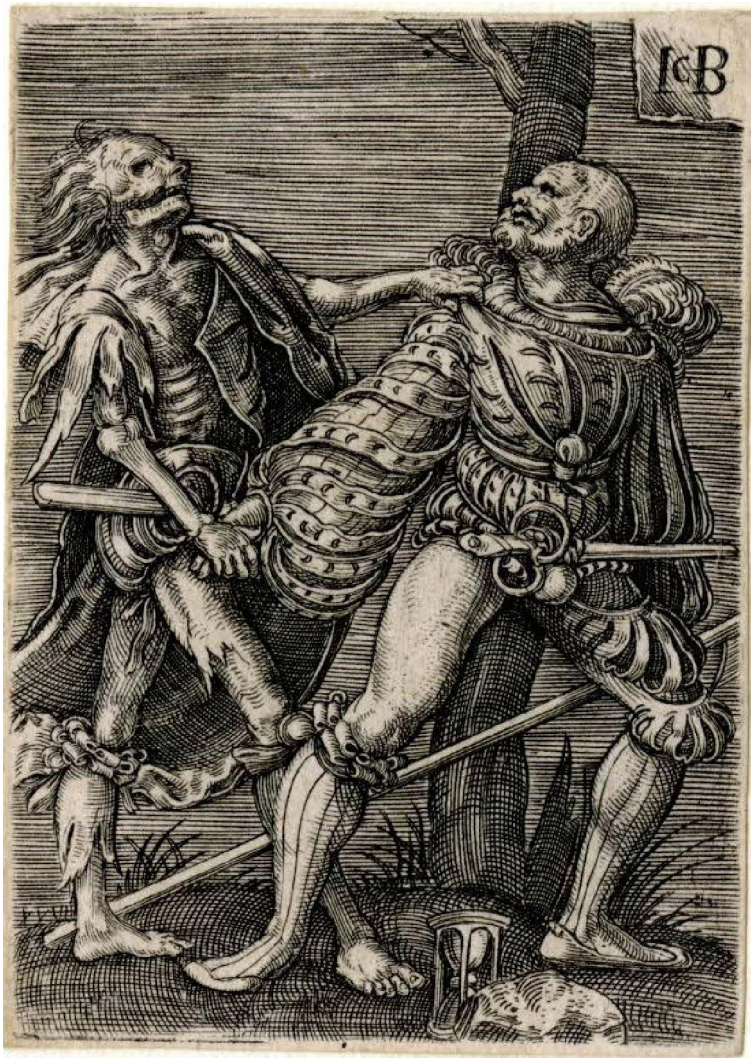


Abbildung 225 Jakob Binck: *Der Tod einen Hellebardier greifend*, (1520–) 1532 BY-NC-SA

Bildrand begriffen zu sein, als er an seiner linken Hand sowie Schulter von der hageren Todesfigur zurückgehalten wird. Er wendet daraufhin – entgegen der Körperbewegung – seinen bärtigen Kopf dem Aggressor zu, bei dessen Anblick seine Miene beinahe gereizt-verächtlich wirkt, jedoch den Drang erkennen lässt, diesem zu entfliehen. Sein großzügig geschlitztes Gewand, die seidenen Beinlinge mit Zierschleifen und das feine Unterhemd lassen den Kriegsknecht edel und gepflegt erscheinen. Das schmale Schwert über der Schamkapsel und der in den Nacken gerutschte üppige Straußenfedernhut legen nahe, dass es sich um einen Eidgenossen handelt. Seine tatsächliche, aktive Bewaffnung rückt wortwörtlich in den Hintergrund. Mit der linken Hand, vom Knie verdeckt, hält der Reisläufer eine Helmbarte, deren Blatt gerade noch am rechten Bildrand zu erkennen ist. Der Waffenschaft verläuft dabei diagonal im Hintergrund zur linken Seite hin, vorbei an dem dünnen kahlen Baum, der die Standachse des Kriegers markiert, und erreicht bei den nackten Füßen der Todesfigur den Boden.

Die verbliebenen Fetzen der einstigen Kleidung verraten uns, dass die Todesfigur ebenfalls in geschlitzte Tracht gehüllt gewesen war. Sein linkes Knie weist noch ein intaktes Schleifenband auf, das Gesäß ist von großzügig geschlitztem

Stoff verdeckt und vor der linken Brust flattern die Reste einer Weste mit geschnittenem Kreuz.[956] Der Tod trägt offenbar die Reste einer militärischen Tracht.[957] Durch die Übernahme dieser Kleidung spiegelt der untote Kriegsknecht sein lebendiges Gegenüber, er signalisiert damit einerseits, zu Lebzeiten ebenfalls ein Soldat gewesen zu sein und ruft dem Reisläufer seine eng mit dem Waffendienst verbundene Sterblichkeit ins Bewusstsein. Das dafür sinnbildliche Attribut der Sanduhr befindet sich unübersehbar am unteren Bildrand, direkt unter dem Reisläufer, von einem Stein leicht überschnitten und in der visuellen Verlängerung des im Hintergrund befindlichen Baumes. Die zerfetzte Kleidung der Todesfigur hat jedoch noch eine zweite Aufgabe. Sie verhüllt und offenbart zu gleichen Teilen: Die dem Betrachter abgewandte Seite ist vollkommen bedeckt, während dem Rezipienten selbst beinahe alle Partien des zersetzten Körpers zugänglich werden, der auf den ersten Blick nichts mehr mit den skelettierten Todeserscheinungen aus Baldungs oder Dürers Grafiken gemeinsam hat. Die Todesfigur besitzt Fußnägel, beinahe volles Haar und sogar noch eine rudimentäre Nase. Erst bei näherem Betrachten entdecken wir Details wie den knöchernen Ellenbogen am rechten Arm oder den verschatteten Bauchhöhlenschnitt. In diesen Grenz- und Übergangszonen wirft die Kleidung die Frage nach Oberflächenbeschaffenheit auf. Handelt es sich bei den Fetzen der Oberschenkel um Haut oder Stoff? Besteht der rechte Unterarm aus Knochen oder Fleisch? Binck hat damit eine Todesdarstellung geschaffen, deren überkommene Statuskleidung zu einer zweiten Haut wird, welche unter dem als Deckmantel funktionierenden Leichentuch in einem changierenden Verfallsprozess begriffen ist. Umgekehrt wird das Inkarnat des einst Lebendigen zu einer Camouflage-Verkleidung, derer sich der Skelettscherge bedient.

In welchem Verhältnis stehen aber die Protagonisten, welche Handlung führt uns der Künstler mit seinem innovativen Entwurf vor Augen? Christian Kiening meint dazu, der Tod schüttle in derber Vertrautheit die Hand des Söldners.[958] Dieser befände sich also nicht in seinem letzten Kampf, vielmehr erscheint der Tod als »an acquaintance and takes the reluctant mercenary by the hand«.[959] Diese Deutungen, die ein beinahe freundschaftliches Verhältnis der Protagonisten andeuten, verfehlen jedoch den Kern des Blattes. Es handelt sich unbestritten um ein Festhalten des Landsknechts gegen dessen Willen und damit um ein

956 Ob es sich dabei um ein Schweizerkreuz oder ein Andreaskreuz handelt, lässt sich nicht bestimmen, da der Schnitt des Obergewandes nicht zu rekonstruieren und die Ausrichtung des Symbols nicht mehr nachzuvollziehen ist.

957 Vgl. ROGG 2002, S. 219. Die geschlitzte Kleidung war 1532 bereits auch in nichtkriegerischen Ständen anzutreffen, der Kontext der Bildhandlung legt aber nahe, dass eine militärische Tracht gemeint ist.

958 Vgl. KIENING 2003, S. 96.

959 GODDARD 1988, S. 193.

Hindern des Entkommens. Zwar finden keine Kampfhandlungen statt, doch bringt der Tod sein Opfer in seine Gewalt. Es scheint sich hierbei um eine Warnung auf dem Weg in die Schlacht zu handeln. Die Helmbarte in der Linken zum Kampf bereit, schreitet der Söldner zur rechten Bildseite, in deren Verlängerung sich das Schlachtfeld befinden mag, als er plötzlich vom Tod zur Seite genommen und vor der tödlichen Gefahren gewarnt wird. Mit diesem Innehalten auf dem Weg in die Schlacht weist Bincks ruhigste *mors militans*-Darstellung Parallelen zum kontemplativen Typus auf und erinnert durch die Schrittstellung sowie die entgegengesetzten Bewegungen entfernt an Darstellungen aus den Totentänzen.



Abbildung 226 Meister ER nach Jacob Binck: *Tod und Landsknecht*, 1532 PUBLICDOMAIN

Von diesem Stich existiert eine seitenverkehrte Kopie durch den Meister ER (Abb. 226), die in der Gegenüberstellung mit dem Original Bincks Virtuosität offenbart und bereits von Stephen Goddard als »clumsy«[960] bezeichnet wurde. Der Versuch ist dermaßen nachlässig gefertigt, dass die Jahreszahl im ursprünglichen Signaturfeld spiegelverkehrt und in falscher Ziffernfolge 5123 erscheint.[961] Allerdings bietet diese Kuriosität einen korrektiven Anhaltspunkt, vor welcher Zeit Bincks Stich entstanden sein muss: Je nach Rekonstruk-

960 Ebd. GODDARD 1988, S. 191.

961 Dies bemerken auch MERLO/FIRMENICH-RICHARTZ 1895, Sp. 80. Ein sehr dunkler Abzug befindet sich im British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1909,0612.87.

tion der spiegelverkehrten Zahl sind 1523 oder 1532 möglich, wobei die zweite Option in Anbetracht der Ziffernkombinationen plausibler erscheint.[962]

II.4.2.2 *Ungestüme Fremdheit in der Figuration des Todes*



Abbildung 227 Jakob Binck: *Tod und niedergeworfener Landsknecht*, 1520–1550 (um 1530)

Die Datierung des zweiten Stiches erweist sich als weitaus schwieriger. Im Allgemeinen wird zwar eine Entstehungszeit nach 1510 angenommen, doch die Reife des Blattes und die Jugend des Künstlers stünden bei einer so frühen Entstehungszeit in auffälligem Gegensatz (Abb. 227).[963] Demnach müsste das Blatt in die Spätphase des Künstlers datiert werden. Ein weiterer, wenn auch vager Anhaltspunkt, den Stich später zu datieren, sind die Bemerkungen William Scotts, Georg Kaspar Naglers und Gustav Paulis, nach denen eine Selbstdatierung der Stiche Bincks per Monogramm erstmals

962 Auch die wenigen Forscher, die sich mit dem Blatt auseinandergesetzt haben, plädieren für 1532.

963 Bereits 1880 erkannte William Scott in dem Stich die Meisterschaft des Künstlers: »the masterly vigour of design and the skilful [sic] expression by means of the graver in Death and the Soldier«. SCOTT 1880, S. 116.

1520 respektive 1525 in Erscheinung trat.[964] Als kupferstecherisches Vorbild Bincks wird von der alten Forschung vor allem Marc Antonio Raimondi genannt. Vernachlässigt man die These einer nicht belegbaren Italienreise, so kann Binck mit Raimondis Werken während seiner Nürnberger Jahre, spätestens aber Ende der 1520er Jahre in den Niederlanden in Kontakt gekommen sein. Resümierend lässt sich konstatieren, dass die Forschung für *Tod und niedergeworfener Landsknecht* immer noch keine zufriedenstellende Datierung angeboten hat. Symptomatisch dafür ist die Angabe des British Museums, welches immerhin 1520 als früheste Entstehungszeit vorschlägt, den Zeitraum aber bis 1561 offen lässt.[965] Diese Datierung ist jedoch insofern inkonsequent, da dieselbe Institution eine Kopie des Stiches durch Allaert Claesz. auf spätestens 1550 festlegt (Abb. 228). Unter Berücksichtigung dessen bleibt für Bincks Stich immer noch ein großer Entstehungszeitraum von 1520 bis 1550.

Dargestellt ist dasselbe Sujet im gleichen Setting: die Auseinandersetzung zwischen Tod und Landsknecht vor der »Kulisse abgestorbener Bäume«.[966] Der Modus des Dargestellten jedoch könnte sich kaum deutlicher vom ersten Stich unterscheiden. Mit einem triumphalen Tritt auf den Brustkorb und dem Brechen des gegnerischen Spießes überwältigt der Tod den zu Boden geworfenen Landsknecht. Den Mund weit zum Schrei geöffnet, hebt dieser in letzter Not die breite Klinge seines Katzbalgers zur Verteidigung empor. Während sein linkes Bein angewinkelt auf dem Boden steht, ist der rechte Fuß – vermutlich aus einer Fallbewegung resultierend – mit der Sohle gen Himmel in die Luft gestreckt. Sein aufwendig geschlitztes Kostüm und sein durch die Zierelemente seines Kostüms bestimmtes Aussehen täuschen nicht darüber hinweg, dass er besiegt worden ist. »Züge eines vertrauten Feindes trägt der Tod: kein Skelett mit allegorischen Attributen, sondern ein kräftiger Mann mit zur Fratze verzerrtem Gesicht und unheimlich beweglichem Körper.«[967] Vital und agil erweckt seine ungeheure Präsenz beinahe den Eindruck eines Kains im Bruderkampf.[968] Anders aber als im vorangegangenen Stich spielt Binck hier nicht mit der Ambiguität der körperlichen Beschaffenheit. Neben unversehrten Muskelpartien und übermenschlicher Kraft stehen gleichwertig und offen zur Schau die freigelegten Rippen, die heraushängenden Gedärme und die knöcherne Fratze. Letztere weist noch alle physiognomischen Bestandteile eines menschlichen Antlitzes auf, besitzt Augäpfel,

[964] Vgl. SCOTT 1880, S. 117, NAGLER 1858, S. 275 und THIEME/BECKER 1910, S. 37. Nagler räumt jedoch ein, dass es frühere, undatierte Werke geben könnte.

[965] Vgl. HTTP T.B.M.

[966] KIENING 2003, S. 96.

[967] Vgl. ebd. KIENING 2003, S. 97.

[968] Vgl. ebd. KIENING 2003, S. 98.

Nase und Gesichtsbehaarung und wirkt einzig durch die Betonung von Knochen und Zähnen gespenstisch.



Abbildung 228 Allaert Claesz. oder Meister AC nach Jakob Binck: *Tod und niedergeworfener Landsknecht*, 1520–1550

Am rechten Bein der Todesfigur handelt es sich zweifelsfrei um Haut- und Fleischfetzen und nicht um Kleidung. Während sie ihr Opfer mit dem linken Fuß am Boden hält und mit der linken Hand den Spieß zerbricht, holt sie mit der bewaffneten Rechten zum vernichten Stoß aus. Es handelt sich um den entscheidenden Moment des tödlichen Streiches. Der gebrochene Spießschaft und der zersplitterte Baumstumpf hinter dem Knecht symbolisieren den verlorenen Kampf und den gebrochenen Kämpfer.[969] Die Bewegung der entgegengesetzten Schwertarme unterstreicht dabei genauso die Dynamik der Szene wie der stürmische Wind, der sich im Tuch sowie Bart- und Haupthaar der Todesfigur bemerkbar macht. Die drastische Darstellung ist eine der erschreckendsten innerhalb der Todesikonografie: »Von Entsetzen und Todesangst gepackt, starrt hier der Landsknecht auf den Tod, der ihn auf dem Schlachtfeld ereilt, ohne innerliche Vorbereitung«.[970] Der Schrei des Landsknechts ist daher auch nicht auf physische Schmerzen zurückzuführen, ein Sturz und der Tritt mit dem nackten Fuß sind für einen Kriegsmann zu verkraften; sein Wehruf ist vielmehr Ausdruck der Bewusstwerdung eigenen Vergehens. In diesem Moment verinnerlicht er die eigene Niederlage, den Verlust kriegerischer Tugenden, weltlicher Dinge und nicht zuletzt der eigenen Männlichkeit. Binck geht es nicht um reine Schaulust an der Gewalt, sein dynamischer Stich spielt mit den Urängsten des männlichen Soldaten, der Ohnmacht im direkten Duell Mann gegen Mann. Und so erscheint die Schamkapsel prominent im gespreizten Schritt direkt unter der Bruchstelle des Waffenschaftes, der als Verlängerung des männlichen Gliedes gesehen werden kann. Durch Betrachtung und Reflexion des Stiches konnten so vor allem männliche Zeitgenossen den Schrecken im Bild nachempfinden. »Auf den im Kampf und im Tod implizierten Verlust [der Männlichkeit] anzuspielen [...] ermöglicht, den Tod imaginativ erfahrbar zu machen an dem, was das Leben affektiv prägt.«[971]

Ein Alleinstellungsmerkmal, das diesen Stich innerhalb der gesamten Todesikonografie auszeichnet, ist die ungewöhnliche Bewaffnung des untoten Widersachers. Die Forschung ist bisher nicht kritisch darauf eingegangen, dass es sich dabei um eine Hiebwaffe mit geschwungener Klinge handelt.[972] Deren geringe Länge sowie Pfeilhöhe (Krümmungsgrad der stumpfen Klingenseite), die Existenz eines einfachen Bügelgefäßes und die Breite des Waffenblattes erinnern

969 Vgl. SEGGERN 2003, S. 198.

970 HEPPE 1982, S. 37.

971 KIENING 2003, S. 98.

972 Die gebräuchlichsten Bezeichnungen für diese Waffenart lauten Krummschwert und Säbel. Ihre Typenbenennung erfolgte nicht immer eindeutig und wurde häufig verwechselt; wichtigstes Merkmal bildet die gebogene Klinge, vgl. SEITZ 1965, S. 183. Nicht zu verwechseln ist die Waffe hingegen mit dem Falchion oder Malchus.

an eine Kombination aus Entersäbel und *Dussack*.[973] Diese Duellwaffen waren vor allem beim einfachen Volk beliebt, da sie aus einer grob bearbeiteten Klinge bestanden, für die lediglich Grundkenntnisse der Schmiedekunst benötigt wurden. In dieser Form erlangte vor allem der *Dussack* eine hohe Bedeutung in den Norwegischen Bauernkriegen Ende des 16. Jahrhunderts.[974] »Wie ersichtlich, legten die Maler des 14., 15., ja auch noch des 16. Jahrhunderts diese Waffe ›unehrlichen‹ Menschen, d.h. Henkern, Häschern und Spitzbuben, in die Hand.«[975] Der übrige Säbelgebrauch im Europa des mittleren 16. Jahrhunderts orientierte sich hingegen an den schmalen, orientalischen Urformen; der Säbel galt mehr als Prunkstück denn als Kampfgerät.[976] Hellmut Rosenfeld weist zwar darauf hin, dass der krummsäbelschwingende Tod eine in der byzantinischen Ikonografie gängige Darstellung gewesen ist (Vgl. Abb. 148), doch lassen Vergleiche mit diesen seltenen Erscheinungsformen weder formale noch inhaltliche Übereinstimmungen mit Bincks Stich erkennen.[977] Es stellt sich die Frage, aus welchen Beweggründen sich der Künstler für diese Art der Bewaffnung entschied, und was er damit ausdrücken wollte. Die nächstliegende Vermutung beinhaltet eine Anspielung auf ›die Türkenbedrohung‹, die spätestens mit der Belagerung Wiens 1529 einen Höhepunkt erreicht hatte. Denn auch in den Jahren nach der erfolgreichen Abwehr blieben die Spannungen mit dem Osmanischen Reich bestehen, die 1532 in einem erneuten Versuch eskalierten, die habsburgische Hauptstadt einzunehmen. Bincks Blatt könnte in diesem Kontext als Omen gelesen werden, als böse Vorahnung eines Schicksals, von dem er befürchtete, dass

973 Das große Kunstlexikon von Peter Wulf Hartmann definiert die Dussägge (Dussack vom tschechischen *tesák*, »Hirschfänger«) folgendermaßen: »Die Dussägge soll erstmals im 15. Jh. von den Hussiten verwendet worden sein. Bei vielen erhaltenen Dussäggen handelt es sich um den so genannten steirischen Typus aus dem 1. Viertel 16. Jh., mit einer nach dem ungarischen Säbel geformten Klinge, nur meist kürzer und insgesamt etwas breiter. In dem Fall spricht man auch von einem ›Säbel auf Teutsch gefasst‹. Im letzten Drittel verbreitert sich die Klinge oft, bevor sie spitz ausläuft.« HTTP P.W.H. Der Entersäbel ist ein Marinemesser mit breiter Klinge, das im England des 16. Jahrhunderts aufkam. Gewisse formale Ähnlichkeiten bestehen aber auch zu den (späten) Husarensäbeln, vgl. WAGNER 1966a, S. 394.

974 Zu den verschiedenen Spielformen des Dussacks und seiner zeitlichen Verbreitung in Europa siehe SEITZ 1965, S. 360.

975 WAGNER 1975, S. 195.

976 Zu nennen wäre der frühe Schweizersäbel oder der *Karabela* in Ungarn und Polen, vgl. SEITZ 1965, S. 349.

977 Vgl. dazu den Beitrag Rosenfelds im L.C.I., Bd. 4, Sp. 332. Die Miniatur des Tomic Psalters wurde von Zar Ivan Alexander in Auftrag gegeben und beinhaltet ein persönliches Gebet an den König. Das Blatt mit dem Tod ist betitelt mit конец жития человеческого (Das Ende des menschlichen Lebens). Vgl. SČEPKINA 1963, Tav. 1. Das Motiv ist jedoch nicht mit dem Stich Bincks vergleichbar; es ist unwahrscheinlich, dass er sich dieser Ikonografie bzw. dieses konkreten Beispiels bedient hat.



Abbildung 229 Antonio di Jacopo d'Antonio del Pollaiuolo: *Kampf der nackten Männer*, um 1470



Abbildung 230 Ugo da Carpi: *David enthauptet Goliath*, um 1510–1530 PUBLICDOMAIN

es über Europa und die deutschen Landsknechte hereinbrechen könnte. Eine Datierung um das Jahr 1530, für die ich votiere, würde das Blatt zudem in die zeitliche Nähe zu den anderen beiden Stichen rücken und so einen thematisch-inhaltlichen Rahmen des Künstlers für diese Zeit ziehen.[978] Bei der Waffe in Bincks Stich handelt es sich jedoch nicht um den orientalischen Typus des Säbels oder ein *Falchion*, die in der Zeit auf zahlreichen Bildern südlich wie auch nördlich der Alpen in Malerei und Druckgrafik erscheinen – exemplarisch dafür Abb. 229–230 – und über die ein zweifelsfreier Verweis auf die osmanische Bedrohung gegeben wäre. Vielmehr scheint in der Art, wie diese schwerfällige Duellwaffe im Stich eingesetzt wurde, die Anlehnung an eine bodenständige und kraftvolle Auseinandersetzung vorzuliegen. Möchte man einen Zeitbezug geltend machen, so ließe sich versuchen, die Wahl der dargestellten Waffe mit Bincks Aufenthalt in den Niederlanden oder seiner Ankunft in Kopenhagen zu erklären, jene maritimen Orte oder nördlichen Landstriche, an denen das Entermesser oder der *Dussack* bereits Einzug gehalten hatten. In beiden Fällen bliebe ein Entstehungsdatum des Stiches um 1530 möglich.

Der verzweifelt und vergebens am Boden um sein Leben kämpfenden Landsknecht stellte eine derart überzeugende Figur dar, dass sie von späteren Künstlergenerationen als Versatzstück übernommen oder gar als Ganzes kopiert wurde, wenngleich es sehr wahrscheinlich ist, dass Binck das Motiv selbst bei Burgkmair entlehnt hat (Vgl. Abb. 134).[979] Die Implementierung in Pieter Bruegels d. Ä. *Triumph des Todes* (Abb. 165) um 1562 lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass dieser sich auf Binck bezog, zu eindeutig sind die Parallelen, zu groß

978 Zudem finden sich nach 1532 in Bincks Œuvre weder datierte grafische Arbeiten noch Werke einer Ikonografie des Todes.

979 Zur Motivgenese des am Boden liegenden Landsknechts siehe den Abschnitt II.3.2.

die Differenzen zwischen seiner Darstellung und Burgkmairs Krieger.[980] In exakt derselben Pose versucht sich der Kriegsknecht Bruegels einem sensenschwingenden Skelett zu erwehren. In seiner linken Hand hält er zusätzlich einen hölzernen Stab, möglicherweise ein Stück der zerbrochenen Lanze, die sich zu seiner Rechten befindet. Aber selbst in Bruegels monumentalem Gemälde verliert sich dieser einzelne Soldat nicht in der Masse der Opfer und den Heeren der Untoten. Er markiert einen Punkt, an dem »die Dynamik der Bewegung in das Moment des Exemplarischen umschlägt. Die globale Konfrontation der Lebenden mit den Toten geht in singuläre Begegnungen über.«[981]

Schon kurze Zeit nach Bincks Stich fertigte der Monogrammist AC eine seitenverkehrte Version von *Tod und Landsknecht* an (Abb. 228).[982] Es handelt sich dabei um eine hervorragende Kopie, in deren Komposition der Stecher ein Detail änderte. Die Todesfigur führt den vom Bildrand beschnittenen Säbel nun vertikal mit ihrer Rechten; mit der Linken greift sie die gegnerische Lanze nun etwas weiter unten, weshalb der Schaft ein zweites Mal gebrochen wird. Der Künstler beließ also die Haltung der waffenführenden Hände in ihrer ursprünglichen Position, wechselte aber die ihnen zugehörigen Kampfgeräte und erzielte damit eine gesteigerte Dynamik. Während der doppelten Spießbrechung kann der Tod die einseitig geschärfte Hiebwaffe nun vollends zum vernichtenden Schlag einsetzen, da er sich selbst nicht mit der Spießspitze behindert.

II.4.2.3 *»Hier musst du hin« – Ein Fingerzeig des Todes*

Das Jahr 1532 ist das letzte verbürgte Datum auf Bincks Kupferstichen und tritt auf der dritten seiner hier zu untersuchenden Grafiken auf. Dieser dritte Stich misst lediglich fünf auf vier Zentimeter und zeigt einen Eidgenossen mit dem Tod (Abb. 231). Der Reisläufer tritt im gewohnten Habitus auf: Das üppig beladene Federbarett ist vom Haupt gerutscht und hängt seinem Träger an einem Halsriemen im Nacken. Das kurze Stoppelhaar auf dem Kopf – oder sollte es sich hier um eine Fellmütze handeln? – bildet das materielle Gegenstück zu seinem hängenden Schnauzbart. Das prächtige Obergewand ist im Bereich der Ärmel aufwendig geschlitzt, auf der Brust prangt, ebenfalls geschnitten, das Schweizerkreuz, welches ihn als eidgenössischen Reisläufer kennzeichnet.

980 Den Bezug stellen auch Christian Kiening und Anna Pawlak her, vgl. KIENING 2003, S. 163 und PAWLAK 2011, S. 97.

981 KIENING 2003, S. 163.

982 Ob der Stich mit dem Monogramm AC vom gleichnamigen Meister, einer Werkstatt oder von Allaert Claesz. stammt, ist in der Forschung umstritten. Vgl. dazu den Überblick bei PFEIFER-HELKE/ZELEN 2013, S. 245–246.



Abbildung 231 Jakob Binck: *Tod und Schweizer Hellebardier*, 1532 PUBLICDOMAIN

Die Oberbekleidung rutscht lässig über die Schulter, sodass darunter ein feines Seidenhemd zum Vorschein kommt. Die enganliegenden Beinhosen sind asymmetrisch am rechten Oberschenkel mit einem feinen Schlitzband verziert und im Schritt mit der obligatorischen Schamkapsel versehen. Am rechten Beingelenk befindet sich ein breites, geschlitztes Knieband und auch der rechte der beiden Schuhe weist die markanten Schlitze auf.[983] Die dem Betrachter zugewandte Hand führt eine Schweizer Halbarte mit kurzem und breitem Klingenblatt;[984] von der linken Hand des Eidgenossen, die er selbstbewusst in die Hüfte gestemmt hat, sind nunmehr die Fingerspitzen zu sehen. Mit großer Zuversicht, zusammengekniffenen Augen und leicht geöffnetem Mund schreitet er auf die Figuration des Todes zu, die ihm jedoch warnend mit der Rechten ein Stundenglas entgegen hält. Dieses positioniert sich direkt zwischen den Köpfen der Protagonisten und bildet den optischen Mittelpunkt des Bildes. Die Todesfigur hat eine instabile Standhaltung eingenommen, beinahe so, als sei sie im Begriff einen Schritt rückwärts zu gehen. Jedoch deutet sie mit dem Zeigefinger der linken Hand bestimmend auf den Boden. Ihr Körper ist mit einem großen, in Falten geworfenen Tuch umhüllt, das einer Toga gleich über die rechte Schulter geworfen und um die Hüfte geschwungen ist. Aufgrund der nachlässigen Befestigung ist trotz ›Kleidung‹ nahezu der gesamte Oberkörper sichtbar, der in seiner Beschaffenheit jedoch nur schwer zu fassen ist. Auf den ersten Blick scheint seine Oberfläche unversehrt, lediglich ausgemergelt, sodass sich das Skelett darunter abzeichnet. Im Bereich des Halses scheint aber die Speiseröhre auf der Haut zu liegen, und während das Gesicht bereits halb verfallen ist, trägt das Haupt noch volles Haar. Zu guter Letzt zeigt aber der Schnitt in der Bauchhöhle, dass wir es mit einem Körper zu tun haben, der bereits als Leichnam präpariert worden ist.

Die beiden Figuren nehmen den gesamten Bildraum ein und befinden sich in der freien Natur auf einem dunklen, leicht hügeligen Untergrund, der als erdiger Boden identifiziert werden kann. Während die Bewegung des Reisläufers aus der seitlich nicht begrenzten linken Bildhälfte erfolgt, wird diese Dynamik am rechten Bildrand durch eine Wand abrupt gebremst. Direkt hinter der Todesfiguration wächst eine dunkle Barriere empor, vermutlich eine Mauer, auf deren Sims drei kleine Grasbüschel wachsen. Doch um einen städtischen Kirchhof, wie in Dürers Flugblatt, kann es sich hier nicht handeln, denn der Ausblick durch die Beine des Eidgenossen zeigt eine Seenlandschaft mit Uferböschung und einer in

983 Es scheint so, als sei die gesamte Schlitzverzierung asymmetrisch auf die rechte Seite verlagert; der linke Arm ist vom Körper verdeckt und kaum zu erkennen. Es könnte sich bei der Kleidung daher um eine besondere Form des Mi-parti handeln.

984 Die regionale Formspezialisierung des Waffenblattes lässt sich nicht eindeutig zuordnen, in jedem Fall ist aber ein schweizerisches Modell gemeint, vgl. SEITZ 1965, S. 221, Abb. 142, C und D und FUNCKEN/FUNCKEN 1979, S. 116–117.

der Ferne gelegenen urbanen Festung; dahinter entfaltet sich eine Gebirgskette. Das Geschehen trägt sich also außerhalb der Stadt zu, doch kann es sich durchaus um einen vor die Tore verlegten Gottesacker handeln, eine Maßnahme, die seit 1506 nachweisbar ist.[985] Die ursprünglichen Gründe, die Kaiser Maximilian I. in seiner bevorzugten Residenzstadt Innsbruck zu diesem Eingriff bewegten, waren hygienischer Natur.[986] Um die ehrenhafte Bestattung zu gewährleisten, war bereits geplant, das zukünftige Areal »mit einer Mauer einfrieden zu lassen«.[987] Ab 1513 wurde dafür in Innsbruck eine Arkadenarchitektur errichtet, in Nürnberg, das für diese Verlegungen zu einem Vorbild werden sollte, war 1519 »beschlossen worden, ›einen Flecken mit einem Mäuerlein einzufassen, zu einem Gottesacker und Kirchhof‹«.[988] Wie im Stich angedeutet, verlegte man »die neuen Begräbnisplätze in die dünner besiedelten Vorstädte mit ihrer offenen Bebauung«.[989] Die bei Binck vermutete, externe Sicht auf die Mauer eines außerstädtischen Gottesackers wirkt vor dem Hintergrund der Fülle an verlegten Begräbnisstätten um 1532 plausibel.

Tod und Schweizer Hellebardier ist der einzige unter den drei Stichen Bincks, der sich genau datieren lässt, oder zumindest ein Datum im Werk aufweist. Am oberen Bildrand direkt über der Sanduhr befindet sich die hauchdünne Ziffernfolge 1532, auf die bereits früh Francis Douce aufmerksam gemacht hat.[990] Trotz dieses frühen Hinweises und der dadurch erleichterten zeitlichen Einordnung

985 Vgl. TIETZ 2012, S. 18.

986 Schon seit dem 12. Jahrhundert wurden in Zeiten größerer Epidemien Pestleichen auf sogenannten Seuchenplätzen oder Leprosenstätten vor den Toren der Städte beigesetzt, ein bis dahin als unehrenhaft aufgefasstes Begräbnis, vgl. TIETZ 2012, S. 17.

987 TIETZ 2012, S. 165–167. Die Information hat die Autorin folgendem Archivgut entnommen: Landesarchiv Tirol, Zentrale Behörden vor 1868, Landesfürstliche Zentralbehörden, o. ö. Kammer, Buch Geschäft von Hof (Hofresolutionen), 1496–1797, Eintrag von 1506, Fol. 190b.

988 TIETZ 2012, S. 23. Die Autorin zitiert hier selbst nach FEDERSCHMIDT 1919, S. 90. Nürnbergs Beispiel der Verlegung folgten viele andere Städte: (Altdorf (1527), Velden (1528), Hersbruck (1532), Ansbach (1521), Halle (1529), Dinkelsbühl (1431), Bayreuth und Wunsiedel (1533), Weiden (1532), Eichstätt (1534), Weißenburg und Rothenburg (1559).

989 TIETZ 2012, S. 49.

990 Vgl. DOUCE 1833, S. 190.



Abbildung III Gegenüberstellung von Abb. 231 und 49

des Blattes wurde es danach weitestgehend vergessen.[991] Aufgrund seiner Größe könnte man es problemlos zum Werkkomplex der Nürnberger Kleinmeister zählen, allerdings ist Binck 1532 nicht mehr als Nürnberger fassbar. Möglicherweise hatte der Künstler aber während seine Nürnberger Zeit eine Vorliebe für das Kleinformat entdeckt, schließlich zeichnen sich die meisten seiner Werke durch geringe Maße aus, so auch die drei hier behandelten Blätter. Dieser dritte Stich bildet dabei den kleinsten, der ohne Vergrößerungsglas weder genau zu betrachten wäre noch hätte entstehen können. Vielleicht ist dies der Hauptgrund, warum das briefmarkengroße Stück so gut wie nie ausgestellt oder besprochen wird. Dabei besitzt es einige Besonderheiten. Zuallererst fällt auf, dass es sich bei der Figur des Todes zum größten Teil um eine gespiegelte Übernahme aus Dürers Flugblatt von 1510 handelt (Abb. IV). Die Parallelen reichen vom Kopf der Todesfigur über die Positionierung und das Modell der Sanduhr, die Konturierung durch das Leichentuch bis hin zum freigelegten Teil des verwesten Oberkörpers. Sogar die im Hintergrund befindliche Mauer verläuft an exakt der gleichen Stelle wie in Dürers Vorlage. Spätestens über diesen interpikturalen Konnex gelingt dem Betrachter der

991 Bis auf Christian Kienings Beitrag zum Thema des anderen Selbst, der das Werk in einem Nebensatz nennt, sind mir keine Abhandlungen zu diesem Kleinstich bekannt. Vgl. KIENING 2003, S. 96.







Abbildung 232 (links) Hans Baldung gen. Grien: *Der Tod und das Mädchen*, 1517 – unten Ausschnitt
Abbildung 233 (rechts) Hans Baldung gen. Grien: *Der Tod und das Mädchen*, 1515

gedankliche Brückenschlag zum Friedhof, nur dass es sich bei Binck um eine von außen gesehene Friedhofsmauer handeln muss, die sich vor den Toren der Stadt befindet. Bei *Tod und Schweizer Hellebardier* ist es jedoch der Eidgenosse, der auf den Tod zugeht, und nicht der Knochenmann, der den Kontakt sucht; hierin besteht der große Unterscheid zwischen Kontemplation und Konfrontation, auch wenn in beiden Fällen die Sanduhr das einzige zu sein scheint, das sich zwischen Leben und Tod befindet. In Bincks Stich befindet sich das Stundenglas allerdings in der rechten Hand der Todesfigur, da diese mit ihrer Linken eine signifikante Geste ausführt, einen Fingerzeig zu Boden. Hierbei handelt es sich

um die bildliche Inszenierung der Formel des »HIE · M□ST · DV · YN« (hier musst du hin), wie sie bereits von Hans Baldung umgesetzt wurde (Vgl. Abb. 232–233).[992] Der Tod prophezeit seinem Gegenüber damit die Konsequenzen des ablaufenden Stundenglases: Sein Weg führt unweigerlich ins Grab, unter die Erde, zu den Würmern. Als Anspielung darauf ist auch die dunkle Wand im Hintergrund zu verstehen. Nicht nur bildet sie als vermutete Friedhofsmauer den Schutzwall der zukünftigen Ruhestätte, sondern repräsentiert in ihrer Negation aller Formen und Farben das Nichts, die Absenz von Licht, den Tod. Auch Hans Baldung setzte den schwarzen Hintergrund in seinem Werk bereits als »alluding to the grave«[993] ein und lieferte somit eine Vorlage für den Druck Bincks. Je aggressiver der Kriegsknecht also sein Gegenüber bedrängt, desto früher bringt ihn die eigene Waffenlust ins Grab.

II.4.2.4 *Trias oder Zyklus?*

Die drei Grafiken von Jakob Binck weisen sowohl verbindende als auch distinktive Merkmale auf, welche das heterogene Erscheinungsbild der figurae mortis im Kontext der mors militans-Darstellungen anschaulich machen und die Korrelationen und Dynamiken im Bild abstufen. Zu den verbinden Elementen gehören, neben dem Sujet an sich, vor allem Teile des dargestellten Inventars. So führt der Kriegsknecht in allen drei Stichen eine Stangenwaffe, während sich das Geschehen auf einem dunklen Boden unter freiem Himmel abspielt. In je zwei Blättern befinden sich karge Bäume sowie das Symbol der Sanduhr. Die größten Unterschiede treten im Erscheinungsbild der Todesfiguration und der innerbildlichen Dynamik zutage, spiegeln sich aber auch in den differenten Größen der einzelnen Drucke wider.

992 Nähere Informationen zu Baldungs *Tod und Mädchen* bei BRINKMANN 2007, S. 165–181. Die Geste begegnet uns bereits in der von Dürer entworfenen Glasscheibe des Sixtus Tucher von 1502 (Abb. 69), vgl. Abschnitt II.2. Auch der Vogt des Berner Totentanzes muss diesem Fingerzeig folgen, wie uns die Aquarellkopie von Albrecht Kauw vermittelt (Abb. 234). Die dortige lateinische Beischrift bedeutet übersetzt: »Was nützen uns Reichtum und geräumige Paläste, wenn es für uns genügt, mit kleinen Marmorsteinen bedeckt zu werden.« KETTLER 2009, S. 83. Auch im später erschienenen Sterbebüchlein des Wilhelm Werner von Zimmern erscheint das Motiv im Zusammenhang mit der Jungfrau (Abb. 235).

993 CUMMINGS 2013, S. 314.

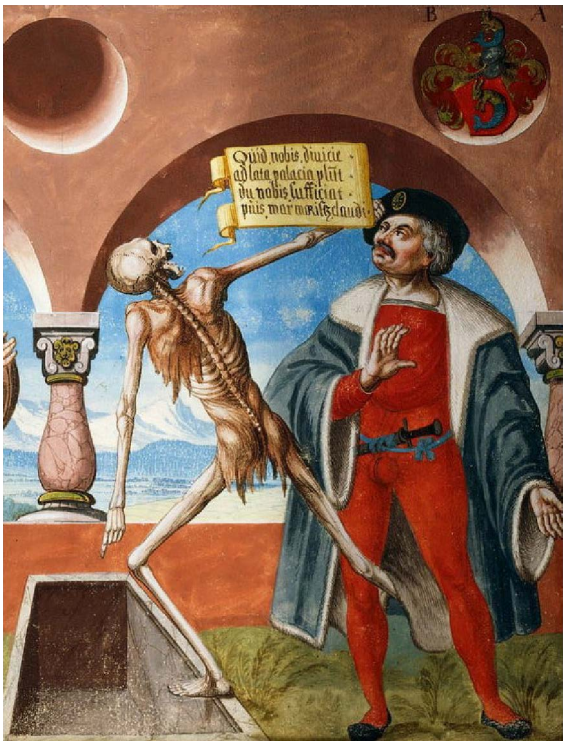


Abbildung 234 Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Der Tod und der Vogt*, 1649



Abbildung 235 Wilhelm Werner von Zimmern: *Die Jungfrau und der Tod*, 1540er Jahre
PUBLICDOMAIN

Optisch nah beieinander liegen *Der Tod einen Hellebardier greifend* (Abb. 225) sowie *Tod und niedergeworfener Landsknecht* (Abb. 227), was zunächst einmal daran liegt, dass beide Blätter keinen konkreten, real fassbaren Hintergrund besitzen, sondern durch horizontale Schraffuren abgeschlossen werden, während sich *Tod und Schweizer Hellebardier* (Abb. 231) topographisch verorten lässt und ansonsten von einem ›weißen‹ Hintergrund hinterfangen wird. Auch in Bezug auf die Physiognomie des Todes – wenn man von einer solchen sprechen kann – weisen die ersten beiden Blätter gewisse Ähnlichkeiten auf, während sich der Stich von 1532 an Dürers Flugblatt orientiert. In diesem späten Druck stellt sich daher ebenfalls die Frage nach der Anwesenheit der Todesfigur im Bilde. Reagiert der Waffenknecht in den beiden ersten Werken auf die Eingriffe seines untoten Gegenübers und spürt dessen Präsenz physisch, ist ein körperlicher Kontakt im dritten Druck nur angedeutet. Der ontologische Status des Todes bleibt, wie bereits auf Dürers Flugblatt, in der Schwebe zwischen Imagination, Projektion und irrealer Begegnung. Doch auch die ersten beiden Werke weisen deutliche Differenzen auf, beispielsweise verschiedene interpersonelle Dynamiken, das Motiv des Unterlegenen, die Gewandung der Todesfiguration und die Anwesenheit der Sanduhr. Eine teleologische Entwicklung des Motivs kann man

Binck also nicht unterstellen, ein solcher Deutungsansatz lässt sich aufgrund der ungesicherten Entstehungsdaten ohnehin nicht verifizieren, vielmehr experimentierte der Künstler mit verschiedenen Begegnungsmöglichkeiten von Kriegsknecht und Tod, in denen er Attribute, Mimik und Posen wechselte. Aus diesem Grund kann man ihm auch weder Parteinahme noch Kritik an deutschen Landsknechten oder eidgenössischen Reisläufern unterstellen, da er beide Landsmänner in die ausweglose Konfrontation schickte und auch den universellen Tod keiner Seite zuordnete.[994]

Die unterschiedlichen Größen der Kupferstiche lassen ebenso an einem geplanten Zyklus zweifeln wie die heterogen modellierte Körperlichkeit der Todesfigur. Hinzu kommen gestalterische Unterschiede wie die Ausführung der Hintergründe. Die Blätter sind jedoch ein Indiz dafür, dass sich Binck um das Jahr 1530 intensiv mit dem Thema von Tod und Kriegsknecht auseinandergesetzt hat. Alle drei Grafiken haben das Ziel, besonders Betrachter, die selbst an kriegerischen Auseinandersetzungen teilnahmen, in ihrem Innersten zu treffen und auf eine der elementarsten Erfahrungen des Lebens vorzubereiten: dessen gewaltsames Ende. »Geweckt werden intellektuelle Neugier wie sinnliche Begierde und zugleich problematisiert. […] Es entsteht ein je neues Oszillieren zwischen Affekt und Intellekt, Vision und Reflexion, Vertrautheit und Fremdheit«.[995] Diejenigen, die sich für diese Themen interessierten, bildeten auch die Käuferschicht, welche diese Kleinform der Druckgrafik im Kabinett unter dem Vergrößerungsglas studierte. Identifizierung sowie Identifikation von und mit dem Sujet ist vom heutigen Betrachterstandpunkt nur bedingt nachvollziehbar und galt vor allem den damaligen Zeitgenossen, denen das Auftreten der Protagonisten sowie die Teilnahme an Heerzügen und kriegerischen Duellen vertraut waren. Die Anzahl dieser Personen sollte in den folgenden Jahren weiter steigen, die Größe der ins Feld geführten Heere wuchs an und die Schlagzahl der militärischen Konflikte erhöhte sich. So bleibt zum Schluss der Blick in die zweite Jahrhunderthälfte und auf die weitere Entwicklung des Motives.

994 Einzelne Blätter lassen Spielraum für national gewichtete Deutungen, so der forsche Schweizer Hellebardier oder der aufsehenerregend bewaffnete Tod, doch gibt es diesbezüglich keinen roten Faden in Bincks Œuvre. Vor diesem Hintergrund ist das nicht eindeutig zu identifizierende Westenkreuz beim *Tod einen Hellebardier greifend* möglicherweise absichtlich ambig gehalten.

995 KIENING 2003, S. 98–99.

II.4.3 Das Motiv des Zweikampfes in der zweiten Jahrhunderthälfte

Wie bereits für die kontemplative *mors militans* und das Zusammenspiel von Tod und Frauen mit Kriegern wartet Niklaus Manuels *Totentanz* auch mit einem Beispiel für das Waffenduell mit dem Tod auf. Im Zyklus befindet sich neben dem Ritter des Deutschordens ein zweiter, der von der Forschung zur besseren Unterscheidung als weltlicher Ritter bezeichnet wird (Abb. 236). Der links im Bild befindliche Tod mit Kinnbart hat seinen Fuß auf die Brüstung gestellt, um das Barett des Ritters stehlen oder lüften zu können.[996] Einen Feldherrenstab hat er bereits an sich gebracht und führt diesen zwischen die eigenen Beine.[997] Der Ritter ist im verlorenen Profil wiedergegeben, versucht aber zögerlich seinen Kopf zur dem Betrachter zugewandten Seite zu bewegen, um dem Übergriff durch den Tod zu entgehen. Über seinem vollen Harnisch, der nur an Arm- und Beinschienen sowie dem Panzerkragen ersichtlich wird, trägt er einen langen, bunten Waffenrock in pastellfarbenem Mi-parti; diagonal um Brust und Schulter verläuft eine großgliedrige Kette. Von dem linksseitig getragenen Schwert macht er keinen Gebrauch, doch bleibt er auch nicht untätig.[998] Heimlich zückt der Ritter im Rücken mit seiner rechten Hand den an der linken Hüfte befestigten Schweizerdolch in der Hoffnung, er könne sich seines Gegenübers noch erwehren. Diese hinterlistige Aktion bemerken aber weder die Todesfigur noch die begleitenden Verszeilen. In Letzteren erinnert der Tod, an die beschützende Aufgabe des Ritters und dessen Bereitschaft jederzeit sein Leben zu geben, während dieser moniert, dass er aus Rechtsempfinden heraus Ritter geworden sei und ge-



Abbildung 236 Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Der Tod und der Ritter* sowie *Der Tod und der Jurist* 1649

996 Die vordere Krempe des Barettes ist hochgeklappt und daran eine Plakette, Medaille oder Insigne befestigt, die bisher nicht identifiziert werden konnte.

997 Wilfried Kettler beschreibt den kurzen, kreuzförmigen Feldherrenstab, möglicherweise handelt es sich dabei aber auch um eine besondere Form des Kriegshammers, vgl. KETTLER 2009, S. 43.

998 Die schmale Klinge des Schwertes verweist auf ein schweizerisches Modell, die vom Unterarm größtenteils verdeckte, übergroße Parierstange spricht für einen Anderthalbhänder.

brandschatzt habe. Den eigenen Tod empfindet er als eine Ungerechtigkeit (Transk. 38).[999] Das in der Architektur dargestellte Wappen gehört zur Familie vom Stein, die daneben angebrachten Insignien stehen für den Ritterorden vom Heiligen Grab und den Katharinen-Orden.[1000] Trotz der verhaltenen Gesten des Ritters und dem beinahe spielerischen Verhalten des Todes handelt es sich im Motiv des weltlichen Ritters um eine Darstellung der *mors militans*, die den Augenblick vor einem bewaffneten Duell darstellt. Der Tod versucht auf neckische Weise, sein kämpferisches Gegenüber mit sich zu locken und reizt es mit Sprüchen und dem Diebstahl der Kopfbedeckung, ohne seine Waffe drohend einzusetzen. Der gerüstete und starke Ritter, der sein drohendes Ableben als ungerecht empfindet, wähnt sich durch seine Waffen in einem Vorteil, da er wortwörtlich einen Dolch in der Hinterhand besitzt. Doch ist es dieser Topos des vorgeblich harmlosen Spieles des allmächtigen Todes, der jederzeit die Lebenden ereilen kann.

Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts ging die Erfindung neuer Bildformeln der *mors militans* schlagartig zurück. Mit Jakob Bincks Stich von 1532 war das letzte singuläre Motiv dieser Thematik entworfen. Die bereits Mitte der 1520er geschaffenen Holzstöcke zu Hans Holbeins d. J. *Simulachres* wurden im Druck erstmals 1538 der Öffentlichkeit zugänglich, die letzten Motive erschienen in der Ausgabe von 1547.[1001] Mit diesem Datum ist zugleich der Endpunkt dieses ikonografischen Themenkomplexes erreicht. Sieht man von den vielfältigen Neuauflagen und Kopien der *Simulachres* bis in die 1580er Jahre hinein ab, sollten erst mit großem Abstand drei weitere Darstellungen folgen; dies gilt nicht nur für die Darstellung des Duells mit dem Tod, sondern für das gesamte Phänomen der *mors militans*.

Wilhelm Werner von Zimmerns Vergänglichkeitsbuch stellt in vielfacher Hinsicht eine Besonderheit dar.[1002] Sein privater Charakter machte es zwar weitgehend unbedeutend für die ikonografische Entwicklung und entzog sich der Rezeption durch folgende Künstlergenerationen, doch wird diese Tatsache dadurch

999 Zur Interpretation der Verse vgl. KETTLER 2009, S. 142–144.

1000 Vgl. WEHRENS 2012, S. 108, KETTLER 2009, S. 44 und MANUEL 1878, S. 10–11. »Von den Mitgliedern jener Familie hatte Sebastian vom Stein […] die Ritterwürde inne.« KETTLER 2009, S. 44.

1001 Zur Datierung des darin befindlichen *Soldaten* siehe den Abschnitt II.4.1.3.

1002 Das Werk kann in die späten 1540er Jahre datiert werden, da auf einer Illustration des Grabes seines Bruders das Jahr 1548 vermerkt ist. Während von Zimmern die Zeichnungen eigenhändig vornahm, stammen die Verse nicht allein aus seiner Feder. Den Text entnahm Zimmern zum Teil alten Totentanz-Vorlagen, erweitert ihn um ein gutes Stück und verband dadurch Bild und Text stärker miteinander, als es bisher der Fall gewesen war, vgl. ZIMMERN 2004, S. 175, 199–201. Zur Person Wilhelm Werners und zu seinem Totentanz siehe WEHRENS 2012, S. 154.

aufgewogen, dass von Zimmern selbst nur bestehende Werke kopierte oder variierte. Bei den 41 Blättern orientierte sich der Amateurmaler, bis auf wenige Ausnahmen, penibel am *Doten dantz mit figuren* von Heinrich Knoblochtzer.[1003] So erfährt beispielsweise das Motiv des Wucherers einige Veränderungen: Das diesen drangsalierende Skelett führt kein Instrument mit sich. Der Räuber erscheint vermummt, ausgerüstet mit einer Armbrust und sitzt erstmals auf einem Pferd, eine bis dahin einzigartige Darstellung, in welcher der Tod als Jäger auftritt. Die extremste Veränderung hat allerdings der Schreiber erfahren (Abb. 237). Der wehrhafte, ja gewalttätige Charakter des Schreibers ist bereits bei seiner ersten Erscheinung in Knoblochtzers Druck aufgefallen. Der noch in alter Tradition herantänzelnde Tod, ausgestattet mit einem Thurnerhorn, konnte sein Opfer kaum davonführen, da sich dieses mit Händen und Füßen wehrte. Wilhelm Werner hat die Handgreiflichkeiten in seiner Deutung zwar beseitigt, dafür aber eine militante Auseinandersetzung inszenierte. Das Skelett tritt nun bereits mit einem Panzerkragen gewappnet an sein Opfer heran. Die Trompete ist einem Schwert gewichen, das der Tod bereits auf den Schreiber richtet, während er versucht, diesen bei der Hand zu nehmen. Doch der junge Mann ist vorbereitet, er hat sich seines langen Mantels entledigt, der ihn im Kampf behindern würde. Darunter ist seine modisch geschlitzte Tracht zum Vorschein gekommen, die noch entfernt an die Landsknechte aus der ersten Jahrhunderthälfte erinnert. Ebenso breitbeinig steht er dort, die Hände an Griff und Scheide seines Schwertes, um sich des Feindes zu erwehren. Kein Attribut erinnert daran, dass es sich hier um einen Schreiber handelt, lediglich der Dialog auf der Folgeseite weist darauf hin. Man möchte Wilhelm Werner von



Abbildung 237 Wilhelm Werner von Zimmern: *Der Schreiber und der Tod*, 1540er Jahre PUBLICDOMAIN

1003 Eine Abweichung stellt die klare Verortung der Szenen bei Wilhelm Werner dar. Anders als bei seinen Vorbildern verlegt er die Handlung an reale irdische Orte, möglicherweise sogar mit landschaftlichem Bezug zum heimischen Schwarzwald, vgl. ZIMMERN 2004, S. 197.

Zimmern den Fleiß an seinem elaborierten Büchlein nicht absprechen, doch stellt sich die Frage, welcher Sinneswandel, welcher intellektuelle Kontakt zu den markanten Ausnahmen führte, oder vielmehr, wo die kompositorischen Vorbilder zu suchen sind. Da die Einzigartigkeit dieser Ikonografie noch keine Wellen in der Forschung geschlagen hat und andere Parallelen bisher nicht ersichtlich sind, muss vorerst Zimmern selbst oder ein beratender Gelehrter aus seinem Umfeld als Quelle für diese Bildfindung gelten.[1004]

Etwa zur gleichen Zeit, um das Jahr 1550, entstand ein Holzschnitt Hans Weigels d. Ä. unter dem Titel *Der Landsknecht und der Tod*, der von der alten Forschung, beginnend bei Max Geisberg, noch als ein Kunstwerk Wolfgang Strauchs gehandelt wurde (Abb. 238).[1005] Dies liegt vermutlich an der fehlenden Konsultation des Originals und dem Rückgriff auf ein bis heute kursierendes Faksimile aus den einschlägigen Werkverzeichnissen, welches den Druck ohne die darunter befindliche Textzeile wiedergibt. Diese lautet: »Gedrueck zu Nuermberg durch Hans Weygel Formschneyder.« Der Druck zeigt einen bärtigen Kriegsknecht in auffällig geschlitzter Mode mit einem modisch auf die Seite geschobenen, hohen Hut mit Straußenfeder, die ihn als Landsknecht charakterisiert. Ergänzt wird sein Kostüm durch einen Plattenharnisch. Seine Hände führen einen Anderthalbhänder, mit dem er gegen den rechts im Bild befindlichen Tod ausholt. Dieser begegnet dem gut gerüsteten Landsknecht beinahe ›nackt‹,



Abbildung 238 Hans Weigel d. Ä.: *Der Landsknecht und der Tod*, um 1550–1555

1004 Auch Christian Kiening, der den *Totentanz* des Wilhelm Werner von Zimmern ausführlich untersucht hat, geht weder auf ikonografische Besonderheiten noch auf den wehrhaften Charakter des Schreibers ein, vgl. ZIMMERN 2004.

1005 Beginnend mit Geisberg und Strauss »wurde der Druck bisher irrtümlich der Offizin des Nürnberger Druckers und Formschneiders Wolfgang Strauch zugeschrieben.« SCHÄFER/EYDINGER/REKOW 2016, Bd. 1, S. 207, FN 1.

lediglich von einem schmalen Tuchstreifen umwunden und mit einem dünnen Pfeil bewaffnet, wie wir es aus den Pestdarstellungen kennen. Die gesamte Erscheinung des Skeletts wirkt fragil. Das liegt zum einen an den ungenauen Proportionen, die teils zu groß, teils zu klein bemessen sind, aber auch an den extrem dünnen Knochen, deren Eindruck dadurch verstärkt wird, dass auch Oberarme und -beine wie Elle und Speiche aufgebaut sind. Die Wirbelsäule ist lediglich als dünner Schlauch formuliert und während die Rippen bereits einzeln herausgearbeitet sind, bereitete der Unterleib dem Künstler anscheinend noch Schwierigkeiten. Hier befinden sich noch Fleisch- und Hautreste, die dem Peiniger in Fetzen von Gesäß und Oberschenkelknochen hängen. Ähnlich undefiniert sind auch die Ausformung des Schädels und die Übergänge zwischen Knochen, Haar und Haut. Der kolorierte Holzschnitt aus Gotha belässt das Scheitelbein ungefärbt, was den Eindruck einer Skalpierung erweckt. Die genaue Beschaffenheit des Knochenmannes ist also nicht in allen Bereichen zu klären. Trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen, ist er dem mächtigen Landsknecht keineswegs unterlegen, denn neben seiner Erscheinung ist die Sanduhr in der linken Skeletthand die wirkmächtigere Waffe. Das unmittelbar vor dem Gesicht platzierte Menetekel des bevorstehenden Lebensendes hat bereits seine Wirkung entfaltet. Körperlich zwar noch ganz dem Angriff verhaftet, hat der prächtige Kämpfer tief in seinem Inneren bereits begriffen, wie der Kampf enden wird. Sein Blick ist starr und scheint an seinem Gegenüber vorbeizugleiten. Auch sein Mund ist geschlossen, aber ruhig und gelassen. Seine gesamte Erscheinung gleicht mehr einem in Position gebrachten Mannequin für Kampfübungen. Über den beiden Protagonisten befindet sich eine dialogische Reimfolge in zwei Kolumnen (Transk. 59):

Der Kriegsman spricht	Der dot spricht
O grimer dot waß thuestu hie	Wie wol du pist kún/Starck und Lang
An dich het ich kein glauben nie	Manich man hat von dir gelitten zwang
Piß das ich sieh dein grewlich gesicht	Itz must dn auch mein pfeil erleyden
Gantz alle forcht hab ich vernicht	Dein schlacht schwerdt das wirt nit mer scheyden
Maniche grosse not hab ich bestanden	Gegen mir hilft kein gegen Wher
In dewtschen vnd in welschen Landen	Ich Erlech den Hauptman sambt dem Het
Nun muß ich leyden des dottes pein	Wolauff du wirst nit lenger leben
O Herre gott erparm dich mein	Du must dem Richter antwordt geben

Die Darstellung sowohl der Kleidung als auch der Bewaffnung spiegelt den Geschmack um die Jahrhundertmitte wider und verdeutlicht die Aktualität, die das



Abbildung IV Gegenüberstellung von Abb. 210, 238 und der rechten Seite von Abb. 220

Blatt beansprucht.[1006] Auf den ersten Blick könnte man hier also von einer neuen Form der *mors militans* ausgehen, doch der Schein trügt. Die überschriebenen Zeilen sind bereits bekannt, sie gehen zum größten Teil auf den anonymen Nürnberger Holzschnitt von 1504 zurück (Abb. 40).[1007] Zwar sind einige Zeilen abgeändert, doch spielt der Dialog mit derselben ironischen Derbheit wie sein Vorbild, wenn der Tod humoristisch Bezug auf die Kleidung des Landsknechts nimmt.[1008] Darüber hinaus ist die gesamte Komposition zusätzlich eine gespiegelte Übernahme von Holbeins *Soldaten* (Abb. 210 und V). Dabei wurde lediglich die Bewaffnung, bestehend aus Knochen und Schild, gegen einen Pfeil und eine Sanduhr ausgetauscht, Letztere in einem Gestus, den wir bereits von den anonymen Flugblättern und aus den Drucken Albrecht Dürers, Jakob Bincks und Sebald Behams kennen. Hans Weigels Holzschnitt ist also weniger eine Neuschöpfung des Themas als vielmehr ein Konstrukt aus bisher bestehenden ikonischen Versatzstücken.

Ein letztes Beispiel der *mors militans* sei mit Daniel Lindtmayers Totentanzbildern von 1592 genannt.[1009] Dabei handelt es sich um eine Folge von 48 Totentanztondi, die sich in einem Zeichenheft erhalten haben. Dort sind sie je Seite

1006 Zum Gebrauch von Anderthalbhänder und Zweihänder siehe SEITZ 1965, S. 281–285. Zur Mode des hohen Hutes nach 1550 siehe CHRISTENSEN 1934, S. 28.

1007 Vgl. EYDINGER U.A. 2016, Bd. 1, S. 206.

1008 Vgl. KNAUER 1997, S. 120.

1009 Der Künstler Lindtmayer und sein Œuvre sind bisher kaum erforscht und bedürften tiefgehender Untersuchungen. Erstmals erwähnt wurde der *Totentanz* 1917 von Hans Rott, geriet dann aber längere Zeit in Vergessenheit, vgl. ROTT 1917, S. 103, FN 1. Erst 1975 trug Friedrich Thöne weitere Informationen zu Lindtmayer zusammen, präsentierte das Werk erstmals im größeren Kontext und betonte den Stellenwert innerhalb der eidgenössischen Totentanzdarstellungen, vgl. THÖNE 1975, S. 207–209. Eine kohärente Zusammenfassung der bereits bekannten Fakten lieferte Regula Odermatt-Bürgi, jedoch ohne erkenntnisstiftenden Mehrwert, vgl. ODERMATT-BÜRGI 2000.

paarweise angeordnet, mit einem handschriftlichen Titel überschrieben und in der Mitte mit Künstlersignum und Jahr – teilweise zusätzlich mit »v.s.« (von Schaffhausen) – bezeichnet. Unter diesen ungleichen Paaren sticht das Blatt mit dem *gartt Kn□ht* hervor, da es das einzige ist, welches im Titel mit einer wertenden Beischrift ergänzt wurde und im Bild Kritik an dessen Verhalten übt (Abb. 239). Unmittelbar über den als Motivgrenze für den Tondo fungierenden Ähren befindet sich der handschriftliche Zweizeiler:

der gartt Knaecht	Dem gartenden Knecht
dem geschicht aebenraecht	Dem geschieht es eben recht



Abbildung 239 Daniel Lindtmayer: *Der Tod und der Gartknecht* (rechts), 1592

Dar ›gartende Knecht‹ ist nicht etwa mit einem Gardemitglied im heutigen Sinne zu verwechseln, der Begriff bezeichnet vielmehr vagabundierende, arbeitslose und daher raubende oder bettelnde Unruhestifter. Die Bezeichnung leitete sich vom Begriff der Gartzeit ab, dem dienstfreien Zeitraum eines Söldners zwischen zwei Anstellungen. Ein Landsknecht, der auf der Gart lag, erhielt keinen Sold und musste sich anderweitig ernähren, dabei wurden die Rückkehrer in ihrer Heimat von der Bevölkerung mit Almosen bedacht. Eine Ablehnung traf aber jene Söldner, »die nicht wieder an ihre Herkunftsorte zurückkehrten, sondern solange vagierten, bis sie eine neue Anstellung fanden, oder sich ganz und gar

Auch die zuletzt erschienenen Ausführungen Hans Georg Wehrens' gingen nicht über die Ballung bisheriger Einsichten hinaus, vgl. WEHRENS 2012.

[…] in die unübersichtliche Ansammlung verschiedener Vagantengruppen einreihten.«[1010] Mit der »gerechten Strafe« des Gartknechts ist der eintretende Tod gemeint, denn dessen Figuration ist im Begriff, den zeitgenössisch gekleideten Söldner mit einem gigantischen Zweihänder von hinten zu durchstoßen, sodass sich ein Schwall Blut aus der entstandenen Bauchwunde auf die am Boden befindliche Sanduhr ergießt.[1011] Diesen Todesstoß kennen wir bereits von Holbeins Ritter (Abb. 209), während der Durchstoßene pathetisch die Fluchtgeste überspitzt, wie sie in Bezug auf Burgkmairs Blatt besprochen wurde (Abb. 134).[1012] Die Geste der in die Höhe gerissenen Arme war in Darstellungen der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies geläufig und macht hier auf die eschatologische Bedeutung der Szene aufmerksam, die auf diese Weise mit der sich zwischen Ursünde und Jüngstem Gericht vollziehenden Heilsgeschichte verknüpft wird. Im Gebaren des Gartknechts liegt also mehr als die reine Flucht, eine Handlung, zu der er physisch ohnehin nicht mehr imstande wäre, da sein Rumpf tödlich verletzt ist. Daniel Lindtmayer hat seinem Krieger gleichermaßen die Erkenntnis des verwirkten Lebens und seiner unehrenhaften Taten eingeschrieben, die *vana gloria* von Stolz und Kriegsruhm.[1013] Im Angesicht des Todes erhebt er die Hände und den Blick gen Himmel und bereut sein Streben nach Irdischem, welches sich noch in der Kostbarkeit seines Kostüms widerspiegelt. Diese entspricht ganz dem Kostüm im späten 16. Jahrhundert, mit Reminiszenzen der geschlitzten Mode, der üppigen Pluderhose, dem modischen hohen Hut und der Halskrause; hinzu tritt die reduzierte Barttracht. Auch die Todesfiguration präsentiert sich im neuen ›Gewand‹. Mittlerweile hatte sich die *morta secca* als geläufige Darstellungsweise für den Tod etabliert. Der knöcherne Skelettscherge ist darüber hinaus mit einem Bischofskragen gerüstet, ein bei Landsknechten beliebter Panzerkragen, was den militanten Charakter der Auseinandersetzung betont.[1014] Im Hintergrund sind aufgeworfene Erdhügel am Boden mit einem Kreuz bekrönt, erneut scheint also ein Friedhof Schauplatz des Duells zu sein; das zylindrische Objekt im Vordergrund ist mit der zu Boden gestürzten

1010 HUNTEBRINKER 2010, S. 122. Zu den Begriffen siehe auch GRIMM 1854–1961, Bd. 4, Sp. 1418 (*Gartknecht*) und Sp. 1386 (*garten*). Vgl. dazu auch ROGG 1998, S. 65.

1011 Die Position der Klinge und die Austrittswunde des Blutes stimmen nicht überein, ein Detail, das dem Medium der skizzenhaften Zeichnung geschuldet sein kann. Matthias Rogg erkennt darin einen Hinweis auf die Zerteilung des Opfers, vgl. ROGG 2002, S. 221. Die mit dem Blut zu identifizierenden Striche führen durch das Stundenglas hindurch bis auf den Boden. Handelt es sich hierbei um eine intendierte Metapher, dass auch der Aderlass die Zeit auf Erden nicht auffüllen kann? Das ist im Medium der Zeichnung schwer zu deuten, der Lebenssaft könnte durchaus auch räumlich weiter vorne im Bild und somit direkt zu Füßen des Söldners auf den Boden spritzen.

1012 Vgl. Abschnitt II.3.1.

1013 Vgl. ODERMATT-BÜRGI 2000, S. 136.

1014 Vgl. HERWIG 1981, S. 85, Nr. 70.

Kopfbedeckung des Landsknechts zu identifizieren. Auffälligstes Detail der Hintergrundstaffage ist jedoch der defäkierende Hund, planimetrisch direkt oberhalb der Sanduhr. Das Tier ist hier nicht wie in Dürers Meisterstich als treuer Begleiter oder als Jagd- bzw. Schoßhund zu verstehen, sondern in seiner älteren Konnotation des Todesankündigers oder -bringers.[1015] Allerdings erfährt der Vierbeiner hier eine deutlich negative Konnotation, indem er die Szene, und im übertragenen Sinne die Zeit, durch seine Darmentleerung verspottet. Er steht damit symbolisch für den Lebenswandel des Kriegers, der sich Zeit seines Lebens durch Raub und Bettelstab bereicherte, anstatt sich auf das irdische Ende vorzubereiten und nun vom plötzlichen Tod überrascht wird.

> Was bereits im mittelalterlichen Totentanz versteckt anklingt, nämlich eine gewisse Profanisierung des christlichen Daseins, in dem der Tod nicht mehr primär als Werkzeug Gottes seine ihm zugeordnete Funktion im Heilsgeschehen übernimmt, sondern als selbständiger Beender des menschlichen Lebens auftritt, kommt hier mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck. Es fehlt der Bezug zur christlichen Eschatologie, es fehlt die Hoffnung, der Glaube an eine Auferstehung.[1016]

Es ist nicht bekannt, zu welchem Zweck Lindtmayer die Zeichnungen schuf. Sie stellen keine Vorarbeiten zu Gemälden oder Figurenscheiben dar bzw. sind nie als solche ausgeführt worden; möglicherweise plante er eine gelegentliche Vervielfältigung.[1017] Als Unikat in einem privaten Zeichenbüchlein blieb es Zeitgenossen sicher weitgehend unbekannt und besaß kaum Strahlkraft auf das Künstlerumfeld nach 1592.[1018] Allerdings zeigt es das fortbestehende oder wieder erwachte Interesse am Sujet sowie eine individuelle Weiterentwicklung und Erweiterung der Ikonografie, losgelöst vom überlieferten Motivkanon seit Holbein.[1019] Zwar hatte sich die Gestalt des anthropomorphen Todes als Skelettscherge mittlerweile durchgesetzt, erzählerisches Moment, Staffage, Beiwerk

1015 Dieses Verständnis stammt noch aus »vorgeschichtlicher Zeit« WACHA 1977, S. 231. Der Hund wird in der Kunst sowohl als Zeichen irdischer Macht als auch des Bösen und der Sünde gedeutet, wozu einige Bibelstellen beitrugen, vgl. L.C.I., Bd. 2, S. 334.

1016 ODERMATT-BÜRGI 2000, S. 157.

1017 Odermatt-Bürgi spekuliert: Da Lindtmayer Zeit seines Lebens an Geldsorgen litt, hatte er sicher eine Verdienstmöglichkeit im Sinn. Neben grafischen Vervielfältigung und Buchillustration scheinen Vorarbeiten für Glasgemälde die wahrscheinlichste Annahme. »1909 gelangten nämlich in Zürich zwei Rundscheiben in den Verkauf […], denen offensichtlich Lindtmayers Zeichnungen als Vorlage gedient hatten.« Die Scheiben gelten heute als verschollen, weitere Exemplare sind nicht aufgetaucht, vgl. ODERMATT-BÜRGI 2000, S. 157. Auch Wehrens konnte nur vermuten, dass die sorgfältigen Zeichnungen als Muster für Scheibenrisse fungieren sollten, vgl. WEHRENS 2012, S. 180. Zur These der Vervielfältigung siehe THÖNE 1975, S. 209.

1018 Vgl. THÖNE 1975, S. 209.

1019 Neben Holbeins *Simulachres* scheint Lindtmayer auch Jost Ammans *Ständebuch* rezipiert zu haben. Vollkommen neu für Totentanz-Darstellungen ist die Form des Rundbildes, welche die ursprüngliche Spannung aus den Werken nimmt. Allerdings verzichtete Lindtmayer (außer im Fall

und Gestik haben sich aber deutlich verändert, wenngleich der Tod aus Holbeins *Ritter* noch zu erkennen ist.

So lässt sich abschließend konstatieren, dass nach 1542 keine genuin neuen Formen der *mors militans* entstanden, obwohl das Interesse an einigen der bis dahin geschaffenen Bildformeln immens hoch war und im Angesicht weiterhin existenter militärischer Auseinandersetzungen Konjunktur hatte.[1020] Diese Tatsache schlug sich aber nicht in neuen Bildfindungen nieder, sondern spiegelte sich in Neuauflagen und in der Verbreitung von Einblattdrucken sowie den *Simulachres* wider.

II.5 Unter der Rose reden

Einige Jahre bevor Urs Graf seinen Holzschnitt *Landsknecht und Eidgenosse mit Dirne und Tod* anfertigte, entstand eine bemerkenswerte Handzeichnung, die heute von der Forschung ebenfalls als eine der aussagekräftigsten in Grafs Œuvre bezeichnet wird (Abb. 240).[1021] Die *Anwerbung eines Landsknechtes in einem Zunftsaal* besticht vor allem durch den spontanen Charakter des Mediums der Zeichnung, bei der dem Erfindungsgeist »noch das Tempo der Erzeugung helfend hinzukommt«.[1022] Durch die Anwesenheit verschiedener militärischer Vertreter und die tagespolitische Brisanz um 1521 rückt das Blatt in den Fokus der vorliegenden Untersuchungen. Der Bezug zur *mors militans* zeigt sich über eine Figuration des Todes am linken Bildrand.

Mit wenigen charakteristischen Strichen und Schraffuren schuf der Künstler den Innenraum einer Zunftstube und situierte darin eine tafelnde Gesellschaft.[1023] Es eröffnet sich der Blick in einen großen Saal, der an der linken Seite und der Stirnwand durch große Rundbogenfenster durchbrochen ist und vom

des Gardeknechts) auf Kritik bestimmter Stände oder der Kirche, was verwunderlich ist angesichts der Tatsache, dass Lindtmayer Protestant und das Büchlein privater Natur war, vgl. THÖNE 1975, S. 209.

1020 Birgit von Seggern formuliert pauschaler: »Im Laufe des fortschreitenden 16. Jahrhunderts verlor das Thema ›Landsknecht und Tod‹ immer stärker an Gewicht.« SEGGERN 2003, S. 201.

1021 Vgl. KOEGLER 1947, S. XV und LÜTHI 1928, S. 90.

1022 KOEGLER 1947, S. XV. Das Blatt sei eine Ideenskizze, die auf jedwedes Beiwerk verzichtet und sich auf das Wesentliche konzentriert, vgl. S. XXIV.

1023 Die Annahme, dass es sich um einen Zunftsaal handelt, ergibt sich aus Vergleichen mit der Fenstermalerei, die Zunftversammlungen häufig in ähnlichen Räumen zeigt. Vgl. ANDERSSON 1978, S. 30, FN 41. Ein ikonografisch ähnliches Blatt des Petrarcameisters findet sich in Francesco Petrarcas *Von der Artzney bayder Glueck* (Abb. 241). Dort sind Landsknechte in einem Wirtshaus über das Würfelspiel um Geld in den Kampf geraten und werden vom Teufel angestachelt. Zur Forschung zu den Holzschnitten aus Petrarcas *Artzney* siehe RAUPP 1984, SCHEIDIG 1955, S. 21–24, MUSPER 1927, MUSPER 1924 und RÖTTINGER 1904, S. 87.



Abbildung 240 Urs Graf: *Anwerbung eines Landsknechtes in einem Zunftsaal*, 1521

rechten Bildrand her durch einen üppig gerahmten Torbogen betreten werden kann. An der Decke befindet sich ein großes Rosettenornament mit zwei grob skizzierten Linienfolgen in durchhängenden Bögen, die vermutlich Girlanden andeuten sollen. Darunter sitzen auf zwei Bänken an einem Tisch sieben männliche Personen, die sich angeregt unterhalten.[1024]
Von links nach rechts sind dies ein Landsknecht, ein Handwerker, ein Eidgenosse, ein Gelehrter mit einem Kaufmann, ein Werbeoffizier des französischen Königs und ein Narr. Die Hauptakteure – Landsknecht, Reisläufer und Gesandter – sitzen dabei auf der Bank im Bildvordergrund und sind durch den Tisch von den anderen Figuren getrennt. Der Landsknecht hat rittlings auf dem Sitzmöbel Platz genommen, seine verschränkten Arme auf den Tisch gelegt und den Blick am Eidgenossen vorbei auf den französischen Werber gerichtet. Deutlich zu erkennen sind seine charakteristischen Waffen, von denen er den Katzbalger an der Hüfte trägt und den den am Boden aufgestützten Zweihänder mit dem

1024 Der Tisch muss vom Betrachter zum größten Teil ergänzt werden. Dem Medium der spontanen Zeichnung geschuldet fehlen Tischbeine und -kanten oder werden vom Personal verdeckt.

Knauf auf seinem Knie abgelegt hat.[1025] Außerdem ist er an seinem charakteristischen Schnauzbart und der Lederkappe zu erkennen.[1026] Neben ihm sitzt der Schweizer Reisläufer mit breitkrempigem Barett. Er ist dem Betrachter in Rückansicht mit leichter Wendung zum Landsknecht wiedergegeben. Sein Kopf ist diesem zugewendet, sodass der Schweizer im Profil mit Kinnbart erscheint. Seine linke Faust ist in die Hüfte gestemmt, seine Rechte ruht auf dem Tisch an einem Trinkbecher.[1027] Auch der Schweizer ist anhand seiner Waffen eindeutig zu identifizieren. Auf dem Rücken trägt er den Schweizerdolch und an der rechten Hüfte führt er den Schweizerdegen, der bis auf den Boden reicht. Rechts auf der Bank befindet sich in etwas ungeschickter Pose der französische Werber. Während sich seine Beine noch auf der dem Betrachter abgewandten Seite der Bank befinden, ist sein Oberkörper bereits dem Betrachter zugewandt, sein Antlitz erscheint im Dreiviertelprofil. Der junge Mann trägt unter seinem breitkrempigen Hut einen glatten Pagenschnitt. Seine französische Herkunft verrät die *Fleur-de-Lys* auf dem linken Ärmel des weiten Gewandes, das nur in der Taille gerafft zu sein scheint. Dazu trägt er auffällige, dunkle Schuhe mit trapezförmiger Sohle.[1028] Von seiner linken Hüfte aus ragt ein langes Schwert nach rechts aus dem Bildraum. Darüber hinweg greift er mit seiner rechten Hand in einen Beutel, in welchem Goldmünzen zu vermuten sind.

Den Hauptakteuren gegenüber sitzen drei ältere Männer mit Kopfbedeckung, links im Bild ein skeptisch dreinblickender Handwerker, der den Eidgenossen fixiert, und rechts ein Kaufmann, vertieft in ein Gespräch mit einem bärtigen Gelehrten.[1029] Von der rechten Bildseite her haben ein Schankwirt und seine weibliche Begleitung die Stube betreten. Mit einer raumgreifenden Geste scheint er den Gästen Getränke anzubieten und schenkt sogleich dem Eidgenossen in

1025 Koegler sieht im Schwert des Landsknechts und dessen Schlagschatten ein verstecktes Künstlersignet in Anlehnung an Grafs Dolchmonogramm, vgl. KOEGLER 1926, S. 72.

1026 Werner Weisbach liegt daher falsch, wenn er in dem Krieger links einen Eidgenossen sieht. Seiner Deutung zufolge lacht sich der französische Werber ins Fäustchen, da auf den angeworbenen Soldat bereits der Tod wartet. Vgl. WEISBACH 1942, S. 112. Damit vernachlässigt der Autor allerdings die historischen Umstände, s.u.

1027 Vgl. FALK 1972, S. 7 und KOEGLER 1926, S. 72. Der Eindruck, dass die rechte Hand den Becher hält, der gerade vom Schankwirt gefüllt wird, ist eine durch die Komposition angeregte Suggestion, denn dies ist nicht zu sehen. Als Greifhand von rechts müsste sie eigentlich an eben jener Becherseite erscheinen. Wahrscheinlicher ist, dass die zweite Hand ebenfalls in die Hüfte gestemmt wird.

1028 Tilmann Falk möchte hierin breite Schnabelschuhe erkennen, vgl. FALK 1972, S. 7.

1029 Die Berufsbezeichnungen gehen auf Tilmann Falk zurück, vgl. FALK 1978, S. 7. Hans Koegler benannte die Personen von links nach rechts als Bauern, Gelehrten und gesetzten Bürger, vgl. KOEGLER 1926, S. 73.



Ausschnitt von **Abbildung 240**

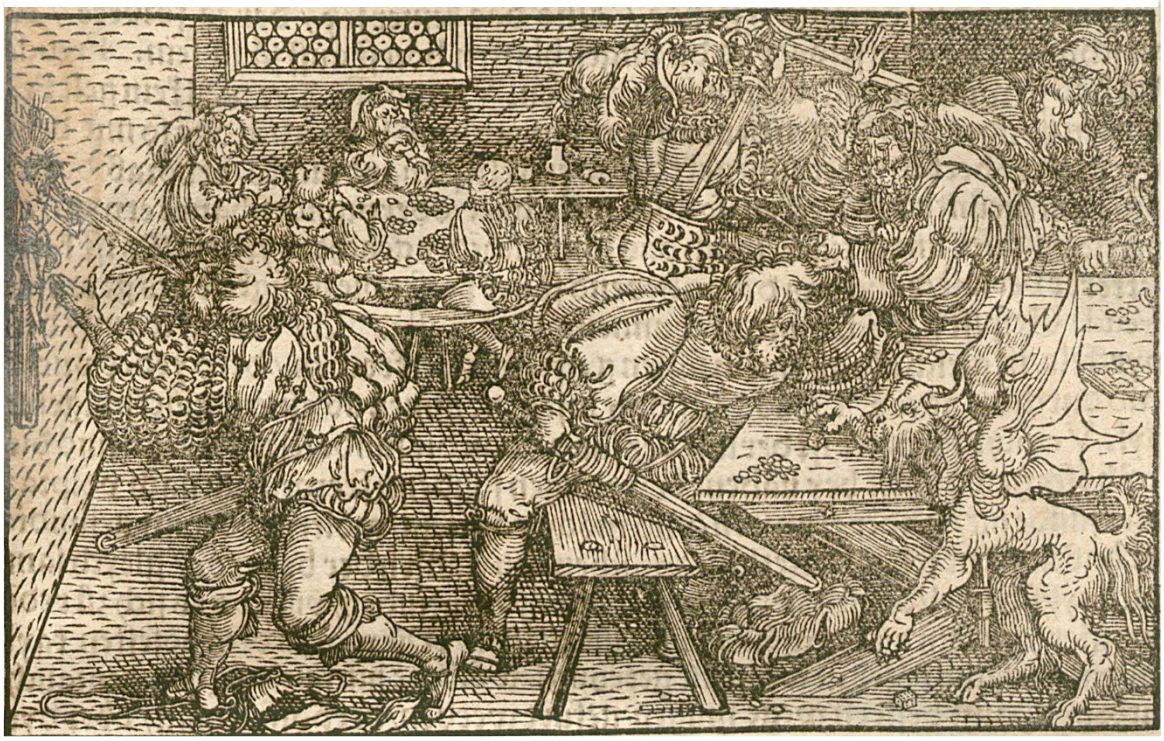


Abbildung 241 Petrarcameister: *Vom Glückseligem Würfelspiel*, um 1520 BY-NC-SA

hohem Bogen mit der Weingelte in den auf dem Tisch stehenden Becher ein. Das Schweizer Kreuz auf der linken Schulter und sein Schweizerdegen kennzeichnen

den Schankwirt ebenfalls als Eidgenossen.[1030] Die Gesellschaft am Tisch wird von zwei exzeptionellen Figuren gerahmt. Am linken Bildrand ist dies ein Skelett in auffälliger Pose, auf der rechten Seite des Tisches ein barfüßiger Narr mit Eselsohrenkappe. Letzterer stützt sich mit seiner Linken hinter dem französischen Gesandten auf die Bank und beugt sich in den Bildvordergrund, sodass er mit seinem geöffneten Mund den von der Gelte tropfenden Wein erhaschen kann.[1031] Gleichzeitig nutzt er seine Bewegungsrichtung, um den Betrachter anzublicken. Am anderen Ende des Tisches befindet sich das besagte Skelett, auf einem Bein stehend, das andere angewinkelt, mit dem Knie dem Landsknecht in den Rücken bohrend. Das so generierte Standmotiv wirkt instabil und verstärkt das ohnehin unwirkliche Erscheinungsbild der Todesfigur. Das Medium der skizzenhaften Zeichnung lässt keine genaue Bestimmung der körperlichen Versehrtheit des Knochenmannes zu, doch sprechen viele Anzeichen dafür, dass er sich in einem späten Stadium der Verwesung befindet.[1032] Über seinem linken Arm hängt das Ende eines Tuches, dessen Abschluss, gleich einem Umhang, hinter dem Rücken entlangführt und am rechten Ellenbogen endet. Mit seiner linken Hand greift er sich sinnend an den knöchernen Schädel, mit der Rechten, zur Faust geballt, hält die Todesfigur ein Spruchband, das nach links unten zu einer Kühlwanne mit Zinnkannen herabhängt und nach rechts oben in Form eines Schwalbenschwanzes ausläuft.[1033] Darauf steht in zwei Zeilen geschrieben: Ich wet uch gern / ein wil zu loffen / was Ir rettend / vnder differ rofen.[1034]

Bei dem Bild handelt es sich um die Verbildlichung dieses Ausspruchs; zum einen sitzt die Gesellschaft unter einer an der Zimmerdecke geschnitzten Rose, zum anderen bedeutete *unter der Rose reden* damals das Heraufbeschwören eines Unglückes durch unsinniges Geschwätz.[1035] Eine solche Rose ist auch Gegenstand des Abschnittes *Under der Rosen reden* (Transk. 60) in Thomas Murners

1030 Das Objekt in seiner linken Hand wurde bisher nur von Hans Koegler erwähnt, es ist jedoch nicht endgültig geklärt, ob es sich dabei um eine Kopfbedeckung oder Utensilien der Bewirtung handelt, vgl. KOEGLER 1926, S. 73.

1031 Vgl. KOEGLER 1947, S. XI/XXIV. Die These des herabtropfenden Getränkes ist überzeugend, jedoch nicht ohne Alternative. Da die senkrecht parallelen Striche des vermeintlichen Getränkes durch die Figur des Narren hindurch gezogen sind, könnten sie auch die Fortführung des Torbogenrahmens darstellen, der unmittelbar unter der Gelte fortgeführt wird.

1032 Der Schädel weist lediglich die Merkmale des Knochens in Verbindung mit ein paar Haaren am Hinterkopf auf. Die rechte Schulter zeigt deutlich den *Humeruskopf* (vereinfacht gesagt der Oberarmknochen) und zwischen den Rippen deutet ein dunkler Schatten den Schnitt in die Bauchhöhle an. Juliane Mohrland bezeichnet die Figur als mumifizierten Tod, vgl. MOHRLAND 2013, S. 253.

1033 Die Bezeichnung der Alltagsgegenstände so bei GRADMANN/MAJOR 1942, S. 23.

1034 Übersetzt: *Ich werde euch gerne eine Weile unter dieser Rose reden lassen.*

1035 Vgl. ANDERSSON 1978, S. 30. Die Autorin gibt auch weitere Beispiele zur Verwendung des Sprichwortes und dessen allgemeinen Bekanntheitsgrad im 16. Jahrhundert an.

Schelmenzunft.[1036] Der darüber angebrachte Buchholzschnitt von Hans Burgkmair (Abb. 242) veranschaulicht das Sprichwort und hilft uns, den Ausspruch des Todes in Grafs Zeichnung auf das dortige Geschehen zu beziehen. Bei Murner heißt es:

> Ich hab offt vnder roten rosen
> geklafft/gekallet/vnd/gekosen
> Hetich ain deck zuer selben stund
> darfür gehabt/in meinem mund
> Ich het sein warlich baß genossen
> vnd waer tauglicher mir erschossen
> Reden ist nit allweg guet
> darumb so halt dein maul in huet
> Vnd richt nit alle tandtmaer auß
> das dir nit kum vnglück inß hauß
> [...]
> Der teüfel hat dich so verkert
> mit falschen lugen beichten gelert
> er hat dich selber auch gehoert
> Vnd wirt dir geben deinen lon
> zue seinr zeit Absolution.[1037]

Das heute äquivalente Sprichwort dazu wäre *Reden ist Silber, Schweigen ist Gold*. Unbedachtes Reden und Angeberei bringen dem Prahlhans das Unglück und damit in letzter Instanz den Tod. Franz Bächtiger hat bereits auf einen möglichen Ursprung der frühneuzeitlichen Redewendung hingewiesen, denn schon in der Antike war es »Sitte, bei Gastmählern eine Rose als Zeichen der Verschwiegenheit über den Gästen aufzuhängen;«[1038] Unter dem vermeintlichen Mantel der Verschwiegenheit, wurde so allerlei Vertrauliches erzählt und betrieben; drang dies dann an die Öffentlichkeit, konnte es den Redner in Bedrängnis bringen. »In übertragenem Sinne bedeutet [...] der Ausdruck ›unter der Rose‹ = ›sub rosa‹ soviel als ›insgeheim‹, womit [auch] auf die geheime, ungern gesehene Werbung angespielt wird.«[1039] Im Falle von Urs Grafs Zeichnung stellt sich die Frage, wer sich mit welchen Folgen um Kopf und Kragen redet.

1036 MURNER 1926, unpaginiert.

1037 MURNER 1926, unpaginiert.

1038 BÄCHTIGER 1971–1972, S. 232. Den Hinweis entnahm Bächtiger einer Fußnote der kommentierten Fassung von Sebastian Brants *Narrenschiff*. Dort heißt es: »Lat. Sub rosa. Man pflegte im Altertum bei Gastmählern eine Rose als Zeichen der Verschwiegenheit über den Gästen aufzuhängen.« BRANT 1966, S. 33, FN 2. Eine Angabe zu den antiken Quellen fehlt allerdings.

1039 MAJOR/GRADMANN 1942, S. 23. Definition von *sub rosa* im Schweizer Idiotikon: »›Etw. under der rosen sagen, reden‹, sub rosa, im Vertrauen, unter dem Siegel der Verschwiegenheit«. IDIOTIKON, Bd. 6 (1909), Sp. 1387.



Abbildung 242 Hans Burgkmair: *Under der Rosen reden*, 1513 BY-NC-SA

Lange Zeit wurde diese Frage versucht innerbildlich zu klären, was bisweilen verschiedene Interpretationen hervorgebracht hat. Erst durch die quellenkundlich-historischen Untersuchungen Franz Bächtigers, die hier verkürzt wiedergegeben werden sollen, konnten eine überzeugende Deutung und eine präzise Datierung der Zeichnung vorgenommen werden.[1040] Bächtiger vergleicht dabei politische Ereignisse um 1520, Grafs biographischen Werdegang und bildinhärente Beziehungen. Im Mächteringen um die Stadt Mailand standen sich zwei Lager gegenüber, die spanisch-habsburgische Allianz von Kaiser Karl V. und Papst Leo

1040 Zum gesamten Sachverhalt siehe BÄCHTIGER 1971–1972, S. 234–238. Dazu auch KOEGLER 1926, S. XII.

X. gegen den französischen König Franz I., der regelmäßig die Hilfe der Eidgenossen in Anspruch nahm. Nachdem die Stadt mehrfach die Zugehörigkeit gewechselt hatte, war sie nach der Schlacht bei Marignano 1515 unter französische Kontrolle geraten. Im Mai 1521 erneuerte Franz I. sein Militärbündnis mit den Eidgenossen, während sich in Italien ein kaiserlich-päpstliches Heer sammelte, das ebenfalls eidgenössische Söldner anwarb, um Mailand zurückzuerobern. Aus diesem Grund untersagte die Tagsatzung jegliches Reislaufen, da die Situation dazu hätte führen können, dass Eidgenossen im Feld gegeneinander standen; das Verbot wurde jedoch größtenteils ignoriert. Paradoxerweise hatte es sogar zur Folge, dass Teile der von Frankreich geworbenen Fähnlein zum päpstlichen Heer überliefen.[1041] Daher suchte der französische König das eigene Heer zu verstärken und an einer zweiten Kampflinie in den Niederlanden durch Landsknechte zu erweitern, eine Finte, um den Kaiser vom Schlachtfeld höherer Importanz abzulenken. Das gefiel den verfeindeten Eidgenossen gar nicht und führte zu großer Skepsis. Das Misstrauen, mit dem Erzfeind Seite an Seite zu kämpfen, wurde auch bald bestätigt: Am 14. August 1521 legte ein Basler Bote der Tagsatzung ein abgefangenes Schreiben vor, welches eine List der Landsknechte aufdeckte (Transk. 29). Darin hieß es:

> daß die landsknecht, so by dem Künig von Frankrich syent, sich lassen merken, so sy vernemen, daß wir Eidgnossen zuo demselben ziechen und er die annemen, so wöllen sy sich darzuo schicken, daß sy von im kommen und den Eidgnossen eins uf den swanz, wie zuo Meiland wöllen.[1042]

Die deutschen Landsknechte hatten geplant, mitten in der Schlacht die Partei zu wechseln, um so die Eidgenossen ins Verderben zu stürzen.[1043] Die Zeichnung zeigt also die fragilen Bündnisbestrebungen, Intrigen und Skepsis zwischen Eidgenossen, Landsknechten und ihren politischen Auftraggebern. Letztere mussten ihre Ambitionen offen kundgeben, eine heimliche Werbung stand seit 1503 unter Strafe.[1044] »Dabei kann kein Zweifel bestehen, daß durch die Anwesenheit

1041 Vgl. KOEGLER 1947, S. XII.

1042 KAISER/SEGESSER 1839–1886, Bd. 4 Abtheilung 1a1 (1873), S. 82.

1043 Die List wurde zwar vereitelt, dennoch unterlagen die Eidgenossen 1522 erneut in der Schlacht von Bicocca. Als im Folgejahr der französische König erneut um eidgenössische Streitkräfte warb, wurde bekannt, dass französische Werber nicht nur Eidgenossen um Kampfhilfe ersucht, sondern sich auch an deutsche Landsknechte gewandt hatten. Als daraufhin die bisherigen verbündeten Schweizer gereizt reagierten, beschwichtigte der französische Gesandte auf der Tagsatzung von Mai bis Juli 1523 mit der Aussage, dass die von Frankreich angeworbenen Landsknechte lediglich für die eigene Verteidigung eingesetzt werden sollen. Die wiederkehrenden Drohungen sind Zeichen des tief verwurzelten Misstrauens der beiden Parteien, vgl. BÄCHTIGER 1980, S. 254.

1044 Am 21. Juli 1503 stimmten alle zwölf schweizerischen Orte für einen gemeinsamen Pensionsbrief, der auch verkündete: »heimliche Werber werden hingerichtet, heimlich Geworbene mit Gefängnis und Geld gestraft.« FELLER 1974, Bd. 1, S. 503.

des französischen Werbers […] ein bestimmter zeitlicher Termin festgelegt ist, da die französische Werbetätigkeit den Abschluss des schweizerischen Bündnisses vom 5. Mai 1521 voraussetzt.«[1045] Zu diesem Terminus *post quem* kommt der Aufbruch der Basler Freischar nach Italien am 24. August 1521 als Terminus *ante quem* hinzu, denn an diesem war der Zeichner Urs Graf selbst beteiligt; sein Werk wird vor der Abreise im Kontext der tagespolitischen Ereignisse als Warnung an die eigenen Eidgenossen entstanden sein.[1046]

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen erhält die Zeichnung deutlich politischen Spannungscharakter. Umworben wird aber nicht der in der Mitte sitzende Eidgenosse, wie es Hans Koegler und Tilmann Falk annehmen, vielmehr sitzen der französische Werber und der Eidgenosse bereits als Verbündete am gleichen Tisch einer eidgenössischen Zunftstube und hören sich das Gerede des Landsknechts an.[1047] Historische Hintergründe, Blickachsen und Körpersprache der Beteiligten sowie die Positionierung der Todesfigur deuten allesamt auf den Landsknecht als Prahlhans hin, der mit seiner Angeberei seinen Sold in die Höhe zu treiben versucht. Gezeigt ist der fruchtbare Moment, in dem alle Anwesenden auf die Antwort des Landsknechts warten.[1048] So sind der Blick des Eidgenossen in Richtung seines Rivalen und seine empörte Faust in der Hüfte zu erklären. Dieses Missfallen hat der Handwerker bemerkt, welcher daher gespannt die Reaktion des Reisläufers beobachtet. Der Narr blickt in diesem Moment zum Betrachter, um ihn gleichsam auf den Landsknecht und dessen Situation aufmerksam zu machen. Nur der Kaufmann wendet sich anscheinend mit einer Frage dem Gelehrten zu; erklärt dieser ihm die verzwickte Lage?

Alle bisherigen Deutungen kommen zum gleichen Ergebnis, dass im Zentrum der Bildaussage der universelle Machtanspruch des Todes steht. Unabhängig davon, welcher Werber wessen Gunst erhält, der Tod wir der Lohn aller sein, wenngleich Graf dem Blatt in seiner tagespolitischen Dimension eine klare Richtung zu Ungunsten des unter der Rose redenden Landsknechts gibt. Im 15. und 16. Jahrhundert bestand außerdem eine ideengeschichtlich begründete Wesensverwandtschaft zwischen Todes- und Narrenfigur, die auf das Törichte verweist.[1049] Der »Gedanke von Narr und Tod und ihr inhaltlicher Zusammenhang [blieben]

1045 BÄCHTIGER 1971–1972, S. 237.

1046 Vgl. zu dieser Schlussfolgerung auch die Ausführungen von BÄCHTIGER 1980, S. 255. Theoretisch kann Graf das Blatt aber auch in einer Retrospektive auf die Ereignisse geschaffen haben.

1047 Koegler und Falk sehen im Schweizer Krieger den im Bild Umworbenen, um dessen Gunst deutsche und französische Knechte stritten. Sie nehmen an, dass der Schweizer dem Deutschen seine Aufmerksamkeit schenkt und der Franzose für ein stärkeres Argument zur Waffe des Geldes greift. Vgl. KOEGLER 1947, S. XXIV und FALK 1972, S. 7.

1048 Vgl. BÄCHTIGER 1971–1972, S. 233.

1049 Vgl. KIENING 2003, S. 88 und MOHRLAND 2013, S. 246.

nicht auf die Bildproduktion und auf die diese konsumierende obere Gesellschaftsschicht beschränkt«[1050], sondern reichte bis in die unteren Volksschichten. Eine tiefe Verbindung dieses Gespanns entspringt den Fastnachtsspielen und wird zuerst in den frühen Bildern der Totentänze dargestellt, wo es eines der letzten Tanzpaare darstellt. In Grafs Zeichnung rahmen sie gleichermaßen das gesamte Geschehen ein; lediglich die Bediensteten der Zunftstube sind hiervon ausgeklammert. »Vor diesem [politischen] Hintergrund wäre Grafs Skizze so etwas wie eine Rachephantasie, die Figur des Todes ein Instrument politischer Auseinandersetzung.«[1051] Die Deutung ließe sich weiterhin dahingehend erweitern, dass auch das Stammtischgerede der drei restlichen Gäste unter der Rose geschieht.

Doch auch Tod und Landsknecht bilden ein Paar. Zwar wird Ersterer nicht von der Gesellschaft sondern nur vom Betrachter wahrgenommen, doch besitzt seine Geste mit dem Knie beinahe sprichwörtlichen Anschauungscharakter und ist der Tischgesellschaft insgeheim bewusst:[1052] Durch das Reden unter der Rose wird einen der Tod hinterrücks überwältigen, er benötigt dazu nur ein wenig Zeit (Ich wet uch gern / ein wil zu lossen). Sein Spruchband weckt dabei gleichermaßen die Neugier des Betrachters, herauszufinden, um was sich das Gespräch drehen könnte. Der Narr hingegen – von der Gesellschaft ebenfalls unbemerkt – lässt sein Niveau daran erkennen, dass er den vom fremden Wirt eingeschenkten Wein trinkt und ironisiert damit gleichsam die gesamte Szene, indem er sich diebisch des Verlusts anderer bedient.[1053] Trotz der teilweise falschen Schlussfolgerungen Hans Koeglers, begründet im Fehlen historischer Grundlagen, kam dieser bereits zu einer treffenden Aussage über die Zeichnung. Bei der Darstellung handelt es sich um ein satirisches Zeitblatt auf den zeitgenössischen Fremdendienst der Söldner und den Wettbewerb der ausländischen Mächte um die wichtige Waffenhilfe.[1054] Es ist aber auch eine Wiedergabe der zeitgenössischen Debatte um das Thema der Kriegswerbung. Verschiedene Standesgruppen durchschauen die List des Landsknechtes, was der Narr dem Betrachter vermitteln zu

1050 MOHRLAND 2013, S. 246.

1051 KIENING 2003, S. 89.

1052 Der Landsknecht *hat den Tod im Rücken* oder *der Tod sitzt ihm im Nacken*. Die einschlägigen Iditoken führen diese Sprechweisen zwar an, geben aber keinen Hinweis auf die erstmalige Verwendung. Stellvertretend hierfür SCHEMANN 1993, S. 249. Insbesondere das Schweizerische Idiotikon führt die Redewendung allerdings nicht, vgl. IDIOTIKON zu Nacken (Bd. 4, Sp. 712–713), Tod (Bd. 12, Sp. 468–469) und Schalk (Bd. 8, Sp. 673–690), wenngleich der Schalk als hinterlistig und lauernd charakterisiert wird. Vergleichbare Äußerungen datieren erst aus dem 17. Jahrhundert.

1053 Vgl. KOEGLER 1947, S. XXIV. Diese Interpretation steht und fällt mit der Deutung der parallelen Strichfolge als Wein oder Türrahmen.

1054 Vgl. KOEGLER 1947, S. XXIV.

versucht, indem er diesem die Frage stellt, ob er ebenfalls die törichten Machenschaften des Landsknechtes erkennt.[1055]

Es ist nicht herauszufinden ob Graf seinen tagespolitschen Kommentar in Vorahnung auf das Kommende schuf, oder ob die Zeichnung in den zehn Tagen nach dem Abfangen der Botschaft und Grafs Abreise nach Mailand entstanden ist. Fest steht, dass das Dargestellte sich in der Schlacht von 1521 nur zur Hälfte bewahrheitet hat. Zwar sind mögliche, heimtückische Pläne der Landsknechte aufgedeckt und verhindert worden, sodass diese nicht für Franz I. in die Schlacht zogen, doch verhalf den Schweizern dieser Vorteil nicht zum Sieg. »Nach kurzer Gegenwehr fiel [...] am 19. November die Stadt in die Hand der kaiserlich-päpstlichen Truppen, ohne daß die Eidgenossen gegeneinander kämpfen mußten.«[1056] Trotzdem wurden die unversehrten Heimkehrer vor allem in Basel und Bern für ihr Vergehen des Reislaufens bestraft, darunter auch Urs Graf. Dessen »Zeichnungen verallgemeinern, ironisieren, spielen mit ikonografischen Traditionen und künstlerischen Vorbildern. Sie benutzen das Landsknecht- und Reisläuferdasein als Quelle der Inspiration, als Material für den Entwurf einer den Alltag sowohl spiegelnden wie deformierenden Welt.«[1057] Der Gebrauch der Skizze unterstreicht dabei die Suche nach neuen Ausdrucksformen und erhält gleichsam den Duktus des Spontanen. Dabei feiert Graf in diesem Werk keine Gewaltexzesse, wie beispielsweise in seinen Darstellungen von Schlachtfeldern, sondern zeigt eine subjektive Notwendigkeit auf: Am Feindbild des Landsknechts werden die negativen Seiten des Söldnerlebens verdeutlicht, von denen sich allerdings auch die Eidgenossen nicht distanzieren konnten.

1055 Vgl. MÜLLER 2001b, S. 218.
1056 BÄCHTIGER 1971–1972, S. 237.
1057 KIENING 2003, S. 92.

III Zusammenfassung: *Mors militans* – Charakteristika nordalpiner Todesfigurationen

Bereits in der einleitenden Definition wurde darauf hingewiesen, dass die *mors militans* nur in einem zeitlich kurzen und geografisch kleinen Raum in Erscheinung trat, ein ikonografisches Kondensat, bei dem es sich um keine von Künstlern zielgerichtete Programmatik handelt. Doch was ist neben der Erscheinungsform das *tertium comparationis* dieser Todesdarstellungen, was ist charakteristisch für diese besondere Form der polyvalenten *figura mortis*? Die Beantwortung dieser Fragen und die Formulierung abschließender Ergebnisse stehen im Zentrum dieses letzten Textabschnittes.

Jede bildliche Interaktion zwischen menschlichen Figuren und der *figura mortis* ist eine Allegorie auf den Tod, das Duell mit Waffen stellt hierfür jedoch die unmittelbarste Konstellation dar, da es bereits in der Konfrontation zweier agierender Wesen den potentiell tödlichen Ausgang offenbart. Bei den meisten Betrachtern, die wir vermutlich inWohlhabenden, Künstlern und Gelehrten vermuten dürfen, weckten die Darstellungen der *mors militans* mit ihrer Thematisierung von Tod und Söldnertum eine gewisse *curiositas*. Der Umgang mit Waffe und Rüstung war besonders den kämpfenden Berufsständen vertraut, weshalb Darstellungen von Kriegern mit dem figurierten Tod diesen als Allegorien realpraktischer Kriegsbegegnungen verständlich waren. Der Moment, in dem ein solcher Kriegsknecht seinem untoten Spiegelbild gegenübertritt, erscheint ihm als ein seinem Beruf Nachgehender; das Auftreten des Todes fungiert als Visualisierung der im Kampf von Anfang an liegenden Gefahr des Umkommens.[1058] Beinahe räumt der Betrachter dem menschlichen Krieger eine Sieges-Chance ein, doch in letzter Konsequenz erkennt er, dass selbst der beste Kämpfer nicht unsterblich ist. Der Tod wird daher selbsterfüllend durch die Figuration der *mors* herbeigeführt, der Krieger »killed by the very thing he will become«,[1059] darf in seiner metaphorischen Dimension nicht als Mordopfer missverstanden werden, denn die seinen Zustand transformierende Handlung visualisiert den

1058 Es gibt daher auch keine Darstellungen, in denen der Tod als Landsknecht gerüstet erscheint und zivile Opfer abführt. Ist der Tod ein bewaffneter Krieger, stammen auch stets seine Opfer aus dem Militär. Auf der anderen Seite gibt es aber Beispiele, in denen Krieger vom attributlosen Tod abgeführt werden.

1059 KOERNER 1993, S. 284.

passiven Akt des Sterbens als eine aktive Tat. Die ausführende Kraft – die *figura mortis* – ist stets eine visuelle, anthropomorphe Dopplung zur Verdeutlichung, dass der Mensch den Tod erleidet, und unterscheidet sich dadurch von jenen mittelalterlichen Darstellungen, in denen der Sterbende lediglich auf einem Bett ruht. In diesem Fall schwächte eine Krankheit den Organismus, in anderen Situationen versagten die biologisch-chemischen Prozesse des menschlichen Körpers und im bewaffneten Duell zerstörte ein Kontrahent die Versehrtheit des gegnerischen Leibes; doch in allen drei Begebenheiten beendet der Tod die Existenz das Individuums, im Bild der *mors militans* ist er Ursache und (Nicht-)Zustand zugleich.[1060] Die Landsknechte und Reisläufer fungierten für diese wechselseitige Dynamik als ideale Bedeutungsträger, da sie im Kampf den Tod zuführten oder erlitten. Im ersten Falle wurden sie zum Werkzeug des Todes, im zweiten Falle erteilte dieser das Privileg dem feindlichen Krieger. In diesem ontologischen Kippen wird ersichtlich, wie ambivalent das Verhältnis zwischen Kriegsknechten und dem anthropomorphen Tod ist. Die Protagonisten changierten unentwegt zwischen Täter- und Opferrolle, wenngleich der Tod doch stets obsiegen musste. Für das Sinnbild des ums Überleben Kämpfenden waren die streitbaren Berufsstände jedoch die idealen Projektionsfiguren, da nicht nur in der Schlacht stets das Duell mit dem Tod evoziert wurde. »Der gewaltsame, unnatürliche Tod wird […] zur alltäglichen Begleiterscheinung des soldatischen Lebens. Er ist präsent, auch wenn (noch) kein Kampf stattfindet.«[1061]

Viel vernetzter und deutlich enger als heute hingen im 16. Jahrhundert »christliche und moralische Maßstäbe, Frömmigkeit und gesellschaftliches Leben, […] kirchliche und weltliche Interessen […] miteinander zusammen«.[1062] Diese Prämisse wirkte sich auf die gesamte Lebenswirklichkeit aus und lag folglich auch den zeitgenössischen Kunstwerken zu Grunde, nicht im Sinne einer biblischen Erzählung oder Lehre, sondern aus dem christlichen Alltagsverständnis der Zeit heraus: Mit dem Tod endete das irdische Dasein und die Frage nach Purgatorium, Verdammnis oder Paradies stellte sich jedem Zeitgenossen. »Ohne den Auferstehungsgedanken des christlichen Abendlandes sind die Bilder des Todes wohl nicht zu lesen.«[1063]

> Wo in der gelehrten Literatur des Mittelalters […] vom Tod die Rede war, ging es um den Tod nicht als abstrakte lebensphilosophische Größe, sondern als Phänomen des christ-

1060 Vgl. hierzu auch die Ausführungen von KOLLER 1980a, S. 29.
1061 KIENING 2003, S. 94.
1062 MOHR 1975, S. 107.
1063 KIENING 2003. S. 55, vgl. dazu auch REHM 1928, S. 138.

> lichen Heilsplans […]. Das Wort *mors* besaß noch nicht jene in Kategorien (einer Negation) des Organischen beschreibbare Qualität, die in der Moderne geläufig geworden ist,[1064]

sondern mehr religiöse und metaphysische als biologisch-anatomische Dimensionen. Vor diesem Hintergrund ist das spirituelle Momentum der Todesthematik bereits in der Bezeichnung *MORS militans* angelegt. Darstellungen der *figura mortis* reflektierten in diesem Sinn stets religiöse Jenseitsvorstellungen und den heilsgeschichtlichen Weg, doch zeigen im Umkehrschluss nicht alle Todesdarstellungen eine streitbare *mors*. Wie im ersten Teil der Arbeit gezeigt wurde, handelt es sich bei den meisten Legenden von den dankbaren Toten nicht um Darstellungen der *mors militans*, zum einen erfüllten die innerbildlichen Elemente nicht die definitorischen Bedingungen, zum anderen war aber auch die Intention der ausführenden Künstler eine andere. Es ging ihnen darum, eine legendarische Erzählung zu veranschaulichen und nicht die Auseinandersetzung des Individuums mit seiner eigenen Sterblichkeit zu thematisieren. Im Zentrum jener Bildwerke stand die Bitte für die Armen Seelen und den Fürbittsteller selbst, dessen Handeln am Ort der Anbringung zur Nachahmung bewegen sollte. Die größte Evidenz religiösen Inhaltes besitzen innerhalb dieser Arbeit die Darstellungen apokalyptischer Endzeitvorstellungen. Im zweiten Teil wurde anhand von Dürers Grafikfolge zur *Offenbarung des Johannes* gezeigt, mit welch radikalen Bildstrategien Dürer zum einen die Angst vor dem nahenden Ende der Welt und zum anderen die zerstörerische Macht der *mors* inszenierte. »Die apokalyptischen Erwartungen und deren umfassende publizistische Umsetzung kulminierten ab der Zeitenwende um 1500. […] Was […] für die Epoche der Frühen Neuzeit als signifikant gelten kann, ist die Dringlichkeit, mit der die Interdependenz von Irdischem und Überirdischem […] postuliert wird.«[1065] Mit diesen Bildstrategien gingen der bildliche Apell zur Einhaltung geistiger Moralgrundsätze und das Aufzeigen höllischer Strafen bei deren Negierung einher. Dieser moralische Impetus ist beinahe allen Konzeptionen der Apokalyptischen Reiter nach Dürer inhärent und zeigt sich in diesen überzeitlichen Erzählstrukturen im zeitgenössischen Horizont von Kostüm oder politischen Statements.[1066] Ein bildliches Memento im Sinne einer allgemeinen Erinnerung an die Sterblichkeit lag diesen Bildern nicht zu Grunde, vielmehr galt es, den Tod als Teil des göttlichen Heilsplanes zu begreifen und sich in diesem Sinne moralischer Werte zu besinnen. Dies gilt auch für die Darstellungen im Kontext der leiblichen Begierde und

1064 KIENING 2003, S. 15.

1065 HOMEYER 1998, S. 139. Homeyer beschreibt das Ausrichten der Lebenswirklichkeit auf das jenseitige Leben mit dem Begriff des *sub specie aeternitatis*. Dieses Diktum wurde allerdings erst im 17. Jahrhundert durch Spinoza geprägt und soll hier daher keine Verwendung finden.

1066 Vgl. hierzu ebd. HOMEYER 1998, S. 143.

der Duellanten, bei denen der moralische Fingerzeig jeweils auf ein anderes Vergehen abzielt. Die Bilder der *mors militans* dienen daher wie alle anderen *figurae mortis* jener Zeit vielmehr dem Trost und der Vorbereitung auf den eigenen Tod als der Erinnerung an diesen.[1067]

Sowohl an die menschlichen Bildprotagonisten, als auch an die Rezipienten wurde also bildinhärent und durch die Medien der Bild-Text-Gattung selbst an ein christlich-moralisches Verhalten im Hinblick auf das Ewige Leben appelliert. Der Glaube sollte sich hierbei idealerweise in der Dominanz des Intellekts über den Affekt widerspiegeln, da nur dies zur Hinwendung zu Gott führen konnte. Vereinfacht lässt sich der theologisch-religiöse Gehalt der *mors militans* dahingehend resümieren, dass die kontemplierenden Landsknechte durch ihr und in ihrem Verhalten eine Hinwendung zu Gott zeigen, während die dynamischen Kämpfer eine Abkehr von diesem verkörpern oder ihre zu späte Einsicht bedauern.[1068] Beide Bildaussagen folgen damit der Intention von Trost- und Sterbeschriften, »mit Hilfe der ›Permotio‹ den Gläubigen bei (Leb)Zeiten aufzurütteln, um seine Sinne auf Tod und Sterben zu richten«[1069] und dieser Ermahnung durch den Einsatz ›schrecklicher‹ Bilder Nachdruck zu verleihen.

Obwohl der *figura mortis* grundsätzlich eine religiös-sinnstiftende Aufgabe zukam, wirken ihr Äußeres und ihre Kontextualisierung meist sehr profan. Diese Tatsache liegt vor allem in einer Religionen vernachlässigende, naturwissenschaftlichen Sichtweise auf die die Menschheit vereinende Konstante des Todes, die zwar immer auch die spirituelle Frage nach dem unbekannten ›Danach‹ aufwirft, die in einer multikulturellen und -ethischen Gesellschaft aber nicht länger mehrheitlich christlich geprägt ist. Der profane Eindruck ist aber auch Ergebnis eines über lange Zeit erprobten und etablierten Bildmodus bzw. Figurentypus, dessen Polyvalenz sowohl weltliche als auch geistige Deutungen erlaubte. Für die Totentänze und ähnliche Darstellungen wurden Kadaver, Skelette und ihre Zwischenformen als didaktische Exempel zu praktischen Anschauungsformen erhoben. Doch einmal manifestiert, wurden sie zum Gestaltungs- und Projektionsobjekt für das Morbide und Abgründige, in dem sowohl das moralisch Appellative, wie auch das vieldeutige Profane seine Wirkung entfalten konnte.[1070] So konstatierte Karl Künstle 1908, dass die *Begegnung* vom Hausbuchmeister

1067 Mit Beginn der reformatorischen Bewegungen erfolgte in Teilen ein Paradigmenwechsel des Bildgebrauches und -verständnisses. Diese Rolle darf für die vorliegenden Werke allerdings nicht überschätzt werden, Luthers Lehren spielten ab dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zwar eine gewichtige Rolle, ihre zeitnahe Wirkung ist aber nicht in dem Maße in den Bildwerken fassbar, wie es die alte Forschung postulierte, vgl. REHM 1928.

1068 Die Apokalyptischen Reiter und ihre Opfer nehmen aufgrund ihrer besonderen Auslegung innerhalb der *mors militans* eine exzeptionelle Stellung ein.

1069 KNAUER 1997, S. 87.

1070Vgl. ZIMMERN 2004, S. 194.

keine offensichtlich religiöse Komponente besitze, sich das Thema aber unter anderem für die Visualisierung von Affekten eigne.[1071] Besonders die Verortung der Begegnungen mit dem vermenschlichten Tod in der Lebenswelt der Zeitgenossen machte die Darstellungen des anthropomorphen Todes vordergründig zu einem profanen Bildsujet und ließ die Betrachter einen Bezug zum eigenen, irdischen Schicksal entwickeln.[1072] Zwar drangen diese profan-geistigen Sinnbilder – *miles christianus*, das Überwinden von Tod und Teufel, der Weg über Leichen – erst zur Dürerzeit »in die Hochkunst ein, aber das Auftreten in volkstümlichen Holzschnittillustrationen und Flugblättern weist auf ihre populäre Verbreitung und zeigt, daß gegen 1500 die überlieferten Sprachmetaphern bereits Bildmetaphern geworden waren.«[1073] Auch Luther griff diese Rhetorik auf, als er schrieb: »ein jeglicher in eigener Person muß geharnischt und gerüstet sein, mit dem Teufel und Tode kämpfen.«[1074] War der Kampf gegen den Teufel legitim und gefordert, so bedeutete der wörtlich genommene Kampf mit dem Tod eine Auflehnung gegen Gottes Gebote, da der Tod als meist euphemistisch umschriebener Sold oder Lohn der Ursünde galt (Röm 6, 23).[1075] Der Deutungsgehalt und die Aussage der *mors militans* sind also auch davon abhängig, ob es sich bei der Auseinandersetzung um den trotzig utopischen Versuch handelt, das figurierte Abstraktum zu besiegen, oder um ein mentales Überwinden desselben durch die Loslösung von weltlichen Dingen mit dem Ergebnis einer Katharsis durch die

1071 Vgl. KÜNSTLE 1908, S. 47.

1072 Vgl. ULLMANN 1985, S. 12. Obwohl der Tod in der Bibel häufig auftritt, wird seine Erscheinungsform nicht näher beschrieben und ist mit Ausnahme der Apokalyptischen Reiter auch nicht in den Bilderbibeln des 15. Jahrhunderts visualisiert. Auch in diesem Fehlen biblischer Todesbilder liegt die profane Wahrnehmung der *figurae mortis*.

1073 THEISSING 1978, S. 36.

1074 REHM 1928, S. 142. Diese Vorstellung kommt in erster Linie aus dem Epheserbrief, in dem Paulus die frühchristliche Gemeinde in Ephesos dazu anhält, sich für den Kampf gegen das Böse zu rüsten: »Zieht an die Waffenrüstung Gottes, damit ihr bestehen könnt gegen die listigen Anschläge des Teufels. […] So steht nun fest, umgürtet an euren Lenden mit Wahrheit und angetan mit dem Panzer der Gerechtigkeit und an den Beinen gestiefelt, bereit einzutreten für das Evangelium des Friedens. Vor allen Dingen aber ergreift den Schild des Glaubens, mit dem ihr auslöschen könnt alle feurigen Pfeile des Bösen, und nehmt den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, welches ist das Wort Gottes.« Eph 6, 11 und 14–17. Diese Bibelstelle wurde zunächst an Apostel, Märtyrer, Mönche und Glaubensboten gerichtet, dann aber auch an Ordens- und Kreuzritter, bis schließlich jeder Kämpfer und, im mystisch übertragenen Sinne, jeder Mensch auf Erden gemeint war, vgl. THEISSING 1978, S. 33.

1075 Luther selbst stellte Christi Sieg über den Tod stärker in den Mittelpunkt, er wusste zwar um die Importanz der Sterbestunde und die Vorbereitung auf diese, doch divergierte seine *ars moriendi* von der mittelalterlichen: Die Macht des Todes erwächst nur aus der Aufmerksamkeit, die der Lebende ihm schenkt; um den Tod zu akzeptieren, müsse man ihn »aus den Augen setzen und weit hinwegwerfen«. Zitiert nach REHM 1928, S. 141.

Kontemplation über den Tod. Die kunsthistorische Forschung hat sich in Bezug auf das frühe 16. Jahrhundert häufig mit konfessionellen Fragen auseinandergesetzt und insbesondere anhand der Bildwerke über die Glaubensrichtungen der jeweiligen Künstler gemutmaßt.[1076] Von diesem Vorgehen wurde für die vorliegende Arbeit aus diversen Gründen abgesehen, vor allem aber, da eine konfessionelle Spaltung für den Entstehungszeitraum der meisten behandelten Grafiken nicht vorausgesetzt werden kann, was bildliche Kritik an Papst und Klerus aber keinesfalls ausschließt: Papst Alexander XI. wurde bereits 1501 in zeitgenössischen Holzschnitten als Teufel persifliert und kritisiert.

Der Teufel muss im Gefolge des Todes stets mitgedacht werden – er ist der Sünde Sold –, ist in nichtbiblischen Bildfindungen jedoch kaum zu finden. Selbst bei *Ritter, Tod und Teufel* sowie bei der Reiter-Randzeichnung im Gebetbuch Maximilians I. ist der Teufel dem Blick des Ritters verborgen und nur für den Betrachter wahrzunehmen. Offensichtlich hingegen ist die verknüpfende Semantik von Tod und Hölle bei den Apokalyptischen Reitern und mahnt im Sinne der *ars moriendi* zu einem sündenfreien Sterben. Andernfalls folgt dem irdischen der ewige Tod, denn die profan anmutende Gleichbehandlung aller Menschen durch den Tod bezieht sich lediglich auf die Tatsache, dass ein jeder sterben muss. Im individuellen Seelenheil unterschied sich der Tod allerdings anhand des jeweiligen Lebenswandels und wurde von den Künstlern häufig mahnend in Szene gesetzt: Vor allem Personen mit viel Macht und in hohen Ämtern, Adel und Klerus, aber auch das Militär, wurden durch den Tod im Bild häufig abfällig behandelt, erfuhren zusätzliche Nachteile und wurden durch die Art des Sterbens herabgesetzt.[1077]

Diese Berufsstände der Ritter und Kriegsknechte waren prädestiniert für eine bildliche Wiedergabe des Todes, war die Herbeiführung desselben doch Folge und Teil ihrer Arbeit. Anders als jedoch häufig behauptet, stammte das Thema ›Tod und Landsknecht‹ nicht aus dem Totentanzprogramm.[1078] Das Personal trat bis zu Manuels Bilderzyklus nicht in Erscheinung und wurde auch darüber hinaus nur selten in Totentänzen verwendet, vielmehr war es Gegenstand von Einblattdrucken. Möglicherweise lag diese personelle Überblendung auch in der ambivalenten Auffassung des Tötens begründet. Nach Erasmus von Rotterdam verstießen alle kriegerischen Auseinandersetzungen gegen Gottes Gebote.[1079]

1076 Vgl. hierzu beispielsweise ULLMANN 1985.

1077 Vgl. SCHMID 1928–1929, S. 189.

1078 Vgl. dazu die nicht nachvollziehbaren Äußerungen von KNAUER 1997, S. 119 und HESSE/JEZLER 1994, S. 258. Diese Vermutung wurde wahrscheinlich häufig deswegen geäußert, da sich die Autoren an Holbeins Totentanz orientierten, der bereits viele Kriegsberufe beinhaltete.

1079 Vgl. BÄCHTIGER 1969–1970, S. 60.

Ein tötender *miles christianus* war daher eine paradoxe Vorstellung und höchstens als Verteidiger christlicher Werte oder christlichen Bodens legitim. In diesem Sinne zu streiten erlaubte zwar kriegerische Handlungen, führte aber zu unauflösbaren Kalamitäten, wenn beide Parteien dies für sich beanspruchten. Laut Erasmus konnte es das von Cicero geprägte Konzept des ›gerechten Krieges‹ daher nicht geben.[1080] Dieses Paradox ist daher einer von mehreren Gedanken, über welchen die kontemplierenden Landsknechte nachsinnen. Letztlich galt es vor allem für diese, sich vor der *mors repentina* zu schützen und frei von Sünden die Erde zu verlassen, denn für »edle Seelen ist der Tod die Befreiung aus einem dunklen Gefängnis. Nur solchen, die all ihr Tun mit irdischem Schlamm bedecken, muß er Angst bereiten.«[1081]

Das Ausgangsmotiv der *mors militans* war die andächtige Begegnung der drei Lebenden und drei Toten, die sich vom statischen Gegenüber zu einer bewaffneten Verfolgung entwickelte. Verantwortlich für diese Veränderungen war die motivische Pluralität sowohl der Todesfigur selbst als auch der parallel existenten, sich bildlich durchdringenden Erzählungen über verschiedene Untote. Seine symbolische Zuspitzung fand das Thema der *figura mortis* im Triumph des Todes, der als omnipräsentes Sinnbild, aber nicht als *mors militans* in Erscheinung treten konnte. Die vier analysierten Modi und deren jeweilige Einzelwerke stellen allesamt ikonografische Unikate dar, deren Alleinstellungsmerkmale meist in der äußeren Gestaltung der Todesfigur sowie im stets ambivalenten, erzählerischen Moment begründet liegen. In den Beispielen des kontemplativen Miteinanders wird die Spannung zwischen den Dargestellten durch die Ambiguität der Blicke und Gesten sowie die dezenten Interaktionen kreiert. Einerseits stellt sich dem aufmerksamen oder kontemplativen Betrachter die Frage nach der Ontologie der Todesfigur im Bild, andrerseits besteht auf formal-kompositorischer Ebene ein konkreter Blickkontakt zwischen Tod und Kriegsknecht. Im dargestellten Moment scheinen sich die Landsknechte die eigene irdische Zukunft vor dem geistigen Auge zu visualisieren und eben diese Vision manifestiert sich für den Betrachter im Bild. Formal knüpfen die Darstellungen an die ursprüngliche Form der *Begegnung* an, der ein ähnlicher spiritueller Ausgangspunkt zu Grunde lag. Als reitende *mors militans* bildet Baldungs Holzschnitt aus den Uffizien gewissermaßen ein Bindeglied zu den kontemplativen Darstellungen. Der besiegte Turnierritter wird sich im Moment des Sterbens seines Fehlverhaltens gewahr und verfällt in einen Zustand zwischen Verzweiflung und Resignation. Die Darstellung sowohl des irdischen als auch des ewigen Todes im selben Bild verweist damit auf das programmatische Thema der apokalyptischen Reiter, welches ebenfalls verschlüsselte Formen der *mors militans* einnehmen konnte,

1080 Vgl. Ebd.

1081 BERGDOLT 1992, S. 102. Bergdolt zitiert aus der Übersetzung von Petrarcas *Trionfi* II, 34–36.

indem der Tod, in Verbindung unter anderem mit dem personifizierten Krieg, die gesamte Menschheit vernichtet. Auch der enigmatische und hochkomplexe *Reiter*-Stich von Dürer knüpft an eine übergreifende Todesdarstellung an, die mit Tod und Teufel das Paradigma vom Sold der Sünde in das Sujet der Ritterdarstellungen übertrug. Dieses Werk Dürers spiegelt den Stellenwert, welchen das Rittertum 1513 immer noch und insbesondere für die kaufkräftig erstarkende Stadt- und Handelsbevölkerung besaß, die mittlerweile den größten Teil der Käufer druckgrafischer Werke ausmachte.[1082] Dieser Klientel galten die bloßen Ideale und die innere Einstellung als Kriterium einer christlichen Ritterschaft mehr als eine adelige Herkunft. Das humanistisch gelehrte Handbuch zu dieser Lebensweise war der Ritterspiegel von Johannes Rothe aus dem Jahr 1415.[1083] Der reitende Tod konterkarierte in seinem Erscheinungsbild diese Ideale des Rittertums, während er gleichzeitig auf die Vergänglichkeit allen Irdischen hinwies. Dürers Inszenierung des *Reiters* weicht insofern von der bisherigen Todesikonografie ab, als der dargestellte Kämpfer die Todesfigur nicht direkt anblickt. Das Werk initiierte auf diese Weise einen Paradigmenwechsel der interfigurellen Komposition von Todesdarstellungen, bei denen stets Blickkontakt zwischen der *mors* und ihrem Opfer stattgefunden hatte.

Eine noch größere Bedeutung kommt den Blickachsen aber im Modus von ›Lust und Leid‹ zu, in dem die *mors militans* mit weiblichem Bildpersonal das körperlich-sexuelle Verlangen von Mann und Frau thematisiert und dieses zur vordergründigen Ursache der *mors repentina* macht. Eine Verbindung zum Kriegshandwerk erfolgt vor allem über die enge historische und bildlich-semantische Verknüpfung der beiden Standesgruppen. Im Duell von Tod und Kriegsknechten spitzt sich die Drastik der *mors militans* auf ein Maximum zu. Während die Darstellungen Holbeins besonders durch die gnadenlose Figur des Todes und deren Waffeneinsatz bestechen, überwältigen Jakob Bincks Grafiken ihre Betrachter besonders durch unmittelbare Nähe und Körperlichkeit. Dieses Moment der Affekte lässt sich an verschiedenen Werken der *mors militans* feststellen, so werden die kontemplativen Darstellungen von nachdenklichen und melancholischen Gesichtszügen geprägt, während im Modus der fechtenden *mors militans,* aber auch im Clair-obscur-Holzschnitt Burgkmairs, pathetische Gesten und Affekte der Agonie das Bildgeschehen beherrschen. Vom Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit waren in intellektuellen Kreisen vielfältige Affektlehren und -konzepte verbreitet, deren Rezeption in den hier behandelten Werken untersucht werden könnte. Von Thomas von Aquin und Bonaventura bis hin zu Martin Luther bieten sich Anknüpfungspunkte, die zu vielversprechenden

1082 Vgl. LEE 1974, S. 77.
1083 Vgl. THEISSING 1978, S. 31–32.

Deutungsansetzen führen.[1084] So definiert Thomas eigens *irascible*, kampffähige Affekte und teilt diese in erstrebbares, abwendbares sowie unabwendbares Wohl und Übel ein.[1085] Fast immer setzen die Lehren dabei den Einklang von *affectus* und *intellectus* voraus, um zur höchsten Frömmigkeit zu gelangen.[1086] Die Arbeit zur *mors militans* beschäftigt sich jedoch nicht schwerpunktmäßig mit den Affektlehren der Frühen Neuzeit und da in keinem der Werke konkrete Anhaltspunkte für einen Bezug auf bestimmte Affektlehren existieren, dürfen wir im besten Fall davon ausgehen, dass einigen der Werke in Bezug auf die Affekte sogenanntes ›neoplatonisches Gedankengut‹ zugrunde liegt, bei dem die unterschiedlichen »Affekte die sinnlichen, erregenden Momente des Körpers [repräsentieren], die den geistigen parallel laufen.«[1087]

Die vergleichenden Analysen der Kunstwerke haben auch gezeigt, wie intensiv der Motivaustausch im Metier der Stecher und Schneider nicht nur im süddeutschen Sprachraum, sondern auch nach Frankreich, die Niederlande und transalpin erfolgte. Dies betraf sowohl Anleihen bei tradierten Ikonografien und Kompositionen als auch die Weitergabe und Kopie neu geschaffener Bildfindungen, wie derjenigen Holbeins. An Dürers *Ritter, Tod und Teufel* wurde die minutiöse Vorbereitung des Motives gezeigt und die Übernahme tradierter Schemata, wie die Schreitstellung des Pferdes, nachgewiesen. Hans Burgkmairs Farbholzschnitt wurde selbst zu einem viel zitierten Werk, dessen unterlegener Krieger sowohl im Kontext der *mors militans* auch in anderen Kampfdarstellungen Verwendung fand. Die motivischen Gegenüberstellungen (vgl. Abb. I–V) verdeutlichen die gängige Praxis, bekannte Kunstwerke aufzugreifen und als Versatzstück in das eigene Werk zu integrieren und mit ihnen zu kombinieren. »Im Unterschied zu einer diffusen Kunstgeschichte des Einflusses erlaubt das Theorieangebot antiker und frühneuzeitlicher Imitationslehre, sich reflektiert mit dem Problem der Motivübernahme auseinanderzusetzen.«[1088] Denn über die ikonografische Rückkopplung an ein bekanntes Motiv verbanden Künstler im Kontext der *mors militans* das gesamte Deutungsspektrum eines Kunstwerkes mit neuen Formen gleichen oder ähnlichen Inhalts. Sie positionierten sich damit innerhalb eines künstlerischen Wettstreites, stellten aber auch einen gewissen

1084 Auch wenn es in Luthers Briefen und Psalm-Vorlesungen bereits vereinzelte Anmerkungen zu seinen Vorstellungen der Affekte gegeben hatte, werden diese dem Großteil des künstlerischen Umfeldes nicht zeitnah bekannt geworden sein, sodass die Folgen lutherischen Denkens, was die Affekte betrifft, vermutlich erst für die Mitte des 16. Jahrhunderts in Kunstwerken sichtbar werden konnten.

1085 Vgl. die Kategorien bei MÜHLEN 1992, S. 95.

1086 Vgl. Ebd. MÜHLEN 1992, S. 101.

1087 Ebd. MÜHLEN 1992, S. 96.

1088 MÜLLER 2005, S. 75–76.

Bildungsanspruch an die Rezipienten ihrer Werke und bedienten ein bestimmtes Marktsegment der Druckgrafik.

In den Arbeiten der hier untersuchten Schweizer Künstler lässt sich ein deutlich unterschiedlicher Umgang mit der Thematik der *mors militans* feststellen. Dies liegt zum einen in den drei unterschiedlichen Medien begründet, die als Wandmalerei, Holzschnittfolge und private Zeichnung nicht ohne Weiteres zu vergleichen sind, aber auch in den unterschiedlichen Auffassungen der Kriegsthematik durch die drei Künstler. Holbein positionierte sich durch seine übrigen Arbeiten zu Erasmus' Schriften gemeinsam mit diesem gegen die Kriegstreiberei und damit konträr gegenüber Urs Graf und Manuel Deutsch, die selbst an Reisläufen teilnahmen.[1089] Während Manuel das Kriegshandwerk lediglich zum Verdienst neben dem Kunsthandwerk betrieb und sich vom Reislaufen als solches zu distanzieren versuchte, ist in Grafs Œuvre die Nähe zum Kriegsgeschehen unmittelbar zu fassen. Diese unterschiedlichen Prinzipien spiegeln sich auch in der Auseinandersetzung mit dem Tod wider: Die vier militant agierenden Standesgruppen Holbeins werden aufgrund ihres Verhaltens erbarmungslos vom Tod aus dem Leben gerissen, während er demütige Personengruppen sanfter abführt. Die Dialoge in Manuels Totentanz differenzieren hingegen, wie sich die drei Kriegsmänner im Leben verhalten haben, die bei Gott wohlgefälligem Handeln mit Respekt, bei fehlerhaftem Verhalten jedoch ohne Gnade hinfort geführt werden. In Urs Grafs Zeichnung spielen Moral und Frömmigkeit im Angesicht des Todes keine Rolle, dieser ereilt jeden, unabhängig von seinem Verhalten auf Erden, und wird als selbstverständliche Metapher in das tagespolitische Geschehen implementiert. Interessant wäre ein quellentechnisch untermauerter Vergleich der schweizerischen Künstler mit ihren deutschen Zeitgenossen. Wie war die gegenseitige Sicht der Goldschmiede, Holzschneider, Schildermacher und Stecher, auf die ›nebenberufliche‹ Betätigung als Reisläufer? Die biografischen Quellen wurden bisher nicht danach befragt, ob die geografisch unterschiedlich ansässigen Künstler, die durchaus in beruflichem Austausch standen, infolge politischer oder gar militärischer Angehörigkeit zu Antipathien neigten.

Joseph Koerner konstatiert in seinem Buch *The moment of Self-Portraiture*: »The animated corpse reaches its richest and most complex visual expression in the art of Baldung«,[1090] eine Aussage, die auf das erste Drittel des 16. Jahrhunderts auszuweiten ist und sich in Darstellung sowie Genese der *mors militans* wiederfindet. Zwei ihrer strukturellen Hauptmerkmale sind zum einen der hohe Stellenwert vom Konzept der *figura mortis*, das mit seinen Ambivalenzen die

1089 Zu Holbein und Erasmus siehe BÄCHTIGER 1970, S. 148. Die Unterschiede von Holbein und Graf werden gegenübergestellt bei KIENING 2003, S. 96. Zu den Reisläufen von Graf und Manuel siehe die FN 780 und 792 in dieser Arbeit.

1090 KOERNER 1993, S. 276.

genuine Ausgangslage für den vielschichtigen Blick auf die Todesthematik eröffnet, und auf der anderen Seite das Medium der Druckgrafik, indem nicht nur formal neue künstlerische Techniken erprobt werden konnten, sondern aufgrund eines kostengünstigen Reproduktionsprozesses auch inhaltlich experimentiert und massenwirksam publiziert werden konnte. Beide Aspekte sollen abschließend resümiert und bewertet werden.

III.1 Die Heterogenität der *figura mortis* innerhalb der *mors militans*

Die in der Frühen Neuzeit aufkommenden Todesdarstellungen sind nicht primär ein Ergebnis naturgetreuer Darstellungsweisen oder der Loslösung aus einer motivischen Monotonie, sondern vielmehr die Suche nach einem Modus, das Abstraktum des Todes bildlich zu erfassen und dessen unmögliche Präsenz im Prozess der Visualisierung zu thematisieren. Das Wesen des Todes lässt sich nicht vom lebendigen Individuum fassen, aber bildlich darstellen, um sich mit dem Unfassbaren zu arrangieren. Die Figurationen des Todes zeichnen sich in diesem Prozess besonders durch ihre Heterogenität aus, sie »dessinent ou enseignent la diversité d'un phénomène [...] dans un concept unique.«[1091] Sie erscheinen zwar sowohl eigenwillig und verständnisvoll als auch spöttisch, grausam oder aggressiv, im religiösen Verständnis bedeutete der Tod aber Strafe und Erlösung zugleich und besaß damit weder einen negativen noch einen positiven Status.[1092] Damit war die *figura mortis* mehr als ein personifizierter Verweis auf den Tod, denn das eingangs erläuterte Konzept der *figura* vermag auf das ontologische Paradox des anthropomorphen Todes aufmerksam zu machen und dieses gleichzeitig in eine visuelle Bildstrategie zu überführen.

> Die Figuraldeutung stellt einen Zusammenhang zwischen zwei Geschehnissen oder Personen her, in dem eines von ihnen nicht nur sich selbst, sondern auch das andere bedeutet, das andere hingegen das eine einschliesst [sic] oder erfüllt. Beide Pole der Figur sind zeitlich getrennt, liegen aber beide, als wirkliche Vorgänge oder Gestalten, innerhalb der Zeit;[1093]

Auf die Figuration des Todes angewandt ergibt diese Definition, neben dem Oxymoron des Lebendigen Toten, einen existentiellen Widerspruch, da die Sichtbarkeit der *figura* auch stets das Unsichtbare des Abstraktums mit einschließt. Die

1091 KATALOG Caen 1991, S. 36.

1092 Bereits Geiler von Kaysersberg betonte den neutralen Charakter des janusgesichtigen Todes, der den Bösen schlecht und den Guten heilvoll erscheint, vgl. REHM 1928, S. 175.

1093 AUERBACH 1938, S. 468.

figura mortis verbildlicht damit nicht nur das Abstraktum selbst, sondern verhandelt gleichsam das Paradoxon von dessen Sichtbarmachung. Ihre Darstellung funktioniert dabei lediglich als Element eines Verweissystems, denn das Sterben lässt sich a priori nicht sichtbar machen.[1094] Genau dieses Phänomen lässt sich an den hier untersuchten Beispielen der *mors militans* nachvollziehen und verdeutlicht die terminologische Überlegenheit des *alter idem* gegenüber dem Alter Ego, denn der aus der Antike stammende Begriff der ›Figura‹ kann nach dem griechischen σχῆμα (schēma) auch mit ›Verwandlung‹, ›Verhüllung‹ oder ›Täuschung‹ übersetzt werden.[1095] Bereits in seinem Gedicht vom menschlichen Baum reflektierte Geiler von Kaysersberg über die (Un-)Möglichkeit den Tod darzustellen: »die Einfältigen [reden] vom Tod und meinen der Tod sei ein Bild wie es die Maler malen, aber sie irren, denn der Tod ist nichts Wesentliches, er ist das Verlassen der Seele aus dem Leib. Diese Scheidung kann man nicht malen«.[1096] Diese Äußerung zeigt, dass sich zumindest die humanistisch Gebildeten des 16. Jahrhunderts sehr wohl Gedanken über die Darstellbarkeit des Todes machten und sich »im Klaren darüber waren, daß die abgebildete Figur (figura) ein Bild (Imago) dessen zeigt, was in einem Grab zu finden ist.«[1097] Einige Künstler versuchten daher dieses Dilemma durch polyvalente Bildstrukturen zu lösen, indem sie das Paradox der Undarstellbarkeit mit Hilfe der *figura* bewältigten. Und so stellte auch Geiler seiner eigenen Schrift einen Holzschnitt voran, welcher das Sensenskelett explizit als *figura mortis* bezeichnete (Abb. 63). Geilers Absicht war es, »jegliche Evokation an den gefürchteten Begriff ›Todesbild‹ auszuschalten«,[1098] und so beschrieb er in einer anderen Ausgabe den einleitenden Holzschnitt als »Figur des dots des sich niamans erschrecken sol«.[1099]

Seit dem Spätmittelalter existierten drei Modi, den Tod darzustellen: Mumie, Kadaver und Skelett.[1100] In der Frühen Neuzeit verschmolzen vor allem die ersten beiden zu einer Wesensgruppe, deren Entitäten dem Lebenden noch näher waren als das Skelett. Diese Todesfiguren basierten

> auf einer metonymischen Beziehung, bei der das Konkrete (der tote Körper) das Abstrakte (den Tod) nicht nur aufgrund einer Konvention repräsentiert, sondern mit diesem faktisch verknüpft ist. Genau dies erzeugt aber auch eine Spannung zwischen Figuration

1094 Vgl. PAWLAK 2016, S. 173.

1095 Vgl. AUERBACH 1938, S. 461.

1096 GEILER 1521, Fol. CXVIv, vgl. Transk. 61.

1097 ECKHARDT 1995b, S. 413. Geiler führt weiter aus, dass es bereits zu seiner Zeit verschiedene Vorstellungen vom Tod, vom Sterben und dem Nachleben gab. Sie wurden geprägt durch die Ungebildeten (Einfältigen), die Gescheiten (Phantasierer) und die Weisen (Philosophen).

1098 Ebd. ECKHARDT 1995b, S. 415.

1099 GEILER 1521, Fol. VIv.

1100 Vgl. THEISSING 1978, S. 60.

> und Defiguration und mit ihr eine implikationsreiche Unschärfe, die verschiedene thematische Anlagerungen und affektive Impulse zuließ.[1101]

Die untoten Mischwesen bildeten also trotz ontologisch verbindender Merkmale phänotypisch keine homogene Gruppe, spiegelten den transitorischen Verfallsprozess innerhalb der *figura mortis* aus diesem Grund aber plastischer wider als das Skelett und fanden ihre zerrinnende Bedeutung in der Präsenz eines Stundenglases. Dieses war häufig ebenso wenig abgelaufen wie das Leben der vom Tod Bedrohten, insofern zeichnete sich im prozesshaften Zerfall der *mors*-Figur die fortschreitende (Lebens-)Zeit des betroffenen Opfers ab. Auf dieser narrativen Bildebene der *mors militans* lassen sich also zum einen optisch unterschiedliche Todesfiguren fassen, die zum anderen das Abstraktum, ein imaginiertes Spiegelbild oder lebende Tote darstellen. Ihre morphologische Diversität steht aber nicht den eingangs gesetzten Kriterien entgegen und ist aufgrund ihrer Ambivalenz besonders gut dazu geeignet, das Abstraktum des militanten Todes fassbar zu machen.[1102] Daher können auch andere Darstellungen des Skeletts den Status der *mors militans* für sich beanspruchen, beispielsweise einzelne Darstellungen der dankbaren Toten, die definitorisch Arme Seelen darstellen.[1103] Inhaltlich besitzen Ontologie und Realitätsebene der Todesfiguren jedoch eine große Importanz, um singuläre Sonderformen der bildlichen *mors* vom gewöhnlichen *memento mori* oder von untoten Protagonisten religiöser Erzählungen zu unterscheiden. Ein viele Werke der *mors militans* verbindender Gedanke ist eben jene Frage nach der Realitätsebene: Ist die *figura mortis* in der dargestellten Szene anwesend, stellt sie eine Imagination des innerbildlichen Kriegers dar oder wird sie lediglich vom Betrachter wahrgenommen? Bei diesen Fragen ergibt sich eine Verbindung zum religiösen Momentum, da sie stets mit dem Begriff der Kontemplation in Verbindung stehen, welche über die Ziele von Reinigung, Erleuchtung, und Seeleneinheit mit Gott stets eine christliche Bedeutungsebene wachrufen. Dieser geistige Akt wird in besonders anschaulicher Weise im kleinformatigen Ritter-Holzschnitt aus Simon Vostres Stundenbuch reflektiert, der den Tod sowohl durch dessen Figur als zugleich auch durch die dargestellte Handlung des Tötens visualisiert (Abb. 200). Da es eine dritte Figur im Bild gibt funktioniert die Vergegenwärtigung vom Eintritt des Todes mit und ohne die *figura mortis* im Bild. Sowohl das Skelett als auch ein Kriegsknecht sind aktiv an

1101 ZIMMERN 2004, S. 182–183.

1102 Zur lexikalisch-morphologischen Problematik von ›Tod‹ und ›Toten‹ siehe KOLLER 1980a, S. 36. Auch Anna Pawlak subsumiert unter den »brutalen Feinden der Lebenden« sowohl den Tod an sich, als auch dessen tote Diener des Totenreiches, vgl. PAWLAK 2016, S. 170.

1103 Theoretisch ließen sich in dieser Folge auch Wiedergänger oder Auferstehende im Jüngsten Gericht im Rahmen eienr *mors militans*-Darstellung zeigen, der jeweilige Erzählzusammenhang macht einen solchen Fall aber relativ unwahrscheinlich.

der Herbeiführung des Todes des Dritten beteiligt, während der Knochenmann gleichzeitig das hierzu visualisierende Abstraktum darstellt. In den übrigen Umsetzungen der *mors militans* handelt es sich bei der Todesfigur hinigegen um das *alter idem* der jeweiligen Krieger, einen Untoten, der in Soldatentracht gewandet ist. Vostres *Ritter*-Schnitt teilt diese beiden Entitäten noch in zwei Bildeinheiten. Wie es seinem sterbenden Opfer im jenseitigen Dasein ergehen wird, ist indes nicht im reduzierten Detailgrad der Marginalie ersichtlich. Die christliche Lehre unterschied streng zwischen dem Tod des Körpers und dem der Seele, in Darstellungen diesseitigen Sterbens lässt sich jedoch formal nicht zwischen körperlichem Tod und seelischem Schicksal unterscheiden.[1104] Erst durch die inhaltliche Analyse der *figurae mortis* offenbart sich der über den irdischen Tod hinausweisender Charakter des Dahinscheidens. Durch sein Verhalten und die innere Einstellung des sterbenden Individuums ist dieser Charakter zwar determiniert, im Bild aber nicht immer eindeutig ersichtlich. In den Flugschriften und Einblattdrucken muss der Betrachter möglicherweise anhand des beistehenden Textes deuten, ob der Blick des Kriegsknechts Zuversicht oder Resignation vermitteln soll. Bei Daniel Lindtmeyers pathetischem Gartknecht gilt es zu differenzieren, ob dieser Gott um Hilfe bittet, sein Handeln bereut oder vielmehr den Verlust seiner irdischen Besitztümer bedauert. Die Opfer bilden damit mehrschichtige Reflexions- und Identifikationsfiguren, über die der Betrachter den Bezug zur eigenen Sterblichkeit erfährt. So ist auf einer semantischen Bildebene stets der körperliche Tod im Bild ersichtlich, das seelische Schicksal des Opfers hängt jedoch von dessen Verhalten ab. Auf diese Weise

> verbalisierte das Flugblatt (…) die Angst und Unsicherheit der Menschen und machte sie damit öffentlich. Durch dieses Verfahren gewinnt auch die kompensatorische Funktion von illustrierten Einblattdrucken mit Endzeitthematik für den zeitgenössischen Rezipienten an Gewicht. Dabei ist zu beobachten, daß die Kompensationsleistung dieser Blätter mit Hilfe rhetorischer Muster erbracht wurde. Der Ausdruck individueller Angst tritt vor der formelhaften Mediation über die Schrecken der Endzeit stets in den Hintergrund.[1105]

Das schließt freilich das meist privat betrachtete Medium der Zeichnung aus, das weder diese Intention verfolgte noch eine solche Öffentlichkeitswirkung entfalten konnte. Für die *mors militans* scheint dieser Effekt insgesamt nur bedingt zuzutreffen. Gerade für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, in welcher Künstler das epistemische Potential der *figura mortis* entdeckten, entstanden unorthodoxe Todesdarstellungen, die zwar zugrunde liegende Ängste vor dem Sterben artikulierten, die aber meist ohne erläuternde Textelemente erschienen und

1104 FRIMMEL 1883–1890, Teil I, S. 42.
1105 HOMEYER 1998, S. 148–149.

den Betrachter aufgrund der neuen Ikonografie vielmehr verunsichert zurückließen. Erst in einem zweiten Schritt war diesem die geistige Reflexion über das Gezeigte möglich.

Auffällig ist die Tatsache, dass die kunsthistorische Forschung lange Zeit nicht dazu in der Lage war, bei der Unterscheidung anthropomorpher Todesfiguren zu differenzieren. Noch 2002 schrieb Matthias Rogg, das Motiv des Todes wäre in seinen Grundstrukturen kaum verändert worden, Baldung, Dürer und der Hausbuchmeister zeigten nahezu die gleiche Konstellation. »In jedem Fall wird das Thema in den folgenden Jahrzehnten mehrmals aufgegriffen und dabei nur erstaunlich wenig verändert.«[1106] Der Autor übersieht dabei die subtilen, aber wichtigen Unterschiede in den jeweiligen Werken, deren Vielschichtigkeit sich erst nach einer gründlichen Analyse offenbart. Gleichzeitig ist es Symptom und Ergebnis der bisherigen Forschung, dass ihr die ikonografische Einordnung der Blätter schwerfiel, was vor allem in der Heterogenität der Todesfigurationen begründet liegt. Insofern kommen das Konzept der *figura mortis* und die Untersuchungen zur *mors militans* auch dem vor 130 Jahren von Theodor von Frimmel formulierten Forschungsdesiderat nach, die Entwicklung vom Kadaver zum Skelett genauer zu untersuchen.[1107] Auch Frimmel kam zu dem Schluss, dass in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stets »eine Vermischung aller möglichen Darstellungstypen«[1108] zu beobachten war. Warum dies der Fall gewesen sei, dazu hatte abermals Geiler von Kaysersberg seine Gedanken dargelegt: Die verschiedenen Formen der Todesdarstellungen dienen zur Erinnerung daran, wie sich unser Leib nach dem Tod verändert, halten den Hochmütigen zur Demut an und veranlassen, »dass die Menschen sich davor erschrecken und sie eine Furcht überkommt, wenn sie [sie] sehen.«[1109]

Textliche und bildliche Auseinandersetzungen mit der Todesthematik folgten bis ins 15. Jahrhundert standardisierten Darstellungsnormen, einem literarisch-ikonografischen Kanon, in welchem die Todesikonografie bis dahin relativ starren Schemata folgte. In *Totentanz*, *Begegnung* oder *Legende von den dankbaren Toten* gab es daher keine Opfer unmittelbar körperlicher Auseinandersetzungen, ein Wehren oder Ausweichen der Opfer war nicht nötig und darf als auffällige Ausnahme festgehalten werden. Erst in den neuen, ›losgelösten‹ Einzeldarstellungen ›eskalierte‹ der festgelegte Handlungsablauf des ›Tanzes‹. Vom *Schreiber* in Knoblochtzers Totentanz über Niklaus Manuels und Hans Holbeins

1106 ROGG 2002, S. 214–215. Auch Martin Knauer stellt die wenig überzeugende These auf, dass die Ikonografie des Todes zwischen dem ausgehenden Mittelalter und dem 18. Jahrhundert nahezu unverändert blieb, vgl. KNAUER 1998, S. 153.

1107 Vgl. FRIMMEL 1883–1890, Teil II, S, 137.

1108 Ebd. FRIMMEL 1883-1890, Teil V, S. 90.

1109 GEILER 1521, Fol. CXVII^{v}, vgl. Transk. 61.

Bilderzyklen bis hin zu den Einzelblättern von Jakob Binck nahm die Drastik der physischen Auseinandersetzungen stetig zu. In diesen vielschichtigen Ambiguitäten spiegelt sich ein künstlerisch-intellektueller Schaffens- und Reflexionsprozess, der unabhängig von einer konkreten Textgrundlage das Suchen nach geeigneten Ausdrucksformen veranschaulicht. Vor allem das kontemplative Moment der *mors militans* kann als selbstreflexives Instrument des Künstlers interpretiert werden, denn besonders im Sinnen über den eigenen Tod liegt ein Topos begründet, die vor allem für intellektuell und handwerklich Tätige verbreitet war. Das lateinische Diktum *vivitur ingenio, caetera mortis erunt* spiegelt einen Gedanken des Humanismus wider, der sich auf unzähligen Todesdarstellungen findet und nicht nur das unvermeidliche, irdische Schicksal beschreibt. Im Bewusstsein kreativ Schaffender war damit auch die Erkenntnis verbunden, dass geistige Errungenschaften in manifester Form den eigenen Tod überdauern würden. Auch der Zeitgenosse Hans Sachs erkannte, dass nur *Fama* und *Historia* im Stande sind, den Tod zu besiegen. Christiane Wiebel nennt dies das »Fortleben des Geistes in seinen Hervorbringungen«.[1110] Das melancholische Moment, das einigen der sinnierenden Kriegsknechte eingeschrieben ist, verdeutlicht die *vis imaginativa*, welche die jeweiligen Künstler ihren Geschöpfen in einem selbstreflexiven Akt verliehen haben. Das antithetische Konzept von Wahn und Imagination, das der Melancholie innewohnt, war ideal, um die Imaginationskraft des Künstlers in Bezug auf den eigenen Tod zu stimulieren und die Folgen des inkommensurablen Todes bildlich zu verhandeln. Der Betrachter wird sich durch die Auseinandersetzung mit dem kontemplierenden Bildprotagonisten seiner eigenen Sterblichkeit bewusst und durchlebt den dem Werk zugrunde liegenden, geistigen Entstehungsprozess des Künstlers. »Der hervorgerufene Imaginationsakt wird zu einer subjektiven Erfahrung des Todes, einer Art mentaler Technik der Selbst- und Gewissenserforschung angesichts dessen Unabwendbarkeit.«[1111] Die Federzeichnung des Hans Baldung spiegelt genau diese Beschäftigung des Künstlers mit seinem eigenen Schicksal und wird damit zu einem Medium künstlerischer Selbstreflexivität (Abb. 45). In der Weise, in welcher der Landsknecht die Todesfigur imaginiert, brachte Baldung in einer mentalen Form der *meditatio mortis* diese Zeichnung zustande.[1112] Auch wenn der Künstler das Blatt vermutlich nicht für eine größere Öffentlichkeit geschaffen hatte, so besitzt es auf den heutigen Betrachter dennoch den beschriebenen Effekt: Durch die

1110 WIEBEL 2015, S. 34. Zu den Aussagen von Hans Sachs siehe REHM 1928, S. 158. Dieser Gedanke verliert mit dem ›Ende der Welt‹ jedoch seine Gültigkeit, da auf Erden keine Rezipienten der vergangenen *historia* und errungenen *fama* zurückbleiben.

1111 PAWLAK 2016, S. 178.

1112 Die *meditatio mortis* wurde als Meditation über das eigene Leben verstanden, durfte aber nicht zu einer Form gottloser Selbstbetrachtung verkommen, die in der verzweifelnden Form der Melancholie geendet hätte, vgl. PAWLAK 2016, S. 179.

Rezeption des manifestierten Imaginationsprozesses ruft sich dieser im performativen Akt der Betrachtung ebenfalls die eigene Sterblichkeit und deren Folgen für das eigene Seelenheil ins Bewusstsein.

Die physischen Erscheinung der Todesfiguren wurde im Rahmen der Arbeit ausgiebig thematisiert, da diese einen wichtigen Teil der figuralen Ambivalenz ausmacht. Die Darstellung sich zersetzender Verstorbener geht zurück auf die Transi des 14. Jahrhunderts und die Form des sogenannten ›Tödleins‹ aus dem 15. Jahrhundert. Beide zeigten unterschiedliche Verwesungszustände innerhalb einer Figur – freigelegte Knochen, von Würmern durchzogene und zersetzte Partien mit Fleisch- und Hautresten – und zugleich unversehrte Partien.[1113] Im 16. Jahrhundert fand dieser Darstellungsmodus dann zuerst Einzug in das Feld der Druckgrafik und anschließend in die Tafelmalerei. »Die[se] mittelalterlichen anatomischen Darstellungen blieben einem zählebigen, groben Bildtypus verhaftet, der die Vorstellung vom ›Knochenmann‹ als Sinnbild des Todes mit schematisierender Ungenauigkeit nur noch verstärkte.«[1114] Diese Ungenauigkeit darf allerdings nicht allein auf fehlende Kenntnisse der menschlichen Anatomie zurückgeführt werden, insbesondere das Skelett war den Menschen des Mittelalters durch die Einrichtung der Beinhäuser bekannt und vertraut.[1115] Vielmehr schien eine schematische Darstellung als Verweis auf den Tod den didaktischen Ansprüchen der Bildmedien genügt zu haben. Dieser Anspruch erhöhte sich erst, als theologische und philosophische Fragen eine veränderte Sicht auf den Tod eröffneten, deren komplexe Überlegungen zu Wesen, Transzendenz und Visualisierung von Abstrakta einer neuen Ästhetik des Todes bedurften. Als Ende des 15. Jahrhunderts die anatomische Forschung in Bereichen der Osteologie und Myologie neue Erkenntnisse hinzugewann, schien eine geeignete Darstellungsform hierfür gefunden zu sein, denn das anatomische Wissen verbreitete sich auch in Kreisen humanistisch gebildeter Künstler, und dort vor allem im Medium der Druckgrafik.[1116] Dieser Vorgang des anatomischen Erkenntniszuwachses erhöhte die Möglichkeiten verschiedener Ausprägungen der *figura mortis*,

1113 Vgl. KNAUER 1997, S. 49.

1114 BRIESEMEISTER 1970, S. 7.

1115 Aus Platzgründen wurden die Gräber der Kirchhöfe nach einiger Zeit ausgehoben, die verbliebenen Knochen exhumiert und in Beinhäusern aufbewahrt. Die Argumentationsweise der älteren Kunstgeschichte mutet gerade paradox an, wenn sie auf der einen Seite postuliert, dass der Tod im Mittelalter auch in Form menschlicher Überreste allgegenwärtig, das Wissen über diese aber nicht verbreitet war, vgl. SCHMITZ 1982, S. 15.

1116 Bereits im 13. Jahrhundert untersuchte der französische Hofchirurg Henri de Mondeville Verstorbene in medizinischer und nicht kosmologisch-metaphysischer Hinsicht, vgl. ZIMMERN 2004, S. 181. Die wegweisenden anatomischen Forschungen im 16. Jahrhundert erfolgten durch Andreas Vesalius (*De humani corporis fabrica*, 1543) und Walter Ryff (*Des Menschen warhafftige Beschreibung oder Anatomi*, 1541). Vor ihnen hatten bereits Künstler wie Leonardo da

die nicht nur Ergebnis naturwissenschaftlich-philosophischer Beobachtungen waren, sondern in dialektisch-erbaulicher Absicht den durch sie vermittelten religiösen Aussagegehalt betonten.[1117] Während sich die Todesdarstellungen des 15. Jahrhunderts noch am schematischen Verständnis des Knochenmannes orientierten, spielte die anatomische Ungenauigkeit späterer Todesfiguren einerseits mit möglichem medizinischen Vorwissen der Betrachter und andererseits mit dem Realitätsgehalt einer untoten Figur, indem die Unklarheit dieser zur Ausdrucksform einer Ambivalenz der *conditio humana* wurde:

> Erst jetzt diente die Metonymie in ihrer Allgemeinverständlichkeit dazu, ebenso prägnante wie implikationsreiche Engführungen von Figuration und Defiguration auszuloten. Erst jetzt entwickelte sich eine künstlerische Faszination an der Dialektik von Abstraktheit und Konkretheit, Stabilität und Instabilität, Präsenz und Absenz.[1118]

Anders aber als Holger Eckhardt es nahelegt, ging diese Suche nach geeigneten Ausdrucksformen mehr von den Künstlern der Zeit als von den veränderten »Bedürfnis- und Bildungsstrukturen der Betrachter«[1119] aus. »Neue Text- und Bildformen zielen darauf, den Rezipienten in seinen spezifischen Sensibilitäten anzusprechen: im Alltäglichen und Intimen.«[1120] Die Künstler spielten durch modifizierte Anatomiemodelle also vielmehr mit der visuellen Ambivalenz der Unmöglichkeit des lebendigen, figurierten Todes. Exemplarisch hierfür steht Hans Weigel, der Elle und Speiche der Skelettarme zwar anatomisch korrekt wiedergab, dieses System aber verschlankte und auch auf die Oberarm- und Beinknochen übertrug (Abb. 238). Ähnliche Stilmittel bei anderen Todesfiguren sind eine ungleichmäßige Verwesung, fehlende Übergänge von Haut zu Knochen, aus dem Knochen herauswachsende (Bart-)Haare, Mimik des knöchernen Schädels oder aber die Perücken gleichenden Frisuren, welche den Eindruck eines infam verkleideten Todes erwecken. An genau diesen Stellen wird ein Bruch der Realitätsebenen offenbar, die Todesfiguren wirken greifbar und menschlich, sind aber unwirklich. Doch nur über diese *conditio humana* trauten sowohl der Betrachter als auch der im Bild befindliche Kämpfer sich zu, das Duell mit einem ›Gleichgesinnten‹ für sich zu entscheiden. Anatomische Ungenauigkeiten sind daher in einem Teil der Fälle als bewusst eingesetztes Stilmittel zu deuten, in den übrigen

Vinci, Rosso Fiorentino und Baccio Bandinelli das Studium am menschlichen Körper betrieben. Folglich wurden vor allem südlich der Alpen Skelette und Leichen vermehrt nach der Realität gemalt, vgl. WIEBEL 2015, S. 64, FN 74/75 und LEE 1974, S. 75.

1117 Vgl. SCHULTE 1990, S. 108.

1118 KIENING 2003, S. 21.

1119 ECKHARDT 1995b, S. 282. Zur Gegenposition siehe SCHULTE 1990, S. 108.

1120 KIENING 2003, S. 22.

Darstellungen aber ähnlich wie »[r]äumliche Unklarheiten […] der Bildidee einer schicksalhaft drängenden Gewalt untergeordnet«,[1121] da diese trotz formaler Unzulänglichkeiten den gewünschten Effekt auf und Affekt beim Betrachter hervorrufen. Neben der vordergründigen Profanität der *mors militans* und ihrer sozialkritischen Dimension vermittelte sie immer auch, und diese Ambiguität ist prägend für alle *figurae mortis*, eine christliche Deutung der Wirklichkeit und eine daraus abgeleitete Handlungsorientierung.[1122] Sie richtete sich damit an »einzelne Betrachter, individuelle Leser, die sich im Zuge des Bedenkens des Todes auf komplexe Bildzeichen«[1123] einließen.

III.2 Das Medium der (Druck-)Grafik als Katalysator künstlerischer Todesvorstellungen

Das Bild der Landsknechte war im nordalpinen Bereich zu Beginn des 16. Jahrhunderts weit verbreitet und nachgefragt, es spiegelte das Interesse der Zeitgenossen an dieser Standesgruppe wider, fungierte als Werbung für Truppenverbände und Anwärter, prägte das optische Bild verschiedener Gesellschaftsschichten und vermittelte den Eindruck minimaler sozialer Mobilität.[1124] Die hohe Akzeptanz dieses Bildgegenstandes und seine narrative Nähe zum Tod machten diesen zum idealen Träger thanatologischer Denkkonzepte für einen großen Rezipientenkreis. Besonders der vordergründig profane Charakter der *mors militans* schien der städtischen Mittelschicht einen unmittelbaren Zugang zu den Werken zu ermöglichen, während hoch komplexe, enigmatische Drucke wie Dürers *Reiter* zwar ebenfalls Bewunderung hervorriefen, deren intellektuelle Sinninhalte jedoch deutlich mehr einem gebildeten und kaufkräftigeren Markt vorbehalten waren.[1125] Flugschriften und Buchmalereien bedienten beide Klientele, wurde der Stellenwert des Bildes gegenüber dem Text in der Frühen Neuzeit

1121 GRADMANN/MAJOR 1942, S. 18.

1122 Der Satz stellt eine Adaption Brigitte Schultes dar, welche ein ähnliches Fazit für die spätmittelalterlichen Totentänze zieht, vgl. SCHULTE 1990, S. 118.

1123 KIENING 2003, S. 22.

1124 Vgl. WOHLFEIL 1982b, S. 116.

1125 Jeroen Stumpel sieht dies anders und argumentiert, dass die gesamte Druckgrafik für einen breiten Marktsektor produziert wurde, weshalb er ihr komplexe Bedeutungsebenen abspricht, vgl. STUMPEL 2009–2010, S. 75. Wenngleich diese Pauschalisierung methodisch fragwürdig und inhaltlich falsch ist, gilt es Stumpels Wort allzu hochtrabenden Interpretationen entgegenzuhalten: »one's first reading for […] this medium should aim at what must have been obvious at the time, rather than abstruse.« Ebd., S. 76. Martin Knauer und Stephan Goddard haben herausgearbeitet, dass vor allem die Kupferstiche der Deutschen Kleinmeister für eine elitäre Oberschicht produziert wurden, vgl. KNAUER 2010, S. 12 und KATALOG Kansas 1988, S. 17–18.

doch sehr hoch eingeschätzt, da die allgemein bekannten Bildmotive es auch dem nicht-lesekundigen Laien ermöglichten, das Gezeigte zu deuten.[1126] Vor allem Inhalte des guten Glaubens und des Sterbens konnten »in den vervielfältigbaren Medien wie Buchdruck, Holzschnitt und Kupferstich als Bildungs- und Erziehungsangebote verbreitet«[1127] und anschaulich vermittelt werden. Trotzdem bleibt zu betonen, dass Bild und Text nie losgelöst von einander zu betrachten sind und sich stets zu einer Gesamtaussage verbinden.[1128] Schon der Zeitgenosse Laurentius Agricola schrieb im Nachwort zu Sebastian Meyers Apokalypse-Kommentar über den Zweck der Holzschnittbilder sinngemäß: »Aufgabe der Illustration war es, zu ›großem nutz‹ […] als Erweiterung und Verdeutlichung des Textes zu fungieren und durch ihre Darstellungskraft die Erläuterungen des Kommentars anschaulich in Szene zu setzen.«[1129] Denn in den hier behandelten Einblattdrucken oder Flugschriften besitzen Bild und Text zwar nur lose Verbindungen, sie erweitern und ergänzen aber gegenseitig ihren Aussagegehalt.

> Damit wurde der Einblattdruck das geeignete Vehikel zur Übermittlung von Inhalten, die auf diese geringe zeitliche Distanz zwischen Textproduktion und Textrezeption angewiesen waren und sie auch nutzen konnten, also Texte, die im Allgemeinen mit dem Terminus ›aktuell‹ umschrieben werden.[1130]

Die außergewöhnliche Form, die Dürer für seine Flugschriften von 1510 wählte, resultierte aus seinem Versuch, das Flugblatt einem neu aufkommenden Layout-Verständnis anzupassen und zugleich bekannte Bildformen des Buchdruckes zu erhalten. Der Nürnberger Meister versuchte damit das Interesse einer bestimmten Klientel zu treffen, da sich das marktbildende Publikum »nur langsam von überkommenen Bild-Text-Strukturen entfernen mochte.«[1131] Dieser Punkt betraf indirekt auch die im Bild dargestellte Lebenswirklichkeit, die nicht missverständlich abgebildet werden durfte. In dieser Hinsicht sind besonders Flugblätter und öffentliche Schriften als künstlerische Medien zu begreifen, bei deren Inhalt es zwischen Alltagswelt und idealisierter Darstellung zu unterscheiden gilt. Dies betrifft sowohl die Frage nach der Stellung und Bewertung des Ritterstandes als auch den ›dokumentarischen‹ Charakter im Hinblick auf zeitgenössischer Ereignisse und die Wiedergabe standes- und länderspezifischer Attri-

1126 Max Ullmann missverstand diese Praxis und beschrieb sie abwertend als eine bildliche Darstellung der Texte ohne künstlerischen Anspruch mit erläuternder Inschrift, vgl. ULLMANN 1985, S. 21–22.

1127 KÖSER 2011, S. 38, vgl. hierzu auch LEITSCHUH 1889, S. 159.

1128 Vgl. HOMEYER 1998, S. 144.

1129 ROETTIG 1991, S. 51.

1130 ECKER 1981, Bd. 2, S. 126–127. Vgl. hierzu auch HOMEYER 1998, S. 148.

1131 SCHILLING 1990, S. 57.

bute, die vom Blickwinkel der jeweiligen Künstler abhingen. So war es im Kriegsalltag beispielsweise üblich, dass Eidgenossen die Waffen der gefallenen Landsknechte übernahmen; in der Druckgrafik, die teils propagandistischen Zwecken diente, wurde dies jedoch nicht dargestellt, da es zu falschen Schlüssen hätte führen können.[1132]

Wie am Beispiel von Holbeins *Simulachres* gezeigt wurde, führte der Buchdruck zur großen Verbreitung der in der Wandmalerei bestehenden Totentanz-Darstellungen und machte diese in ganz Europa bekannt. Im Medium des Buches überdauerten deren Einzelblätter die nicht witterungsbeständigen Zyklen der Friedhofsmauern und wurden bald zum ikonischen *pars pro toto* der Totentänze überhaupt. Parallel zu dieser Entwicklung entstand, ebenfalls durch den Buchdruck ermöglicht, eine Vielzahl an Flugschriften, Einblattdrucken und Sterbebüchern, welche das Thema des Todes aufgriffen und unterschiedlich visualisierten.[1133] Allerdings führte der Holzschnitt durch seinen – im Gegensatz zur Tafelmalerei – schnell reproduzierbaren, aber auch veränderbaren Charakter dazu, dass Motive variiert wurden und zwischen verschiedenen Bedeutungen und Aufladungen changierten, diese sich vermischten oder aber aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang herausgelöst wurden.[1134] In diesem Punkt der Flexibilität waren die druckgrafischen Verfahren dem Charakter der ihnen zugrunde liegenden Zeichnung sehr ähnlich, wenngleich sie auf der anderen Seite in ihrer statischen Duplizierung das genaue Gegenteil der freien Zeichnung darstellten, deren Fokus nicht auf der exakten, räumlichen Darstellung, sondern auf dem erzählerischen Moment lag.[1135] Anders als die meisten Künstler des frühen 16. Jahrhunderts fertigte Urs Graf seine Zeichnungen nicht immer und ausschließlich als Vorarbeiten zu späteren Werken an. Auch wenn die These schwer zu verifizieren ist, scheint Graf einer der ersten Künstler gewesen zu sein, der die Zeichnung als eigenständiges Werk behandelte.[1136] Von dem hauptberuflich als Goldschmied tätigen Schweizer haben kaum Metallarbeiten überdauert. Ob er die meist privat angefertigten Zeichnungen selbst als autonome Kunstwerke

1132 Die Deutungen von Erwin Gradmann und Emil Major laufen daher häufig fehl, da ihr waffenhistorischer Ansatz die Parteizugehörigkeit unnötig verkompliziert, vgl. GRADMANN/MAJOR 1942, S. 17–18.

1133 Hans Schadewaldt geht so weit zu sagen, dass der Buchdruck erst das Entstehen individueller Totentänze bedingte, vgl. SCHADEWALDT 1990, S. 175. Lothar Hasselmeyer führt die weltweite Verbreitung der Sanduhr auf die im Nürnberger Raum publizierten Druckgrafiken zur Todesthematik mit Stundenglas zurück, vgl. HASSELMEYER 2015.

1134 Vgl. ROTZLER 1961, S. 238.

1135 Bei der Betrachtung des Mediums der Zeichnung ist zwischen der freien und der ein Kunstwerk vorbereitenden Zeichnung zu unterscheiden, von denen Letztere weniger spontan und in ihren Verhältnissen bereits sehr elaboriert sind.

1136 Vgl. ANDERSSON 1978, S. 6.

im heutigen Sinne begriff, darf bezweifelt werden, doch da sich viele solcher Blätter in seinem Œuvre erhalten haben, zu denen keine ausgearbeiteten Kunstwerke nachgewiesen werden können, muss er den Zeichnungen einen hohen Stellenwert beigemessen haben; möglicherweise waren Werke wie die *Anwerbung in der Zunftstube* (Abb. 240) tagebuchartige Erinnerungsblätter.[1137] Hans Baldungs Zeichnung *Tod und Landsknecht* (Abb. 45) nimmt in anderer Hinsicht eine besondere Stellung unter den Zeichnungen ein. Sie ist so sorgfältig ausgeführt, dass sie auf den ersten Blick für eine Radierung gehalten werden könnte. Der Künstler bewies damit nicht nur die Aktualität seiner Behandlung des Todesthemas, sondern demonstrierte durch diese *aemulatio* im Medium der Grafik auch seine Virtuosität mit der Feder. Im Falle von Kaiser Maximilians Gebetbuch steht der private Charakter der Handzeichnungen im Vordergrund. Alle Marginalien sind sauber und akkurat ausgeführt, sie besitzen nicht den Duktus einer spontanen Motivfindung und verraten eine vorbereitende Beschäftigung mit der Komposition durch die Künstler. Auf Wunsch hätte das Buch auch mit Holzschnitten oder Kupferstichen versehen werden können, die technischen Voraussetzungen waren gegeben und die Finanzierung des ohnehin teuren Werkes wäre durch den Kaiser gesichert gewesen. Doch diesem war offensichtlich daran gelegen, für den privaten Gebrauchsgegenstand auch eine persönliche Arbeit renommierter Künstler zu erhalten und deren individuellen Duktus unmittelbar im Buch erfahren zu können. Besonderen Ausdruck besitzt Dürers Kohlezeichnung *Me(m)ento Mei* (Abb. 130), die aufgrund des verwendeten Zeichenmaterials einen deutlichen Werkstattcharakter trägt. Welche genaue Aufgabe dem Entwurf ursprünglich zukam und wie ihr Sinnspruch aufzulösen ist, konnte bisher nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden. Das Medium der Zeichnung bildete zum einen die Grundlage für die Druckgrafik, wurde aber selbst auch der Grafik zugerechnet und begann in der Frühen Neuzeit eben jenen eigenständigen Stellenwert innerhalb des Kunsthandwerkes einzunehmen. Sie diente nicht mehr nur als Vorlage für Glasfenster, Goldschmiedearbeiten und Kompositionsstudien, sondern wurde zum Gegenstand des kreativen Prozesses selbst. Zwar in Italien als ›Gattung‹ entstanden, verblieb sie dort weiterhin als ein überwiegend die Malerei vorbereitendes Medium, während sie sich in den deutschsprachigen Gebieten als selbstständige Kunstform etablierte.[1138] Vor allem die farbig grundierten Zeichnungen mit weißen Höhungen betonen ihren artifiziellen Charakter und verweisen überdies auf die Entwicklung des Clair-obscur.

1137 Christiane Andersson beschreibt diese Arbeiten als Erfahrungen aus dem Reisläuferleben des Künstlers, vgl. ANDERSSON 1980, S. 286. Keinesfalls darf man Andersson aber darin folgen, diese kriegerischen Erfahrungen Grafs anderen Werken ›überzustülpen‹.

1138 Vgl. ANDERSSON 1983, S. 49.

Die Technik dieses Clair-obscur-Holzschnitts »verwischt die Grenzen zwischen Druckgraphik, Zeichnung und Malerei«,[1139] das Spiel mit Licht, Schatten und Glanzeffekten erhielt in diesem Medium Vorzug gegenüber exakten Umrisslinien. Besonders die hohe Neubewertung weißgehöhter Zeichnungen auf buntgrundiertem Papier am Ende des 15. Jahrhunderts zeigt das große Interesse eines für den Farbdruck empfänglichen Marktes.[1140] Diese Kunstwerke wurden bereits früh von Künstlern und Sammlern für ihren experimentellen Charakter und die variationsreichen Möglichkeiten geschätzt und für ein kaufkräftiges Publikum produziert.[1141] Jene in Italien und Deutschland entwickelte Technik erfuhr nördlich der Alpen allerdings nur eine relativ kurze, intensive Produktionsphase und verlor dann an Bedeutung.[1142] »Holzschnitte in dieser kostspieligen Technik sind offenbar ohne Auftrag nicht geschaffen worden und die äußeren Bedingungen haben sich vermutlich in den Jahren nach 1510 rasch verschlechtert.«[1143] Trotz oder gerade wegen des experimentellen Charakters des Clair-obscur-Holzschnitts sind in dieser Technik ausgeführte Werke also relativ selten, gemessen an anderen druckgrafischen Erzeugnissen, wie beispielsweise dem Kupferstich. Nur wenige nordalpine Künstler bedienten sich dieser Technik und fertigten darin gängige Bildthemen sowie neue ikonografische Sujets an.[1144] Hans Burgkmair zählte mit seinem Farbholzschnitt des vom Tod überraschten Liebespaares zu den Mitbegründern dieser Technik (Abb. 134). Entgegen der ursprünglich entwickelten Druckfolge der Stöcke im Clair-obscur, setzte Burgkmair im Schnitt von 1510 die Strichplatte erst nach den Tonplatten; außerdem übernahm erstere nicht die innerbildlichen Konturen, sondern zeichnete sich vielmehr durch Akzente der Schatten aus. Der Block für die Umrisslinien konnte daher kein eigenständiges Werk erzeugen, da die Farbstöcke wichtige Teile der Komposition übernahmen.[1145]

Nicht nur die Entwicklung neuer technischer Verfahren unterstreicht den experimentellen Charakter frühneuzeitlicher Druckgrafik zu Beginn des 16. Jahrhunderts, auch die Produktionsverhältnisse werfen ein Licht auf den kreativen

1139 KATALOG Braunschweig 2003, S. 7.

1140 Vgl. dazu RÖTTINGER 1907, S. 7.

1141 Vgl. Dazu bereits KONEČNÝ 2007, S. 401.

1142 Anders hingegen in Italien, wo das *Chiaroscuro* zu einer der wichtigsten und lang anhaltendsten Techniken heranwuchs, vgl. AIKEMA 1999, S. 346. Gewissermaßen verhält es sich bei dieser Entwicklung umgekehrt zu jener des Stellenwertes der Zeichnung nördlich und südlich der Alpen.

1143 SCHADE 1974b, S. 9. ›Schlechte äußere Bedingungen‹ sind vermutlich als fehlende Nachfrage zu interpretieren.

1144 Vgl. KATALOG Braunschweig 2003, S. 11 und LANDAU/PARSHALL 1994, S. 184.

1145 Vgl. KATALOG Detroit 1981, S. 212. Bei manchen Drucken wurden außerdem zwei Farben für die ›Highlights‹ gleichzeitig aufgetragen, sodass der Block nur einmal gedruckt werden musste und keine Verschiebung des Gesamtbildes zu befürchten war.

und kollaborativen Schaffensprozess. Die Produktionsrekonstruktion sowie die Herstellungspraxis von Holbeins *Simulachres* haben das besondere Verhältnis von Formschneider und Künstler offenbart, das im Forschungsdiskurs zwar mittlerweile bekannt ist, dessen Tragweite jedoch nie explizit formuliert wurde.[1146] Holbein entwarf die Holzschnittmotive nicht ausschließlich in eigenem Interesse, sondern im Auftrag von Lützelburger, der einen Vertrag mit den Gebrüdern Trechsel aufgesetzt hatte; der Luxemburger koordinierte also – begünstigt durch Reputation und Kontakte – den Projektfortschritt. »Not by accident do we know Hans Lützelburger's name, for he alone is celebrated in the preface to the 1538 Lyon printing.«[1147] Unabhängig davon, wie genau der Auftrag zustande kam, gilt es darüber nachzudenken, inwieweit der jeweilige Formschneider Einfluss auf die ästhetische Gestaltung der Holzschnitte besaß. Im Fall der *Simulachres* gibt es Anhaltspunkte für die hohe Wertschätzung des Formschneiders: Vor allem die Tatsache, dass Lützelburgers Ableben von Zeitgenossen bedauert wurde, da andere Formschneider nicht in der Lage waren, die hohe Qualität bei den noch abzuschließenden Blöcken beizubehalten, spricht für den großen Stellenwert des ausführenden Holzschneiders gegenüber dem Motivschöpfer.[1148] Gewinnbringend ist die Frage nach der Urheberschaft auch im Fall von Burgkmairs Clair-obscur-Holzschnitt von 1510; hat möglicherweise nicht der entwerfende Künstler, sondern der ausführende Formschneider als Entwickler der neuen Holzschnitttechnik zu gelten? Berücksichtigte Burgkmair bereits beim zeichnerischen Entwurf die unterschiedlichen Blockebenen oder lag es an de Negker, Anleitung hierin zu geben? In beiden Fällen muss für Holzschnitte grundsätzlich die Zusammenarbeit der beiden Berufsgruppen hervorgehoben und entwerfender Künstler und Formschneider gleichermaßen als Urheber der jeweiligen Werke anerkannt werden.

Im Gegensatz zur auftragsgebundenen Tafelmalerei für den hohen Adel oder Kirchenausstattungen für den Klerus waren Arbeits- und Materialaufwand in der Druckgrafik verhältnismäßig gering. Doch gerade für ein Medium der Vervielfältigung bedurfte es einer finanzkräftigen Käufer- und Sammlerschicht, deren Interesse an Büchern, Flugschriften und Einblattdrucken getroffen oder geweckt werden musste. Das große und weitverzweigte Adelswesen war im Hinblick auf lokale Produktionsstätten und eine hohe Auflage ein begrenzter Absatzmarkt. Noch im 15. Jahrhundert »commissions had come mostly from princes, the high nobility, and wealthy merchants. In the sixteenth century, however, the

1146 Zum Stellenwert des Künstlers und des Formschneiders äußert sich BUCK 2006, S. 118.

1147 PARSHALL 2001, S. 85.

1148 Bereits der Katalog *The Renaissance Print* hebt hervor, dass Burgkmair die Technik des Clair-obscur-Holzschnitts ›nur‹ weiterentwickelte, »Whether de Negker designed or cut the earliest tone block is a question we cannot answer.« LANDAU/PARSHALL 1994, S. 202.

various professional groups of the urban middle class became a significant collecting force, thereby encouraging the production of more modest, less expensive works.«[1149] Für eine solche Klientel konnte nicht nur in unterschiedlichen Qualitätsstufen und Preissegmenten produziert, sondern es konnten auch ikonografische Neuschöpfungen getestet werden. Welchen hohen Stellenwert die städtische Käuferschicht für den Kunstmarkt bereits damals besaß und welche, im Vergleich zu heute, abweichende Exklusivität sie beanspruchte, zeigt sich in der Bearbeitung von Burgkmairs Clair-obscur-Holzschnitt, der in unterschiedlichen Farb- und Druckzuständen produziert wurde. Das Datum ›1510‹ hatte der Holzschneider aus dem Druckstock für spätere Veröffentlichungen entfernt, sodass es in den Folgeauflagen nicht mehr in Erscheinung trat; Käufer waren nicht an ›alten‹ Erstdrucken interessiert, sondern wollten frische Neudrucke erwerben.[1150]

Auf diese Weise eröffneten die Bilder der *mors militans* ein handwerkliches sowie marktorientiertes und durch die Ambivalenz der Todesfigur breit angelegtes Experimentierfeld künstlerischer Praxis in einem technisch diese Ansprüche verstärkenden Medium, da allein das Erscheinungsbild der *mors* in der ›neuen‹ Druckgrafik Alteritäten und Abweichungen in und von der Darstellungstradition bedeutete. Diese Bildwerke sind vielschichtig und offen und stehen für eine »Auseinandersetzungen mit der Tradition und zugleich mit der fortgeschrittensten Druckgraphik der Zeit.«[1151] In diesen Werken verbanden sich die drei Aspekte der Rezeptionsästhetik, religiöser Frömmigkeit und des medial Experimentellen, welche die Motivgenese der Todesfigur begünstigten:

> a new phenomenon in Northern art, reflecting a shift in understanding the role of images as provoking reflection on conventional matters of moral value. Ambiguity [...] was a powerful device for delivering a message by causing beholders to unpack it for themselves. I attribute this change in significant part to the emergence of the print as a medium well suited to exploration and experiment.[1152]

Ergebnis solcher Experimente waren vor allem zeichnerische Entwürfe, die das Thema des (streitbaren) Todes frei verhandelten, aber auch Holzschnitte, die nur wenige Male produziert worden oder erhalten sind. In letztgenanntem Falle überzeugten die Entwürfe vermutlich nicht vollends und fanden in Folgeauflagen oder anderen Druckwerken keine Verwendung mehr. Vielleicht handelte es sich bei solchen Kompositionen auch um Übungs- oder Musterstücke aus einer Werkstatt. Symptomatisch für die Suche nach geeigneten Trägerfiguren der *mors militans* sind Dürers Bemühungen; die Diskontinuität und Reihenfolge

1149 LEE 1974, S. 77.
1150 Vgl. LANDAU/PARSHALL 1994, S. 201.
1151 KIENING 2003, S. 76.
1152 PARSHALL 2001, S. 88.

seiner Motivwiederholungen zeigt für einem relativ kurzen Entstehungszeitraum die Heterogenität der Todesfiguren innerhalb eines Œuvres: Er entwarf die dynamische Komposition der Apokalyptischen Reiter (Abb. 86) und den bestehende Traditionen aufgreifenden Scheibenriss mit dem Tod als Bogenschützen für Veit Hirschvogel (Abb. 68), gefolgt von der spontanen und finster wirkenden *Memento mei*-Zeichnung (Abb. 130). Anschließend präsentierte er den ruhig kontemplierenden Landsknecht auf einem Flugblatt (Abb. 49) und veröffentlichte den minutiös geplanten, enigmatischen *Ritter*-Stich mit Tod und Teufel, deren Präsenz zur intensiven Auseinandersetzung einlud (Abb. 99), bevor er sowohl das ruhige als auch das dynamische Motiv im Gebetbuch Maximilians I. in abgewandelter Form wieder aufgriff (Abb. 54/131). Nicht nur für Dürers, sondern für alle Darstellungen der *mors militans* lässt sich konstatieren, dass es sich um ikonografische Neuschöpfungen handelte, die nach ihrer Etablierung im druckgrafischen Sektor weiterverwendet und -verändert worden sind. Werke wie Hans Weigels *Tod und Landsknecht* (Abb. 238) zeigen, dass die Suche nach adäquaten Bildstrategien und eine Rekombination vorhandener Versatzstücke bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts andauerte. Erst danach verharrte die darstellende Kunst bei den bis dahin entworfenen Bildfindungen, simplifizierte deren Darstellungsmodus auf die *morta secca* und machte diese vordergründig zum rein indexikalischen Verweisobjekt auf die menschliche Sterblichkeit. Konkret bedeutete dies, dass vor allem Holbeins Darstellungen der *Simulachres* zur omnipräsenten Todesikonografie avancierten. Das lag zum einen an den quantitativ hohen und sprachlich diversen Auflagen, die in ganz Europa Absatz fanden, und zum anderen im Medium selbst, das die Bevölkerung als Kollektiv ansprach. Einblattdrucke mit Darstellungen einzelner Berufsstände, wie der Landsknechte, besaßen eine verhältnismäßig geringe Auflage und eine begrenzte Zielgruppe.

Im Zuge reformatorischer Entwicklungen wurde auch der Stellenwert visueller Kunstwerke und religiöser Bilder verhandelt. Diese kontrovers geführten Debatten öffneten den Kunstmarkt für Darstellungen profaner Themen und lösten diese von rein sakralen Sujets. Bildangebot und -nachfrage orientierten sich an diesem neuen Markt, der im Zuge kultureller Umbrüche auch ein neues Verständnis von Bildproduktion und -gebrauch gewann. »Die Ausweitung der Themengebiete lässt sich deshalb auch als Reaktion auf die gewandelten Motive der Käufer verstehen.«[1153] Die Todesdarstellungen erhielten insofern diesen Stellenwert einer profanen Allegorie, da sie nicht zu stark in der Folge christlicher Deutungsmuster standen. Weil dieses Kriterium ikonografisch – mit Ausnahme der Apokalyptischen Reiter – auf alle *mors militans*-Darstellungen zutraf und inhaltlich nur jene mit moralisierendem Textinhalt ausschloss, war das polyva-

1153 KNAUER 2010, S. 13.

lente Konzept der *figura mortis,* und damit auch der streitbaren Todesdarstellungen, ein ideales Themenfeld, um neue Bildmodi zu erproben. Legitimiert wurde das ›morphologische‹ Experimentieren an diesem Motiv durch die Gattung der Transi und der ›Tödlein‹, welche schnell zu einer Akzeptanz der neuen Bildformen in der Grafik führten. Dieser Prozess vollzog sich in Medien,

> welche die spezifische Sinnlichkeit und Verdichtungsmöglichkeiten der Sprache oder des Bildes nutzen, Impulse zu vermitteln, die durch einen diskursiven Traktat nicht ebenso zu vermitteln wären. Konfrontiert mit einer ständig wachsenden Reizschwelle, suchen sie nach immer neuen ästhetischen Signalen, um die Imagination und Reflexion der Rezipienten zu stimulieren.[1154]

Festzuhalten bleibt neben den inhaltlichen Ergebnissen also jene Erkenntnis, die für so viele Errungenschaften der Frühen Neuzeit gilt: Die progressive Entwicklung, Verbreitung und Etablierung heterogener anthropomorpher Todesbilder wurde maßgeblich durch den Buchdruck sowie die Druckgrafik im Allgemeinen begünstigt und beschleunigt. Erst die quantitativ erhöhte Verbreitung bildlicher Todeszeugnisse durch die vervielfältigenden Künste rief Zeitgenossen den individuellen, persönlichen Todesgedanken medial ins Bewusstsein. Sowohl in weltlicher als auch in religiöser Hinsicht entwickelte sich aus der allgemeinen Todesvorstellung eine individuelle.[1155]

Auf eine Eigenschaft druckgrafischer Bildträger sei im Kontext paradoxer Todesdarstellungen abschließend noch hingewiesen, die zwar banal anmutet, besonders im Medium spätmittelalterlichen Buchdrucks aber eine besondere Evidenz erhält. Die in den Bildwerken dargestellten Figuren des Todes befinden sich auf einem leblosen Trägergrund. Tritt der Betrachter eine Ebene vom Bild zurück, so kehrt sich das Faktum des lebendigen Todes in die Erkenntnis um, dass es sich um die leblose Abbildung lebendig zu denkender Figuren handelt. Paradoxen Charakter erhält dieser Sachverhalt, wenn sich das betreffende Kunstwerk auf Pergament befindet. So sind die Handzeichnungen Albrecht Dürers im Gebetbuch Kaiser Maximilians I. der Haut eines ehemals lebendigen Tieres eingeschrieben; das Thema des Todes wurde auf diese Weise nicht nur intramedial, sondern auch materiell verhandelt, wenngleich die Zeitgenossen diese Sinnebene vermutlich nicht intendiert hatten.[1156] Die Verbindung von bildträgerlicher, tierlicher Materialität und der ihr inhärenten Thematik des Todes wurde im Hinblick auf eine motivische oder thematische Parallelen mit dem Dargestell-

1154 KIENING 2003, S. 18.

1155 Vgl. REHM 1928, S. 160.

1156 Weitere Todesdarstellungen auf Pergament, die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, sind die *Legende von den dankbaren Toten* aus dem *Liber Precum* (Abb. 27) und Niklaus Manuels *Allegorie auf den Krieger* (Abb. 42).

ten meines Wissens noch nicht geäußert. Dieser Themenkomplex bietet ein hohes Potential für künftige kunsthistorische Forschungsansätze, die auch andere Medien und Rohstoffe berücksichtigen müssten. Insbesondere die Gewinnung von Pigmenten aus tierlichen Ressourcen oder Todesminiaturen aus Elfenbein könnten einen ersten Ansatz hierzu bilden.

III.3 Werden und Vergehen des streitbaren Todes

Die omnipräsenten Sanduhren der *mors militans*-Darstellungen verweisen nicht auf die Erfahrung mit dem oder die konkrete Bedrohung durch den Tod, sondern vielmehr auf die Flüchtigkeit der Zeit, die Kürze des Lebens und die Importanz, diese mit christlichen Werten zu füllen. Die Präsenz der im 15. Jahrhundert aufkommenden Sanduhr in der Todesikonografie verdeutlicht die zunehmende Beschäftigung mit der Zeit, ihre Messung und Einteilung im Alltagsleben der Menschen zu Beginn des 16. Jahrhunderts.[1157] In Bezug auf den Tod wird der Stellenwert dieser neuen ›Währung‹ deutlich und regte zum Nachdenken über ihre Kostbarkeit an. In Werken wie Jakob Bincks *Tod einen Hellebardier greifend*, Hans Weigels *Tod und Landsknecht* oder den anonym produzierten Einblattdrucken (Abb. 38–40, 225/238), denen Anhaltspunkte für eine genauere räumliche Verortung fehlen, spielt die Sanduhr außerdem auf eine zeitliche Metaebene an: es handelt sich in diesen Fällen um eine unwirkliche Begegnung ohne zusammenhängendes Raum-Zeit-Gefüge. Auch beim *Schreiber* stellt die Zeit ein zentrales Element dar, welches die Bildaussage entscheidend mitbestimmt (Abb. 199): Als Schöpfer literarischer Werke, die den Tod überdauern, versteht er es, ein künstlerisch-handwerkliches Medium zu schaffen, das den eigenen Tod überdauert. In dieser Figur des Knoblochtzerschen Druckes vollzog sich eine Kodierung des Sinngehaltes, wie sie auch der *Historia* zugeschrieben wird. Der dargestellte Moment zeigt ein austariertes Gleichgewicht zwischen Tod und Opfer, zumindest auf eine Art und Weise scheint der Schreiber den Tod so besiegen zu können.

Auch Visualisierungen der *figura mortis* überdauerte viele Generationen, wenngleich die Genese streitbarer Todesfiguren stets voranschritt. Das Ende des 15. und der Beginn des 16. Jahrhunderts markieren dabei einen Zeitraum, in dem die anthropomorphe Gestalt des Todes noch keiner festen bildlichen Norm folgte. Untote, lebendige Kadaver, Skelette und Gebeine fanden zu dieser Zeit verstärkt Eingang in die Bild- sowie Vorstellungswelt und veranschaulichten nicht nur den Schrecken vor dem physischen Tod, sondern auch die mit diesem

1157 Die Sanduhr entwickelte sich etwa zeitgleich mit der Räderuhr ab Mitte des 14. Jahrhunderts. Größere Verbreitung fanden beide Uhrentypen aber erst ab dem späten 15. Jahrhundert.

verbundene Hoffnung auf Erlösung und ewiges Leben.[1158] Diese Aspekte wurden im Kontext der *mors militans* zwar nicht oder nur am Rande angesprochen, doch verdeutlichen sie einmal mehr die komplexe Vielschichtigkeit der *figura mortis*. Ihre ikonografischen Veränderungen vollzogen sich zu einer Zeit, in der Kunstschaffende sich vermehrt mit Ideen und Idealen des Humanismus auseinandersetzten und in der Martin Luther mit seinen Schriften religiöse Reformen anstrebte.[1159] Beide Prozesse trugen unterschiedlich zur geistig-künstlerischen Sichtweise auf den menschlichen Tod bei, ließen in einigen Fällen eine zuversichtlich erbauende Tendenz verspüren, thematisierten aber auch endzeitliche Ängste und die *mors repentina*. Motivisch schlug sich dies in einer Amalgamierung diverser *figurae mortis* nieder, die parallel zu alten Darstellungsmodi Verbreitung fanden. Darunter hatten die Werke einiger Künstler allein quantitativ eine so eindrückliche Wirkung, dass sie selbst zu einem prägenden, weil viel rezipierten, Teil der Todesikonografie wurden. Besonders überzeugend war Dürers Darstellung der Apokalyptischen Reiter, die sich unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung großer Beliebtheit erfreute und im Gegensatz zum Entwurf des unbekannten Kölner Meisters (Abb. 74) vielfach kopiert und nachgeahmt wurde. Nahezu alle Bibelausgaben der folgenden Jahrhunderte hielten sich an die dynamische, von Dürer entworfene Komposition der vier Reiter in einer Szene. Auch mit *Ritter, Tod und Teufel* schuf der Nürnberger einen ›Meisterstich‹, der eine Jahrhunderte bestehende Ikonografie von Gut und Böse, Tod und Teufel veränderte beziehungsweise neu schuf. Doch auch dieses Motiv wurde in den folgenden Jahrzehnten nicht weiterentwickelt, vielmehr in druckgrafischen Verfahren kopiert oder detailgetreu in das Medium der Tafelmalerei übertragen. »Es scheint so, als habe […] die Kunst des frühen 16. Jahrhunderts die endgültige Form für das Memento mori gefunden. Lösungen jener Zeit […] bildeten noch zwei Jahrhunderte später die Grundlage für Todesdarstellungen jeglicher Art.«[1160] Allerdings wurden diese Grundlagen in ihrem Erscheinungsbild verändert, die ehemals auf den körperlichen Verwesungsprozess rekurrierenden figurae bedienten sich seit dem ausgehenden 16. Jahrhundet des Darstellungsmodus der *morta secca*. Diese ikonografische ›Festschreibung‹ bedeutete allerdings einen Verlust sowohl der attributiven und narrativen Ausstattung der *mors* als auch – daraus resultierend – ihrer vielschichtigen Deutungsmöglichkeiten. »Die

1158 Ariès beschreibt diesen Vorgang hingegen erst für das 17. Jahrhundert, vgl. ECKART 1983, S. 45.

1159 Der sogenannte Humanismus war keine zielgerichtete Sammel- oder Massenbewegung, die unter diesem Schlagwort verstandenen neoplatonischen Geistesströmungen besaßen aber dennoch einen gewisse Strahlkraft auf städtische Eliten und trugen mit Wort und Schrift auch im Bereich der Druckgrafik entscheidend zur Konsolidierung geistiger, theologisch-religiöser und philosophischer Themen bei, vgl. hierzu auch UHLITZSCH 1987, S. 45.

1160 KNAUER 1997, S. 49.

semantische Verschiebung von *figura* als Referenz auf das Mysterium zur Figur als Konfiguration der sichtbaren Welt im Sinne der frühneuzeitlichen Kunsttheorie in der Ikonografie des anthropomorphen Todes führte zur [sic] einer epistemologischen Krise der *mors*«.[1161] Diese formale Reduktion auf das ›klinisch saubere‹ Skelett brachte in seiner semantischen Eindeutigkeit keine Figuren mit polyvalentem Deutungspotential mehr hervor. Abgesehen von Kopien bestehender Kunstwerke im neuen Nicht-Gewand, bedeutete die *mors* in den meisten Bildwerken lediglich einen eindimensionalen Verweis auf den physischen Tod. Der frühen Phase ikonografischer Experimente stand somit eine lange Periode motivischer Kontinuität oder Stagnation gegenüber, in der lediglich Bildformen Bestand hatten, die sich zu Beginn des Jahrhunderts hatten behaupten können. Diese vom frühneuzeitlichen Bildgedächtnis akzeptierte Spielart der *morta secca* war ab der Mitte des 16. Jahrhunderts die maßgebliche Form der Todesdarstellung. Im Gegensatz zur reflexiven und vielschichtigen Idee der *figura mortis* bildete das Skelett jedoch lediglich die einseitige Darstellung des Todes ohne ein gedankenreiches Konzept. Doch wieso fehlten ab dieser Zeit innovative Neuschöpfungen der komplexen *figura mortis*, die mit ihren formalen und inhaltlichen Ambivalenzen die Sinnschichten des Abstraktums weitaus wirkmächtiger darzustellen und tiefgreifender zu verhandeln vermochte? Weshalb verschwanden die in ihrer Ontologie und Anatomie so ambivalenten und heterogenen Todesdarstellungen? War die Sichtbarmachung jenes visuellen Paradoxes nicht mehr gefragt oder interessierte dieser Schöpfungsakt nur Intellektuelle und Künstler? War ihr Konzept möglicherweise zu missverständlich oder hatten neue Erkenntnisse der Anatomie dem Sujet das Faszinosum geraubt? Die Beantwortung dieser tiefergehenden Fragen ist nicht Teil der vorliegenden Arbeit, stellt jedoch nach wie vor ein Forschungsdesiderat dar.[1162] Es bleibt zu konstatieren, dass es nahezu 100 Jahre dauerte, bis das kontemplative Sinnen über den Tod erneut von der bildenden Kunst aufgegriffen wurde. Mit Salvator Rosas Soldatendarstellungen und insbesondere seinem nachdenklich aufgestützten Hellebardenkämpfer knüpfte der Italiener zumindest inhaltlich an Dürers Reflektieren über das Soldatendasein und den Tod an. Wenngleich sich keine neue Form der *mors militans* herausbildete, schien mit dem 30-jährigen Krieg eine neue Zäsur erreicht worden zu sein, die dem Todesgedanken neues Gewicht verlieh. Allerdings war dieser Bild-Effekt deutlich geringer als ein Jahrhundert zuvor und weder eine ›ikonografische Pause‹, noch ein wiedererstarkendes Interesse am Tod kann allein auf den kontinentalen Krieg zurückgeführt werden.

1161 PAWLAK 2014.

1162 Ansätze einer Antwort auf diese Fragen finden sich in den Arbeiten von Christian Kiening und Anna Pawlak.

Denn auch in den verstrichenen Dekaden herrschten militärische Auseinandersetzungen wie der 80-jährige Krieg, Religions- und Bauernkriege, welche die Teilnahme von Soldaten im Kampf und Opfer forderten.

»Bei allem, was du tust, denk an das Ende, so wirst du niemals sündigen«, heißt es bereits im apokryphen Buch Jesus Sirach 7,40 zur Erfüllung heiliger Pflichten. Dieser Apell ist ebenso alt wie die Mahnung der *Begegnung*, des Todes zu gedenken. Es handelt sich bei beiden Exempla um elementare Existenzgrundsätze im kultisch-religiösen Kontext der Zeitgenossen von der Antike bis zum Mittelalter. Sie konstituierten sich sowohl in schriftlich moralisierenden Lehrschriften als auch im bildlichen Gebrauch von *vado mori* und *ars moriendi* bis hin zum Totentanz. Blieb dieser didaktische Charakter bei Holbein im Medium des Buches noch erhalten, ist er den bildlichen Folgewerken anderer Künstler zunehmend über die ikonografische Tradition eingeschrieben; das mahnende Wort der Schrift war den anthropomorphen Bildern des Todes nun inhärent. Auch losgelöst vom Kontext religiöser Schriften[1163] wussten die Zeitgenossen fortan die Todesfiguren zu deuten, das mahnende Potential war ihnen eingeschrieben und wurde stets im Bezugsrahmen der Heilsgeschichte verortet. Für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts scheint der Paradigmenwechsel von der polyvalenten *figura mortis* hin zur ›einheitlichen‹ *morta secca* weniger die Suche nach einer geeigneten Ausdrucksform zu reflektieren als vielmehr eine Deutungssicherheit für die Betrachter zu bieten. Möglicherweise liegt in dieser einfachen, die Zeitgenossen überzeugenden Formetablierung des Motives seine Stagnation und Kontinuität begründet. Doch bleibt die hohe Bedeutung der *figura mortis* auch für die *morta secca* zu konstatieren, die sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts exponentiell verbreitete und als ästhetische Form der Auseinandersetzung mit dem Todesmysterium bis hin zu multimedialen Ausformungen des globalisierten 21. Jahrhunderts überdauerte.

1163 Diese Prämisse gilt nur für Einblattdrucke und Druckgrafik, denn die Vorworte späterer Totentänze wiesen die Formel des Bedenkens stets in Varianten auf.

IV Literaturverzeichnis

Das Literaturverzeichnis gliedert sich in Ausstellungs- und Bestandskataloge, Ungedruckte Quellen, Gedruckte Quellen, Internedokumente, Nachschlagewerke und Sekundärliteratur. Besonders das Quellenmaterial ist zunehmend online zugänglich. Auch wenn sich die Konsistenz persistenter Links erst seit relativ geringer Zeit beweisen konnte und ihre gesicherte Zukunft ungewiss bleibt, wird für die digitale Publikation zusätzlich zum physischen Standort ein Hyperlink hinterlegt. Blau unterlegte Kurztitel führen zum jeweiligen Onlineangebot. Es folgen Hilfestellungen zur Orientierung im Literaturverzeichnis:

- Wurde aus nur einem Band eines über mehrere Jahre verteilt erscheinenden Werkes zitiert, so erscheint dessen Jahreszahl in [eckigen Klammern] hinter der Bandangabe
- Reihentitel werden in [eckigen Klammern; mit Nr.] wiedergegeben
- Erstauflagen werden mit (Sprache, Jahr, Ort und Titel) wiedergegeben
- Heftnummern von Zeitschriften erscheinen in (runden Klammern)
- Die Zitation biblischer Bücher erfolgt anhand der Loccumer Richtlinien
- Der Standort ungedruckter Quellen wird als (Ort, Institution, Signatur, Offizin, ggf. Nummer von GW, VD16 oder VD17) angegeben
- Bei digitalen Quellen folgt im Anschluss die Angabe des letzten Zugriffes [in eckigen Klammern]

IV.1 Ausstellungs- und Bestandskataloge

KATALOG Amsler 1903 Hermann Amsler und Theodor Ruthardt (Hrsg.): *Katalog sehr wertvoller und seltener Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Clairobscurs alter und ältester Meister*, Berlin 1903.

KATALOG Amsterdam 1985 Jan Pieter Filedt Kok (Hrsg.): *Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamers Kabinetts*, Amsterdam, Frankfurt a. M. 1985 (Ausst.-Kat.: 14. März bis 9. Juni 1985, Amsterdam, Rijksmuseum; 5. September bis 3. November 1985, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut).

KATALOG Backnang 2002 Felix Reuße (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Die europäische Druckgraphik. Die Schätze des Sammlers Ernst Riecker*, Köln 2002 (Ausstellungskatalog: 11.04 bis 20.05.2002 im Grafik–Kabinett Backnang).

KATALOG Bamberg 1874 Museen der Stadt Bamberg (Hrsg.): *Verzeichniss der städtischen Kunst– und Gemälde–Sammlung in Bamberg. Zu haben im Kunstmuseum auf dem Michaelsberge*, Bamberg 1874.

KATALOG Bamberg 1927 Städtische Kunst- und Gemälde-Sammlung in Bamberg (Hrsg.): *Katalog der städtischen Kunst– und Gemälde–Sammlung in Bamberg*, Bamberg 1927.

KATALOG Basel 1926 Hans Koegler (Hrsg.): *Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Urs Graf*, Basel 1926 (Außerdem Ausst.-Kat.: 1. Juli bis 15. September 1926, Basel, Kunstsammlung).

KATALOG Basel 1930 Hans Koegler (Hrsg.): *Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Niklaus Manuel Deutsch. Nebst einem Katalog der Basler Niklaus Manuel–Ausstellung im Kupferstichkabinett*, Basel 1930 (Ausst.-Kat.: Mitte Februar bis Ende April 1930, Basel, Kupferstichkabinett).

KATALOG Basel 1984 Dieter Koepplin und Robert Hiltbrand (Hrsg.): *Tobias Stimmer 1539–1584. Spätrenaissance am Oberrhein*, Basel 1984 (Ausst.-Kat.: 23. September bis 9. Dezember 1984, Basel, Kunstmuseum).

KATALOG Basel 1997 Öffentliche Kunstsammlung Basel (Hrsg.): *Hans Holbein d.J. Die Druckgraphik im Kupferstich Basel*, Basel 1997 (Ausst.-Kat.: 14. Mai bis 7. September 1997, Basel, Kunstmuseum).

KATALOG Basel 2006 Christian Müller und Stephan Kemperdick (Hrsg.): *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532*, München, Berlin, London, New York 2006 (Ausst.-Kat.: 1. April bis 2. Juli 2006, Basel, Kunstmuseum).

KATALOG Berlin 1974 Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): *Hans Burgkmair 1473 – 1531. Holzschnitte, Zeichnungen, Holzstöcke*, Berlin 1974 (Ausst.-Kat.: 1974, Berlin, Altes Museum).

KATALOG Berlin 1988 Hans Mielke (Hrsg.): *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Ausstellung zum 450. Todestag von Albrecht Altdorfer*, Berlin 1988 (Ausst.-Kat.: 12. Februar bis 17. Mai 1988, Berlin, Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Kupferstichkabinett; 6. Mai bis 10. Juli 1988, Regensburg, Museen der Stadt).

KATALOG Berlin 2006 Michael Roth und Uta Barbara Ullrich (Hrsg.): *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, Berlin 2006 (Ausst.-Kat.: 5. Mai bis 16. Juli 2006 im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin).

KATALOG Bern 1979 Cäsar Menz (Hrsg.): *Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann*, Bern 1979 (Ausst.-Kat.: 22. September bis 2. Dezember 1979, Bern, Kunstmuseum).

KATALOG Bern 2006 Bernard Fibicher (Hrsg.): *Six feet under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten*, Kunstmuseum Bern, Bielefeld, Leipzig 2006 (Ausst.-Kat.: 2. November 2006 bis 21. Januar 2007, Bern, Kunstmuseum).

KATALOG Boston 1988 Eleanor A. Sayre (Hrsg.): *Albrecht Duerer. Master Printmaker*, 2. Auflage, New York 1988 (Kongresskatalog: 17.11.1971 bis 16.01.1972 im Department of Prints & Drawings, Museum of Fine Arts Boston, Massachusetts).

KATALOG Braunschweig 2003 Claus Kemmer (Hrsg.): *Von Cranach bis Baselitz. Meisterwerke des Clairobscur-Holzschnitts*, Braunschweig 2003 (Ausst.-Kat.: 11. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich–Museum).

KATALOG Caen 1991 Caroline Joubert (Hrsg.): *Images de la Destinée. Gravures des XVI et XVII siècles*, Caen 1991 (Ausst.-Kat.: 29. März bis 10. Juni 1991 im Musée des Beaux–Arts in Caen).

KATALOG Detroit 1981 Christiane Andersson und Charles Talbot (Hrsg.): *From a Mighty Fortress. Prints, Drawings, and Books in the Age of Luther 1483–1546*, Detroit 1983 (Ausst.-Kat.: 3. Oktober bis 22. November 1981, Detroit, Detroit Institute of Arts).

KATALOG Dresden 1995 Hans Wilderotter und Michael Dorrmann (Hrsg.): *Das große Sterben. Seuchen machen Geschichte*, Berlin 1995 (Ausst.-Kat.: 8. Dezember 1995 bis 10. März 1996, Dresden, Deutsches Hygiene-Museum).

KATALOG Dresden 2013 Tobias Pfeifer–Helke und Lothar Schmitt (Hrsg.): *Mit den Gezeiten. Frühe Druckgraphik der Niederlande. Katalog der niederländischen Druckgraphik von den Anfängen bis um 1540/50 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich–Kabinetts*, Petersberg 2013 (Ausst.-Kat.: 11. Oktober 2013 bis 19. Januar 2014 im Kupferstich–Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden).

KATALOG Düsseldorf 2016 Claudia Blümle und Beat Wismer (Hrsg.): *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance. Von Tizian bis Christo*, Düsseldorf 2016 (Ausst.-Kat.: 1. Oktober 2016 bis 22. Januar 2017, Düsseldorf, Museum Kunstpalast).

KATALOG Florenz 2014 Alessandroo Cecchi, Lucilla Conigliello und Marzia Faietti (Hrsg.): *Jacopo Ligozzi. Pittore Universalissimo*, Livorno 2014 (Ausst.-Kat.: 27. Mai bis 28. September 2014, Florenz, Palazzo Pitti).

KATALOG Frankfurt 1985 Herbert Beck (Hrsg.): *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1985 (Ausst.-Kat.: 5. Dezember 1985 bis 2. März 1986, Frankfurt a.M., Liebieghaus).

KATALOG Frankfurt 1993 Christiane Riemann und Ute Schneider (Hrsg.): *Catalog zu Ausstellungen Matthaeus Merian des Aelteren*, Frankfurt a. M. 1993 (Ausst.-Kat.: 15. September bis 07. November 1993 im Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main; 28. November 1993 bis 13. Februar 1994 im Kunstmuseum Basel).

KATALOG Frankfurt 2007 Bodo Brinkmann (Hrsg.): *Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien*, Petersberg 2007 (Ausst.-Kat.: 24. Februar bis 13. Mai 2007, Frankfurt am Main, Städel Museum).

KATALOG Göttingen 1997 Gerd Unverfehrt (Hrsg.): *Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg–August–Universität Göttingen*, Göttingen 1997 (Ausst.-Kat.: 11. Mai bis 21. Juni 1997, Göttingen, Kunstsammlung der Universität Göttingen; 1. Juli bis 1. September 1997, Schleswig, Städtisches Museum; 10. September bis 26. Oktober 1997, Koblenz, Mittelrhein–Museum; 2. November 1997 bis 25. Januar 1998, Velbert, Schloss Hardenberg; 15. Februar bis 8. April 1998, Lemgo, Weserrenaissance–Museum Schloss Brake).

KATALOG Kansas 1988 Stephen Hopkins Goddard (Hrsg.): *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550*, Kansas 1988 (Ausst.-Kat.: 4. September bis 23. Oktober 1988, Kansas, University; 20. November 1988 bis 8. Januar 1989, Yale, University Art Gallery; 4. Februar bis 26. März 1989, Minneapolis, Institute of Arts; 23. April bis 11. Juni 1989, Los Angeles, University of California).

KATALOG Karlsruhe 1959 Carl Koch (Hrsg.): *Hans Baldung Grien*, Karlsruhe 1959 (Ausst.-Kat.: 4. Juli bis 27. September 1959, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle).

KATALOG Karlsruhe 1994 Anja Eichler und Monika Scholl (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Druckgraphik aus den Beständen des Kupferstichkabinetts*, Karlsruhe 1994 (Ausst.-Kat.: 7. Mai bis 9. Oktober 1994, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle).

KATALOG Karlsruhe 2019 Holger Jacob-Friesen (Hrsg.): Hans Baldung Grien. Heilig - unheilig, Berlin, München 2019.

KATALOG Köln 2006 Andrea von Hülsen–Esch (Hrsg.): *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, 2 Bände, Regensburg 2006 (Ausst.-Kat.: 6. September bis 26. November 2006, Köln, Museum Schnütgen; 3. Dezember 2006 bis 21. Januar 2007, Düsseldorf, Goethemuseum; 11. Februar bis 14. April 2007, Recklinghausen, Kunsthalle).

KATALOG Konstanz 1984 Ulrike Schneiders und Wilfried Seipel (Hrsg.): *Das Weltbild der Zizenhausener Figuren*, Konstanz 1984 (Ausst.-Kat.: 27. Juli bis 6. Sept. 1984 in Konstanz; Sommer 1985 im Historischen Museum Basel).

KATALOG Landesmuseum 2017 Landesmuseum Württemberg (Hrsg.): Die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg. Bestand, Geschichte, Kontext, 3 Bände, Ostfildern 2017.

KATALOG Lille 2004 Arnauld Brejon de Lavergnée (Hrsg.): *Rubens*, Gent 2004 (Ausst.-Kat.: 6. März bis 14. Juni 2004, Lille, Palais des Beaux–Arts).

KATALOG Mainz 2015 Wolfgang Breul (Hrsg.): *Ritter! Tod! Teufel? Franz von Sickingen und die Reformation*, Regensburg 2015 (Ausst.-Kat.: 21. Mai bis 25. Oktober 2015, Mainz, Landesmuseum).

KATALOG Michigan 1976 William R. Levin (Hrsg.): *Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art*, Michigan 1975 (Ausst.-Kat.: 21. November 1975 bis 4. Januar 1976, Michigan, Museum of Art).

KATALOG New York 1966 Jacb Bean und Felice Strampfle (Hrsg.): *Drawings from the New York Collection*, 2 Bände, New York, Greenwich 1965–1967 (Ausst.-Kat.: 8. November 1965 bis 9. Januar 1966, New York, Metropolitan Museum of Art).

KATALOG New York 1992 Alfonso Pérez Sánchez und Nicola Spinosa (Hrsg.): *Jusepe de Ribera 1591–1652*, New York 1992 (Ausst.-Kat.: 18. September bis 29. November 1992, New York, Metropolitan Museum of Art).

KATALOG Nürnberg 1971 Leonie von Wilckens (Hrsg.): *Albrecht Dürer 1471 1971*, München 1971 (Ausst.-Kat.: 21. Mai bis 1. August 1971, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).

KATALOG Nürnberg 1976 Die Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg (Hrsg.): *Die Welt des Hans Sachs. 400 Holzschnitte des 16. Jahrhunderts*, Nürnberg 1976 (Ausst.-Kat.: 30. Juni bis 3. Oktober 1976, Nürnberg, Stadtgeschichtliche Museen).

KATALOG Nürnberg 1978 Leonie von Wilckens und Peter Strieder (Hrsg.): *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*, München 1978 (Ausst.-Kat.: 8. Juli bis 10. September 1978, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).

KATALOG Nürnberg 2000 Matthias Mende (Hrsg.): *Albrecht Dürer – Ein Künstler in seiner Stadt*, Nürnberg 2000 (Ausst.-Kat.: 23. Juli bis 17. September 2000, Nürnberg, Museum Fembohaus).

KATALOG Nürnberg 2011 Jürgen Müller und Thomas Schauerte (Hrsg.): *Die Gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, Emsdetten 2011 (Ausst.-Kat.: 31. März bis 3. Juli 2011 im Albrecht-Dürer-Haus in Nürnberg).

KATALOG Nürnberg 2012 Daniel Hess (Hrsg.): *Der frühe Dürer*, Nürnberg 2012 (Ausst.-Kat.: 24. Mai bis 2. September 2012, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).

KATALOG Oberhausen 2012 Christine Vogt (Hrsg.): *Vanitas Vanitatum. Das Tödlein aus der Sammlung Ludwig. Todesdarstellungen in der frühen Neuzeit*, Bielefeld 2012 (Ausst.-Kat.: 5. Februar bis 6. Mai 2012, Oberhausen, Schloss).

KATALOG Providence 1974 Brown University Deptartment of Art (Hrsg.): *Europe in Torment: 1450–1550*, Providence 1974 (Ausst.-Kat.: 6. Mai bis 7. April 1974, Providence RI, Museum of Art).

KATALOG Reutlingen 2011 Herbert Eichhorn (Hrsg.): *Dürer & co reloaded. Von alter Grafik inspiriert*, Reutlingen 2011 (Ausst.-Kat.: 13. Mai bis 10. Juli 2011, Reutlingen, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus).

KATALOG Sassuolo 1998 Jadranka Bentini (Hrsg.): *Disegni da una grande collezione. Antiche raccolte estensi dal Louvre e dalla Galleria di Modena*, Mailand 1998 (Ausst.-Kat.: 12. September bis 29. November 1998, Sassuolo, Palazzo Ducale).

KATALOG Strasbourg 2000 Cécile Dupeux, Peter Jezler und Jean Wirth (Hrsg.): *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille*, München 2000 (Ausst.-Kat.: 2000, Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre–Dame; 2. November 2000 bis 16. April 2001, Bern, Bernisches Historisches Museum).

KATALOG Stuttgart 1997 Hans–Martin Kaulbach und Reinhart Schleier (Hrsg.): *»Der Welt Lauf«. Allegorische Graphikserien des Manierismus*, Stuttgart 1997 (Ausst.-Kat.: 18. Oktober 1997 bis 25. Januar 1998, Stuttgart, Staatsgalerie; 17. Mai bis 5. Juli 1998, Bochum, Museum).

KATALOG Stuttgart 2017 Elsbeth Wiemann (Hrsg.): *Der Meister von Meßkirch. Katholische Pracht in der Reformationszeit*, München 2017 (Ausst.-Kat.: 8. Dezember 2017 bis 2. April 2018, Stuttgart, Staatsgalerie).

KATALOG Tokyo 1995 Bernd Schäfer und Naoki Satō (Hrsg.): *Der deutsche Holzschnitt der Reformationszeit. Aus dem Besitz des Schloßmuseums/Museen der Stadt Gotha*, Salzgitter 1995 (Ausst.-Kat.: 15. Januar bis 5. März 1995, Tokyo, Kokuritsu Seiyō Bijutsukan (The National Museum of Western Art)).

KATALOG Unna 1982 Karl Bernd Heppe (Hrsg.): *Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter*, Unna 1982 (Ausst.-Kat.: 7. September bis 3. Oktober 1982, Unna, Evangelische Stadtkirche; 8. Oktober bis 7. November 1982, Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum).

KATALOG Waiblingen 2011 Ingrid–Sibylle Hoffmann und Zara Reckermann (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Genie. Marke. Vorbild*, Stihl Waiblingen 2011 (Ausst.-Kat.: 22. Oktober 2011 bis 22. Januar 2012, Waiblingen, Städtischen Galerie Stihl).

KATALOG Washington 1981 James H. Marrow und Alan Shestack (Hrsg.): *Hans Baldung Grien. Prints & Drawings*, New Haven 1981 (Ausst.-Kat.: 25. Januar bis 5. April 1981, Washington, National Gallery of Art; 23. April bis 14. Juli 1981, Yale, University Art Gallery).

KATALOG Washington 1990 Helene Dinae Russell und Bernadine Barnes (Hrsg.): *Eva/Ave. Woman in Renaissance and Baroque prints*, Washington 1990 (Ausst.-Kat.: 25. November 1990 bis 7. Mai 1991, Washington, National Gallery of Art).

KATALOG Zürich 1934 Wilhelm Wartmann (Hrsg.): *Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts. Schweiz, Deutschland, Niederlande*, Zürich 1934 (Ausst.-Kat.: Mai bis Juli 1934, Zürich, Kunsthaus).

KATALOG Zürich 1995 Peter Jezler und Hans–Dietrich Altendorf (Hrsg.): *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, 2., durchges. Aufl., München 1994 (Ausst.-Kat.: 29. Mai 1994 bis 1995, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum; Köln Museum Schnütgen).

KATALOG Zwettl 1981 Wolfram Herwig (Hrsg.): *Die Kuenringer. Das Werden des Landes Niederösterreich*, Wien 1981 [Niederösterreichisches Landesmuseum; 110] (Ausst.-Kat.: 16. Mai bis 26. Oktober 1981, Zwettl–Niederösterreich, Kloster).

IV.2 Ungedruckte Quellen

ACUÑA 1550–1573 Hernando de Acuña: El caballero determinado, Granada 1550–1573 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/1475).

ACUÑA 1573 Hernando de Acuña: El cauallero determinado, Salamanca 1573 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, U/2845, Pedro Lasso Vaca).

ACUÑA 1591 Hernando de Acuña: Cavallero determinado, Anvers 1591 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/P.o.gall. 347, Plantiniana und J. Moreta).

AGRICOLA/MEYER 1544 Laurentius Agricola und Sebastian Meyer: Auslegung der Offenbarung Johannis, Sine Loco 1544 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 6592).

ALCIATO 1550 Andrea Alciato: *Emblemata. Clarissimi viri D. A. Alciati emblematum libri duo*, Lyon 1550 (London, British Library, 11408.aaa.43, Mathiam Bonhomme).

ALCIATO 1565 Andrea Alciato: Emblematvm clarissimi viri d. Andreae Alciati libri II. In eadem succincta commentariora, nunc multo, quàm antea, castigatiora & longe locupletiora, Antwerpen 1565 (Halle a.d.S., Bibliothek der Franckeschen Stiftungen, 167 H 33, Christopherus Plantinus).

AMMAN 1578 Jost Amman: Kunnst- und Lehrbuechlein fuer die anfahenden Jungen daraus reissen und Malen zu lernen, Frankfurt a. M. 1578 (Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, 27.4 Geom. (3), Peter Schmid und Sigmund Fayrabend, VD16: A 2300).

ANSELM 1529–1546 Valerius Anselm: *Berner Chronik des Valerius Anshelm*, Bern 1529–1546 (Bern, Stadtbibliothek, Mss.h.h.I.47-50).

APOCALYPSIS 1551 *Apocalypsi Ioannis*, Frankfurt 1551 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/Art. 1413 k#Beibd.2, Egenolph, VD16: B 5273).

BARLAAM 1476: *Barlaam et Josaphat*, Augsburg 1476 (Berlin, Staatsbibliothek, Inc. 35, Günther Zainer, GW: 03398).

BONIFATIUS 1511 Papst Bonifatius VIII und Johannes Andreae: *Sextus decretalium liber: a Bonifacio VIII. in concilio Lugdunensi editus*, Basel 1511 (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 J.can.f. 52-3, Johannes Amerbach und Johann Froben, VD16: C 5185).

BRANT 1498 Sebastian Brant: *Varia Sebastiani Brant Carmina*, Basel 1498 (Freiburg, Universitätsbibliothek, Ink. D 8305, Olpe).

BUSCH 1490 Johannes Busch: *Speculum exemplorum omnibus christicolis salubriter inspiciendum ut exemplis discant disciplinam*, Straßburg 1490 (Freiburg, Universitätsbibliothek, Ink. K 3433,b, Jordanus (Husner)).

CESSOLIS 1478 Jacobus de Cessolis: A book of the chesse moralysed, Westminster 1478 (Washington, D.C., Library of Congress, Incun. X.C42, William Caxton, GW: 06533).

CHANTIMPRÉ 1460 Thomas von Chantimpré: *Bonum universale de apibus*, Marienfrede um 1460 (Düsseldorf, Universitätsbibliothek, MS-B-139).

COLOMBE/LIMBURG 1415 Jean Colombe und Paul/Johan/Herman Limburg: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Frankreich um 1415 (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65).

CORROZET 1538 Gilles Corrozet: *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes que artificiellement imagines*, Lyon 1538 (Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, RESERVE 4-BL-3121 (1)).

CORROZET 1554 Gilles Corrozet: Icones Mortis: *Dvodecim Imaginibus praeter priores, totidémque inscriptionibus, praeter epigrammata è Gallicis à Georgio AEmylio in Latinum versa, cumulatae*, Basel 1554 (Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek, B1149).

DÜRER 1600: *Albrechten Dürers desz weitberümbten kunstreichen Malers zu Nürmberg gemachte Reimen von seinem aignen Concept abgeschrieben*, Nürnberg um 1600 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 81634).

ERASMUS 1518 Desiderius Erasmus von Rotterdam: *In hoc libello continentur Querela pacis undique gentium eiectae profligataeque. In genere consolatorio de morte declamatio*, Basel 1518 (Basel, Universitätsbibliothek, DJ III 5, Froben, VD16: E 3490 und 3491).

ERASMUS 1554 Desiderius Erasmus von Rotterdam: *Adagiorum Chiliades Des. Erasmi Roterodami quatuor. Cvm dimidia ex postrema avtoris recognitione*, Venedig 1554 (Freiburg, Universitätsbibliothek, D 439,fb, Rabani).

ERMENGAUD 1288–1301 Matfré Ermengaud: Le breviari d'amor, Béziers 1288–1301 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res/203).

EVERYMAN 1526 *Everyman. A morality play*, London 1526 (London, British Library, 10604.5, Rychard Pynsons).

FICINO 1532 Marsilio Ficino: *Florentini Medici atque Philosophi celeberrimi, de Vita libri tres*, Basel 1532 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Path. 402, Bebel und Cratander, VD16: F 948, F 928 und F 933).

FOUILLOYS 1132–1152 Hugo von Fouilloys: *Liber Avium*, Ciney 1132–1152 (Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, Sammelhandschrift des Bernhard von Clairvaux (1150–1300), Cod. 226).

FRANCK 1565 Sebastian Franck: *Chronica, Zeytbuch vnd Geschichtbibel von anbegin bis in diß gegenwertig*, S.l. 1565 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 49.E.5, VD16: F 2073).

FRÖLICH 1588 Huldrich Frölich: *Zwen Todentäntz. Deren der eine zu Bern dem Anderen Ort Hochloblicher Eydtgnoschafft zu Sant Barfüssern: Der Ander aber zu Basel dem Neundten Ort gemelter Eydtgnoschafft auff S. Predigers Kirchhof*, Basel 1588 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Im.mort. 10, VD16: Z 710).

GEILER 1516 Johannes Geiler von Kayserberg: *Die Emeis. Dis ist das buch von der Omeissen vnnd auch Her der künnig ich diente gern*, Straßburg 1516 (Berlin, Staatsbibliothek, Db 8060, Grüninger, VD16: ZV 21297).

GEILER 1521 Johannes Geiler von Kayserberg: *Das Buoch arbore humana von dem menschlichen Baum. Darin geschicklich und in Gottes Lob zu lernen ist des Holtzmeyers des Dotz frölich zu warten*, Straßburg 1521 (München, Bayerische Staatsbibliothek, P.lat. 896, Grüninger, VD16: G 802).

GESSNER 1589 Conrad Gessner: *Schlangenbuch. Das ist ein grundtliche vnd vollkommne Beschreybung aller Schlangen*, Zürich 1589 (Zürich, Zentralbibliothek, 70.B.13, Froschower, VD16: G 1745 und G 1797).

GESSNER/FORER 1583 Conrad Gessner und Conrad Forer: *Thierbuch. Das ist ein kurtze beschreybung aller vierfüssigen Thieren, so auff der erden vn[d] in wassern wonend, sampt jrer waren conterfactur*, Zürich 1583 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 Zool. 200 v, Froschour, VD16: G 1729).

HARDOUYN 1507 Gilles Hardouyn und Germain Hardouyn: *Heures a lusaige de Romme tout au long sans riens requerir. Avec les figures de la vie de lhomme, et la destruction de Hierusalem*, Paris 1507 (Philadelphia, University of Pennsylvania, Rare Book & Manuscript Library, Ms. Codex 1531, Guillaume Anabat).

HERR/WEIDITZ 1533 Michael Herr und Hans Weiditz: Schachtafelen der Gesuntheyt, Straßburg 1533 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 M.med. 22 s, Johann Schott, VD16: M 6776).

HOLBEIN 1549 Gilles Corrozet und Hans Holbein: *Simolachri, Historie, E Figvre De La Morte*, Lyon 1549 (Berlin, Bibliothek des Kupferstichkabinetts, Sign. 972, Jean Frellon).

HOLBEIN 1538 Gilles Corrozet; Hans Holbein und Jean de Vauzelles: *Les Simulachres & historiées faces de la Mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, Lyon 1538 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Res. BL-3121 (1), Melchior und Gaspar Trechsel).

HOLBEIN 1545 Gilles Corrozet; Hans Holbein und Georg Oemler: *Imagines mortis. His accesserunt epigrammata a Gallico idiomate a Georgio Aemylio in Latinum translata. ad haec Medicina animae Ratio consolandi*, Lyon, Köln 1545 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Im.mort. 20 m, Jean Frellon).

HOLBEIN 1554 Gilles Corrozet; Hans Holbein und Jean de Vauzelles: *Icones Mortis. Dvodecim Imaginibus praeter priores, totidémque inscriptionibus, praeter epigrammata è Gallicis à Georgio Aemylio in Latinum versa*, Basel, Lyon 1554 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Im.mort. 22, DuBois, VD16: C 5281).

HOLBEIN 1562 Gilles Corrozet; Hans Holbein und Jean de Vauzelles: *Les Images De La Mort. Auxquelles sont adioustees dixsept figures*, Lyon 1562 (Dresden, Universitätsbibliothek, Art.plast.2697, Jean Frellon).

KLEIN 1598 Dionysius Klein: *Kriegs Institution. Das ist: Eigentlicher Bericht, oder grundtliche unnd rechte Underweisung, was einem Kriegsmann in seinem Stand, Angst, unnd beruff zuwissen von nöthen seye*, Stuttgart 1598 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Sc.mil. 52, Fürster).

KNOBLOCHTZER 1488 Heinrich Knoblochtzer: *Der doten dantz mit figuren, clage vnd antwort schon von allen staten der werlt*, Heidelberg, Straßburg 1488 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Im.mort. 1 und Im.mort. 2, Knoblochtzer).

KUNNE 1502 Albrecht Kunne: *Cogitationes mortis*, Memmingen 1502 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Inc.s.a. 528, VD16: C 4496).

LAURENS 1495 *La Danse Macabre*, Paris 1495 (Poitiers, Bibliothèque, INC B 30(2), Le petit Laurens, GW: 07953).

LUTHER 1522 Martin Luther : *Das Newe Testament Deützsch*, Wittenberg 1522 (Halle an der Saale, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, RAR B 23 (1), Lotter für Cranach und Döring, VD16 : B 4318).

LUTHER 1523 Martin Luther: *Das neü Testament*, Augsburg 1523 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 2110, Silvanus Otmar, VD16: B 4321).

LUTHER 1524 Martin Luther : *Das newe testament Deutzsch*, Wittenberg 1524 (Berlin, Staatsbibliothek, Signatur: Bu 9323, Melchior Lotter, VD16: B 4351).

LUTHER 1525 Martin Luther : *Das new testament Deütsch*, Nürnberg 1525 (München, Universitätsbibliothek, 0014/W 8 Luth. 63, Hans Hergot, VD16 : B 4360).

MARCHANT 1485 Guyot Marchant: *La Danse macabre*, Paris 1485 (Grenoble, Bibliothèque municipale, I.327 Rés.).

MARCHANT 1531 Guyot Marchant: *La grant danse macabre des hommes et des femmes en vers historiée et augmentée de beaulx dits en latin*, Troyes 1531 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Res. BL–3115, Nicolas Le Rouge).

MAXIMILIAN 1513 Kaiser Maximilian I. von Habsburg: *Gebetbuch Kaiser Maximilians I.*, Augsburg 1513–1515 (München, Bayerische Staatsbibliothek, L.impr.membr. 64, Schönsperger, VD16: M1657).

MERIAN 1649 Matthäus Merian: *Todten-Tanz. Wie derselbe in der loeblichen und weitberuehmten Statt Basel als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit ganz kuenstlich gemahlet zusehen ist*, Frankfurt a. M. 1649 (Dresden, Sächsische Landes-, Staats, und Universitätsbibliothek, Hist.Helv.765,misc.1, VD17: 23:000339T).

MURNER 1513 Thomas Murner: Schelmenzunft, Augsburg 1513 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 P.o.germ. 145 m, VD16: M 7075).

MURNER 1522 Thomas Murner: *Uon dem grossen Lutherischen Narren wie in doctor Murner beschworen hat*, Straßburg 1522 (Leipzig, Universitätsbibliothek, Lit.germ.E.353/1, Johann Grüninger, VD16: M 7089).

MUSCULUS 1555 Andreas Musculus: *Vom Hosen Teuffel*, Frankfurt a. d. O. 1555 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/Gall.g. 304, Eichorn, VD16: M 7229).

NIGER 1510 Franciscus Niger: *Epistole Francisci Nigri Veneti doctoris clarissimi. Cum arte epistolandi noviter corr. et emendatae*, Paris 1510 (Freiburg, Universitätsbibliothek, PO 77/44, Guillaume Le Rouge für Dionysio Roce).

OLPE 1499 Johann Bergmann von Olpe: *Diurnale secundum chorum ecclesie Basiliensis*, Basel 1499 (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Don. Ink. 175, Johann Bergmann, GW: 08530).

PELLIKAN 1544 Konrad Pellikan: *Chronicon*, Zürich 1544 (Zürich, Zentralbibliothek, Ms. A 138).

PHILIBERTI 1346 Heinrich von Neustadt: *Von Gottes Zukunft, Visio Philiberti*, Südwestdeutschland ca. 1346 (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 401).

SAAZ 1463 Johannes von Saaz: *Grymmiger abtilger aller leut schedlicher echter vnd veruolger aller werlt (Ackermann von Böhmen)*, Bamberg 1463 (Paris, Bibliothèque national de France, département Réserve des livres rares, A-1646 (1), Pfister, GW: 00194).

SAAZ 1470 Johannes von Saaz: *Der Ackermann aus Böhmen*, Stuttgart 1470 (Freiburg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 76, Ludwig Henfflin).

SCHADAEUS 1617 Oseas Schadaeus: *Summum Argentoratensivm Templum. Das ist: Außführliche vn Eigendtliche Beschreibung deß viel Künstlichen, sehr Kostbaren, vnd in aller Welt berühmten Münsters zu Strassburg*, Straßburg 1617 (Heidelberg, Universitätsbibliothek, C 6598-1 RES, Zetzner, VD17: 39:128306N).

SCHEDEL 1493a Hartman Schedel: *Registrum huius operis libri cronicarum cu figuris et imagibus ab inicio mudi*, Nürnberg 1493 (Berlin, Staatsbibliothek, Inc 1743e, Anton Koberger für Sebald Schreyer und Sebastian Kammermaister, GW: M40784).

SCHEDEL 1493b Hartman Schedel: *Chronica, deutsch*, Nürnberg 1493 (Düsseldorf, Universitätsbibliothek, AG 40:INK, Anton Koberger für Sebald Schreyer und Sebastian Kammermaister, GW: M40796).

SPIEGELBUCH 1467 *Spiegelbuch und andere erbauliche Traktate in deutscher Übersetzung*, Freiburg im Breisgau 1467 (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 985).

ŠTÍTNÉ 1367 Thomas Štítné: *Sechs Bücher von den allgemeinen christlichen Dingen*, Handschrift, 1367 (Prag, Národní knihovna České republiky, Abteilung für Manuskripte und alte Drucke, Cod. XVII. A6)

STUNDENBUCH 1507 *Französisches Stundenbuch*, Paris 1507, (Philadelphia, University, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, UPenn Ms. Codex 1531, Guillaume Anabat für Gilles and Germain Hardouyn).

THEODOROS 1066 Theodoros von Caesarea: *Theodoros-Psalter*, Konstantinopel 1066 (London, British Library, Add MS 19352).

TOT 1455–1458 *Totentanz. Heidelberger Blockbuch*, Basel 1455–1458 (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 438).

TOT 1465 *Totentanz. Süddeutsches Blockbuch*, Süddeutschland 1465 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Xylogr. 39).

VOSTRE 1495a Simon Vostre: *Horae Beatae Mariae Virginis*, Paris 1495 (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, K.6.25, Nicolas Higman).

VOSTRE 1495b Simon Vostre: *Las horas de Nuestra señora con muchos otros ofiçios y oraçiones*, Paris 1495 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/31496, Nicolas Higman).

ZIMMERN 1540 Wilhelm Werner von Zimmern: *Vergänglichkeitsbuch*, Rottweil 1540er Jahre (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.Don.A.III.54).

ZWINGLI 1531 Ulrich Zwingli : *Die gantze Bibel. Der ursprünglichen ebraischen und griechischen Waarheyt nach auffs aller treüwlichest verteütschet*, Zürich 1531 (Zürich, Zentralbibliothek, 10.3931/e-rara-7469, Christoph Froschauer).

IV.3 Gedruckte Quellen

ALFONSI 1827 Petrus Alfonsi: *Disciplina Clericalis*, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt, Berlin 1827 (lat., 1115, Toledo).

ALFONSI 1977 Petrus Alfonsi: *Disciplina Clericalis*, hrsg. v. Eberhard Hermes, Berkeley, Los Angeles 1977 (lat., 1115, Toledo), [The Islamic World Series].

ANSELM 1824–1833 Valerius Anselm: *Berner Chronik, v. Anfang d. Stadt bis 1526*, 6 Bände, hrsg. v. Rudolf Emanuel Stierlin und Johann Rudolf Wyss 1824–1833 (dt., 1529–1546, Bern).

ANSELM 1884–1901 Valerius Anselm: *Die Berner-Chronik des Valerius Anshelm*, 6 Bände, hrsg. v. Historischer Verein des Kantons Bern, Bern 1884–1901 (dt., 1529–1546, Bern).

BEATIS 1905 Antonio de Beatis: *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518*, hrsg. v. Ludwig von Pastor, Freiburg

1905 (it., 1519, Italien, *Itinerario di Mons.or R.mo et Ill.mo il Car.le de Aragona*), [Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes; 4].

BRANT 1966 Sebastian Brant: *Das Narrenschiff*, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl, Stuttgart 1966 (dt., 1494, Basel, *Daß Narrenschyff ad Narragoniam*).

CALVIN 2009 Johannes Calvin: *Institutio Christianae Religionis. Nach der letzten Ausgabe von 1559 übersetzt und bearbeitet von Otto Weber*, hrsg. v. Matthias Freudenberg, Neukirchen-Vluyn 2009, 2. Auflage (lat., 1536–1559, Basel und Genf, *Institutio Christianae Religionis*).

CICERO 1531 Marcus Tullius Cicero: *M. T. C. Officia. EJn Buch So Marcus Tullius Cicero der Römer zu seynem Sune Marco*, hrsg. v. Johannes von Schwarzenberg, Augsburg 1531 (lat., 44 v. Chr., Rom, *De officiis*).

CRUSIUS 1733 Martin Crusius: *Martin Crusii Schwäbischer Chronick*, 2 Bände, hrsg. v. Johann Jacob Moser, Frankfurt a. M. 1733 (lat., 1595, Tübingen).

DÜRER 1884 Albrecht Dürer: *Tagebuch der Reise in die Niederlande. Erste vollständige Ausgabe nach der Handschrift Johann Hauer's mit Einleitung und Anmerkung*, hrsg. v. Friedrich Leitschuh, Leipzig 1884 (dt., 1520–1521, Niederlande).

DÜRER 1956 Albrecht Dürer: *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, 3 Bände, hrsg. v. Hans Rupprich, Berlin 1956 (dt., 1502–1527, Nürnberg).

DÜRER 1989 Albrecht Dürer: *Schriften und Briefe*, hrsg. v. Ernst Ullmann, Leipzig 1989, 5. Auflage (dt., 1502–1527, Nürnberg), [Reclams Universal-Bibliothek; 26].

ERASMUS 2005 Desiderius Erasmus von Rotterdam: *Collected works of Erasmus. Translated and annotated by Denis L. Drysdall*, 89 Bände, hrsg. v. John N. Grant, Toronto, Buffalo, London 2005.

HERODOT 1966 Herodot von Halikarnass: *Herodotus. With an English transl. by A. D. Godley*, 4 Bände, hrsg. v. Alfred Dennis Godley, London 1966, Reprint von 1920 (gr., 5. Jahrhundert v. Chr., Mittelmeerraum), [Loeb classical library; 117].

HOLBEIN 1869 Gilles Corrozet; Hans Holbein und Jean de Vauzelles: *Les Simulachres & Historiees Faces de la Mort. Commonly Called »The Dance of Death«*, hrsg. v. Henry Green, Manchester, London 1869 (frz., 1538, Lyon, *Les Simulachres & historiées faces de la Mort*), [The Holbein-Society's Facsimile Reprints; 1].

HOLBEIN 1899 Gilles Corrozet und Hans Holbein: *Icones Historiarvm Veteris Testamenti. A Photo-Lith Facsimile Reprint from the Lyons Edition of 1547*, hrsg. v. Henry Green, Manchester, London 1899 (frz., 1538, Lyon, *Les Simulachres & historiées faces de la Mort*).

HOLBEIN 1907 Hans Holbein: *Der Totentanz. Vierzig Holzschnitte von Hans Holbein dem Jüngeren. Faksimile–Nachbildungen der ersten Ausgabe mit einer Einleitung von Professor Dr. Jaro Springer*, hrsg. v. Jugendschriften–Ausschuss des allgemeinen Lehrvereins Düsseldorf, Berlin 1907 (frz., 1538, Lyon, *Les Simulachres & historiées faces de la Mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*), [Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit; 4].

HOLBEIN 2003 Gilles Corrozet; Hans Holbein und Jean de Vauzelles: *Totentanz. Hans Holbein d.J. Mit neuem Vorwort und deutschen Übersetzungen der lateinischen Bibelverse versehen*, hrsg. v. Fourier–Verlag, Wiesbaden 2003 (frz., 1538, Lyon, *Les Simulachres & historiées faces de la Mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*).

HORAPOLLO 1515 Horapollo: *Hieroglyphicon liber I et liber II introductio cum figuris*, hrsg. v. Willibald Pirckheimer, Nürnberg 1515 (äg., 5. Jh., Alexandria, *Des Niloten Horapollon Hieroglyphika*).

JACOBUS 1490 Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea*, hrsg. v. Johann Koelhoff, Köln 1490 (lat., 1264, Genua, *Legenda Aurea*).

JACOBUS 1925 Jacobus de Voragine: *Legeanda Aurea*, 2 Bände in einem Band, hrsg. v. Richard Benz, Jena 1925.

JACOBUS 2007 Jacobus de Voragine: *Die Legenda Aurea. Aus dem Lateinischen übersetzt*, hrsg. v. Richard Benz, Gütersloh 2007, 15. Auflage (lat., 1264, Genua, *Legenda Aurea*).

KIRCHHOF 1976 Hans Wilhelm Kirchhof: *Militaris Disciplina. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Bodo Gotzkowsky, Stuttgart 1976 (dt., 1602, Spangenberg, *Militaris Disciplina*), [Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart; 298].

LA MARCHE 1999 Olivier de La Marche: *Le Chevalier Delibéré. The resolute Knight*, hrsg. v. Carleton W. Carroll und Lois Hawley Wilson, Tempe 1999 (frz., 1483, Burgund, *Le chevallier delibere*), [Medieval and Renaissance Texts and Studies; 199].

LESSING 1984 Gotthold Ephraim Lessing: *Wie die Alten den Tod gebildet*, hrsg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart 1984 (dt., 1769, Berlin, *Wie die Alten den Tod gebildet*), [Reclams Universal-Bibliothek; 8027].

MANUEL 1878 Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Niklaus Manuel. Werke*, hrsg. v. Jakob Baechtold, Frauenfeld 1878, [Bibliothek älterer Schriftwerke der Deutschen Schweiz und ihres Grenzgebietes; 2].

MANUEL 1999 Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Niklaus Manuel Deutsch. Werke und Briefe*, hrsg. v. Paul Zinsli und Thomas Hengartner, Bern 1999 (dt. 1522–1529, Bern).

MIÉLOT 1937 Jean Miélot: *Le Mors de la Põme*, hrsg. v. Leonard P. Kurtz, New York 1937 (frz., 1468, Frankreich, *Le Mors de la Pomme*).

MURNER 1918 Thomas Murner: *Von dem großen Lutherischen Narren*, hrsg. v. Paul Merker, Straßburg 1918 (dt., 1522, Straßburg), [Thomas Murners Deutsche Schriften mit den Holzschnitten der Erstdrucke; 9].

MURNER 1926 Thomas Murner: *Schelmenzunfft. Antzaigung alles weltleuffigen Mutwillens*, hrsg. v. Günther Müller, Augsburg, Köln 1926, Faks. d. Ausg. Augsburg 1513 (dt., 1512, Frankfurt am Main), [Schriften zur Deutschen Literatur für die Görresgesellschaft; 3].

MUSCULUS 1894 Andreas Musculus: *Vom Hosenteufel*, hrsg. v. Max Osborn, Halle a. d. Saale 1894 (dt., 1555, Frankfurt a.d. Oder, *Vom Hosen Teuffel*), [Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts; 125].

MUSCULUS 1970–1980 Andreas Musculus: *Teufelbücher in Auswahl*, 5 Bände, hrsg. v. Ria Stambaugh, Berlin, New York 1970–1980 (dt., 1555, Frankfurt a.d. Oder, *Vom Hosen Teuffel*), [Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts; 77].

PELLIKAN 1892 Konrad Pellikan: *Die Hauschronik Conrad Pellikans von Ruffach. Ein Lebensbild aus der Reformationszeit*, hrsg. v. Theodor Renaud, Straßburg 1892 (lat., 1544, Zürich, *Chronicon*).

PERTCHEVAL 1948 Pertcheval. Jan: *Den camp vander doot*, hrsg. v. Gilbert Degroote und Adriaan Jan Jozef Delen, Antwerpen, Amsterdam 1948 (nl., 1503, *Den camp vander doot*).

PETRARCA 1532 Francesco Petrarca: *Von der Artzney bayder Glueck/ des guten vnd widerwertigen*, hrsg. v. Sebastian Brant, Augsburg 1532 (lat., 1354–1367, Italien, *De remediis utriusque fortunae*) (München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 2266, Heynrich Steyner, VD16: P 1725).

PETRARCA 1844 Francesco Petrarca: *Die Reime des Francesco Petrarca*, 2 Bände, hrsg. v. Karl Kekule und Ludwig Biegeleben, Stuttgart, Tübingen 1844.

PETRARCA 1974 Francesco Petrarca: *Canzoniere, trionfi, rime varie e una scelta di versi latini*, hrsg. v. Carlo Muscetta und Daniele Ponchieroli, Turin 1974, 5. Auflage (it., 1958, Turin), [Parnaso italiano; 3].

PETRARCA 1984 Francesco Petrarca: *Von der Artzney bayder Glueck/ des guten vnd widerwertigen. Neudruck der Ausgabe Augspurg, Steiner, 1532*, hrsg. v. Manfred Lemmer, Hamburg 1984 (lat., 1367, Norditalien, *De remediis utriusque fortunae*).

RANKE 1933 Leopold von Ranke: *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*, 6 Bände in 3 Bänden, hrsg. v. Paul Joachimsen, Meersburg, Leipzig 1933, Neudruck (dt., 1839, Berlin, *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*).

SAAZ 1919 Johannes von Saaz: *Der Ackermann und der Tod*, hrsg. v. Alois Bernt, Düsseldorf 1919 (dt., 1401, Saaz, *Der Ackermann und der Tod*).

SACHS 1830 Hans Sachs: *Eine Auswahl für Freunde der älteren vaterländischen Dichtkunst*, 4 Bände, hrsg. v. Johann Adam Goez, Nürnberg 1830.

SACHS 1870–1871 Hans Sachs: *Dichtungen*, 3 Bände, hrsg. v. Karl Goedeke und Julius Tittmann, Leipzig 1870–1871 (dt., 1558, Nürnberg), [Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts; 4–6].

SCHMAUß/SENCKENBERG 1747 Johann Jacob Schmauß und Heinrich Christian von Senckenberg (Hrsg.): *Neue und vollständigere Sammlung der Reichs-Abschiede, Welche von den Zeiten Kayser Conrads des II. bis jetzo, auf den Teutschen Reichs-Tägen abgefasset worden. Sammt den wichtigsten Reichs-Schlüssen, so auf dem noch fürwährenden Reichs-Tage zur Richtigkeit gekommen sind*, 4 Bände in einem Band, Frankfurt a. M. 1747.

SEUSE 1926 Heinrich Seuse: *Des Mystikers Heinrich Seuse O. Pr. Deutsche Schriften. Vollständige Ausgabe auf Grund der Handschriften. Eingeleitet, übertragen und erläutert von Nikolaus Keller*, hrsg. v. Nikolaus Keller, Regensburg 1926 (dt., 1362, Süddeutscher Raum, *Das Exemplar*).

SPROSS 1963 Balthasar Spross: *Das Spiel von den alten und jungen Eidgenossen*, hrsg. v. Friederike Christ-Kutter, Bern 1963 (dt. u. lat., 1513, Zürich, *Von den alten und jungen Eidgenossen*), [Altdeutsche Übungstexte; 18].

VASARI 1967–1997 Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori,*, 6 Bände, hrsg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1967–1997 (it.,1550–1568, Florenz, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*).

WÜRZBURG 2015 Konrad von Würzburg: *Konrad von Würzburgs ›Trojanerkrieg‹. Und die anonym überlieferte Fortsetzung*, hrsg. v. Heinz Thoelen und Bianca Häberlein, Wiesbaden 2015 (dt., 1281–1287, Basel), [Wissensliteratur im Mittelalter; 51].

WIMPFELING 1789 Jakob Wimpfeling: Wimphelings Gebet um Friede unter den Christen, und um die Bekehrung der Schweizerschen Eydsgnossen. Zur Ehre des Römischen Königs und der Fürsten, und zur Abwendung des Abfalls mehrerer Städte des Heil. Römischen Reichs. In: Schweitzersches Museum, Jg. 5 1789 (1, 2 und 3), S. 58.

WIMPFELING 1917–1921 Jakob Wimpfeling: Selbstgespräch Wimpfelings für den Frieden der Christenheit und die Bekehrung der Schweizer. In: Robert Durrer (Hrsg.): Bruder Klaus. Die ältesten Quellen über den seligen Nikolaus von Flüe, sein Leben und seinen Einfluss, 2 Bände, Sarnen 1917–1921, 1 [1917], S. 575–579.

ZIMMERN 2004 Wilhelm W. von Zimmern: *Totentanz*, hrsg. v. Christian Kiening, Konstanz u.a. 2004 (dt., 1540er Jahre, Rottweil), [Bibliotheca Suevica; 9].

IV.4 Internetdokumente

HTTP BODNÁR Szilvia Bodnár: *Lancer on Horseback* (Online verfügbar unter https://www.mfab.hu/artworks/lancer-on-horseback/) [13.03.2021].

HTTP DOD. Dodedans (Online verfügbar unter http://www.dodedans.com/) [13.03.2021].

HTTP G.D.W. Gesamtkatalog der Wiegendrucke (Online verfügbar unter https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/) [13.03.2021].

HTTP HARTMANN Peter Wulf Hartmann (Hrsg.): *Das Grosse Kunstlexikon*, Wien 1996. (Online verfügbar unter http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_2310.html) [02.07.2020].

HTTP H.A.M.W. Herzog Anton Ulrich–Museum: *Von der blinden Gedenknutz des Lügners* (Online verfügbar unter http://kk.haum-bs.de/?id=h-wechtlin-wb3-0042) [13.03.2021].

HTTP HOFFMANN Friedhelm Hoffmann: *Phönix* 2009 (Online verfügbar unter https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/30928/) [13.03.2021].

HTTP HUCHZERMEYER Huchzermeyer: Die »Schachtafeln der Gesuntheyt« des Michael Herr, Straßburg 1533 2016 (Online verfügbar unter http://www.huchzen-verlag.de/pdf/Schachtafeln_der_Gesuntheyt.pdf) [13.03.2021].

HTTP KOPIETZ Hannah Kopietz: *Meister des Hausbuchs (Meister des Amsterdamer Kabinetts) »Die drei lebenden und die drei toten Könige«*, Internetbeitrag Deutsche Zeichnungen und Druckgraphik vor 1800; Nr. 7/12 (Online verfügbar unter http://www.staatsgalerie.de/graphischesammlung/deutschland_rundg.php?id=7) [01.09.2019].

HTTP K.B. Kunstmuseum Basel (Online verfügbar unter http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/) [13.03.2021].

HTTP K.B. 2010 Kunstmuseum Basel: *Ein Landsknecht, ein Reisläufer und eine Prostituierte mit dem lauernden Tod im Baum* 2010 (Online verfügbar unter http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=13326&viewType=detailView) [13.03.2021].

HTTP MÜNKNER Jörn Münkner: *Luther, der Narr (*Online verfügbar unter http://www.luthermania.de/items/show/1166) [13.03.2021].

HTTP P.W.H. Das große Kunstlexikon (Online verfügbar unter http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html) [02.07.2020].

HTTP T.B.M. The british Museum (Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx) [13.03.2021].

HTTP VD16 VD16 (Online verfügbar unter https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16) [13.03.2021].

HTTP VD17 VD17 (Online verfügbar unter http://www.vd17.de/) [13.03.2021].

HTTP Z.V.D.D. Zentrales Verzeichnis digitalisierter Drucke (Online verfügbar unter http://www.zvdd.de/startseite/) [13.03.2021].

IV.5 Nachschlagewerke

BECKER 1992 Udo Becker: *Lexikon der Symbole*, Freiburg, Basel, Wien 1992.

BENECKE U.A. 1854–1878 Georg Friedrich Benecke, Wilhelm Müller, Friedrich Zarncke (Hrsg.): *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, 3 Bde., Leipzig 1854–1878.

SAUR 1991–2017 Andres Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff (Hrsg.): *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Begr. von Günter Meißner*, 96 Bände, München, Leipzig 1991–2017.

BOLTE/POLÍVKA 1963 Johannes Bolte und Georg (Jiři) Polívka: *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm*, 5 Bände, Hildesheim 1963, Nachdruck, dt., 1913–1932, Leipzig.

DITTRICH/DITTRICH 2004 Lothar Dittrich und Sigrid Dittrich: *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. – 17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004, [Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; 22].

GOEBEL/REICHMANN 1986–2027 Ulrich Goebel und Oskar Reichmann (Hrsg.): *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch*, 13 Bde., Berlin und New York, 1986–2027.

GRIEB 2007 Manfred H. Grieb (Hrsg.): *Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, 4 Bände, München 2007.

GRIMM 1854–1961 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*, 32 Bände, Leipzig 1854–1961.

GRIMM 1865–2016 Theodor Frings und Hans Neumann (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, 9 Bände, Leipzig 1865–2016.

N.D.B. 1953–2016 Historische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): *Neue Deutsche Biographie*, 26 Bände, Berlin 1953–2016.

L.C.I. 2015 Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bände, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968–1976, Sonderausgabe 2015.

LIENHART/MARTIN 1899–1907 Hans Lienhart und Ernst Martin (Hrsg.): *Wörterbuch der elsässischen Mundarten*, 2 Bände, Straßburg 1899–1907.

LUTHER 1999 Evangelische Kirche Deutschland (Hrsg.): Die Bibel mit Apokryphen. Nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1999, revidierte Fassung von 1984.

KLEIN 1950 Ruth Klein (Hrsg.): *Lexikon der Mode. Drei Jahrtausende Europäischer Kostümkunde*, Baden-Baden 1950.

KRAMER 1759 Matthias Kramer (Hrsg.): *Het nieuw Neder-Hoog-Duitsch en Hoog-Neder-Duitsch Woordenboek oder Neues Holländisch-Deutsches und Deutsch-Holländisches Woerterbuch. Worinnen alle Wörte und Redensarten beyder, besonders der holländischen Sprache, nebst denen darinnen vorkommenden Kunstwörtern fleißig zusammen getragen, und dem Gebrauche der besten Schriftsteller gemäß erkläret worden*, Leipzig 1759.

LOSCHEK 1994 Ingrid Loschek (Hrsg.): *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, Stuttgart 1994, 3., rev. und erw. Aufl.

MEYER 1902–1920 Bibliographisches Institut begründet durch Joseph Mayer (Hrsg.): *Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*, 27 Bde., Leipzig und Wien 1902–1920, 6., gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage.

ŠACH 2006 Jan Šach: *Illustriertes Lexikon der Hieb- und Stichwaffen*, Eggolsheim 2006, 2. Auflage.

SEITZ 1965 Heribert Seitz: *Blankwaffen I. Von der prähistorischen Zeit bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Braunschweig 1965, [Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde; 4].

THIEME/BECKER 1907–1922 Ulrich Thieme und Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 15 Bände, Leipzig 1907–1922.

IDIOTIKON Verein zur Herausgabe des Schweizerdeutschen Wörterbuchs (Hrsg.): *Schweizerisches Idiotikon*, 16 Bände, Frauenfeld 1881–2012.

WURZBACH 1906–1911 Alfred von Wurzbach (Hrsg.): *Niederländisches Künstlerlexikon. Mit mehr als 3000 Monogrammen.*, 3 Bände, Wien und Leipzig 1906–1911.

R.D.K. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 10 Bände, München, Stuttgart 1937–2003.

IV.6 Sekundärliteratur

ACKERMANN 2012 Carole Ackermann: *Die Wandmalerei mit der Legende der dankbaren Toten im Beinhaus der St. Arbogast-Kirche in Muttenz*. In: *Baselbieter Heimatblätter*, Jg. 77 2012, S. 107–117.

AIKEMA 1999 Bernard Aikema: *Lovers Surprised by Death*. In: Bernard Aikema und Beverly Louise Brown (Hrsg.): *Renaissance Venice and the north. Crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*, London 1999, S. 346–347.

AIKEMA/BROWN 1999 Bernard Aikema und Beverly Louise Brown (Hrsg.): *Renaissance Venice and the north. Crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*, London 1999.

ANDERSSON 1978 Christiane Andersson: *Dirnen – Krieger – Narren. Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf*, Basel 1978.

ANDERSSON 1980 Christiane Andersson: *Symbolik und Gebärdensprache bei Niklaus Manuel und Urs Graf*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Jg. 37 1980, S. 276–288.

ANDERSSON 1983 Christiane Andersson: *Early German Drawings at Coburg*. In: Christiane Andersson und Charles Talbot (Hrsg.): *From a Mighty Fortress. Prints, Drawings, and Books in the Age of Luther 1483–1546*, Detroit 1983, S. 49–55.

ANDRES 1999 Katharina Andres: *Antike Physiognomie in Renaissanceportraits*, Frankfurt a. M. 1999, [Europäische Hochschulschriften / 18; 341].

ANDRESEN/HELLER 1870–1873 Andreas Andresen und Joseph Heller (Hrsg.): *Handbuch für Kupferstichsammler. Oder Lexicon der Kupferstecher, Maler – Radirer und Formschneider aller Länder u. Schulen nach Massgabe ihrer geschaetztesten Blaetter u. Werke*, 2 Bände, Leipzig 1870–1873.

APELT/JARITZ 1997 Heinrich Apelt und Gerhard Jaritz (Hrsg.): *Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter. Internationales Round-Table-Gespräch Krems an der Donau*, Wien 1997, 2. unveränderte Auflage, [Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 554].

APPELT 1977 Heinrich Appelt (Hrsg.): *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters. Internat. Kongress, Krems an d. Donau, 20. – 23. September 1976*, Wien 1977, [Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 325].

ARIÈS 1982 Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*, München 1982, frz., 1977, Paris, L' homme devant la mort.

ARIÈS 1984 Philippe Ariès: *Bilder zur Geschichte des Todes*, München 1984, frz., 1983, Paris, Images de l'homme devant la mort.

AUERBACH 1938 Erich Auerbach: *Figura*. In: *Archivum Romanicum*, Jg. 22 1938, S. 436–489.

BACH 1996 Friedrich Teja Bach: *Struktur und Erscheinung. Untersuchung zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996.

BÄCHTIGER 1969–1970 Franz Bächtiger: *Erörterungen zum »alten und jungen Eidgenossen«*. In: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums*, 49/50 1969–1970, S. 35–70.

BÄCHTIGER 1970 Franz Bächtiger: *Vanitas. Schicksalsdeutung in der deutschen Renaissancegraphik*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät, Ludwig-Maximilians-Universität, München 1970.

BÄCHTIGER 1971–1972 Franz Bächtiger: *Andreaskreuz und Schweizerkreuz. Zur Feindschaft zwischen Landsknechten und Eidgenossen*. In: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums*, 51 und 52 1971–1972, S. 205–270.

BÄCHTIGER 1974 Franz Bächtiger: *Marignano. Zum Schlachtfeld von Urs Graf*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Jg. 31 1974 (1), S. 31–54.

BÄCHTIGER 1980 Franz Bächtiger: *Bemerkungen zum »Widersacher« des Eidgenossen von 1529*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Jg. 37 1980, S. 252–259.

BARTRUM 2003 Giulia Bartrum (Hrsg.): *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, London 2003, 2. Auflage.

BARTRUM 1995 Giulia Bartrum: *German Renaissance Prints. 1490–1550*, London 1995.

BARTRUM/ROWLANDS 1993 Giulia Bartrum und John Rowlands (Hrsg.): *Drawings by German artists and artists from German-speaking regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The fifteenth century, and the sixteenth century by artists born before 1530*, 2 Bände, London 1993.

BARTSCH 10 Robert A. Koch (Hrsg.): *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*, New York 1980, [The Illustrated Bartsch; 10].

BARTSCH 10 Com Robert A. Koch (Hrsg.): *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*, New York 1980, [The Illustrated Bartsch; 10, Comm].

BARTSCH 11 Tilmann Falk (Hrsg.): *Sixteenth century German artists. Hans Burgkmair, the Elder, Hans Schäufelein, Lucas Cranach, the Elder*, New York 1980, [The Illustrated Bartsch; 11].

BARTSCH 13 Com Walter Leopold Strauss (Hrsg.): *German masters of the sixteenth century. Erhard Schoen, Niklas Stoer*, New York 1984, [The Illustrated Bartsch; 13, Com].

BARTSCH 15 Robert A. Koch (Hrsg.): *Early German masters. Barthel Beham, Hans Sebald Beham*, New York 1978, [The Illustrated Bartsch; 15].

BARTSCH 16 Robert A. Koch (Hrsg.): *Early German masters. Jacob Bink, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever*, New York 1980, [The Illustrated Bartsch; 16].

BASSENGE 2018 Galerie Gerda Bassenge (Hrsg.): *Druckgraphik des 15.-19. Jahrhunderts. Galerie Bassenge*, Berlin 2018, [Auktion Galerie Gerda Bassenge; 111 [5]].

BAUMANN 1994 Reinhard Baumann: *Landsknechte. Ihre Geschichte und Kultur vom späten Mittelalter bis zum Dreißigjährigen Krieg*, München 1994.

BAUMEISTER 1920 Engelbert Baumeister (Hrsg.): *Formschnitte des XV. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek zu München*, Straßburg 1920, [Einblattdrucke des Fünfzehnten Jahrhunderts; 51].

BELTING/BLUME 1989 Hans Belting und Blume, Dieter (Hrsg.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989.

BENECKE 2003 Norbert Benecke (Hrsg.): *Frühgeschichte der Landwirtschaft in Deutschland*, Langenweissbach 2003, [Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte Mitteleuropas; 14].

BENTINI 1989 Jadranka Bentini (Hrsg.): *Disegni della Galleria Estense di Modena*, Modena 1989.

BERGDOLT 1992 Klaus Bergdolt: *Arzt, Krankheit und Therapie bei Petrarca. Die Kritik an Medizin und Naturwissenschaft im italienischen Frühhumanismus,* zugl. Habil. Würzburg 1992, Weinheim 1992.

BERGDOLT 1994 Klaus Bergdolt: *Der schwarze Tod in Europa. Die große Pest und das Ende des Mittelalters*, München 1994.

BERGDOLT 2011a Klaus Bergdolt: *Der schwarze Tod. Die große Pest und das Ende des Mittelalters*, München 2011, 3. Auflage in der Beck'schen Reihe, Neuauflage.

BERGDOLT 2011b Klaus Bergdolt: *Die Pest. Geschichte des Schwarzen Todes*, München 2011, 2. Aufl., Orig.-Ausg.

BERNHARD 1978 Marianne Bernhard (Hrsg.): *Hans Baldung Grien. Handzeichnungen Druckgraphik*, München 1978.

BIAŁOSTOCKI 1986 Jan Białostocki: *Dürer and his critics: 1500–1971. Chapters in the history of ideas; incl. a collection of texts*, Baden-Baden 1986, [Saecula Spiritalia; 7].

BIEDERMANN/FALK 1973 Rolf Biedermann und Tilmann Falk: *Der Tod überfällt ein Liebespaar*. In: Isolde Hausberger (Hrsg.): *Hans Burgkmair. Das graphische Werk*, Augsburg 1973, S. Unpaginiert.

BIRABEN 1975–1976 Jean-Noël Biraben: *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*, 2 Bände, Paris 1975–1976, [Civilisations et sociétés; 35].

BLICKE 1982 Peter Blickle (Hrsg.): *Bauer, Reich und Reformation. Festschrift für Günther Franz zum 80. Geburtstag am 23. Mai 1982*, Stuttgart 1982.

BLUM 1983 Paul Richard Blum (Hrsg.): *Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert*, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1. bis 3. April 1981, Wolfenbüttel 1983, [Wolfenbütteler Forschungen; 22].

BODE/VOLBACH 1918 Wilhelm von Bode und Wolfgang Fritz Volbach: *Mittelrheinische Ton- und Steinmodel aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Jg. 39 1918, S. 89–134.

BOEHN/LOSCHEK 1986 Max von Boehn und Ingrid Loschek: *Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock*, München 1986, 3. Auflage.

BORST 1993 Arno Borst, Gerhart von Graevenitz, Alexander Patschovsky u. a. (Hrsg.): *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1993, [Konstanzer Bibiothek; 20].

BREUNER-ENCKEVOIRT/FALKE 1833 August Johann Breuner-Enckevoirt und Jacob von Falke: *Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte*, Wien, Leipzig 1883.

BRIESENMEISTER 1970 Dietrich Briesemeister: *Bilder des Todes*, Unterschneidheim 1970.

BRINKMANN 2005 Bodo Brinkmann (Hrsg.): *Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts*, Johann-David-Passavant-Colloquium, Städelsches Kunstinstitut, 22. – 23. November 2003, Turnhout 2005.

BROCKHAUS/VETTER 1971–1972 Christoph Brockhaus und Ewald Vetter: *Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1971/1972, S. 70–121.

BROWN 1991 Jonathan Brown: *The Golden Age of painting in Spain*, New Haven, London 1991.

BRÜCKNER 1969 Wolfgang Brückner: *Populäre Druckgraphik Europas: Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 Bände, München 1969, it., 1968, Mailand, Stampe popolari tedesche.

BRUNNER 1999 Michael Brunner: *Die Illustrierung von Dantes Divina Commedia in der Zeit der Dante-Debatte (1570 – 1600),* zugl. Phil.Diss. Freiburg im Breisgau 1997, München, Berlin 1999, [Kunstwissenschaftliche Studien; 80].

BUCHER 1979 Silvio Bucher: *Die Pest in der Ostschweiz*, St. Gallen 1979, [Historischer Verein des Kantons St. Gallen; 119].

BUCK 2006 Stephanie Buck: *Die »Bilder des Todes« und der Triumph des Lebens*. In: Christian Müller und Stephan Kemperdick (Hrsg.): *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532*, München, Berlin, London, New York 2006, S. 117–123.

BURKHARD 1932 Arthur Burkhard: *Hans Burgkmair d. Ä.*, Berlin 1932, [Meister der Graphik; 15].

BÜTTNER 2007 Katharina Büttner: *Das Motiv der »femina ludens« im Werk von Lucas van Leyden. Exemplarische Analysen*, Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie, Universität Karlsruhe, Karlsruhe 2007.

CAMPBELL 2012 Angela Campbell: *Finding folds. Albrecht Dürer's Meisterstiche papers*. In: *Print Quarterly*, Jg. 29 2012 (4), S. 405–411.

CASTELLANI TARABINI 1854 Ferdinando Castellani Tarabini: *Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria estense*, Modena 1854.

CETTO/SCHMIDT 1948 Anna Maria Cetto und Georg Schmidt (Hrsg.): *Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert*, Basel 1948, 3. verb. Auflage.

CHEW 1962 Samuel Claggett Chew: *The Pilgrimage of Life*, New Haven, London 1962.

CHOMPRET1949 Joseph Chompret (Hrsg.): *Repertoire de la Majolique Italienne*, 2 Bände, Paris 1949.

CHRISTENSEN 1934 Sigrid Flamand Christensen: *Die männliche Kleidung in der süddeutschen Renaissance*, Berlin 1934, [Kunstwissenschaftliche Studien; 15].

CLARK 1947 James M. Clark: *The Dance of Death by Hans Holbein*, Glasgow 1947.

COLELLA 1989 Renate L. Colella: *Die Erlösungsallegorie des Ambrogio Lorenzetti*. In: Hans Belting und Blume, Dieter (Hrsg.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989, S. 171–185.

CONIGLIELLO 2014 Lucilla Conigliello: *Vanità delle cose del mondo*. In: Alessandroo Cecchi, Lucilla Conigliello und Marzia Faietti (Hrsg.): *Jacopo Ligozzi. Pittore Universalissimo*, Livorno 2014, S. 186–191.

CONWAY 1961 William Martin Conway: *The woodcutters of the Netherlands in the fifteenth century. In three parts*, Hildesheim 1961, Nachdruck der Ausgabe von 1884.

CUMMINGS 2013 Brian Cummings: *Mortal Thoughts. Religion, Secularity, & Identity in Shakespeare and Early Modern Culture*, Oxford 2013.

DANSES MACABRES 2000 L'association Danses Macabres d'Europe (Hrsg.): *Dixieme Congres International sur les Danses Macabres. Et l'art Macabre en Général*, Vendôme, 06. bis 10. September 2000, Inoffizielle Kleinauflage 06. bis 2000.

DAVIS 1956 Natalie Zemon Davis: *Holbein's Pictures of Death and the Reformation at Lyons*. In: *Studies in the Renaissance*, Jg. 3 1956, S. 97–130.

DEGUER 1980 André Deguer: *Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte*, Ramerding 1980, [Meisterwerke der Holzschnittkunst].

DENKER 1974 Susan A. Denker: *Lovers Surprised by Death*. In: Brown University Deptartment of Art (Hrsg.): *Europe in Torment: 1450–1550*, Providence 1974, S. 110–111.

DERWEIN 1931 Herbert Derwein: *Geschichte des Christlichen Friedhofs in Deutschland*, Frankfurt a. M. 1931.

DIDI-HUBERMAN 1995 Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995, frz., 1990, Paris, Fra Angelico. Dissemblance et figuration.

DIECKHOFF 1981 Reiner Dieckhoff: *Klappernd Gebein und nagend Gewürm. Memento mori im Schnütgenmuseum*. In: Anton Legner (Hrsg.): *Schnütgen-Museum Köln. Kleine Festschrift zum dreifachen Jubiläum*, Köln 1981, S. 39–45.

DINZELBACHER 1997 Peter Dinzelbacher: *Die Präsenz des Todes in der spätmittelalterlichen Mentalität*. In: Lothar Kolmer (Hrsg.): *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1997, S. 27–58.

DOBBERT 1881 Eduard Dobbert: *Der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Jg. 4 1881, S. 1–45.

DÖBLER 1972 Hansferdinand Döbler: *Vom Lendenschurz zum Minirock. Kleidung, Mode, Schmuck*, München 1972, [Kultur- und Sittengeschichte der Welt].

DOBRAS 1990 Wolfgang Dobras: *Bürger als Krieger. Zur Reisläuferproblematik in der Reichsstadt Konstanz während der Reformationszeit 1519–1548*. In: Frank Göttmann (Hrsg.): *Vermischtes zur neueren Sozial-, Bevölkerungs- und Wirtschaftsgeschichte des Bodenseeraumes*, Konstanz 1990, S. 232–264 [Hegau–Bibliothek; 72].

DODGSON 1903–1911 Campbell Dodgson (Hrsg.): *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts. Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 2 Bände, London 1903–1911.

DODGSON 1903 Campbell Dodgson: *Hans Sebald Beham and a New Catalogue of His Works*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Jg. 1 1903 (1–2), S. 189–201.

DOHME 1877–1878 Robert Dohme (Hrsg.): *Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Erste Abtheilung*, 2 Bände, Leipzig 1877–1878, [Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit; 1].

DOUCE 1794 Francis Douce: *The dance of death. Painted by H. Holbein, and engraved by W. Hollar*, London 1794.

DOUCE 1833 Francis Douce: *The Dance of Death. Exhibited in Elegant Engravings on Wood*, London 1833.

DR. G. M. 1897 Dr. G. M.: *Elsass. Ueppigkeit der Kleider*. In: *Bulletin de la Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace – 2. Sér*, Jg. 18 1897, *23.

DUBY 1980 Georges Duby: *Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980–1420*, Frankfurt a. M. 1980, frz., 1976, Genf, Le temps des cathédrales, l'art et la société, 980–1420.

DÜCKERS 1994 Alexander Dückers (Hrsg.): *Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung*, Berlin 1994.

DURRER 1917 Robert Durrer (Hrsg.): *Bruder Klaus. Die ältesten Quellen über den seligen Nikolaus von Flüe, sein Leben und seinen Einfluss*, 2 Bände, Sarnen 1917–1921.

ECKART 1983 Wolfgang Eckart: *Die Darstellung des Skeletts als Todessymbol in der Sinnbildkust des 16. und 17. Jahrhunuderts*. In: Paul Richard Blum (Hrsg.): *Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert*, Wolfenbüttel 1983, S. 21–48 [Wolfenbütteler Forschungen; 22].

ECKER 1981 Gisela Ecker: *Einblattdrucke von den Anfängen bis 1555. Untersuchungen zu einer Publikationsform literarischer Texte,* zugl. Phil.Diss München 1978, 2 Bände, Stuttgart 1981, [Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 314].

ECKHARDT 1995a Holger Eckhardt: *Die Straßburger Totentänze und Sebastian Brants Schachgedichte*. In: *Euphorion*, Jg. 89 1995 (1), S. 189–204.

ECKHARDT 1995b Holger Eckhardt: *Totentanz im Narrenschiff. Die Rezeption ikonographischer Muster als Schlüssel zu Sebastian Brants Hauptwerk,* zugl. Phil.Diss. Osnabrück 1994, Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1995.

EICHLER 1994a Anja Eichler: *Das kleine Pferd*. In: Anja Eichler und Monika Scholl (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Druckgraphik aus den Beständen des Kupferstichkabinetts*, Karlsruhe 1994, S. 22–23.

EICHLER 1994b Anja Eichler: *Der hl. Antonius vor der Stadt*. In: Anja Eichler und Monika Scholl (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Druckgraphik aus den Beständen des Kupferstichkabinetts*, Karlsruhe 1994, S. 39–40.

EICHLER 1994c Anja Eichler: Ritter und Landsknecht. In: Anja Eichler und Monika Scholl (Hrsg.): Albrecht Dürer. Druckgraphik aus den Beständen des Kupferstichkabinetts, Karlsruhe 1994, S. 9.

EICHLER 1994d Anja Eichler: *Ritter, Tod und Teufel*. In: Anja Eichler und Monika Scholl (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Druckgraphik aus den Beständen des Kupferstichkabinetts*, Karlsruhe 1994, 28–30, 96.

EINHORN 1972 Jürgen Werinhard Einhorn: *Das Einhorn als Sinnzeichen des Todes. Die Parabel vom Mann im Abgrund*. In: *Frühmittelalterliche Studien*, Jg. 6 1972, S. 381–417.

EINHORN 1976 Jürgen Werinhard Einhorn: *Spiritalis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München 1976.

EISENBART 1962 Liselotte Constanze Eisenbart: *Kleiderordnung der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700*, Göttingen, Berlin, Frankfurt a. M. 1962, [Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft; 32].

EPPERLEIN 1975 Siegfried Epperlein: *Der Bauer im Bild des Mittelalters*, Leipzig, Jena, Berlin 1975.

ERASMUS 2005 Desiderius Erasmus von Rotterdam: *Dulce bellum inexpertis*. In: Desiderius Erasmus von Rotterdam: *Collected works of Erasmus. Translated and annotated by Denis L. Drysdall*, 89 Bände, 35 [Adages III iv 1 bis IV ii 100], hrsg. v. John N. Grant, Toronto, Buffalo, London 2005, S. 399–440.

ESCHER 1906 Konrad Escher: *Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz. Vom 9. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts*, Straßburg 1906, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 71].

ESCHER 1915 Konrad Escher: *Kunst, Krieg und Krieger. Ein Beitrag zu einer Geschichte der Kriegsdarstellungen*. In: *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, Jg. 74 1915, S. 1–57.

ESCHER 1917 Konrad Escher: *Kunst, Krieg und Krieger. Zur Geschichte der Kriegsdarstellungen*, Zürich, Leipzig 1917.

EYDINGER U.A. 2016 Ulrike Eydinger, Matthias Rekow und Bernd Schäfer (Hrsg.): *Fliegende Blätter. Die Sammlung der Einblattholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha*, 2 Bände, Stuttgart 2016.

EYE 1860 Eye, August Johann Ludolf von: *Leben und Wirken Albrecht Dürers*, Nördlingen 1860.

FALK 1972 Tilmann Falk: *Urs Graf: Unter der Rose reden*. In: *Basler Nachrichten*, 08.08.1972, S. 7.

FALK 1968 Tilmann Falk: *Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München 1968, [Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft].

FEDERSCHMIDT 1919 Hermann Federschmidt: *Alt-Nürnbergs Totenbestattung. Eine kulturhistorische Betrachtung*. In: *Öffentliche Gesundheitspflege mit besonderer Berücksichtigung*, Jg. 4 1919 (3), S. 83–105.

FEHSE 1907 Wilhelm Fehse: *Der Ursprung der Totentänze. Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext*, Halle a. d. Saale 1907.

FELDMEIER/SCHADEWALDT 1994 Hermann Feldmeier und Hans Schadewaldt: *Die Rückkehr der Seuchen. Ist die Medizin machtlos?*, Köln 1994.

FELLER 1974 Richard Feller: *Geschichte Berns*, 4 Bände in 5 Bänden, Bern, Frankfurt a. M. 1974, 4. korr. Auflage.

FEULNER 2015 Karoline Feulner: *Ritter! Tod! Teufel!* In: Wolfgang Breul (Hrsg.): *Ritter! Tod! Teufel? Franz von Sickingen und die Reformation*, Regensburg 2015, S. 101.

FIORETTI 2014 Fabrizio Fioretti: *Dürer in giallo. La rilettura di Leonardo Sciascia de Il cavaliere, la morte e il diavolo*. In: Ulla Musarra-Schrøder und Franco Musarra (Hrsg.): *Faber in fabula. Casi di intertestualità artistica nella letteratura italiana*, Firenze 2014, S. 137–143 [Civiltà italiana; 3. Serie, 2].

FIRMENICH-RICHARTZ 1895 Eduard Firmenich-Richartz (Hrsg.): *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Johann Jacob Merlos neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten vom dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler*, Düsseldorf 1895, [Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde; 9].

FISCHER 1939 Otto Fischer: *Hans Baldung Grien*, München 1939.

FLECHSIG 1931 Eduard Flechsig: *Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwickelung*, 2 Bände, Berlin 1931.

FLECKENSTEIN/HELLMANN 1980 Josef Fleckenstein und Manfred Hellmann (Hrsg.): *Die geistlichen Ritterorden Europas*, Sigmaringen 1980, [Vorträge und Forschungen / Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte; 26].

FLIEDL 2013 Konstanze Fliedl: *Vorwörter und Nachbilder. Noch einmal zu »Ritter, Tod und Teufel«*. In: Konstanze Fliedl, Bernhard Oberreither und Katharina Serles (Hrsg.): *Gemäldereden. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern*, Berlin 2013, S. 177–193 [Philologische Studien und Quellen; 242].

FLIEDL U.A. 2013 Konstanze Fliedl, Bernhard Oberreither und Katharina Serles (Hrsg.): *Gemäldereden. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern*, Berlin 2013, [Philologische Studien und Quellen; 242].

FOISTER 2004 Susan Foister: *Holbein and England*, New Haven, London 2004.

FÖRSTER 1909 Richard Förster: *Die Bildnisse von Johann Hess und Cranachs »Gesetz und Gnade«*. In: *Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer*, Jg. 5 1909, S. 117–143.

FORTE 1997 Clara Forte (Hrsg.): *Il trionfo della morte e le danze macabre. dagli atti del VI convegno internazionale tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto 1994*, Clusone 1997.

FRANKE 1915 Willibald Franke (Hrsg.): *Albrecht Dürers Zeichnungen*, Leipzig, Berlin 1915.

FRANZ 1953 Günther Franz: *Von Ursprung und Brauchtum der Landsknechte*. In: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Jg. 61 1953 (1/2), S. 79–98.

F.D.A. 1887 Organ d. kirchlich-historischen Vereins der Erzdiöcese Freiburg (Hrsg.): *Geschichte, Alterthumskunde und christliche Kunst der Erzdiöcese Freiburg mit Berücks. d. angrenzenden Bistümer*, Freiburg 1887, [Freiburger Diözesan-Archiv; 19].

FRIEDLÄNDER 1922 Max Julius Friedländer: *Holzschnitte von Hans Weiditz*, Berlin 1922.

FRIEDLÄNDER 1963 Max Julius Friedländer: *Lukas van Leyden*, Berlin 1963.

FRIMMEL 1883–1890 Theodor von Frimmel: *Beiträge zu einer Ikonographie des Todes. Teil I–XI*. In: *Mitteilungen der K.K. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale – Neue Folge*, Jg. 16 1883–1890, Über mehrere Ausgaben verteilt.

FRÜHMORGEN-VOSS U.A. 1991–2017 Hella Frühmorgen-Voss, Norbert H. Ott, Ulrike Bodemann u. a. (Hrsg.): *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters*, 7 Bände, München 1991–2017.

FUHSE/LANGE 1893 Franz Louis Fuhse und Konrad Lange: *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*, Halle a. d. Saale 1893.

FUNCKEN/FUNCKEN 1979 Liliane Funcken und Fred Funcken: *Rüstungen und Kriegsgerät im Mittelalter 8.–15. Jahrhundert. Ritter in Turnier und Schlacht. Raubzüge und Belagerungen. Sturm auf Burgen und Festungen*, München 1979, aus dem Französischen von Hedwig Sander, frz., 1977, Tournai, Le Costume, L'Armure et les Armes au temps de la chevalerie.

GAGLIARI 1934 Ernst Gagliari: *Geschichte der Schweiz. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erster Band Bis zur Ablösung vom Deutschen Reiche 1648*, 2 Bände, Zürich 1934, umgestaltete und erweiterte Ausgabe.

GANZ 1909 Paul Ganz (Hrsg.): *Zwei Schreibbüchlein des Niklaus Manuel Deutsch von Bern*, Berlin 1909.

GEISBERG 1923–1930 Max Geisberg (Hrsg.): *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, 45 Bände, München 1923–1930.

GEISBERG/SCHMIDT 1930 Hugo Schmidt (Hrsg.): *Bilder-Katalog zu Max Geisberg. Der deutsche Einblatt–Holzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: 1600 verkleinerte Wiedergaben*, München 1930.

GEISBERG/STRAUSS 1974 Max Geisberg und Walter Leopold Strauss (Hrsg.): *The German Single-Leaf Woodcut: 1500–1550*, 4 Bände, New York 1974.

GEISBERG/STRAUSS 1975 Max Geisberg und Walter Leopold Strauss (Hrsg.): *The German Single-Leaf Woodcut 1550 – 1600. A Pictorial Catalogue*, 3 Bände, New York 1975.

GERBER 2006 Stefanie Gerber: *Die Darstellung des personifizierten Todes und ihre Rolle in der religiösen Metalität des Spätmittelalters und der Reformationszeit (bis etwa 1550)*. In: Torsten Fischer und Thomas Rijs (Hrsg.): *Tod und Trauer. Todeswahrnehmung und Trauerriten in Nordeuropa*, Kiel 2006, S. 9–55.

GERTSMAN 2010 Elina Gertsman: *The Dance of Death in the Middle Ages. Image, Text, Performance*, Turnhout 2010, [Studies in the visual Cultures of the Middle Ages; 3].

GERTSMAN 2012 Elina Gertsman: *The Gap of Death. Passive Violonce in the Encounter Between the Three Dead and the Three Living*. In: Erin Felicia Labbie und Allie Terry-Fritsch (Hrsg.): *Beholding Violence in Medieval and Early Modern Europe*, Farnham 2012, S. 85–104.

G.S.K. 1932–2016 Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hrsg.): *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel–Stadt*, 9 Bände, Basel 1932–2016, [Die Kunstdenkmäler der Schweiz].

GESSLER 1923 Eduard Achilles Gessler: *Die Waffenübungen der Jugend in der alten Eidgenossenschaft mit besonderer Berücksichtigung Zürichs*. In: *Zürcher Taschenbuch. Neue Folge*, Jg. 46 1923, S. 196–220.

GESSLER 1928 Eduard Achilles Gessler: *Führer durch die Waffensammlung. Ein Abriß der schweizerischen Waffenkunde*, Zürich 1928.

GESSLER 1933 Eduard Achilles Gessler: *Die alte Schweiz in Bildern. Ein Bilderbuch zur Schweizergeschichte*, Zürich, Leipzig 1933.

GESSLER 1937 Eduard Achilles Gessler: *Schweizerkreuz und Schweizerfahne*, Zürich 1937.

GESSNER/HEUSSLIN 1581 Conrad Gessner und Rudolff Heusslin: *Vogelbuch. Darinn die art natur vnnd eigenschafft aller voeglen sampt jrer waren conterfactur*, Zürich 1581, lat., 1555, Zürich, Historia animalium liber III: qui est de avium natura.

GIEHLOW 1915 Karl Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. Besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I.* In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Jg. 32 1915 (1), S. 1–232.

GLÜCK 1901 Gustav Glück: *Beiträge zur Geschichte der Antwerpner Malerei im XVI. Jahrhundert*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Jg. 22 1901, S. 1–34.

GODDARD 1988a Stephen Hopkins Goddard: *Barthel Beham. Bending Soldier Leaning Against a Tree*. In: Stephen Hopkins Goddard (Hrsg.): *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550*, Kansas 1988, S. 72–73.

GODDARD 1988 Stephen Hopkins Goddard: *Jacob Binck. Death and the Footsoldier*. In: Stephen Hopkins Goddard (Hrsg.): *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550*, Kansas 1988, S. 190–193.

GOERTZ 1987 Hans-Jürgen Goertz: *Pfaffenhaß und groß Geschrei. Die reformatorischen Bewegungen in Deutschland 1517–1529*, München 1987.

GOETTE 1897 Alexander Wilhelm Goette: *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*, Straßburg 1897.

GOMBRICH 1969 Ernst Hans Gombrich: *The Evidence of Images*. In: Charles Singelton (Hrsg.): *Interpretation. Theory and Practice*, Baltimore 1969, S. 35–104.

GÖTTLER/JEZLER 1997 Christine Göttler und Peter Jezler: *Doktor Thüring Frickers Geistermesse. Die Seelgerätskomposition eines spätmittelalterlichen Juristen*. In: Heinrich Apelt und Gerhard Jaritz (Hrsg.): *Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter. Internationales Round-Table-Gespräch Krems an der Donau,* 2. unveränderte Auflage, Wien 1997, S. 187–232 [Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 554].

GÖTTMANN 1990 Frank Göttmann (Hrsg.): *Vermischtes zur neueren Sozial-, Bevölkerungs- und Wirtschaftsgeschichte des Bodenseeraumes*, Konstanz 1990, [Hegau-Bibliothek; 72].

GOWING 1988 Lawrence Gowing (Hrsg.): *Die Gemäldesammlung des Louvre*, Köln 1988, für d. dt. Ausg. bearb. von Margret Haase, en., 1987, New York, Paintings in the Louvre.

GRADMANN/MAJOR 1942 Erwin Gradmann und Emil Major: *Urs Graf*, Basel 1942.

GRAMACCINI 1985 Norberto Gramaccini: *Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance*. In: Herbert Beck (Hrsg.): *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1985, S. 51–83.

GREBE 2007 Anja Grebe: *Meister nach Dürer. Überlegungen zur Dürerwerkstatt*. In: Georg Ulrich Großmann (Hrsg.): *Das Dürer-Haus. Neue Ergebnisse der Forschung*, Nürnberg 2007, S. 121–140 [Dürerforschungen; 1].

GREBE 2009 Anja Grebe: *Albrecht Dürers »Ritter, Tod und Teufel«. Paradigmen der Renaissancekunst in Deutschland*. In: Christian Hecht (Hrsg.): *Beständig im Wandel. Innovationen – Verwandlungen – Konkretisierungen*, Berlin 2009, S. 111–120.

GRIMM 1875 Hermann Grimm: *Dürer's Ritter Tod und Teufel*. In: *Preußisches Jahrbuch*, Jg. 18 1875 (36), S. 543–549.

GRINGMUTH-DALLMER 2003 Eike Gringmuth-Dallmer: *Die Arbeitsgeräte und die Entwicklung der Agrarwirtschaft*. In: Norbert Benecke (Hrsg.): *Frühgeschichte der Landwirtschaft in Deutschland*, Langenweissbach 2003, S. 157–159 [Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte Mitteleuropas; 14].

GROßMANN 2007 Georg Ulrich Großmann (Hrsg.): *Das Dürer-Haus. Neue Ergebnisse der Forschung*, Nürnberg 2007, [Dürerforschungen; 1].

GROßMANN 1937 Otto Großmann: *Das Kleid der Soldaten: Der Landsknecht*. In: Bernhard Schwertfeger und Erich Otto Volkmann (Hrsg.): *Die Deutsche Soldatenkunde*, 2 Bände, Leipzig, Berlin 1937, Bd. 2: Bilderatlas der Deutschen Soldatenkunde, S. 25–33.

GRÜNFELDER 2008 Josef Grünfelder: Pfarrkirche St. Martin und Beinhauskapelle St. Anna in Baar, Bern 2008.

HAAS/KIENLE 1952 Hans Haas und Richard von Kienle (Hrsg.): *Lateinisch-Deutsches Wörterbuch. Sprachgeschichte – Lautgeschichte – Formenlehre und Wortbildungslehre*, Heidelberg 1952.

HABERDITZL 1920 Franz Martin Haberditzl (Hrsg.): *Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek zu Wien*, 2 Bände, Wien 1920.

HAGERMANN/PRÖVE 1998 Karen Hagemann und Ralf Pröve (Hrsg.): *Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel*, Frankfurt a. M., New York 1998, [Geschichte und Geschlechter; 26].

HAHNLOSER 1950 Hans Robert Hahnloser: *Chorfenster und Altäre des Berner Münsters*, Bern 1950.

HALDEMANN 2001 Anita Haldemann: *Ein Landsknecht, ein Reisläufer und eine Prostituierte mit dem lauernden Tod im Baum*. In: Christian Müller (Hrsg.): *Urs Graf. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel*, 2 Bände, Basel, Stuttgart 2001, Bd. 2: Urs Graf, die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel, S. 291 [Beschreibender Katalog der Zeichnungen – Kupferstichkabinett; 3].

HALE 1986 John Rigby Hale: *The soldier in Germanic Graphic Art of the Renaissance*. In: *Journal of interdisciplinary history*, Jg. 17 1986 (1), S. 85–114.

HALE 1990 John Rigby Hale: *Artists and warfare in the Renaissance*, New Haven 1990.

HALM 1909 Philipp Maria Halm: *Altbayerische Totendarstellungen*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Jg. 4 1909, S. 143–159.

HALM 1922 Philipp Maria Halm: *Ikonographische Studien zum Armen Seelen-Kultus*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Jg. 12 1922 (1), S. 1–24.

HAMMERSTEIN 1980 Reinhold Hammerstein: *Tanz und Musik des Todes. Die Mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, München 1980.

HAND/ROSKILL 2001 John Oliver Hand und Mark Roskill (Hrsg.): *Hans Holbein. Paintings, Prints and Reception*, New Haven, London 2001, [Studies in the History of Art; 60].

HARASIMOWICZ 1996 Jan Harasimowicz (Hrsg.): *Kunst als Glaubensbekenntnis. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Reformationszeit*, Baden-Baden 1996, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 359].

HARASIMOWICZ 1991 Jan Harasimowicz: *Lutherische Bildepitaphien als Ausdruck des »Allgemeinen Priestertums der Gläubigen« am Beispiel Schlesiens*. In: Brigitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil (Hrsg.): *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, Berlin 1991, S. 135–164 [Zeitschrift für Historische Forschung. Beihefte; 12].

HARASIMOWICZ 1992 Jan Harasimowicz: *Mors janua vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji*, Breslau 1992, [Historia sztuki; 3].

HARASIMOWICZ 1996a Jan Harasimowicz: *Die »Heilsgewißheit« in der nordeuropäischen Sepulchralkunst des 16. Jahrhunderts*. In: Jan Harasimowicz (Hrsg.): *Kunst als Glaubensbekenntnis. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Reformationszeit*, Baden-Baden 1996, S. 127 [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 359].

HARMS/SCHILLING 1997 Wolfgang Harms und Michael Schilling (Hrsg.): *Das illustrierte Flugblatt in der Kultur der Frühen Neuzeit. Wolfenbütteler Arbeitsgespräch 1997*, Frankfurt a. M. 1998, [Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung; 50].

HARTT 1958 Frederick Hartt (Hrsg.): *Giulio Romano*, 2 Bände, New Haven 1958.

HASENFRATZ 1999 Hans-Peter Hasenfratz: *Seele*. In: Gerhard Krause und Gerhard Müller (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*, 38 Bände, Berlin, New York 1977–2007, 30 [1999], S. 733–773.

HASSELMEYER 2010 Lothar Hasselmeyer: *Sanduhren zum Messen der Uhrzeit*. In: *Jahresschrift der Deutschen Gesellschaft für Chronometrie*, Jg. 49 2010, S. 123–132.

HASSELMEYER 2012 Lothar Hasselmeyer: *Sanduhren aus Nürnberg*. In: *Jahresschrift der Deutschen Gesellschaft für Chronometrie*, Jg. 51 2012, 1–31.

HAUSER 1987 Albert Hauser: *Was für ein Leben. Schweizer Alltag vom 15. bis 18. Jahrhundert*, Zürich 1987.

HECHT 2009 Christian Hecht (Hrsg.): *Beständig im Wandel. Innovationen – Verwandlungen – Konkretisierungen*, Berlin 2009.

HEINECKEN 1778–1790 Karl Heinrich von Heinecken (Hrsg.): *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes*, 4 Bände, Leipzig 1778–1790.

HEISER 2017 Sabine Heiser: *Das mobile Monument. Die Metzer Statuette im Kontext der karolingischen Memorialkultur*. In: Gabriele Köster (Hrsg.): *Der Magdeburger Reiter. Bestandsaufnahme – Restaurierung – Forschung*, Regensburg 2017, S. 232–247 [Schriftenreihe des Zentrums für Mittelalterausstellungen Magdeburg; 3].

HEITZ/SCHREIBER 1901 Paul Heitz und Wilhelm Ludwig Schreiber: *Pestblätter des XV. Jahrhunderts*, Straßburg 1901, [Einblattdrucke des Fünfzehnten Jahrhunderts; 2].

HELD 1932 Julius Held: *Burgkmair and Lucas van Leyden*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Jg. 60 1932 (351), S. 308–313.

HELLER 1827 Joseph Heller: *Das Leben und die Werke Albrecht Dürers*, 2 Bände, Bamberg 1827.

HELM 1928 Rudolf Helm: *Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze,* zugl. Phil.Diss. Marburg 1927, Straßburg 1928, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 255].

HENKEL/SCHÖNE 1967 Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.

HENNIG 2014 Beate Hennig (Hrsg.): *Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Berlin, Boston 2014, 6. Auflage.

HEPPE 1982 Karl Bernd Heppe: *Bemerkungen zu den Gestalten des Todes in der Dürerzeit*. In: Karl Bernd Heppe (Hrsg.): *Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter*, Unna 1982, S. 29–41.

HERLIHY 1997 David Herlihy: *Der Schwarze Tod und die Verwandlung Europas*, Berlin 1997.

HESS 1994 Daniel Hess: *Meister um das »mittelalterliche Hausbuch«. Studien zur Hausbuchmeisterfrage*, zugl. Phil.Diss. Stuttgart, 1992, Mainz 1994

HESSE 1994a Jochen Hesse: *Der Tod tanzt auch auf einem Schweizerdolch*. In: Peter Jezler und Hans-Dietrich Altendorf (Hrsg.): *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter,* 2., durchges. Aufl., München 1994, S. 260–261.

HESSE 1994b Jochen Hesse: *Im siebten Zeitalter, vor dem Weltgericht, hat das irdische ein Ende*. In: Peter Jezler und Hans-Dietrich Altendorf (Hrsg.): *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter,* 2., durchges. Aufl., München 1994, S. 323.

HESSE/JEZLER 1994 Jochen Hesse und Elke Jezler: *Der Tod lauert Reisläufern und der Felddirne auf*. In: Peter Jezler und Hans-Dietrich Altendorf (Hrsg.): *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter,* 2., durchges. Aufl., München 1994, S. 258–259.

HIRTH/MUTHER 1893 Georg Hirth und Richard Muther: *Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten*, München 1893.

HIS 1870 Eduard His: *Die Basler Archive über Hans Holbein, den Jüngeren, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen*. In: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, Jg. 3 1870, S. 113–173.

HIS 1873 Eduard His: *Beschreibendes Verzeichnis des Werks von Urs Graf*. In: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, Jg. 6 1873, S. 135–187.

HOFFMANN 1927 Georg Hoffmann: *Sigismundus Suevus Freistadiensis. Ein schlesischer Pfarrer aus dem Reformations-Jahrhundert*, Breslau 1927.

HOFFMANN 2017 Ingrid-Sibylle Hoffmann: *Federzeichnung mit Dürer-Monogramm*. In: Landesmuseum Württemberg (Hrsg.): *Die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg. Bestand, Geschichte, Kontext*, 3 Bände, Ostfildern 2017, S. 694–698.

HOHENLOHE 1868 Friedrich-Karl zu Hohenlohe-Waldenburg: *Über den Gebrauch der heraldischen Helm-Zierden im Mittelalter : culturhistorische Skizze*, Stuttgart 1868.

HOLLSTEIN DUTCH Friedrich W. H. Hollstein (Hrsg.): *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450–1700*, 72 Bände, Ouderkerk aan den IJssel, Rotterdam, Roosendaal, Amsterdam 1949–2010.

HOLLSTEIN GERMAN Friedrich W. H. Hollstein (Hrsg.): *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. 1400 – 1700*, 88 Bände, Ouderkerk aan den IJssel, Rotterdam, Roosendaal, Amsterdam 1954–2018.

HOLLSTEIN DUTCH (NEW) Friedrich W. H. Hollstein (Hrsg.): *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450–1700*, 101 Bände, Rotterdam, Amsterdam 1993–2017.

HOLLSTEIN GERMAN (NEW) Friedrich W. H. Hollstein (Hrsg.): *The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts. 1400 – 1700*, 38 Bände, Ouderkerk aan den IJssel, Rotterdam, Roosendaal, Amsterdam 1996–2016.

HOMEYER 1998 Susanne Homeyer: *Die kompensatorische Funktion für den Rezipienten bei einigen illustrierten Flugblättern des 16. Jahrhunderts mit Endzeitvorstellungen*. In: Wolfgang Harms und Michael Schilling (Hrsg.): *Das illustrierte Flugblatt in der Kultur der Frühen Neuzeit. Wolfenbütteler Arbeitsgespräch 1997*, Frankfurt a. M. 1998, S. 137–149 [Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung; 50].

HONEMANN U.A. 2000 Volker Honemann, Sabine Griese, Falk Eisermann u. a. (Hrsg.): *Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien*, Tübingen 2000.

HOSTNIK 2016 Ivana Hostnik: *Das Text- und Bildverständnis im Ackermann aus Böhmen*, Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Alemães, Universidade do Porto, Porto 2016.

HUGELSHOFER 1965 Walter Hugelshofer: *Der deutsche Zeichner der Rundblätter von 1515*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen Neue Folge*, Jg. 7 1965, S. 189–207.

HUNTEBRINKER 2010 Jan Willem Huntebrinker: *»Fromme Knechte« und »Garteteufel« : Söldner als soziale Gruppe im 16. und 17. Jahrhundert,* zugl. Phil.Diss Dresden, 2008, Konstanz 2010, [Konflikte und Kultur; 22].

HÜPPAUF 2011 Bernd Hüppauf: *Vom Frosch. Eine Kulturgeschichte zwischen Tierphilosophie und Ökologie*, Bielefeld 2011, [Edition Kulturwissenschaft; 1].

HÜSGEN 1778 Heinrich Sebastian Hüsgen: *Raisonnirendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbsten verfertigt worden. Ans Licht gestellt, und in eine Systematische Ordnung gebracht, von einem Freund der schönen Wissenschaften*, Frankfurt a. M., Leipzig 1778.

HÜTT 1970 Wolfgang Hütt (Hrsg.): *Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Band 1: Handzeichnungen*, 2 Bände, München 1970.

HUTTER 1991 Ulrich Hutter (Hrsg.): *Martin Luther und die Reformation in Ostdeutschland und Südosteuropa. Wirkungen und Wechselwirkungen*, Sigmaringen 1991, [Beihefte zum Jahrbuch für schlesische Kirchengeschichte; 8].

HWANG 1991 Jung-Uck Hwang: *Der junge Calvin und seine Psychopannychia,* zugl. Phil.Diss Wuppertal 1990, Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1991, [Europäische Hochschulschriften / 23; 407].

JANSON 1937 Horst W. Janson: *The Putto with Death's Head*. In: *Art Bulletin*, Jg. 19 1937 (3), S. 423–449.

JANSON 1939–1940 Horst W. Janson: *A »Memento Mori« among early Italian prints*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Jg. 3 1939–1940, S. 243–248.

JANZIN 2007 Marion Janzin und Joachim Güntner: *Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte*, Hannover 2007, 3., überarb. und erw. Aufl. [1995].

JEZLER 2000 Peter Jezler: *In der Geistermesse vergelten die dankbaren Toten ihren Wohltätern die Jenseitsinvestitionen*. In: Cécile Dupeux, Peter Jezler und Jean Wirth (Hrsg.): *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille*, München 2000, S. 204–205.

JOHANEK 2008 Peter Johanek (Hrsg.): *Die Stadt und ihr Rand*, Köln, Weimar, Wien 2008.

JÜNGER 1954 Ernst Jünger: *Das Sanduhrbuch*, Frankfurt a. M. 1954.

JÜRRIES 1991 Wolfgang Jürries (Hrsg.): *Beiträge zur Archäologie und Geschichte Nordostniedersachsens. Berndt Wachter zum 70. Geburtstag*, Lüchow 1991, [Schriftenreihe des Heimatkundlichen Arbeitskreises Lüchow-Dannenberg; 8].

JUSSEN/KOSLOFSKY 1999 Bernhard Jussen und Craig Koslofsky (Hrsg.): *Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400–1600*, Göttingen 1999, [Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 145].

KAISER/SEGESSER 1839–1886 Jakob Kaiser und Anton Philipp von Segesser (Hrsg.): *Amtliche Sammlung der älteren Eidgenössischen Abschiede*, 24 Bände, Brugg 1839–1886.

KALDEN-ROSENFELD 1995 Iris Kalden-Rosenfeld: *Binck (Bink), Jacob (Jakob)*. In: Andres Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff (Hrsg.): *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Begr. von Günter Meißner*, 96 Bände, München, Leipzig 1991–2017, 11 [1995], S. 72–73.

KALDEN-ROSENFELD 1994 Iris Kalden-Rosenfeld und Jörg Rosenfeld: *Beham (Behaim; Beheim; Beheym; Böhm; Peham), Sebald (Hans Sebald)*. In: Andres Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff (Hrsg.): *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Begr. von Günter Meißner*, 96 Bände, München, Leipzig 1991–2017, 8 [1994], S. 291–293.

KARLSON 1933 William Karlson: *Jacob Binck och ett par skåne-porträtt*. In: *Tidskrift för konstvetenskap*, Jg. 17 1933, S. 15–27.

KAUFMANN 1899 Alexander Kaufmann: *Thomas von Chantimpré*, Köln 1899, [Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft im Katholischen Deutschland; 1899, 1].

KAUTZSCH 1896 Rudolf Kautzsch (Hrsg.): *Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479*, Straßburg 1896, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 7].

KELLER 1981 William Keller: *Death with an inverted banner*. In: James H. Marrow und Alan Shestack (Hrsg.): *Hans Baldung Grien. Prints & Drawings*, New Haven 1981, S. 96–99.

KERN 1900 Georg Kern: *Die Todtentänze zu Basel, Kienzheim, Luzern. Geschichtliche Skizzen*, Straßburg 1900.

KETTLER 2009 Wilfried Kettler: *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. Philologische, epigraphische sowie historische Überlegungen zu einem Sprach- und Kunstdenkmal der frühen Neuzeit*, Bern 2009.

KIENER 1956 Franz Kiener: *Kleidung, Mode und Mensch. Versuch einer psychologischen Deutung*, München, Basel 1956.

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

KLAPPER 1914 Joseph Klapper (Hrsg.): *Erzählungen des Mittelalters. In deutscher Übersetzung und lateinischem Urtext*, Breslau 1914, [Wort und Brauch. Volkskundliche Arbeiten namens der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde; 12].

KLEIN 1981–1983 Peter K. Klein (Hrsg.): *Apokalypse : MS Douce 180. Vollst. Faks.-Ausg. im Originalformat d. Hs. MS Douce 180 aus d. Besitz d. Bodleian Library, Oxford*, 2 Bände, Graz 1981–1983, alt-frz. und lat., um 1270, London, Apocalypsis, [Codices selecti; 72].

KLEINSCHMIDT 1989 Harald Kleinschmidt: *Tyrocinium Militare. Militärische Körperhaltungen und -bewegungen im Wandel zwischen dem 14. und dem 18. Jahrhundert,* zugl. Habil. Stuttgart 1985, Stuttgart 1989.

KLINGENBURG 1975 Karl-Heinz Klingenburg: *Holbeins »Bilder des Todes« in ihrem Bezug zur frühbürgerlichen Revolution*. In: *Bildende Kunst*, Jg. 23 1975, S. 142–146.

KLOPPENBORG 2000 Fred Kloppenborg: *Ein Katalog der Art Macabre in East Anglia (England)*. In: L'association Danses Macabres d'Europe (Hrsg.): *Dixieme Congres International sur les Danses Macabres. Et l'art Macabre en Général,* Inoffizielle Kleinauflage 06. bis 2000, S. 179–190.

KLUGE 1899 Friedrich Kluge (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Straßburg 1899.

KNACKFUß 1902 Hermann Knackfuß: *Holbein der jüngere*, Bielefeld 1902, [Künstler-Monographien; 17].

KNACKFUß 1897–1903 Hermann Knackfuß und Max Georg Zimmermann (Hrsg.): *Allgemeine Kunstgeschichte*, 3 Bände, Bielefeld, Leipzig 1897–1903.

KNAPPE 1964 Karl–Adolf Knappe: *Dürer. Das graphische Werk*, Paris und Wien 1964.

KNAPPE 1980 Karl Adolf Knappe: *Bibelillustrationen*. In: Gerhard Müller (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*, 36 Bände, Berlin, New York 1976–2004, 6. Bibel – Böhmen und Mähren [1980], S. 131–160.

KNAUER 1997 Martin Knauer: *›Bedenke das Ende‹. Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges*, Tübingen 1997, [Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 58].

KNAUER 1998 Martin Knauer: *Der erinnerte Tod. Überlegungen zu Form und Funktion retrospektiver Kunst am Beispiel der Vergänglichkeitsikonographie*. In: Wolfgang Harms und Michael Schilling (Hrsg.): *Das illustrierte Flugblatt in der Kultur der Frühen Neuzeit. Wolfenbütteler Arbeitsgespräch 1997*, Frankfurt a. M. 1998, S. 151–175 [Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung; 50].

KNAUER 2010 Martin Knauer: *Kupferstiche der Deutschen Kleinmeister. Zur Erforschung eines Bildmediums in einer Epoche kulturellen Umbruchs*. In: Karl Möseneder (Hrsg.): *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg 2010, S. 9–16.

KNAUER 2013 Martin Knauer: *Dürers unfolgsame Erben. Bildstrategien in den Kupferstichen der deutschen Kleinmeister,* zugl. Phil.Diss. Tübingen 2009, Petersberg 2013.

KNÖLL 2012 Stefanie Knöll (Hrsg.): *Lebenslust und Todesfurcht. Druckgraphik aus der Zeit des Barock*, Düsseldorf 2012, [Schriften der Graphiksammlung »Mensch und Tod« der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; 4].

KOCH 1941 Carl Koch (Hrsg.): *Die Zeichnungen Hans Baldung Grien's*, Berlin 1941, [Denkmäler Deutscher Kunst; 3.2].

KOEGLER 1907 Hans Koegler: *Beiträge zum Holzschnittwerk des Urs Graf*. In: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde; Neue Folge*, Jg. 9 1907 (1), S. 43–57.

KOEGLER 1930 Hans Koegler: *Die Basler Handzeichnungen des Niklaus Manuel Deutsch. 1484 – 1530*, Basel 1930.

KOEGLER 1947 Hans Koegler: *Hundert Tafeln aus dem Gesamtwerk des Urs Graf*, Basel 1947.

KOEGLER U.A. 1941 Hans Koegler, Conrad von Mandach und Robert Spreng: *Niklaus Manuel Deutsch*, Basel 1941.

KOENIG 1970 Otto Koenig: *Kultur und Verhaltensforschung. Einführung in die Kulturtheologie*, München 1970.

KOEPPLIN 1984 Dieter Koepplin: *Ausgeführte und entworfene Hausfassadenmalereien von Holbein, Stimmer und Bock – Kunsthybris mit dem erhobenen Zeigefinger*. In: Dieter Koepplin und Robert Hiltbrand (Hrsg.): *Tobias Stimmer 1539–1584. Spätrenaissance am Oberrhein*, Basel 1984, S. 35–82.

KOERNER 1993 Joseph Leo Koerner: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993.

KOLLER 1980 Heinrich Koller: *Der St. Georgs-Ritterorden Kaiser Friedrichs III*. In: Josef Fleckenstein und Manfred Hellmann (Hrsg.): *Die geistlichen Ritterorden Europas*, Sigmaringen 1980, S. 417–429 [Vorträge und Forschungen / Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte; 26].

KOLLER 1980a Erwin Koller: *Totentanz. Versuch einer Textembeschreibung,* zugl. Habil. Innsbruck 1980, Innsbruck 1980, [Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft : Germanistische

Reihe / im Auftr. des Instituts für Deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik an der Universität Innsbruck und der Innsbrucker Germanistischen Arbeitsgemeinschaft hrsg.; 10].

KOLMER 1997 Lothar Kolmer (Hrsg.): *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1997.

KNÖCKE 1911 Pastor Köncke: *Die Kirche zu Loxstedt*. In: *Jahresbericht der Männer vom Morgenstern. Heimatbund an der Elb- und Wesermündung*, Jg. 12 1911, S. 125–128.

KONEČNÝ 2007 Lubomír Konečný: *Jacopo Ligozzi, Dante and Petrarch*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Jg. 50 2007, S. 401–407.

KÖRNER 1979 Hans Körner: *Der früheste Deutsche Einblattholzschnitt*, Mittenawald 1979, [Studia Iconologia; 3].

KÖSER 2011 Martina Köser-Rudolph: *Totentanz im Holzschnitt. Ein Motiv lebt weiter zwischen Tradition und Innovation*. In: Herbert Eichhorn (Hrsg.): *Dürer & co reloaded. Von alter Grafik inspiriert*, Reutlingen 2011, S. 38–50.

KÖßLING 1999 Rainer Kößling: *Der schwarze Tod im Spiegel zeitgenössischer Zeugnisse des 15. und 16. Jahrhunderts*. In: Ortrun Riha (Hrsg.): *Seuchen in der Geschichte: 1348 – 1998. 650 Jahre nach dem Schwarzen Tod. Referate einer interdisziplinären Ringvorlesung im Sommersemester 1998 an der Universität Leipzig*, Aachen 1999, S. 74–88 [Berichte aus der Geschichtswissenschaft].

KÖSTER 2017 Gabriele Köster (Hrsg.): *Der Magdeburger Reiter. Betandsaufnahme – Restaurierung – Forschung*, Regensburg 2017, [Schriftenreihe des Zentrums für Mittelalterausstellungen Magdeburg; 3].

KOZÁKY/COSACCHI 1936 P. Stephan Kozáky: *Anfänge der Darstellungen des Vergänglichkeitsproblems*, Budapest 1936, [Bibliotheca humanitatis historica; 1].

KOZÁKY/COSACCHI 1941 P. Stephan Kozáky: *A mai haláltánc. Der Totentanz von heute*, Budapest 1941, [Bibliotheca humanitatis historica; 7].

KOZÁKY/COSACCHI 1965 P. Stephan Kozáky: *Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim am Glan 1965.

KRAUSE/MÜLLER 1977–2007 Gerhard Krause und Gerhard Müller (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*, 38 Bände, Berlin, New York 1977–2007.

KRAUSSER 1997a Liselotte Krausser: *Kissen, Federn, Beutel, Schlüssel. Objekte aus dem Alltagsleben in Dürers Graphik*. In: Gerd Unverfehrt (Hrsg.): *Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen*, Göttingen 1997, S. 57–64.

KRAUSSER 1997b Liselotte Krausser: *Ritter und Landsknecht*. In: Gerd Unverfehrt (Hrsg.): *Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen*, Göttingen 1997, S. 188–189.

KRENN 1992 Peter Krenn: *Armatura all'Antica*. In: Harry Kühnel (Hrsg.): *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter*, Stuttgart 1992, S. 12 [Kröners Taschenausgabe; 453].

KRISTELLER 1915 Paul Kristeller (Hrsg.): *Holzschnitte im königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin 1915, 2. Reihe, [Veröffentlichung / Graphische Gesellschaft; 21].

KRISTELLER 1905 Paul Kristeller: *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1905.

KROENER/PRÖVE 1996 Bernhard Kroener und Ralf Pröve (Hrsg.): *Krieg und Frieden. Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1996.

KRONENBERG 1923 Maria Elisabeth Kronenberg: *(La Marche, Oliver de), Den camp vander doot*. In: Wouter Nijhoff (Hrsg.): *Nederlandsche bibliographie van 1500–1540*, Den Haag 1923, S. 471.

KRÜGER 2002 Peter Krüger: *Die apokalyptischen Reiter*. In: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bände, München, London, New York 2001–2004, Bd. 2, S. 76–79.

KUHN 1888 Ernst Kuhn: *Der Mann im Brunnen. Geschichte eines indischen Gleichnisses*. In: Rudolf von Roth (Hrsg.): *Festgruss an Otto von Böhtlingk zum Doktorjubiläum*, Stuttgart 1888, S. 68–76.

KÜHNEL 1992 Harry Kühnel (Hrsg.): *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter*, Stuttgart 1992, [Kröners Taschenausgabe; 453].

KÜNSTLE 1908 Karl Künstle: *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Nebst einem Exkurs über die Jakobslegende im Zusammenhang mit neueren Gemäldefunden aus dem Badischen Oberland untersucht von Karl Künstle*, Freiburg 1908.

KUNSTGEWERBE 1963 Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen (Hrsg.): *Kunstgewerbe Museum. Ausgewählte Werke*, Berlin 1963.

KURRAS 1983 Lotte Kurras: *Norica. Nürnberger Handschriften der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1983, [Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg; 3].

KURTH 1963 Willi Kurth (Hrsg.): *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, New York 1963, unabridged and unaltered republ. of the ed. first publ. in 1927.

KURTZ 1975 Leonard P. Kurtz: *The Dance of Death. And the Macabre Spirit in European Literature*, Genf 1975.

LABBIE/TERRY-FRITSCH 2012 Erin Felicia Labbie und Allie Terry-Fritsch (Hrsg.): *Beholding Violence in Medieval and Early Modern Europe*, Farnham 2012.

LANDAU 1978 David Landau: *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Mailand 1978, [I classici dell'incisione].

LANDAU/PARSHALL 1994 David Landau und Peter Parshall: *The Renaissance Print. 1470–1550*, New Haven, London 1994.

LANE 2008 Anthony N. S. Lane: *Mensch. Aus dem Englischen übersetzt von Ulrike Sawicki*. In: Herman Johan Selderhuis (Hrsg.): *Calvin Handbuch*, Tübingen 2008, S. 270–284.

LAUCHERT 1889 Friedrich Lauchert: *Geschichte des Physiologus*, Straßburg 1889.

LAUG 1991 Werner Laug: *Johannes Heß und die Disputation in Breslau*. In: Ulrich Hutter (Hrsg.): *Martin Luther und die Reformation in Ostdeutschland und Südosteuropa. Wirkungen und Wechselwirkungen*, Sigmaringen 1991, S. 67–77 [Beihefte zum Jahrbuch für schlesische Kirchengeschichte; 8].

LE BLANC 1970 M. Charles Le Blanc (Hrsg.): *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, 4 Bände in 2 Bänden, Amsterdam 1970–1971, Neudruck der Orginalausgabe, frz., 1854–1890, Paris, Manuel de l'Amateur d'Estampes.

LECOUTEUX 1987 Claude Lecouteux: *Geschichte der Gespenster und Wiedergänger im Mittelalter*, Köln 1987.

LEE 1974 Constance G. Lee: *Death*. In: Brown University Deptartment of Art (Hrsg.): *Europe in Torment: 1450–1550*, Providence 1974, S. 71–79.

LEES 1913 George Frederic Lees: *The art of the great masters. As exemplified by drawings in the collection of Émile Wauters*, London 1913.

LEGNER 1981 Anton Legner (Hrsg.): *Schnütgen-Museum Köln. Kleine Festschrift zum dreifachen Jubiläum*, Köln 1981.

LEHNER 1984 Julia Lehner: *Die Mode im alten Nürnberg. Modische Entwicklung und sozialer Wandel in Nürnberg, aufgezeigt an den Nürnberger Kleiderordnungen,* zugl. Phil.Diss. Erlangen-Nürnberg 1984, Nürnberg 1984, [Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte; 36].

LEHRS 1887 Max Lehrs: Die erste Jahrespublication der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, Jg. 10 1887 (1), S. 95–103.

LEHRS 1908–1934 Max Lehrs (Hrsg.): *Geschichte und kritischer Katalog des Deutschen, Niederländischen und Französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert*, 9 Tafelbände und 9 Textbände, Wien 1908–1934.

LEITSCHUH 1889 Friedrich Leitschuh: *Führer durch die Königliche Bibliothek zu Bamberg*, Bamberg 1889, 2. Auflage.

LEMMER 1981 Manfred Lemmer: *Studien zur Wirkung von Sebastian Brandts Narrenschiff*, Habilitationsschrift zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Wissenschaften, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle a. d. Saale 1981.

LEMMER 1991 Manfred Lemmer: *Der Heidelberger Totentanz von 1485*, Frankfurt a. M., Leipzig 1991.

LEMMER 1994 Manfred Lemmer: *Die Holzschnitte zu Sebastian Brants Narrenschiff*, Frankfurt a. M., Leipzig 1994, 3. überarb. Auflage.

LENZ 1975–2014 Rudolf Lenz (Hrsg.): *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften*, 5 Bände, Köln 1975–2014.

LEONHARD 1976 Walter Leonhard: *Das große Buch der Wappenkunst. Entwicklung, Elemente, Bildmotive, Gestaltung*, München 1976.

LEVIN 1975a William R. Levin: The four Horsemen of the Apocalypse. In: William R. Levin (Hrsg.): Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art, Michigan 1975, S. 75–77.

LEVIN 1975b William R. Levin: The Knight. In: William R. Levin (Hrsg.): Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art, Michigan 1975, S. 55.

LEVIN 1975c William R. Levin: *Death and the Amorous Couple*. In: William R. Levin (Hrsg.): *Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art*, Michigan 1975, S. 72–73.

LEVY 1988 Janey L. Levy: *Sebald Beham. The Lady and Death*. In: Stephen Hopkins Goddard (Hrsg.): *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550*, Kansas 1988, S. 160–163.

LIEBE 1924 Georg Liebe: *Der Soldat in der deutschen Vergangenheit*, Jena 1924, 2. Auflage, [Die Deutschen Stände in Einzeldarstellungen; 1].

LIENERT 1996 Elisabeth Lienert (Hrsg.): *Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg'*, Wiesbaden 1996.

LIENHART/MARTIN 1899–1907 Hans Lienhart und Ernst Martin (Hrsg.): *Wörterbuch der elsässischen Mundarten*, 2 Bände, Straßburg 1899–1907.

LILIENCRON 1865–1869 Rochus von Liliencron (Hrsg.): *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, 4 Bände, Leipzig 1865–1869.

LILIENCRON 1966 Rochus von Liliencron (Hrsg.): *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, 4 Bände, Hildesheim 1966, reprogr. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1865–1869, dt., 1865, Leipzig.

LINTMEIER 1998 Ruth Lintemeier: *Die Bedeutung des Todes in den Einblattdrucken des 15./16. Jahrhunderts*, Begonnene Inauguraldissertation, nicht abgeschlossen, nicht veröffentlicht, Westfälische Wilhelms-Universität, Münster, Germanistisches Institut 1998.

LIPPMANN 1890–1899 Friedrich Lippmann (Hrsg.): *Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen*, 10 Bände, Berlin 1890–1899.

LIPPMANN 1883dt. Friedrich Lippmann: *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen*, Berlin 1883, [Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen; 1].

LIPPMANN 1883eng. Friedrich Lippmann: *Drawings by Albrecht Dürer reproduced in facsimile*, Berlin 1883, [Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen; 1].

LOMMATZSCH 1918 Ernst Lommatzsch und Theodor Mommsen (Hrsg.): *Inscriptiones Latinae antiquissimae ad C. Caesaris mortem. Fasc. I Inscriptiones Latinae antiquissimae*, Berolini 1918, [Corpus Inscriptionum Latinarum; Bd. I, Teil II].

LÜTHI 1928 Walter Lüthi: *Urs Graf und die Kunst der alten Schweizer*, Zürich, Leipzig 1928, [Monographien zur Schweizer Kunst; 4].

LÜTZOW 1891 Carl von Lützow (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes*, Berlin 1891, [Geschichte der deutschen Kunst; 4].

MAGISTER 2011 Susanne Magister: *Die Stunde des Todes*. In: Jürgen Müller und Thomas Schauerte (Hrsg.): *Die Gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, Emsdetten 2011, S. 246–247.

MAJOR 1907 Emil Major: *Urs Graf: Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhunderts,* zugl. Phil.Diss. Basel 1906, Straßburg 1907, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 77].

MAJOR 1911 Emil Major: *Basel*, Leipzig 1911, [Stätten der Kultur; 28].

MÂLE 1949 Émile Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1949, 5. éd., revue et corrigée, frz., 1908.

MANSER 2013 Victor Manser: Die Wandgemälde im Beinhaus St. Peter Wil (um 1500). In: Rundbrief der schweizerischen Totentanz-Vereinigung, Anfang November 2013, S. 10–18.

MANUEL 1878a Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Vom Papst und seiner Priesterschaft. Ein Faßnacht spyl (*dt., 1524, Bern). In: Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Niklaus Manuel. Werke,* hrsg. v. Jakob Baechtold, Frauenfeld 1878, S. 31–101 [Bibliothek älterer Schriftwerke der Deutschen Schweiz und ihres Grenzgebietes; 2].

MARINI 2014 Giorgio Marini: *Il rapporto con l'incisione e le fonti nordiche*. In: Alessandroo Cecchi, Lucilla Conigliello und Marzia Faietti (Hrsg.): *Jacopo Ligozzi. Pittore Universalissimo*, Livorno 2014, S. 304–309.

MARLE 1932 Raimond van Marle (Hrsg.): *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, 2 Bände, La Haye 1932.

MARR 2010 Jan Marr: *Kriege und Seuchen. Spätmittelalterliche Katastrophen und ihre Reflexion in den deutschen Einblattdrucken von 1460 bis 1520,* zugl. Phil.Diss. Trier 2009, Trier 2010.

MARTINI 1971 Fritz Martini: *Wilhelm Hauff*. In: Helmut Jürgen Schneider und Benno von Wiese (Hrsg.): *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*, Berlin 1971, S. 532–562.

MARX/STEBNER 1990 Reiner Marx und Gerhard Stebner (Hrsg.): *Perspektiven des Todes. Interdisziplinäres Symposion I*, Heidelberg 1990.

MASSMANN 1840 Hans Ferdinand Massmann: *Literatur der Todtentänze*. In: *Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft, Handschriftenkunde und ältere Literatur*, Jg. 1 1840 (16), S. 241–256.

MASSMANN 1841 Hans Ferdinand Massmann: *Literatur der Todtentänze*. In: *Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft, Handschriftenkunde und ältere Literatur*, Jg. 2 1841 (11), S. 161–176.

MATTI 2016 Walter Matti: *Mitgliederversammlung der schweizerischen Totentanz-Vereinigung in St. Gallen*. In: *Rundbrief der schweizerischen Totentanz–Vereinigung*, 15.10.2016, Jg. 2016, S. 2–6.

MC GRATH 1967 Robert L. McGrath: *Some Drawings by Jacopo Ligozzi Illustrating the »Devine Comedy«*. In: *Master Drawings*, Jg. 5 1967 (1), S. 31.

MEDER 1932 Joseph Meder: *Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*, Wien 1932.

MEDER/SCHÖNBRUNNER 1896–1908 Joseph Meder und Joseph Schönbrunner: *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen*, 12 Bände, Wien 1896–1908.

MEDER/SCHÖNBRUNNER 1905 Joseph Meder und Joseph Schönbrunner: *Zeichnungen Albrecht Dürers in der Albertina zu Wien in Nachbildungen*, Berlin 1905, [Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen; 5].

MEIER 1909 Karl Ernst Meier: *Fortleben der religiös-dogmatischen Kompositionen Cranachs in der Kunst des Protestantismus*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Jg. 32 1909, S. 415–435.

MEIER 1910 John Meier: *Botz marter Kiiri Velti*. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Jg. 14 1910, S. 303–304.

MENDE 1978 Matthias Mende (Hrsg.): *Hans Baldung Grien – Das graphische Werk. Vollständiger Bilderkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*, Unterschneidheim 1978.

MENDE 1976 Matthias Mende: *Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte – Beilage zur Kassette*, Kassette mit Faksimiles und Textheft, München 1976.

MENDE 2001 Matthias Mende: *Der Reiter (Ritter, Tod und Teufel)*. In: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bände, München, London, New York 2001–2004, Bd. 1, S. 169–173.

MENZ 1980 Cäsar Menz: *Zum Bild des Reisläufers bei Niklaus Manuel*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Jg. 37 1980, S. 245–251.

MERTENS 1983 Veronika Mertens: *Mi-Parti als Zeichen. Zur Bedeutung von geteiltem Kleid und geteilter Gestalt in der Ständetracht, in literarischen und bildnerischen Quellen sowie im Fastnachtsbrauch vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Remscheid 1983, [Kulturgeschichtliche Forschungen; 1].

MESSERSCHMIDT U.A. 1982 Manfred Messerschmidt, Klaus A. Maier, Werner Rahn u. a. (Hrsg.): *Militärgeschichte. Probleme – Thesen – Wege*, Stuttgart 1982, [Beiträge zur Militär- und Kriegsgeschichte; 25].

MEYER 1987 Peter Meyer (Hrsg.): *Illustrierte Berner Enzyklopädie*, 4 Bände, Bern 1987.

MICHAEL 1991 Eckhard Michael: *Der »Wittfeitzener Altar«. Ein Nebenaltar aus Kloster Lüne*. In: Wolfgang Jürries (Hrsg.): *Beiträge zur Archäologie und Geschichte Nordostniedersachsens. Berndt Wachter zum 70. Geburtstag*, Lüchow 1991, S. 189–212 [Schriftenreihe des Heimatkundlichen Arbeitskreises Lüchow-Dannenberg; 8].

MIELKE 2002 Ursula Mielke: *Tod und Landsknecht (Flugblatt mit einem Gedicht in 76 Verszeilen)*. In: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bände, München, London, New York 2001–2004, Bd. 2, S. 162–164.

MIGNE 1879 Jacques Paul Migne (Hrsg.): *Vitae patrum sive historiae eremiticae libri decem*, Paris 1879, [Patrologiae cursus completus / Series Latina; 73].

MISCHKE 1996 Marianne Mischke: *Der Umgang mit dem Tod. Vom Wandel in der abendländischen Geschichte*, Berlin 1996, [Reihe historischer Anthropologie; 2].

MOHR 1975 Rudolf Mohr: *Der Tote und das Bild des Todes*. In: Rudolf Lenz (Hrsg.): *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften*, 5 Bände, Köln 1975–2014, 1 [1975], S. 82–121.

MOHRLAND 2013 Juliane Mohrland: *Die Frau zwischen Narr und Tod. Untersuchungen zu einem Motiv der frühneuzeitlichen Bildpublizistik,* zugl. Phil.Diss. Karlsruhe 2012, Münster, Berlin 2013, [Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte; 8].

MÖLLER 1976 Hans Michael Möller: *Das Regiment der Landsknechte. Untersuchungen zu Verfassung, Recht und Selbstverständnis in deutschen Söldnerheeren des 16. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1976.

MÖLLER 2005 Christiane Möller: *Jacob Cornelisz. van Oostsanen und Doen Pietersz. Studien zur Zusammenarbeit zwischen Holzschneider und Drucker im Amsterdam des 16. Jahrhunderts*, Münster 2005, [Niederlande-Studien; 34].

MONCEAUX 1895 Henri Monceaux: *Les Le Rouge de Chablis (suite). Guillaume Le Rouge, graveur et imprimeur à Paris, à Chablis et à Troyes (1487–1517)*. In: *Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne*, Jg. 49 1895 (2), S. 239–414.

MONCEAUX 1896 Henri Monceaux: *Les Le Rouge de Chablis, calligraphes et miniaturistes, graveurs et imprimeurs. Étude sur les débuts de l'illustration du livre au 15e siècle*, 2 Bände, Paris 1896.

MÖSENEDER 2010 Karl Möseneder (Hrsg.): *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg 2010.

MOXEY 1985 Keith Patricio Fleming Moxey: *The Social Function of Secular Woodcuts in Sixteenth Century Nuremburg*. In: Jeffrey Chipps Smith (Hrsg.): *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Five Essays*, Austin 1985, S. 63–81.

MOXEY 1989a Keith Patricio Fleming Moxey: *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*, Chicago, London 1989.

MOXEY 1989b Keith Patricio Fleming Moxey: *The Beham Brothers and the death of the artist*. In: *The register of the Spencer Museum of Art 6*, Jg. 6 1989, S. 25–29.

MUCHALL-VIERBROOCK 1955 Thomas Muchall-Vierbroock: *Beham (Behaim, Beheym). Barthel und Hans Sebald*. In: Historische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): *Neue Deutsche Biographie*, 26 Bände, Berlin 1953–2016, 2. Behaim-Brükel [1955], S. 4–6.

MULLER 1958 Jan Muller (Hrsg.): *Barthel Beham. Kritischer Katalog seiner Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte*, Baden-Baden, Straßburg 1958, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 318].

MÜHLEN 1992 Karl-Heinz Zur Mühlen: *Die Affektenlehre im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Jg. 35 1992, S. 93–114.

MÜLLER 1929 Valentin Müller: Die Typen der Daphnedarstellungen. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Jg. 44 1929, S. 59–86.

MÜLLER 1976–2004 Gerhard Müller (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*, 36 Bände, Berlin, New York 1976–2004.

MÜLLER 1996 Christian Müller (Hrsg.): *Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein*, Basel 1996, [Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts (im Kupferstichkabinett Basel); 2A].

MÜLLER 2001 Christian Müller (Hrsg.): *Urs Graf. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel*, 2 Bände, Basel, Stuttgart 2001, [Beschreibender Katalog der Zeichnungen – Kupferstichkabinett; 3].

MÜLLER 2001a Christian Müller: Bannerträger mit seinem Buben. In: Christian Müller (Hrsg.): Urs Graf. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, 2 Bände, Basel, Stuttgart 2001, Bd. 2: Urs Graf, die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel, S. 166 [Beschreibender Katalog der Zeichnungen – Kupferstichkabinett; 3].

MÜLLER 2001b Christian Müller: Einwerbung eines Landsknechtes im Zunftsaal. In: Christian Müller (Hrsg.): Urs Graf. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, 2 Bände, Basel, Stuttgart 2001, Bd. 2: Urs Graf, die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel, S. 217–218 [Beschreibender Katalog der Zeichnungen – Kupferstichkabinett; 3].

MÜLLER 2002 Heinrich Müller: *Albrecht Dürer. Waffen und Rüstungen*, Mainz 2002.

MÜLLER 2005 Jürgen Müller: *Holbein und Laokoon. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J.* In: Bodo Brinkmann (Hrsg.): *Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts*, Turnhout 2005, S. 73–90.

MÜLLER 2006 Christian Müller: *Dolchscheide mit Totentanz*. In: Christian Müller und Stephan Kemperdick (Hrsg.): *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532*, München, Berlin, London, New York 2006, S. 314.

MURRAY 1905 Fairfax Murray: *A selection from the collection of drawings by the Old Masters*, London 1905.

MUSARRA-SCHRØDER/MUSARRA 2014 Ulla Musarra-Schrøder und Franco Musarra (Hrsg.): *Faber in fabula. Casi di intertestualità artistica nella letteratura italiana*, Firenze 2014, [Civiltà italiana; 3. Serie, 2].

MUSPER 1924 Heinrich Theodor Musper: *Beitrag zur Forschung über H.W. den Petrarkameister mit einem Katalog seiner Werke*, Ludwig-Maximilians-Universität, München 1924.

MUSPER 1927 Heinrich Theodor Musper: *Die Holzschnitte des Petrarkameisters. Ein kritisches Verzeichnis mit Einleitung und 28 Abbildungen*, München 1927.

MUSPER 1964 Heinrich Theodor Musper: *Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten*, Stuttgart 1964.

MUTHER 1886 Richard Muther: *Chronologisches Verzeichnis der Werke Hans Burgkmair's des Aelteren 1473–1531*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Jg. 9 1886, S. 410–448.

NAGLER 1858–1879 Georg Kaspar Nagler (Hrsg.): *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler alle Schulen. Welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbreviatur desselben &c. bedient haben*, 5 Bände, München 1858–1879.

NAGLER 2010 Oliver Nagler: *Sechs Triumphe nach Petrarca (Nach 15399) von Georg Pencz*. In: Karl Möseneder (Hrsg.): *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg 2010, S. 61–84.

NEGRONI 1985 Franco Negroni: *Nicolò Pellipario. Ceramista fantasma*. In: *Notizie da Palazzo Albani*, Jg. 14 1985 (1), S. 13–20.

NELL 1914 Martin Nell: *Die Landsknechte. Entsteheung der ersten deutschen Infanterie*, Berlin 1914, [Historische Studien; 123].

NEUGEBAUER 1993 Neugebauer Gräfin von der Schulenburg, Rosa: *Merians Basler Totentanz*. In: Christiane Riemann und Ute Schneider (Hrsg.): *Catalog zu Ausstellungen Matthaeus Merian des Aelteren*, Frankfurt a. M. 1993, S. 192–201.

NIJHOFF 1923 Wouter Nijhoff (Hrsg.): *Nederlandsche bibliographie van 1500–1540*, Den Haag 1923.

NORN 1961 Otto Norn: *Hesselagergaard og Jacob Binck. En tilskrivning ; foreninger til gamle Bygningers Bevaring*, Kopenhagen 1961.

OBERBAYERN 1905 Historischer Verein von Oberbayern: *Mitteilungen aus den oberbayerischen Ortsvereinen*. In: *Altbayerische Monatsschrift*, Jg. 5 1905, S. 47–50.

ODERMATT-BÜRGI 2000 Regula Odermatt-Bürgi: *Daniel Lindtmayer der Jüngere (1552–1603) und sein Totentanz*. In: L'association Danses Macabres d'Europe (Hrsg.): *Dixieme Congres International sur les Danses Macabres. Et l'art Macabre en Général,* Inoffizielle Kleinauflage 06. bis 2000, S. 113–157.

OSBORN 1894 Max Osborn: *Einleitung*. In: Andreas Musculus: *Vom Hosenteufel,* hrsg. v. Max Osborn, Halle a. d. Saale 1894, S. 3–30 (dt., 1555, Frankfurt a.d. Oder, Vom Hosen Teuffel) [Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts; 125].

OSTEN 1983 Osten, Gert von der: *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983, [Deutscher Verein für Kunstwissenschaft: Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft; 1981/1982].

OTHENIN-GIRARD 1998 Mireille Othenin-Girard: *Der Dank der Toten. Zur Vorstellung von wechselseitigen Hilfeleistungen zwischen Lebenden und Verstorbenen im Spätmittelalter*. In: *Schweizerische Kirchengeschichte*, Jg. 92 1998, S. 165–190.

OTHENIN-GIRARD 1999 Mireille Othenin-Girard: *›Helfer‹ und ›Gespenster‹. Die Toten und der Tauschhandel mit den Lebenden*. In: Bernhard Jussen und Craig Koslofsky (Hrsg.): *Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400–1600*, Göttingen 1999, S. 159–192 [Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 145].

ÖTTINGER/KNAPPE 1963 Karl Öttinger und Karl–Adolf Knappe: *Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg*, Nürnberg 1963.

PALMER 1993 Nigel Fenton Palmer: *Ars moriendi und Totentanz. Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter*. In: Arno Borst, Gerhart von Graevenitz, Alexander Patschovsky u.a. (Hrsg.): *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1993, S. 313–334 [Konstanzer Bibiothek; 20].

PANOFSKY 1948 Erwin Panofsky: *Albrecht Dürer*, 2 Bände, London 1948, 3. Auflage.

PARKER 1928 Karl Theodore Parker: *Elsässische Handzeichnungen des XV. und XVI Jahrhunderts*, Freiburg 1928, [Die Meisterzeichnungen; 2].

PARKER 1970 Karl Theodore Parker: *Hans Baldung Grien: Death and Landsknecht*. In: *Old master drawings: a quarterly magazine for students and collectors. Reprint der Ausgabe von 1926*, Jg. 1 1970, S. 42–43.

PARSHALL 2001 Peter Parshall: *Hans Holbein's Pictures of Death*. In: John Oliver Hand und Mark Roskill (Hrsg.): *Hans Holbein. Paintings, Prints and Reception*, New Haven, London 2001, S. 82–95 [Studies in the History of Art; 60].

PASSAVANT 1966 Johann David Passavant (Hrsg.): *Le Peintre-Graveur. Contenant l'Histoire de la Gravure sur Bois, sur Métal et au Burin jusque vers la Fin du 16. Siècle*, 3 Bände in 6 Teilbänden, New York 1966, [Art history and art reference series; 12].

PAULI 1901 Gustav Pauli: *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte*, Straßburg 1901, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 33].

PAULI 1908 Gustav Pauli: *Inkunabeln der deutschen und niederländischen Radierung*, Berlin 1908, [Graphische Gesellschaft; 8].

PAULI 1909a Gustav Pauli: *Jakob Binck und seine Kupferstiche*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Jg. 32 1909, S. 31–48.

PAWLAK 2011 Anna Pawlak: *Trilogie der Gottessuche. Pieter Bruegels d. Ä. Sturz der gefallenen Engel, Triumph des Todes und Dulle Griet,* zugl. Phil.Diss. Köln 2008., Berlin 2011.

PAWLAK 2014 Anna Pawlak: *Figura Mortis*, bewilligter Forschungsantrag der Fritz-Thyssen-Stiftung, Köln 2014.

PAWLAK 2016 Anna Pawlak: *Imago et figura mortis. Visuelle Reflexionsfiguren in Pieter Bruegels d. Ä. Triumph des Todes*. In: Anna Pawlak, Isabella Augart und Lars Zieke (Hrsg.): *Ars – Visus – Affectus. Visuelle Kulturen des Affektiven in der Frühen Neuzeit*, Berlin, Boston 2016, S. 160–181.

PAWLAK U.A. 2016 Anna Pawlak, Isabella Augart und Lars Zieke (Hrsg.): *Ars – Visus – Affectus. Visuelle Kulturen des Affektiven in der Frühen Neuzeit*, Berlin, Boston 2016.

PÉREZ-HIGUERA 1997 Teresa Pérez-Higuera: *Chronos. Die Zeit in der Kunst des Mittelalters*, Würzburg 1997, Übersetzung aus dem Spanischen von Ulrich Kunzmann.

PERGER 2013 Mischa von Perger: *Totentanz-Studien*, Hamburg 2013, [Schriftenreihe Schriften zur Kunstgeschichte; 37].

PETERSMANN 1983 Frank Petersmann: *Kirchen. und Sozialkritik in den Bildern des Todes von hans Holbein d. J.,* zugl. Phil.Diss Osnabrück 1983, Bielefeld 1983.

PFEIFER-HELKE/ZELEN 2013 Tobias Pfeifer-Helke und Joyce G. H. Zelen: *Monogrammist AC.* In: Tobias Pfeifer-Helke und Lothar Schmitt (Hrsg.): *Mit den Gezeiten. Frühe Druckgraphik der Niederlande. Katalog der niederländischen Druckgraphik von den Anfängen bis um 1540/50 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts*, Petersberg 2013, S. 245–264.

PFEIFFER 1909–1911 Maximilian Pfeiffer (Hrsg.): *Einzel-Formschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der Königlichen Bibliothek Bamberg*, 2 Bände, Straßburg 1909–1911, [Einblattdrucke des Fünfzehnten Jahrhunderts; 19/24].

PIERGIOVANNI 2018 Patrizia Piergiovanni (Hrsg.): Galleria Colonna in Roma. Catalogo dei dipinti, Rom 2018.

PINDER 1951 Wilhelm Pinder: *Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst*, Köln 1951, Sonderausg. der Wiss. Buchgemeinschaft, Tübingen, [Vom Wesen und Werden deutscher Formen; 4].

POMPE 2012 Sabrina Pompe: *Omnia vincit amor. Zu Darstellungen der Begegnung von Liebenden mit dem Tod seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert.* In: Stefanie Knöll (Hrsg.): *Lebenslust und Todesfurcht. Druckgraphik aus der Zeit des Barock*, Düsseldorf 2012, S. 19–33 [Schriften der Graphiksammlung »Mensch und Tod« der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; 4].

PREVITALI 1997 Antonio Previtali: *La Scuola dei Disciplini di Clusone nei secoli XV e XVI*. In: Clara Forte (Hrsg.): *Il trionfo della morte e le danze macabre. dagli atti del VI convegno internazionale tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto 1994*, Clusone 1997, S. 315–330.

QUERVAIN 1906 Theodor de Quervain: *Kirchliche und soziale Zustände in Bern unmittelbar nach der Einführung der Reformation (1528–1536)*, Bern 1906.

RANKE 1939 Leopold von Ranke: *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*, 6 Bände, Berlin 1839.

RANKE/BREDNICH 1977–2015 Kurt Ranke und Rolf Wilhelm Brednich (Hrsg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin 1977–2015.

RATHGEBER 1835 Johann Georg Rathgeber: *Beschreibung der Herzoglichen Gemälde-Gallerie zu Gotha. und vieler im Chinesischen Kabinet, in der Sammlung der Abgüsse von Bildwerken, im Münzkabinet, in den Vorzimmern des Naturalienkabinets, in der Sammlung der Miniaturgemälde, Holzschnitte und Kupferstiche und auf der Bibliothek befindlichen Gegenstände*, Gotha 1835.

RAUPP 1984 Hans-Joachim Raupp: *Die Illustrationen zu Francesco Petrarca. »Von der Artzney bayder Glueck des guten und widerwertigen« (Augsburg 1532).* In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Jg. 45 1984, S. 59–112.

RECKERMANN 2011 Zara Reckermann: *Die Apokalypse*. In: Ingrid–Sibylle Hoffmann und Zara Reckermann (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Genie. Marke. Vorbild*, Waiblingen 2011, S. 20.

REHM 1928 Walter Rehm: *Der Todesgedanke in der Deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, Halle a. d. Saale 1928, [Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte; 14].

REICHEL 1926 Anton Reichel (Hrsg.): *Die Clair-Obscure-Schnitte des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts*, Zürich, Leipzig, Wien 1926.

REID 1864 George William Reid: *Jakob Binck*. In: *The Fine arts quarterly review*, Jg. 2 1864, S. 372–377.

REINITZER 2006 Heimo Reinitzer: *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, 2 Bände, Hamburg 2006.

REISSINGER 1938 Karlheinz Reissinger: *Studien zu Albrecht Dürers Randzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians I.*, Julius-Maximilian-Universität, Würzburg 1938.

RETBERG 1871 Ralf von Retberg (Hrsg.): *Dürers Kupferstiche und Holzschnitte. Ein kritisches Verzeichnis*, München 1871.

REUST 1990 Hans Rudolf Reust: *Der Berner Allerseelen-Altar. Die Toten im Streit der Lebenden; 100 Jahre Gottfried Keller-Stiftung; 3.11.1990 – 6.1.1991*. In: *Berner Kunstmitteilungen* 1990 (277), S. 6–7.

REUTER 1913 Adele Reuter: *Beiträge zu einer Ikonographie des Todes,* Phil.Diss. Straßburg 1911, Leipzig 1913.

RICHTER 2014 Leonhard G. Richter: *Dürer-Code. Albrecht Dürers entschlüsselte Meisterstiche*, Dettelbach 2014.

RIGGENBACH 1941 Rudolf Riggenbach: *Kapelle und Siechenhaus zu St. Jakob. Die Beschreibung der Wandmalereien*. In: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hrsg.): *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, 9 Bände, Basel 1932–2016, Bd. 3, Erster Teil (1941), S. 406–415 [Die Kunstdenkmäler der Schweiz].

RIHA 1999 Ortrun Riha (Hrsg.): *Seuchen in der Geschichte: 1348 – 1998. 650 Jahre nach dem Schwarzen Tod. Referate einer interdisziplinären Ringvorlesung im Sommersemester 1998 an der Universität Leipzig*, Aachen 1999, [Berichte aus der Geschichtswissenschaft].

ROBINSON 1876 John Charles Robinson: *Descriptive Catalogue of drawings by old masters forming the collection of John Malcolm of Poltalloch*, London 1876.

ROETTIG 1991 Petra Roettig: *Reformation als Apokalypse. Die Holzschnitte von Matthias Gerung im Codex germanicus 6592 der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris 1991, [Vestigia bibliae; 11/12].

ROGG 1996 Matthias Rogg: *Zerhauen und zerschnitten, nach adelichen Sitten. Herkunft, Entwicklung und Funktion soldatischer Tracht des 16. Jahrhunderts im Spiegel zeitgenössischer Kunst*. In: Bernhard Kroener und Ralf Pröve (Hrsg.): *Krieg und Frieden. Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1996, S. 109–136.

ROGG 1998 Matthias Rogg: *Wol auff mit mir, du schoenes weyb. Anmerkungen zur Konstruktion von Männlichkeit im Soldatenbild des 16. Jahrhunderts*. In: Karen Hagemann und Ralf Pröve (Hrsg.): *Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel*, Frankfurt a. M., New York 1998, S. 51–73 [Geschichte und Geschlechter; 26].

ROGG 2002 Matthias Rogg: *Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten. Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2002, [Krieg in der Geschichte (KRiG); 5].

ROSENBERG 1875 Adolf Rosenberg: *Sebald und Barthel Beham. zwei Maler der deutschen Renaissance*, Leipzig 1875.

RÖSNER 1997 Werner Rösener (Hrsg.): *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*, Göttingen 1997, [Max-Planck-Institut für Geschichte; 135].

ROSENFELD 1968 Hellmut Rosenfeld: *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Köln, Graz 1968, 2., verb. und verm. Aufl., [Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte; 3].

ROTH 1888 Rudolf von Roth (Hrsg.): *Festgruss an Otto von Böhtlingk zum Doktorjubiläum*, Stuttgart 1888.

ROTT 1917 Hans Rott: *Kunst und Künstler am Baden-Durlacher Hof bis zur Gründung Karlsruhes*, Karlsruhe 1917.

ROTT 1938 Hans Rott: *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, 3 Bände in 5 Teilbänden, Stuttgart 1938.

RÖTTINGER 1904 Heinrich Röttinger: *Hans Weiditz der Petrarkameister*, Straßburg 1904, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 50].

RÖTTINGER 1907 Heinrich Röttinger: *Hans Wechtlin*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Jg. 27 1907 (1), S. 1–54.

RÖTTINGER 1921 Heinrich Röttinger: *Die Holzschnitte Barthel Behams*, Straßburg 1921, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 218].

RÖTTINGER 1925 Heinrich Röttinger: *Erhard Schön und Niklas Stör, der Pseudo-Schön. Zwei Untersuchungen zur Geschichte des alten Nürnberger Holzschnittes*, Straßburg 1925, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 229].

RÖTTINGER 1927a Heinrich Röttinger: *Die Bilderbogen des Hans Sachs*, Straßburg 1927.

ROTZLER 1955 Willy Rotzler: *Drei Lebende und drei Tote*. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 10 Bände, München, Stuttgart 1937–2003, Bd. 4 [1955], S. 512–524.

ROTZLER 1961 Willy Rotzler: *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen,* zugl. Phil.Diss. Basel 1947, Winterthur 1961.

ROWLANDS 1979 John Rowlands: *Review: Hans Baldung Grien: das Graphische Werk-Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche by Matthias Mende*. In: *The Burlington Magazine*, Jg. 121 1979 (918), 590–591 und 593.

RUFFÉ/SOURNIA 1992 Jacques Ruffé und Jean-Charles Sournia: *Die Seuchen in der Geschichte der Menschheit*, München 1992, aus dem Franz. von Brunhild Seeler, frz., 1984, Paris, Les épidémies dans l'histoire de l'homme.

RÜMELIN 2006a Christian Rümelin: *Bilder des Todes*. In: Christian Müller und Stephan Kemperdick (Hrsg.): *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532*, München, Berlin, London, New York 2006, S. 471–472.

RÜMELIN 2006b Christian Rümelin: *Lateinische Großbuchstaben (sogenanntes Todesalphabet)*. In: Christian Müller und Stephan Kemperdick (Hrsg.): *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532*, München, Berlin, London, New York 2006, S. 486.

SACHS 1830a Hans Sachs: *Klag zweyer Liebhabenden, ob dem grimmen Todt (*dt., 1530, Nürnberg, Klag zweyer Liebhabenden, ob dem grimmen Tod,). In: Hans Sachs: *Eine Auswahl für Freunde der älteren vaterländischen Dichtkunst*, 4 Bände, Bd. 4, hrsg. v. Johann Adam Goez, Nürnberg 1830, S. 8–11.

SACHS 1870–1871a Hans Sachs: *Schwank: Der teufel leßt kein lantsknecht mer in die helle faren (*dt., 1555, Nürnberg). In: Hans Sachs: *Dichtungen*, 3 Bände, Bd. 2: Spruchgedichte (Auswahl), hrsg. v. Karl Goedeke und Julius Tittmann, Leipzig 1870–1871, S. 133–138 (dt., 1558, Nürnberg) [Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts; 4–6].

SACHS 1870–1871b Hans Sachs: *Vier irrung der tugent (*dt., 1544, Nürnberg). In: Hans Sachs: *Dichtungen*, 3 Bände, Bd. 1: Geistliche und weltliche Lieder, hrsg. v. Karl Goedeke und Julius Tittmann, Leipzig 1870–1871, S. 146–148 (dt., 1558, Nürnberg) [Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts; 4–6].

SACK 1985 Vera Sack: *Die Inkunabeln der Universitätsbibliothek und anderer öffentlicher Sammlungen in Freiburg im Breisgau und Umgebung*, 3 Bände, Wiesbaden 1985, [Kataloge der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau; 2].

SANDRART 1675–1679 Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675.

SČEPKINA 1963 Marfa V. Sčepkina: *Bolgarskaja Miniatura XIV veka, issledovanie psaltyri Tomiča*, Moskau 1963.

SCHADE 1974a Werner Schade: *Der Tod und das Liebespaar*. In: Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): *Hans Burgkmair 1473 – 1531. Holzschnitte, Zeichnungen, Holzstöcke*, Berlin 1974, S. 15.

SCHADE 1974b Werner Schade: *Einführung*. In: Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): *Hans Burgkmair 1473 – 1531. Holzschnitte, Zeichnungen, Holzstöcke*, Berlin 1974, S. 7–9.

SCHADEWALDT 1990 Hans Schadewaldt: *Aphorismen zur Totentanz–Problematik*. In: Reiner Marx und Gerhard Stebner (Hrsg.): *Perspektiven des Todes. Interdisziplinäres Symposion I*, Heidelberg 1990, S. 171–182.

SCHANZE 2000 Frieder Schanze: *Inkunabeln oder Postinkunabeln? . Zur Problematik der ›Inkunabelgrenze‹ am Beispiel von 5 Druckern und 111 Einblattdrucken*. In: Volker Honemann, Sabine Griese, Falk Eisermann u.a. (Hrsg.): *Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien*, Tübingen 2000, S. 45–122.

SCHAUFELBERGER 1952 Walter Schaufelberger: *Der Alte Schweizer und sein Krieg. Studien zur Kriegsführung vornehmlich im 15. Jahrhundert,* zugl. Phil.Diss. Zürich 1952, Zürich 1952.

SCHAUFELBERGER 1965 Walter Schaufelberger: *Morgarten und Marignano*. In: *Allgemeine schweizerische Militärzeitschrift*, Jg. 131 1965 (11), S. 667–688.

SCHAUFELBERGER 1979 Walter Schaufelberger: *Schweizer oder Landsknecht*. In: *Allgemeine schweizerische Militärzeitschrift*, Jg. 145 1979 (5), S. 261–262.

SCHEIDIG 1955 Walther Scheidig: *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters. Zu Petrarcas Werk Von der Artzney bayder Glueck des guten und widerwaertigen*, Berlin 1955.

SCHEMANN 1993 Hans Schemann (Hrsg.): *Deutsche Idiomatik. Die deutschen Redewendungen im Kontext*, Stuttgart 1993.

SCHERBAUM 2001a Anna Scherbaum: *Das große Pferd*. In: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bände, München, London, New York 2001–2004, Bd. 1, S. 120–122.

SCHERBAUM 2001b Anna Scherbaum: *Das Kleine Pferd*. In: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bände, München, London, New York 2001–2004, Bd. 1, S. 117–120.

SCHERBAUM 2001c Anna Scherbaum: *Der heilige Georg zu Pferde*. In: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bände, München, London, New York 2001–2004, Bd. 1, S. 116–117.

SCHILLING 1990 Michael Schilling: *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700,* zugl. Habil. München 1987/88, Tübingen 1990, [Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 29].

SCHLEIER 1997 Reinhart Schleier: *»Das Fuhrwesen des Abstrakten«*. In: Hans-Martin Kaulbach und Reinhart Schleier (Hrsg.): *»Der Welt Lauf«. Allegorische Graphikserien des Manierismus*, Stuttgart 1997, S. 143–151.

SCHMID 1928–1929 Heinrich Alfred Schmid: *Holbeins Totentanz ein politisches Bekenntnis*. In: *Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur*, Jg. 8 1928–1929 (4), S. 187–195.

SCHMID 1947 Heinrich Alfred Schmid: *Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, 2 Textbände und 1 Tafelband, Basel 1947.

SCHMID 2008 Wolfgang Schmid: *»Am Brunnen vor dem Tore…«. Zur Freizeitgestaltung der Stadtbevölkerung im 15./16. Jahrhundert*. In: Peter Johanek (Hrsg.): *Die Stadt und ihr Rand*, Köln, Weimar, Wien 2008, S. 19–146.

SCHMIDT 1968 Margot Schmidt: *Der Basler Medeasarkophag. Ein Meisterwerk spätantoninischer Kunst*, Tübingen 1968, [Monumenta artis antiquae; 3].

SCHMIDT 1970 Leopold Schmidt: *Volksgesang und Volkslied. Proben und Probleme*, Berlin 1970.

SCHMITZ 1982 Rolf H. Schmitz: *Entstehung und Entwicklung der Gestalt des Todes und ihrer Symbolik bis zu den heutigen Totentänzen*. In: Karl Bernd Heppe (Hrsg.): *Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter*, Unna 1982, S. 8–27.

SCHNEIDER 1959 Hugo Schneider: *Zur Fabrikation der Halbarte*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Jg. 19 1959 (1), S. 60–65.

SCHNEIDER 2015 Joachim Schneider: *Der letzte Ritter? Aufstieg und Niedergang im Rittertum um 1500*. In: Wolfgang Breul (Hrsg.): *Ritter! Tod! Teufel? Franz von Sickingen und die Reformation*, Regensburg 2015, S. 90–92.

SCHNEIDER/WIESE 1971 Helmut Jürgen Schneider und Benno von Wiese (Hrsg.): *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*, Berlin 1971.

SCHOCH 2001a Rainer Schoch: *Das Fräulein zu Pferd und der Landsknecht*. In: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bände, München, London, New York 2001–2004, Bd. 1, S. 60–61.

SCHOCH 2001b Rainer Schoch: *Das Liebespaar und der Tod (Der Spaziergang)*. In: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bände, München, London, New York 2001–2004, Bd. 1, S. 68–69.

SCHOCH 2001c Rainer Schoch: *Der heilige Eustachius*. In: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bände, München, London, New York 2001–2004, Bd. 1, S. 92–95.

SCHOCH 2001d Rainer Schoch: Die sechs Kriegsleute. In: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, 3 Bände, München, London, New York 2001–2004, Bd. 1, S. 34–35.

SCHOCH 2004 Rainer Schoch: *Die Basler Gebetbuchholzschnitte*. In: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bände, München, London, New York 2001–2004, Bd. 3, S. 79–85.

SCHOCH 2010 Rainer Schoch: *Daniel Hopfer – Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen – Holzschnitte – Zeichnungen – Waffenätzungen*. In: *Kunstchronik – Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. 63 2010 (11), S. 541–547.

SCHOCH U.A. 2001–2004 Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bände, München, London, New York 2001–2004.

SCHOLL 1994 Monika Scholl: *Die Vier Apokalyptischen Reiter*. In: Anja Eichler und Monika Scholl (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Druckgraphik aus den Beständen des Kupferstichkabinetts*, Karlsruhe 1994, S. 71.

SCHOLZ 2012 Hartmut Scholz: *Glasmalereien für prominente Auftraggeber*. In: Daniel Hess (Hrsg.): *Der frühe Dürer*, Nürnberg 2012, S. 482–483.

SCHOLZ 2017 Peter Scholz: *Liebespaar vom Tod überrascht*. In: Elsbeth Wiemann (Hrsg.): *Der Meister von Meßkirch. Katholische Pracht in der Reformationszeit*, München 2017, S. 230–231.

SCHOLZ/SÜßMANN 2013 Peter Scholz und Johannes Süßmann (Hrsg.): *Adelsbilder von der Antike bis zur Gegenwart*, München 2013, [Historische Zeitschrift – Beihefte; 58].

SCHREIBER 1912 Wilhelm Ludwig Schreiber (Hrsg.): *Holzschnitte aus dem letzten Drittel des fünfzehneten Jahrhunderts in der Kgl. graphischen Sammlung zu München*, 2 Bände in 3 Bänden, Straßburg 1912, [Einblattdrucke des Fünfzehnten Jahrhunderts; 30–32].

SCHREIBER 1923 Wilhelm Ludwig Schreiber (Hrsg.): *Holzschnitte aus öffentlichen Bibliotheken Norddeutschlands. (Braunschweig, Halle, Königsberg, Leipzig, Magdeburg u. Michelstadt)*, Straßburg 1923, [Einblattdrucke des Fünfzehnten Jahrhunderts; 55].

SCHREIBER 1928 Wilhelm Ludwig Schreiber (Hrsg.): *Holzschnitte, Metallschnitte, Teigdrucke. Aus dem Herzoglichen Museum zu Gotha und Kunst- und Altertumssammlungen Veste Coburg*, Straßburg 1928, [Einblattdrucke des Fünfzehnten Jahrhunderts; 64].

SCHREIBER 1891–1911 Wilhelm Ludwig Schreiber: *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle*, 9 Bände, Berlin 1891–1911.

SCHREIBER 1926–1930 Wilhelm Ludwig Schreiber: *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, 8 Bände, Leipzig 1926–1930, stark vermehrte und bis zu den neuesten Funden ergänzte Umarbeitung des Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle.

SCHULTE 1990 Brigitte Schulte: *Die Deutschsprachigen Spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel des ‚dodes dantz'. Lübeck 1489,* zugl. Phil.Diss. Münster (Westfalen) 1987, Köln, Wien 1990, [Niederdeutsche Studien; 36].

SCHULTZ 1892 Alwin Schultz: *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert*, Prag, Wien, Leipzig 1892.

SCHUSTER 1989 Eva Schuster: *Mensch und Tod. Graphiksammlung der Universität Düsseldorf*, Düsseldorf 1989.

SCHWERTFEGER 1937 Bernhard Schwertfeger und Erich Otto Volkmann (Hrsg.): *Die Deutsche Soldatenkunde*, 2 Bände, Leipzig, Berlin 1937.

SCOTT 1880 William Bell Scott: *The little masters*, London 1880, [The great artists].

SEEBAß 2002 Gottfried Seebaß: *Müntzers Erbe. Werk, Leben und Theologie des Hans Hut*, Gütersloh 2002, [Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte; 73].

SEELIG 1994 Gero Seelig: *Hans Burgkmair d. Ä. Liebende vom Tod überrascht*. In: Alexander Dückers (Hrsg.): *Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung*, Berlin 1994, S. 127.

SEGGERN 2003 Birgit von Seggern: *Der Landsknecht im Spiegel der Renaissancegraphik um 1500 – 1540*, Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, Philosophische Fakultät 2003.

SELDERHUIS 2008 Herman Johan Selderhuis (Hrsg.): *Calvin Handbuch*, Tübingen 2008.

SELIGMANN 1985 Siegfried Seligmann: *Der böe Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker*, 2 Bände in einem Band, Hildesheim, Zürich, New York 1985, Nachdr. d. Ausg. Berlin, Barsdorf, 1910.

SHAW 1956 James Byam Shaw: *The prototype of a subject by Giacomo Ligozzi*. In: *The art quarterly*, Jg. 19 1956, S. 283–284.

SIEVEKING 1987 Hinrich Sieveking: *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä.*, München 1987.

SIGNORINI 1987 Rodolfo Signorini: *La 'Fabella' di Psiche e altra mitologia. Secondo l'interpretazione pittorica di Giulio Romano nel Palazzo del Te a Mantova*, Mantua 1987.

SIMROCK 1856 Karl Joseph Simrock: *Der gute Gerhard und die dankbaren Todten. Ein beitrag zur deutschen Mythologie und Sagenkunde*, Bonn 1856.

SINGELTON 1969 Charles Singelton (Hrsg.): *Interpretation. Theory and Practice*, Baltimore 1969.

SMITH 1985 Jeffrey Chipps Smith (Hrsg.): *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Five Essays*, Austin 1985.

SPANNRING U.A. 2014 Reingard Spannring, Karin Schachinger, Gabriela Kompatscher u. a. (Hrsg.): *Disziplinierte Tiere. Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*, Bielefeld 2014.

SPICKER/TERVOOREN 2011 Johannes Spicker und Helmut Tervooren (Hrsg.): *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Eine Edition nach der maasländischen und ripuarischen Textüberlieferung*, Berlin 2011, [Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit; 47].

STAMMLER 1948 Wolfgang Stammler: *Der Totentanz. Entstehung und Deutung*, München 1948.

STANGE1958 Alfred Stange: *Der Hausbuchmeister. Gesamtdarstellung und Katalog seiner Gemälde, Kupferstiche und Zeichnungen*, Baden-Baden, Straßburg 1958, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 316].

STECHOW 1932 Wolfgang Stechow: *Apollo und Daphne*, Leipzig, Berlin 1932, [Studien der Bibliothek Warburg; 23].

STEHLE 1899 Bruno Stehle: *Der Totentanz von Kienzheim im Ober-Elsass*, Straßburg 1899.

STEINBORN 1967 Bożena Steinborn: *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w Latach 1520–1620*. In: *Roczniki Sztuki Śląskiej*, Jg. 4 1967, S. 7–138.

STICKER 1908–1910 Georg Sticker: *Abhandlungen aus der Seuchengeschichte und Seuchenlehre*, 2 Bände, Gießen 1908–1910.

STORCK 1910 Willy Friedrich Storck: *Die Legende von den drei Lebenden und von den drei Toten,* Teilw. zugl. Phil.Diss. Heidelberg 1910, Tübingen 1910.

STORCK 1911 Willy Friedrich Storck: *Der Meister des Hausbuchs als Zeichner für den Holzschnitt*. In: *Kunstchronik – Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. 22 1911 (26/27), S. 408–410.

STRAUSS 1973 Walter Leopold Strauss (Hrsg.): *Clair-Obscur. Der Farbholzschnitt in Deutschland und den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert*, Nürnberg 1973.

STRAUSS 1974–1977 Walter Leopold Strauss (Hrsg.): *The complete drawings of Albrecht Dürer*, 6 Bände, New York 1974–1982.

STRAUSS 1974 Walter Leopold Strauss: *The book of hours of the emperor Maximilian the First. Decorated by Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair the Elder, Jörg Breu, Albrecht Altdorfer, and other artists*, New York 1974, lat., 1513, Augsburg.

STRAUSS 1980 Walter Leopold Strauss: *Albrecht Dürer. Woodcuts and Wood Blocks*, New York 1980.

STRIEDER 1981 Peter Strieder (Hrsg.): *Dürer*, Königstein im Taunus 1981.

STRIEDER 1978a Peter Strieder: Albrecht Dürer. Der Spaziergang. In: Leonie von Wilckens und Peter Strieder (Hrsg.): Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts, München 1978, S. 44.

STRIEDER 1978b Peter Strieder: *Albrecht Dürer. Ritter, Tod und Teufel*. In: Leonie von Wilckens und Peter Strieder (Hrsg.): *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*, München 1978, S. 149.

STRÖLE 1999 Ingeborg Ströle: *Totentanz und Obrigkeit. Illustrierte Erbauungsliteratur von Conrad Meyer im Kontext reformierter Bilderfeindlichkeit im Zürich des 17. Jahrhunderts,* Teilw. zugl. Phil.Diss. Tübingen 1996, Frankfurt a. M. 1999, [Europäische Hochschulschriften / 28; 343].

STUMPEL 2009–2010 Jeroen Stumpel: *Dürer and death. On the iconography of 'Knight, Death and the devil'*. In: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, Jg. 34 2009–2010 (2), S. 74–88.

STYGER 1931 Paul Styger: *Die Sage von dankbaren Toten im Beinhaus St. Michael*. In: *Zuger Neujahrsblatt*, Jg. 39 1931, S. 35–42.

SUTER 1994 Ueli Suter: *In seinem Privatporträt blickt der Kartäuser Jieronymus Tschakkenbürlin dem Tod ins Gesicht*. In: Peter Jezler und Hans-Dietrich Altendorf (Hrsg.): *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter,* 2., durchges. Aufl., München 1994, S. 178–179.

TARDENT 1968 Jean-Paul Tardent: *Niklaus Manuel als Staatsmann,* zugl. Phil.Diss. Bern 1968, Bern 1968.

TAVEL 1992 Hans Christoph von Tavel (Hrsg.): *Nationale Bildthemen*, Disentis 1992, [Ars Helvetica. Die visuelle Kunst der Schweiz; X].

TAVEL 1966 Hans Christoph von Tavel: *Die Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians,* Gekürzte Phil.Diss. Bern 1962, München 1966, [Münchener Jahrbuch der bildenden Künste; 16].

TAVEL 1979 Hans Christoph von Tavel: *Niklaus Manuel. Zur Kunst eines Eidgenossen der Dürerzeit*, Bern 1979.

TAVEL 1980 Hans Christoph von Tavel: *Das Triumphbild als Memento. Zu den Anfängen Niklaus Manuels und der Reislauf-Allegorik*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Jg. 37 1980 (4), S. 238–244.

TAVEL 1987 Hans Christoph von Tavel: *Bern und die bildende Kunst. Das 16. Jahrhundert*. In: Peter Meyer (Hrsg.): *Illustrierte Berner Enzyklopädie*, 4 Bände, Bern 1987, Bd. 4: Kunst und Kultur im Kanton Bern, S. 8–81.

TÉREY 1894–1896 Gabriel von Térey (Hrsg.): *Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. In Originalgrösse und Lichtdruck–Nachbildungen nach den Originalen*, 3 Bände in 6 Bänden, Straßburg 1894–1896.

TÉREY 1894 Gabriel von Térey: *Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien*, Habilitationsschrift, Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg, Mittelalterliche und neuere Kunstgeschichte 1894.

TERRIER 2000 Bérénice Terrier: *Die Auferstehenden und ihre Darstellung in der Sage der drei Toten und drei Lebenden. Übersetzt aus dem Französischen von B. Hamelin-Lorenz*. In: L'association Danses Macabres d'Europe (Hrsg.): *Dixieme Congres International sur les Danses Macabres. Et l'art Macabre en Général,* Inoffizielle Kleinauflage 06. bis 2000, 171–178.

THAUSING 1869 Moriz Thausing: *Hans Baldung Grien und nicht Dürer*. In: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, Jg. 2 1869 (3), S. 211–218.

THEISSING 1978 Heinrich Theissing: *Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn*, Berlin 1978.

THIEME/BECKER 1910 Gustav Pauli: *Binck*. In: Ulrich Thieme und Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 15 Bände, Leipzig 1907–1922, 4 (1910), S. 36–37.

THOMANN 1970 Günther Thomann: *Die Armen Seelen in Volksglauben und Volksbrauch des altbayerischen und oberpfälzischen Raumes. Untersuchungen zur Volksfrömmigkeit des 19. und 20. Jahrhunderts (Teil I)*. In: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, Jg. 110 1970, 115–180.

THOMANN 1971 Günther Thomann: *Die Armen Seelen in Volksglauben und Volksbrauch des altbayerischen und oberpfälzischen Raumes. Untersuchungen zur Volksfrömmigkeit des 19. und 20. Jahrhunderts (Teil II)*. In: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, Jg. 111 1971, S. 95–168.

THÖNE 1975 Friedrich Thöne: *Daniel Lindtmayer. 1552 – 1606/07. Die Schaffhauser Künstlerfamilie Lindtmayer*, Zürich 1975, [Oeuvrekataloge Schweizer Künstler; 2].

TIETZ 2012 Anja A. Tietz: *Der frühneuzeitliche Gottesacker. Entstehung und Entwicklung unter besonderer Berücksichtigung des Architekturtypus Camposanto in Mitteldeutschland*, Halle a. d. Saale 2012, [Beiträge zur Denkmalkunde; 8].

TIETZE/TIETZE-CONRAT 1928–1937 Hans. Tietze und Erika Tietze-Conrat: *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, 3 Bände, Basel, Leipzig 1928–1938.

TIMM 1957 Werner Timm (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Die Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians*, Dresden 1957.

TOLKEMITT/WOHLFEIL 1991 Brigitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil (Hrsg.): *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, Berlin 1991, [Zeitschrift für Historische Forschung. Beihefte; 12].

TREICHLER 1991 Hans Peter Treichler (Hrsg.): *Abenteuer Schweiz. Geschichte in Jahrhundertschritten*, Zürich 1991.

TRÖSCHER 1953–1954 Georg Tröscher (Hrsg.): *Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa von 800–1800*, 2 Bände, Baden–Baden 1953–1954.

UHLAND 1844 Ludwig Uhland (Hrsg.): *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*, 5 Bände, Stuttgart, Tübingen 1844.

UHLITZSCH 1987 Joachim Uhlitzsch: *Der Soldat in der bildenden Kunst. 15. bis 20. Jahrhundert*, Berlin 1987.

ULLMANN 1985 Ernst Ullmann: *Von der Macht der Bilder. Kunst und Reformation*. In: *Sitzungsberichte der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klassse*, Jg. 126 1985 (2), S. 3–25.

ULLRICH 2006a Uta Barbara Ullrich: *Albrecht Dürer. Ritter, Tod und Teufel*. In: Michael Roth und Uta Barbara Ullrich (Hrsg.): *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, Berlin 2006, S. 34.

ULLRICH 2006b Uta Barbara Ullrich: *Die Klage des Ackermanns vor dem Tod als König der Welt*. In: Michael Roth und Uta Barbara Ullrich (Hrsg.): *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, Berlin 2006, S. 56.

ULLRICH/WELTZIEN 2014 Jessica Ullrich und Friedrich Weltzien: *Kunstgeschichte. Disziplinäre Wachstumsprognosen einer marginalisierten Themenstellung*. In: Reingard Spannring, Karin Schachinger, Gabriela Kompatscher u.a. (Hrsg.): *Disziplinierte Tiere. Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*, Bielefeld 2014, S. 101–121.

UNVERFEHRT 1997 Gerd Unverfehrt: *Die vier apokalyptischen Reiter*. In: Gerd Unverfehrt (Hrsg.): *Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen*, Göttingen 1997, S. 323–325.

URBACH 1989 Susanne Urbach: *Eine unbekannte Darstellung von »Sündenfall und Erlösung« in Budapest und das Weiterleben des Cranachschen Rechtfertigungsbildes*. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, Jg. 28 1989, S. 33–63.

VAISSE 2016 Pierre Vaisse: *Ritter oder Reuter? Dürer und die deutsche Ideologie*, Berlin, München 2016, Übersetzung aus dem Französischen von Tom Heithoff, frz., 2006, Paris, Reître ou chevalier?, [Passerelles; 16].

VASEL 1903 August Vasel (Hrsg.): *Sammlung graphischer Kunstblätter, nebst Anhang: Aquarelle und Handzeichnungen*, Wolfenbüttel 1903.

VASOLD 1991 Manfred Vasold: *Pest, Not und schwere Plagen. Seuchen und Epidemien vom Mittelalter bis heute*, München 1991.

VASOLD 2003 Manfred Vasold: *Die Pest. Ende eines Mythos*, Stuttgart 2003.

VIATTE 1988 Francoise Viatte (Hrsg.): *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. Inventaire général des dessins italiens, I: 1560–1640*, Paris 1988.

VOGT-TERHORST 1977 Antoinette Vogt-Terhorst: *Der bildliche Ausdruck in den Predigten Johann Taulers*, Hildesheim 1977, Nachdr. d. Ausg. Breslau 1920, [Germanistische Abhandlungen; 51].

VOSS 1920 Hermann Voss: *Die Malerei der Spaetrenaissance in Rom und Florenz,* zugl. Habil. Leipzig 1919, 2 Bände, Berlin 1920.

VOVELLE 1983 Michel Vovelle: *La mort et l'Occident. De 1300 à nos jours*, Paris 1983.

VULGATA 2018 Andreas Beringer, Widu-Wolfgang Ehler und Michael Fieger (Hrsg.): Biblia Sacra Vulgata, 5 Bände, Berlin, Boston 2018, [Sammlung Tusculum].

WACHA 1977 Georg Wacha: *Tiere und Tierhaltung in der Stadt sowie im Wohnbereich des spätmittelalterlichen Menschen und ihre Darstellung in der bildenden Kunst*. In: Heinrich Appelt (Hrsg.): *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters. Internat. Kongress, Krems an d. Donau, 20. – 23. September 1976*, Wien 1977, S. 229–260 [Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 325].

WACKERNAGEL 1956 Hans Georg Wackernagel: *Altes Volkstum der Schweiz. Gesammelte Schriften zur historischen Volkskunde*, Basel 1956, [Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde; 38].

WAETZOLD 1936 Wilhelm Waetzold: *Dürer und seine Zeit*, Wien 1936, 3. Auflage.

WAGNER 1966a Eduard Wagner: Hieb- und Stichwaffen, Prag 1966 (tsch., 1966, Prag, Bodne zbraně).

WAGNER 1966b Johnannes Volker Wagner: *Graf Wilhelm von Fürstenberg 1491–1549 und die politisch-geistigen Mächte seiner Zeit,* zugl. Phil.Diss. Saarbrücken 1964, Stuttgart 1966, [Pariser Historische Studien; 4].

WAGNER 1977 Hugo Wagner: *Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts. Ohne Italien*, Bern 1977, [Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums / Kunstmuseum Bern; 2].

WALDMANN 1909 E. Waldmann: *G. Pauli, Inkunabeln der deutschen und niederländischen Radierung*. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, Jg. 16 1909 (3), S. 67–68.

WASTLER 1880 Josef Wastler: *Mantegna's Triumphe des Petrarca*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Jg. 15 1880, S. 61–72.

WEBER 1900 Paul Weber: *Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus*, Straßburg 1900, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 23].

WEBER 2013 Paul Weber: *Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die 3 Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus*, Hamburg 2013, Nachdr. der Originalausg. von 1900.

WEDEKIND 1747 Christoph Friedrich Wedekind: *Koromandels Nebenstündiger Zeitvertreib in Teutschen Gedichten*, Danzig, Leipzig 1747.

WEHRENS 2012 Hans Georg Wehrens: *Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. »Muos ich doch dran – und weis nit wan«*, Regensburg 2012.

WEINGARTNER 1916 Josef Weingartner: *Die frühgotische Malerei Deutschtirols*. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, Jg. 10 1916 I-IV, S. 1–78.

WEISBACH 1896 Werner Weisbach: *Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes*, Straßburg 1896, [Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; 6].

WEISBACH 1942 Werner Weisbach: *«Ein Fuß beschuht, der andere nackt». Bemerkungen zu einigen Handzeichnungen des Urs Graf*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Jg. 4 1942 (2), S. 108–122.

WENTZLAFF-EGGBERT 1975 Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert: *Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock*, Berlin, New York 1975.

WESSELY 1876 Joseph Edward Wessely: *Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst*, Leipzig 1876.

WHITE 1974 Lynn White: *Indic Elements in the Iconography of Petrarch's Trionfo della Morte*. In: *Speculum*, Jg. 49 1974, S. 201–221.

WIEBEL 2002 Christiane Wiebel: *Albrecht Dürer. Die vier apokalyptischen Reiter, 1498*. In: Christiane Wiebel und Kristin Wiedau (Hrsg.): *Das Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Ein Blick in die Sammlung*, Coburg 2002, S. 54–55.

WIEBEL 2015 Christiane Wiebel: *Die dunkle Seite der Renaissance. Bizarrerien im Kontext der italienischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*, Coburg 2015.

WIEBEL/WIEDAU 2002 Christiane Wiebel und Kristin Wiedau (Hrsg.): *Das Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Ein Blick in die Sammlung*, Coburg 2002.

WIEDAU 2002 Kristin Wiedau: *Hans Burgkmair. Der Tod überfällt ein Liebespaar, 1510*. In: Christiane Wiebel und Kristin Wiedau (Hrsg.): *Das Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Ein Blick in die Sammlung*, Coburg 2002, S. 70–71.

WIESE 1990 Benno von Wiese (Hrsg.): *Deutsche Gedichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1990, 18. Auflage.

WIESER 1949 Hans Wieser: *Die dankbaren Toten. Ein Beitrag zur Ikonographie der Armenseelen*. In: *Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum*, 26/29 1949, S. 491–501.

WIESNER 1959 Joseph Wiesner: *Das Glockensymbol auf Dürers »Ritter, Tod und Teufel«*. In: *Jahrbuch der Albertus-Universität zu Königsberg, Pr.*, Jg. 9 1959, S. 68–86.

WILDRIDGE 1887 Thomas Tindall Wildridge: *The dance of death in painting and in print*, London 1887.

WILHELMI 1998 Thomas Wilhelmi: *Sebastian Brant. Kleine Texte*, 2 Bände in 3 Bänden, Stuttgart 1998, [Arbeiten und Editionen zur Mittleren Deutschen Literatur – Neue Folge; 3].

WILLINGHÖFER 1996 Helga Willinghöfer: *Thanatos. Die Darstellung des Todes in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Marburg 1996.

WIND 1969 Edgar Wind: *Giorgione's Tempesta. With Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford 1969.

WINKLER 1927 Friedrich Winkler: *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen*, Berlin 1927, [Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen; 6].

WINLKER 1928 Friedrich Winkler: *Dürer. Des Meisters Gemälde Kupferstiche und Holzschnitte*, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1928, 4. neubearbeitete Auflage, [Klassiker in der Kunst; 4].

WINKLER 1929 Friedrich Winkler: *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen*, Berlin 1929, [Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen; 7].

WINKLER 1936–1939 Friedrich Winkler: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 Bände, Berlin 1936–1939, [Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft].

WIRTH 1979 Jean Wirth: *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genf 1979, [Centre de Recherches d'Histoire et de Philologie de la IVe Section de l'École Pratique des Hautes Études V. Hautes Ètudes Médiévales et Modernes; 36].

WIRTH 1999 Jean Wirth: *L'image à l'epoque romane*, Paris 1999.

WITTKE 2016 Marius Wittke: *Keine Miene zum bösen Spiel? Zum Paradoxon von Affektvisualisierungen in den frühneuzeitlichen Darstellungen von Totenschädeln*. In: Anna Pawlak, Isabella Augart und Lars Zieke (Hrsg.): *Ars – Visus – Affectus. Visuelle Kulturen des Affektiven in der Frühen Neuzeit*, Berlin, Boston 2016, S. 215–232.

WOHLFEIL 1982a Rainer Wohlfeil und Trudl Wohlfeil: *Das Landsknecht-Bild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur Historischen Bildkunde*. In: Manfred Messerschmidt, Klaus A. Maier, Werner Rahn u.a. (Hrsg.): *Militärgeschichte. Probleme – Thesen – Wege*, Stuttgart 1982, S. 81–99 [Beiträge zur Militär- und Kriegsgeschichte; 25].

WOHLFEIL 1982b Rainer Wohlfeil und Trudl Wohlfeil: *Landsknechte im Bild. Überlegungen zur Historischen Bildkunde*. In: Peter Blickle (Hrsg.): *Bauer, Reich und Reformation. Festschrift für Günther Franz zum 80. Geburtstag am 23. Mai 1982*, Stuttgart 1982, S. 104–119.

WÖLFFLIN 1905 Heinrich Wölfflin: *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905.

WOLLGAST 1968 Siegfried Wollgast (Hrsg.): *Zur Friedensidee in der Reformationszeit. Texte von Erasmus, Paracelsus, Franck*, Berlin 1968.

WOLTER 1991 Gundula Wolter: *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose*, Marburg 1991.

WOLTER-VON DEM KNESEBECK 1997 Harald Wolter-von dem Knesebeck: *Aspekte der höfischen Jagd und ihre Kritik in Bildzeugnissen des Hochmittelalters*. In: Werner Rösener (Hrsg.): *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*, Göttingen 1997, S. 493–572 [Max–Planck–Institut für Geschichte; 135].

WOLTMANN 1866–1868 Alfred Woltmann: *Holbein und seine Zeit*, Leipzig 1866–1868.

WOLTMANN 1877 Alfred Woltmann: Hans Burgkmair. In: Robert Dohme (Hrsg.): Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Erste Abtheilung, 2 Bände, Leipzig 1877-1878, 1 [1877], S. 72–80 [Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit; 1].

WOLTMANN/WOERMANN 1882 Alfred Woltmann und Karl Woermann (Hrsg.): Geschichte der Malerei. Die Malerei der Renaissance, Leipzig 1882.

WÖRNER 2010 Ulrike Wörner (Hrsg.): *Die Dame im Spiel*, Münster, München, Berlin 2010, [Regensburger Schriften zur Volkskunde – Vergleichende Kulturwissenschaft; 21].

WÜTHRICH 1981 Lucas Wüthrich: *Windrädchenlanze und Steckenpferd. Kinderturnier und Kampfspielzeug um 1500*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Jg. 38 1981 (4), S. 279–289.

ZANDER-SEIDEL 1990 Jutta Zander-Seidel: *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500–1650*, München 1990, [Kunstwissenschaftliche Studien; 59].

ZIMMERMANN 1900 Max Georg Zimmermann: *Die deutsche Kunst im 16. Jahrhundert. Schwäbische Malerei*. In: Hermann Knackfuß und Max Georg Zimmermann (Hrsg.): *Allgemeine Kunstgeschichte*, 3 Bände, Bielefeld, Leipzig 1897–1903, Bd. 2: Kunstgeschichte der Gotik und Renaissance, S. 584–590.

ZINSLI 1980 Paul Zinsli: *Zu den Versen auf der Rückseite der Zeichnung Niklaus Manuels vom «Krieger, der zum Bettler wird»*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Jg. 37 1980, S. 260–263.

ZSCHELLETZSCHKY 1975 Herbert Zschelletzschky (Hrsg.): *Die »Drei gottlosen Maler« von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz*, Leipzig 1975.

V Abbildungsverzeichnis

Die Bildunterschriften folgen dem System Künstler - *Titel* - Datierung - Technik - Maße - [Standort in Form von] Stadt (Land) - Institution und Inventarnummer. Die Länderkürzel folgen der ISO 3166-Norm ALPHA-2, die aufbewahrenden Institutionen sind in der jeweiligen Landessprache wiedergegeben. Bei Druckgrafik, die sich in gebundenen Büchern befindet erweitern sich die Angaben um die Druckausgabe und die ausführende Offizin sowie die Folio- oder Seitenlage. Dem Verzeichnis folgen eine Konkordanz und die rechtliche Übersicht der Bildnachweise. Abbildungen, die einer CC-Lizenz unterliegen sind mit einem entsprechenden Icon und einem Hyperlink versehen.

Abbildung 1 Unbekannter Künstler: *Das Gebet vor dem Beinhaus: Der Ritter und die dankbaren Toten*, erste Hälfte 16. Jahrhundert, aquarellierte Federzeichnung in Schwarz, Grau laviert mit Rötelstrichen, 305 × 213 mm, Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Birmann-Sammlung, Inv.-Nr. U.XV.5 BY-SA

Abbildung 2 Meister BR mit dem Anker: *Schach dem König*, 1480–1500, Kupferstich, 291 × 207 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG1928/248

Abbildung 3 Meister BR mit dem Anker: *Schachspiel mit dem Tod*, 1840–1490, kolorierter Kupferstich, Maße nicht ermittelt, Berlin (DE), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 723-1

Abbildung 4 Unbekannter Künstler: *Danse macabre*, 1410–1425, Wandmalerei, ca. 140 × 2600 cm, La Chaise-Dieu (FR), nördliches Seitenschiff der Abtei PUBLICDOMAIN

Abbildung 5 Jörg Breu d.J.: *Die Lebensalter des Mannes*, 1540, Kupferstich, 494 × 660 mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1993-144 PUBLICDOMAIN

Abbildung 6 Wilhelm Werner von Zimmern: *Anfechtung des Ritters*, 1540er Jahre, Aquarellierte Buchillumination aus Zimmerns Vergänglichkeitsbuch mit Totentanz, ca. 205 × 153 mm, Stuttgart (DE), Württembergische Landesbiblio-thek, Signatur: Cod.Don.A III 54, Fol. 131r PUBLICDOMAIN

Abbildung 7 Hans Schäufelin oder Hans Weiditz: *Anfechtung des Ritters*, um 1531, Holzschnitt, ca. 151 × 97 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Rar. 148, Fol. 48r

Abbildung 8 Unbekannter Deutscher Meister: *Der Ritter auf der Himmelsleiter*, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, 87 × 41 mm, München (DE), Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 174089 D

Abbildung 9 Albrecht Dürer: *Die sechs Kriegsleute*, 1495–1496, Kupferstich, 133 × 147 mm, New York (US), Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 19.73.100 PUBLICDOMAIN

Abbildung 10 Sogenannter Sorgmeister: *Vom Mann im Abgrund*, 1476, Holzschnitt aus *Barlaam und Josaphat* (Augsburger Druck durch Zainer, 1476), ca. 85 × 115 mm, Berlin (DE), Staatsbibliothek, Signatur: Inc 35, Fol. 22v

Abbildung 11 Michael Wolgemut: *Tanz bei Kolbijk*, 1493, Holzschnitt aus Hartman Schedels *Chronik* (Nürnberger Druck durch Koberger für Schreyer und Kammermaister, 1493), 116 × 152 mm, Berlin (DE), Staatsbibliothek, Signatur: Inc 1743e, S. CLXXXVII^{v}

Abbildung 12 Unbekannter Buchmaler: *Totentanz*, 1485–88, kolorierter Holzschnitt, Miniatur 1 aus *Der doten dantz mit figuren*, ca. 186 × 137 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Im.mort. 1, Fol. 1^{v} BY-NC-SA

Abbildung 13 Michael Wolgemut: *Tanz der Skelette*, 1493, Holzschnitt aus Hartman Schedels *Chronik* (Nürnberger Druck durch Koberger für Schreyer und Kammermaister, 1493), 194 × 225 mm (Motiv), Berlin (DE), Staatsbibliothek, Signatur: Inc 1743e, S. CCLXIIII^{r}

Abbildung 14 Michael Wolgemut: *Tanz der Skelette*, 1493, Federzeichnung in Schwarz und Braun, Pinsel in Grau auf geröteltem Papier, 195 × 138 mm, Braunschweig (DE), Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Z 51 verso BY-NC-ND

Abbildung 15 Unbekannter Künstler: *Legende von den dankbaren Toten*, um 1520, Relief aus Lindenholz, farblich gefasst, 47 × 62,5 cm, München (DE), Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 8712

Abbildung 16 Albrecht Dürer: *Die Begegnung*, ca. 1494, Holzschnitt aus Johann Bergmann von Olpes *Diurnale secundum chorum ecclesie Basiliensis* (Basler Druck durch Olpe, 1499), 75 × 47 mm, Freiburg (DE), Universitätsbibliothek, Signatur: Ink. O 9359, m, ohne Paginierung PUBLICDOMAIN

Abbildung 17 Jean Colombes: *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, 1485–1489, Miniaturmalerei auf Pergament aus dem *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry von 1415–1416, 290 × 210 mm, Chantilly (FR), Musée Condé, Bibliothek, Signatur: Ms. 65, Fol. 86^{v*}

Abbildung 18 Meister HW: *Allegorie auf die Macht des Todes*, 1482, Kupferstich, 200 x 247 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG1928/520

Abbildung 19 Der Hausbuchmeister: *Die drei lebenden und die drei toten Herrscher*, ca. 1485–1490, Kaltnadelradierung auf Büttenpapier, 120 × 185 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1895,0915.185 BY-NC-SA

Abbildung 20 Umkreis Albrecht Dürers: *Die drei Lebenden und die drei Toten*, 1507–1510, Feder auf rotbraun grundiertem Papier, weiß gehöht, auf Holz aufgezogen, 323 × 491× 5 mm, Stuttgart (DE), Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. KK grau 103 BY-SA

Abbildung 21 Umkreis Albrecht Dürers: *Die drei Lebenden und die drei Toten*, 1507– 1510, Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf rotbraun grundiertem Papier, 307 × 438 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 6662

Abbildung 22 Albrecht Dürer oder Hans von Kulmbach oder Hans Baldung gen. Grien: *Ritter vom Tod überfallen*, um 1496, Feder in Braun und Schwarz auf geripptem Büttenpapier, 242 × 161 mm, Frankfurt am Main (DE), Städel Museum, Inv.-Nr. 1942

Abbildung 23 Giulio Clovio: *Kampf bewaffneter Reiter gegen untote Fußsoldaten*, Mitte 16. Jh., Federzeichnung in Braun, 159 × 259 mm, Paris (FR), Louvre, Inv.-Nr. RF 5179, Recto

Abbildung 24 Federico Zuccari nach nach Alexander Bening (?): *Kampf zwischen zwei Lebenden und zwei Toten*, 1563–1565, Zeichnung in Schwarz mit Rötel, 110 × 157 mm, Berlin (DE), Staatliche Museen Preußi-scher Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 621 BY-NC-SA

Abbildung 25 Franz Baur: *Legende von den dankbaren Toten*, 1894, Bleistiftskizze nach dem heute zerstörten Wandbild einer Längswand zu St. Jakob von 1449, 169 × 344 mm, Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 417

Abbildung 26 Unbekannter Maler: *Der Ritter und die dankbaren Toten*, 1492, Öl auf Holz, Maße nicht bestimmt, Kołobrzeg (PL), Domkathedrale Mariä Himmelfahrt BY-SA

Abbildung 27 Unbekannter Buchmaler: *Legende von den dankbaren Toten*, 1496, Miniaturmalerei auf Pergament aus dem *Liber Precum*, Bd. 2, 163 × 120 mm (ganze Seite), Neustift (IT), Augustiner-Chorherrenstift-Bibliothek, Signatur: Cod. 654, Fol. 33v

Abbildung 28 Oswald Müller (?):*Legende von den dankbaren Toten*, ca. 1507, Wandmalerei, ca. 200 × 370 cm, Baar (CH), St. Anna, Beinhaus

Abbildung 29 Unbekannter Künstler: *Legende von den dankbaren Toten*, um 1513, Wandmalerei in Seccotechnik, ca. 200 × 450 cm, Muttenz (CH), St. Arbogast, Beinhaus, Westwand PUBLICDOMAIN

Abbildung 30 Hans Ditmers (?): *Legende von den dankbaren Toten*, 1516, Öl auf Eichenholz, Außenseiten zweier Flügel des Wittfeitzener Altares, ca. 166 × 83cm je Flügel, Lüneburg (DE), Museum, Inv.-Nrn. R.47, II.10, H 75

Abbildung 31 Joseph Regl nach Christoph Bocksdorfer (?): *Legende von den dankbaren Toten*, 1879–1886, maßstabgerechte Papierpause aus dem Beinhaus in Wil von ca. 1523, 1620 × 1507 mm, St. Gallen (CH), Historisches und Völkerkundemuseum, Inv.-Nr. HVM_2009.022.7

Abbildung 32 Unbekannter Buchmaler: *Kirchhof und Ossuarium*, 1485–88, kolorierter Holzschnitt, Miniatur 3 aus *Der doten dantz mit figuren*, ca. 186 × 137 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Im.mort. 1, Fol. 21v BY-NC-SA

Abbildung 33 Unbekannter Künstler: *Gebet auf einem Kirchhof*, 1490–1500, Holzschnitt, 177 × 165 mm, München (DE), Standort und Inv.-Nr. nicht ermittelt

Abbildung 34 Georg ›Jorg‹ Glockendon: *Memorare novissima (Tod und Jüngling)*, 1470–1500, kolorierter Holzschnitt, 147 × 258 mm, Bamberg (DE), Staatsbibliothek, Sammlung Heller, Inv.-Nr. VI Aa 45 BY-SA

Abbildung 35 Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts: *Tod und Jüngling*, 1485-1490, Kaltnadelradierung, 140 × 86 mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-913 PUBLICDOMAIN

Abbildung 36 Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts: *Tod und Jüngling*, 1475-1490, Federzeichnung, 124 × 76 mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-T-00-515 PUBLICDOMAIN

Abbildung 37 Meister B.R. mit dem Anker: *Tod und Jüngling*, 2. Hälfte 15. Jh., Kupferstich, 167 × 114 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG1928-247

Abbildung 38 Unbekannte(r) Künstler und Albrecht Kunne: *Der Tod und der Junker*, um 1500, Holzschnitt mit farbiger Bemalung und Typendruck, 306 × 212mm (gesamtes Blatt), Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG1930/207

Abbildung 39 Guillaume Le Rouge: *La Mort et le Soldat*, 1510, Holzschnitt aus dem *Epistole Francisci Nigri, cum arte epistolandi* (Pariser Druck für Denis Roce), 120 × 78 mm, Freiburg (DE), Universitätsbibliothek, Signatur: PO 77/44, Fol. XXXIIv

Abbildung 40 Unbekannte(r) Künstler: *Tod und Landsknecht*, 1504, kolorierter Holzschnitt und xylographischer Text, 372 × 266 mm, Gotha (DE), Museen der Stiftung Schloss Friedenstein, Inv.-Nr. 49,15

Abbildung 41 Daniel Hopfer: *Tod und Teufel überraschen zwei Frauen*, 1500/1504–1510/1436, Eisenradierung, 155 × 223 mm (Platte), New York (US), Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 51.501.383 PUBLICDOMAIN

Abbildung 42 Niklaus Manuel Deutsch: *Allegorie auf den Krieger der zum Bettler wird* (*Die Unbeständigkeit des Glücks*), um 1514/15, Glasgemäldeentwurf, Zeichnung in schwarz auf Pergament, laviert und aquarelliert, 310 × 212 mm, Berlin (DE), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 4287

Abbildung 43 Unbekannter Schreiber: Vom Krieger der zum Bettler wird (Rückseite von Abbildung 39), nach 1515, braune Feder auf Pergament, 310 × 213 mm, Berlin (DE), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 4287

Abbildung 44 Urs Graf: *Bannerträger mit Trossbube* oder *Der alte Fähnrich*, 1516, Federzeichnung in Schwarz, Spuren von Vorzeichnung, 318 × 215 mm, Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.X.70

Abbildung 45 Hans Baldung gen. Grien: *Tod und Landsknecht*, 1503, Federzeichnung auf Papier, 271 × 196 mm, allseitig beschnitten, Modena (IT), Galleria Estense, Inv.-Nr. 1263

Abbildung 46 Hans Baldung gen. Grien: *Der Tod mit gesenkter Fahne*, um 1505, Feder in Braun, mit Pinsel weiß gehöht, auf hellbraun getöntem Papier, 298 × 185 mm, Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1947.21

Abbildung 47 Unbekannter Künstler: *Der Tod*, um 1500, Federzeichnung in Schwarz, Pinsel in braun, weiß gehöht, Reste einer Einfassungslinie: Feder in Schwarz, 237 × 129 mm, oben und rechts beschnitten, Dresden (DE), Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1960-154

Abbildung 48 Hans Baldung gen. Grien: *Fahnenträger*, um 1504, Federzeichnung in Dunkelbraun, alt aufgelegt, 317 × 194 mm, Bremen (DE), Kunsthalle, Inv.-Nr. 99-1981/246 BY-NC-SA

Abbildung 49 Albrecht Dürer: *Tod und Landsknecht*, 1510, Holzschnitt und Typendruck von einem Flugblatt mit einem Gedicht in 76 Verszeilen, Motivmaße 120 × 82 mm, Blattmaße 212 × 315 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG1934/466

Abbildung 50 Albrecht Dürer: *Tod und Landsknecht*, 1510, Holzschnitt von einem Flugblatt mit einem Gedicht in 76 Verszeilen, Motivmaße 121 × 83 mm, New York (US), Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 58.643.39 PUBLICDOMAIN

Abbildung 51 Unbekannter Künstler: *Auferstehung der Toten*, 1455–1458, kolorierter Holzschnitt aus dem Heidelberger *Symbolum Apostolicum*, Maße nicht ermittelt, Heidelberg (DE), Universitätsbibliothek, Signatur: Cod. Pal. Germ. 438, Fol. 145^{v} PUBLICDOMAIN

Abbildung 52 Albrecht Dürer: *Der Heilige Hieronymus in der Kammer*, 1511, Holzschnitt, 236 × 161 mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1955-477 PUBLICDOMAIN

Abbildung 53 Unbekannter Meister: *Der neunte Bundesgenosse*, 1522, Holzschnitt aus Thomas Murners *Lutherischen narren* (Straßburger Druck durch Johann Grüninger), ca. 115 × 97 mm, Leipzig (DE), Universitätsbibliothek, Signatur: Lit.germ.E.353/1, Fol. 35^{r} BY-NC-ND

Abbildung 54 Albrecht Dürer: *Tod und Ritter*, 1515–1517, Federzeichnung mit grüner Tinte auf Pergament aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians I. (Augsburg, Schönsperger, 1513), 280 × 195 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: 2 L.impr.membr. 64, Fol. 12^{r}, Maße der Zeichnung ca. 180 × 56 mm BY-NC-SA

Abbildung 55 Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Der Tod und der Ordensritter*, 1649, Gouache auf Papier, 364 × 493 mm, Bern (CH), Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. 822.

Abbildung 56 Oberrheinischer Meister: *Hieronymus Tschekkenbürlin mit dem Tod*, 1487, Mischtechnik auf einem Diptychon aus Lindenholz, linke Tafel 40 × 28,5 cm, rechte Tafel 40,5 × 29 cm, Basel (CH), Kunstmuseum, Inv.-Nr. 33

Abbildung 57 Unbekannter Künstler: *Der Ackermann und der Tod*, um 1462–63, Holzschnitt aus Johannes von Saaz' (Tepl) *Ackermann aus Böhmen* (Bamberger Druck von Pfister, um 1463), Maße nicht ermittelt, Paris (FR), Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Signatur: A-1646 (1), Fol. 10r BY-NC-SA

Abbildung 58 Unbekannter Künstler: *Der Ackermann und der Tod*, 1472–1478, Buchmalerei aus Johannes von Saaz' *Ackermann aus Böhmen*, Jenaer Handschrift, 292 × 200 mm (Seite), Jena (DE), Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Signatur: Ms. Sag. F. 13, Fol. 8r BY-NC-SA

Abbildung 59 Unbekannter Künstler: *Der Ackermann und der Tod*, 1522, Holzschnitt aus Johannes von Saaz' *Ackermann aus Böhmen*, Straßburger Druck eines Schürer-Nachfolgers, Maße nicht ermittelt, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Res/4 L.eleg.m. 250,55, Fol. 1r BY-NC-SA

Abbildung 60 Erhard Schoen: *Soldatentross*, 1532, Holzschnitt aus vier Stöcken, 250 × 1530 mm, Wolfegg (DE), Schloss Wolfegg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. K 9/B 170

Abbildung 61 Unbekannter Künstler: *Reiter Tod*, um 1500, Holzschnitt aus einem italienischen Erbauungsbuch *Arte di ben morire*, Maße nicht ermittelt, Standort und Signatur nicht ermittelt

Abbildung 62 Unbekannter Künstler: *Der Tod auf einem Bullen drei Personen überfallend*, nach 1500, Holzschnitt aus dem *Horae Beatae Mariae Virginis* (Pariser Druck von Higman, 1507), 43 × 22 mm, Florenz (IT), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Signatur: K.6.25, Fol. 94v

Abbildung 63 Unbekannter Künstler: *Der Tod ereilt jung und alt, Mensch und Tier*, 1514, Holzschnitt aus Geiler von Kaysersbergs *Sermones fructuosissimi de Tempore nec non de Sanctis* (Straßburger Druck von Grüninger, 1519), 287 × 194 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: 2 P.lat. 895, Fol. 6v BY-NC-SA

Abbildung 64 Wilhelm Werner von Zimmern: *Ego sum mors*, 1540er Jahre, Aquarellierte Buchillumination aus Zimmerns Vergänglichkeitsbuch mit Totentanz, ca. 205 × 153 mm, Stuttgart (DE), Württembergische Landesbibliothek, Cod.Don.A III 54, Fol. 41v PUBLICDOMAIN

Abbildung 65 Meister mit den Banderolen: *Glücksrad und Lebensbaum*, um 1450–1475, Kupfesrtich, 232 × 319 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG1926/931

Abbildung 66 Jean Colombes: *Reiter Tod*, 1485–1489, Miniaturmalerei im *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry von 1415/1416, 290 × 210 mm, Chantilly (FR), Musée Condé, Bibliothek, Signatur: Ms. 65, Fol. 90v BY-NC

Abbildung 67 Hans Holbein d. J.: *Todesalphabet – Der Buchstabe V*, 1523–1524, Holzschnitt, 24 × 24 mm, Washington D.C. (US), National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1943.3.9430 PUBLICDOMAIN

Abbildung 68 Albrecht Dürer: *Der reitende Tod als Bogenschütze*, um 1502, Federzeichnung in dunkelgrauer und brauner Tinte auf Pergament, 388 × 313 mm, Hannover (DE), Niedersächsisches Landesmuseum, Inv.-Nr. Z 5

Abbildung 69 Veit Hirschvogel d. Ä.: *Der reitende Tod als Bogenschütze* und *Probst Sixtus Tucher am Grab*, 1502, weiße und farbige Hüttenglasscheiben, 38,4 × 34,5 × 1,1 cm, und 38,8 × 33,8 × 1,1 cm, Nürnberg (DE), Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nrn. MM155 und MM156

Abbildung 70 Hans Baldung gen. Grien: *Reiter, Mädchen und Tod*, um 1545, Öl auf Lindenholz, 35,5 × 29,6 cm, Paris (FR), Musée du Louvre, Inv.-Nr. R.F. 2467

Abbildung 71 Unbekannter schwäbischer Meister: *Das Liebespaar und der Tod*, um 1510, Tuschefederzeichnung, Ø 87 mm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. StN16622 – Freigestellt

Abbildung 72 Petrus von Raimbeaucourt: *Eine Dame und der Tod aufeinander zureitend*, 1323, Marginalie aus einem lateinischen Festmissale des Garnier de Moreuil aus Amiens, Pergament, 347 × 248 mm (gesamte Seite), Den Haag (NL), Koninklijke Bibliotheek, Signatur: 78 D 40, Fol. 91^{r}

Abbildung 73 Petrus von Raimbeaucourt: *Reiter und Tod*, 1323, Marginalie aus einem lateinischen Festmissale des Garnier de Moreuil aus Amiens, Pergament, 347 × 248 mm (gesamte Seite), Den Haag (NL), Koninklijke Bibliotheek, Signatur: 78 D 40, Fol. 154^{v}

Abbildung 74 Unbekannter Kölner Meister: *Die vier Reiter der Apokalypse*, 1478/1479, Holzschnitt aus der niederrheinischen *Biblia* (Kölner Druck bei Unckel und Quentell, 1478/1479), ca. 120 × 185 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Rar. 321, Fol.535^{r} BY-NC-SA

Abbildung 75 Unbekannter Kölner Meister: *Die vier Reiter der Apokalypse*, 1483, kolorierter Holzschnitt aus der neunten gedruckten deutschen Bibelausgabe zu Nürnberg (Koberger), ca. 120 × 190 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Rar. 288, Fol. 577^{v} BY-NC-SA

Abbildung 76 Unbekannter Künstler: *Der Tod*, 1475–1500, Federzeichnung in schwarzer Tinte, Blattgold und Temperamalerei auf einer Tarotkarte aus der Sammlung des französischen Königs Karl VI., 185 × 94 mm, Paris (FR), Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Inv.-Nr. RESERVE KH-24-BOITE ECU - ESTNUM-23162 BY-NC-SA

Abbildung 77 Guillaume Le Rouge: *Der vierte Reiter der Apokalypse*, 1495, Holzschnitt aus *La danse macabre*, (Pariser Druck bei Le petit Laurens) 102 × 160 mm, Poitiers (FR), Bibliothèque, Signatur: INC B 30(2), Fol. 152^{v} BY

Abbildung 78 Guillaume Le Rouge: *Der vierte Reiter der Apokalypse*, 1531, Holzschnitt aus *La grant danse macabre des hommes et des femmes* (Troyeser Druck durch Nicolas Le Rouge), ca. 102 × 160 mm, Paris (FR), Bibliothèque nationale de France, Signatur: RESERVE 4-BL-3115, Fol. 27^{v} BY-NC-SA

Abbildung 79 Unbekannter Künstler: *Ritter und Tod*, 1483–1503, Holzschnitt aus Olivier de la Marches *LeChevalier delibéré*, (Schiedamer Druck, ohne Jahr und Herausgeber) ca. 185 × 125 mm, Paris (FR), Bibliothèque nationale, Signatur: RESERVE 4-BL-3385, Fol. 1^{r} BY-NC-SA

Abbildung 80 Unbekannter Künstler: *Ritter und Tod*, 1483–1503, Faksimile eines Holzschnittes aus Olivier de la Marches*LeChevalier delibéré*, (Schiedamer Druck, ohne Jahr und

Herausgeber) ca. 185 × 125 mm, Paris (FR), Bibliothèque nationale, Signatur: RES M-YE-14, Fol. 1r BY-NC-SA

Abbildung 81 Unbekannter Künstler: *Ritter und Tod*, 1483–1503, Holzschnitttitelblatt aus Jan Pertchevals *DenCamp vander doot* (Schiedamer Druck bei Otgier Pietersz. Nachtegael, 1503), ca. 189 × 136 mm, Hamburg (DE), Universitätsbibliothek, Signatur: Inc App A/81, Fol.a1r

Abbildung 82 Unbekannter Künstler: Ritter und Tod, 1550–1573, Federzeichnung aus Hernando Acuñas Manuskript El caballero determinado, ca. 200 × 150 mm, Madrid (ES), Biblioteca Nacional de España, Signatur: Mss/1475, Fol. 126r BY-NC-SA

Abbildung 83 Unbekannter Künstler: Ritter und Tod, um 1573, Holzschnitt aus Hernando Acuñas Cavallero determinado (Druck in Salamanca bei Pedro Lasso Vaca, 1573), Maße nicht ermittelt, Madrid (ES), Biblioteca Nacional de España, Signatur: U/2845, Fol. 117r BY-NC-SA

Abbildung 84 Unbekannter Künstler: Ritter und Tod, um 1585, Kupferstich aus Hernando Acuñas Cavallero determinado (Anverser Druck bei Plantiniana und Moreta, 1591), Maße nicht ermittelt, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Res/P.o.gall. 347, Fol. 120r BY-NC-SA

Abbildung 85 Unbekannter Berner Meister: Innenseiten des Allerseelen-Altars: *Die Toten bieten Herzog Eusebius ihre Hilfe an* (links) und *Ein Bote bietet dem Herzog die Unterwerfung der Stadt an* (rechts), 1505, Mischtechnik auf Tannenholz, je 149 × 62 cm (162.5 × 75 cm mit Rahmen), Bern (CH), Kunstmuseum, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Inv.-Nr. 1425 a und 1425 b

Abbildung 86 Albrecht Dürer: *Die apokalyptischen Reiter*, 1497/1498, Holzschnitt auf Papier, drittes Blatt der *Apokalipsis cum figuris*, 397 × 282 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1895,0122.562 BY-NC-SA

Abbildung 87 Albrecht Dürer: *Die apokalyptischen Reiter*, 1498, kolorierter Holzschnitt auf Papier aus Dürers *Apokalipsis cum figuris* (Nürnberger Druck im Eigenverlag, 1498), 396 × 283 mm, Cambridge (US), Harvard University, Houghton Library, Signatur: Typ Inc 2121A, Fol. 5r PUBLICDOMAIN

Abbildung 88 Jean Pichore: *Die apokalyptischen Reiter*, 1507, Holzschnitt aus einem französischen Stundenbuch (Pariser Druck von Anabat, 1507), ca. 52 × 31 mm, Philadelphia (US), University, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, Signatur: UPenn Ms. Codex 1531, Fol. 74r und 75r PUBLICDOMAIN

Abbildung 89 Hans Burgkmair: *Die apokalyptischen Reiter*, 1523–24, Holzschnitt aus Martin Luthers *Das Neü Testament* (Augsburger Druck von Otmar, 1523), ca. 165 × 130 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Rar. 2110, S. CLXXXXII BY-NC-SA

Abbildung 90 Matthias Gerung: *Die apokalyptischen Reiter*, 1546, Holzschnitt aus Sebastian Meyers *Auslegung der Offenbarung Johannis* (Druck von Laurentius Agricola, 1546), 235 × 164 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Cgm 6592, zwischen Fol. 70v und Fol. 71r BY-NC-SA

Abbildung 91 Lucas Cranach d. Ä.: *Die apokalyptischen Reiter*, 1522, Holzschnitt aus Martin Luthers *Das Newe Testament Deützsch*, (Wittenberger Druck von Lotter für Cranach und Döring, 1522), 308 × 215 mm, Halle an der Saale (DE), Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Signatur: RAR B 23 (1), Fol. 83v BY-SA

Abbildung 92 Hans Holbein d.J.: *Die apokalyptischen Reiter*, nach 1523, Holzschnitt aus *Die gantze Bibel* (Zürcher Druck von Christoph Froschauer, 1531), 126 × 77 mm, Zürich (CH), Zentralbibliothek, Signatur: 10.3931/e-rara-7469, S. CCCXIIII, PUBLICDOMAIN

Abbildung 93 Barthel Beham: *Die vier Reiter der Apokalypse*, 1524, Holzschnitt aus Martin Luthers *Das new testament Deütsch* (Nürnberger Druck bei Hans Hergot, 1525), 108 × 76 mm, München (DE), Universitätsbibliothek, Signatur: 0014/W 8 Luth. 63, Fol.141r

Abbildung 94 Georg Lemberger: *Die vier Reiter der Apokalypse*, 1524, Holzschnitt aus Martin Luthers *Das newe testament Deutzsch* (Wittenberger Druck von Melchior Lotter, 1524), Maße nicht bestimmt, Berlin (DE), Staatsbibliothek, Signatur: Bu 9323, Fol. 293v PUBLICDOMAIN

Abbildung 95 Hans Leonhard Schäufelin: *Die apokalyptischen Reiter*, 1524, Holzschnitt aus *Jesus. Das New Testament Teütsch* (Augsburger Druck bei Schönsperger, 1524), Maße nicht bestimmt, Stuttgart (DE), Württembergische Landesbibliothek, Signatur: Bb deutsch 152403, Fol.238r

Abbildung 96 Sebald Beham: *Die apokalyptischen Reiter*, 1539, Holzschnitt aus *Apocalypsi Ioannis* (Frankfurter Druck bei Egenolph, 1551), 67 × 73 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Res/Art. 1413 k#Beibd.2, Fol. 3r BY-NC-SA

Abbildung 97 Gerard van Groeningen: *Die apokalyptischen Reiter*, 1563–1574, Kupferstich und Radierung, 269 × 249 mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1878-A-1367 PUBLICDOMAIN

Abbildung 98 Hans Baldung gen. Grien: *Tod und Ritter*, um 1510, Holzschnitt, 255 × 385mm, Florenz (IT), Uffizien, Inv.-Nr. 3369 St. Sc.

Abbildung 99 Albrecht Dürer: *Ritter, Tod und Teufel*, 1513, Kupferstich, 246 × 188 mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-1269 PUBLICDOMAIN

Abbildung 100 Johann Geminger nach Albrecht Dürer: *Ritter, Tod und Teufel*, um 1600, Öl auf Lindenholz, 141 × 104,5 cm, Karlsruhe (DE), Kunsthalle, Inv.-Nr. 913 PUBLICDOMAIN

Abbildung 101 Leonardo da Vinci: *Kopf eines Kriegers*, 1475–1480, Feder- und Tuschezeichnung, 287 × 211 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1895,0915.474 BY-NC-SA

Abbildung 102 Unbekannter Buchmaler: *König Tod*, 1467, Feder- und Tuschezeichnung in einem Freiburger Spiegelbuch, 278 × 202 mm, St. Gallen (CH), Stiftsbibliothek, Signatur: Cod. Sang. 985, S. 405 BY-NC-ND

Abbildung 103 Unbekannter Buchmaler: *Der Tod*, um 1470, Holzschnitt, 73 × 50 mm, Standort und Inv.-Nr. nicht ermittelt

Abbildung 104 Unbekannter Buchmaler: *Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten Könige*, um 1460, Holzschnitt, 255 × 38 mm, Berlin (DE), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 247-1

Abbildung 105 Albrecht Dürer: *Reiter und Landsknecht* (Ritter und Landsknecht), um 1496, Holzschnitt, 391 × 284 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG1934/495

Abbildung 106 Albrecht Dürer: *Das Fräulein zu Pferd und der Landsknecht*, 1497, Kupferstich, 108 × 77 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. E,4.142 BY-NC-SA

Abbildung 107 Albrecht Dürer: *Ein Reiter im Harnisch*, 1498, Aquarellierte Federzeichnung, 408 × 323 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 3067

Abbildung 108 (Umkreis?) Albrecht Dürer: *Lanzierer zu Pferde*, 1502, Federzeichnung mit brauner Tinte auf Papier, 272 × 215 mm, Budapest (HU), Szepmuveszeti Muzeum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 75

Abbildung 109 Albrecht Dürer: *Pferdestudie*, 1503, Zeichnung, 184 × 192 mm, Venedig (IT), Gallerie Dell'Accademia Di Venezia, Inv.-Nr. 438

Abbildung 110 Albrecht Dürer: *Trabender Hengst*, 1503, Feder- und Pinselzeichnung, Grund schwarz gedeckt, der Erdboden mit Andeutung von Grün, 215 × 260 mm, Köln (DE), Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. Z 131

Abbildung 111 Albrecht Dürer: *Stehendes Pferd im Profil nach rechts*, 1502/14, Silberstiftzeichnung, 164 × 202 mm, Rotterdam (NL), Museum Boijmans van Beuningen, Inv.-Nr. MB 1955/T (PK)

Abbildung 112 Albrecht Dürer: *Das kleine Pferd*, 1505, Kupferstich, 164 × 107 mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-1266 PUBLICDOMAIN

Abbildung 113 Albrecht Dürer: *Das große Pferd*, 1505, Kupferstich auf Papier, 167 × 119 mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-1268 PUBLICDOMAIN

Abbildung 114 Albrecht Dürer: *Der heilige Georg zu Pferd*, 1505/1508, Kupferstich, 109 × 85 mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-1214 PUBLICDOMAIN

Abbildung 115 Albrecht Dürer: *Proportionsstudien zu Mensch und Pferd*, 1506–1511, Federzeichnung aus dem Nürnberger Dürer-Codex, 285 × 205 mm, Nürnberg (DE), Stadtbibliothek, Inv.-Nr. Cent. V, App. 34aa, Bl. 81^{r}

Abbildung 116 Albrecht Dürer: *Kompositions- und Proportionsstudie*, Undatiert aber vor 1513, Federzeichnung mit brauner Tinte, 246 × 185 mm, Mailand (IT), Biblioteca Ambrosiana, Inv.-Nr.F 264 inf. n. 25 recto und verso

Abbildung 117 Albrecht Dürer: *Der heilige Eustachius*, 1501, Kupferstich, 356 × 260 mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-1219 PUBLICDOMAIN

Abbildung 118 Hans Burgkmair: *Kaiser Maximilian zu Pferd*, 1508 (Zustand und Druck 1518), kolorierter Holzschnitt, Platte: 305 × 224 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG1934/67

Abbildung 119 Unbekannter Künstler: *Reiterstandbild Marc Aurels*, 161–180 n. Chr., Bronzeplastik, 424 × 387 cm, Rom (IT), Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Inv.-Nr. MC3247 BY-SA

Abbildung 120 Giovanni Marcanova: *Marc Aurel*, um 1450, Federzeichnung aus der*Collectio Antiquitatum*oder *Silloge antiquitatum* (1465), 343 × 240 mm, Modena (IT), Biblioteca Estense Universitaria, Signatur: Ms. Lat. 992 Cod. alfa.L.5.15, Fol.31^{v}

Abbildung 121 Unbekannter Meister nach Giovanni Marcanova: *Marc Aurel*, 1471–1473, Federzeichnung auf Pergament aus derBologneser *Collectio Antiquitatum* (1471–1473), 360 × 265 mm (Seitenmaße), Princeton (US), University Library, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Signatur: Garrett MS. 158, Fol. 13^{v} PUBLICDOMAIN

Abbildung 122 Marcantonio Raimondi: *Reiterstandbild des Marc Aurel*, um 1510, Kupferstich und Federzeichnung, 211 × 144 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG1971/459

Abbildung 123 Nicoletto da Modena: *Die Reiterstatue des Marc Aurel*, um 1510, Kupferstich, Maße nicht ermittelt, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG1952/384

Abbildung 124 Albrecht Dürer: *Die ungarische Trophäe*, um 1518, Federzeichnung in Schwarz, 433 × 320 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 3156

Abbildung 125 Unbekannter Buchmaler: *Clericus und Miles*, 2. Hälfte 12. Jahrhundert, Federzeichnung in roter und brauner Farbe auf Pergament aus Hugo von Fouilloys *Liber Avium*, Sammelhandschrift des Bernhard von Clairvaux (1150–1300), Schriftspiegel 205 × 125 mm, Heiligenkreuz (AT), Stiftsbibliothek, Signatur: Cod. 226, Fol. 129^{v}

Abbildung 126 Unbekannter Buchmaler: *Adeliger Reiter als Personifikation des Monats Mai*, nach 1301, Federzeichnung auf Pergament aus Matfre Ermengaus *Breviari d'Amor*, ca. 50 × 75 mm (Miniatur), Madrid (ES), Biblioteca Nacional de España, Signatur: Res/203, Fol. 43^{r}

Abbildung 127 Unbekannter Künstler: *Visualisierung der Schachfigur des Ritters (Springers)*, um 1474, Holzschnitt aus Jacobus de Cessolis *De ludo scachorum* (Gedruckt in Westminster bei William Caxton, 1478), Maße nicht ermittelt, Washington D.C. (US), Library of Congress, Rare Book and Special Collections Division, Signatur: Incun. X .C42, Fol. 17^{v} PUBLICDOMAIN

Abbildung 128 Jakob Köbel und Heinrich Knoblochtzer (?): *Der christliche Ritter*, 1494, Holzschnitt aus *Dem Fußpfadt zu der ewigen Seligkeyt : diß Büchlein genant ist* (Heidelberger Druck bei Knoblochtzer, 1494), Maße nicht ermittelt, Göttingen (DE), Staats- und Universitätsbibliothek, Signatur: 8 TH MOR 214/7 INC, Fol. 29^{r} BY-NC

Abbildung 129 Urs Graf: *Geharnischter Reiter mit Streithammer*, um 1520, Federzeichnung in schwarz, 165 × 153 mm, Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.X.112

Abbildung 130 Albrecht Dürer: *Me(m)ento Mei (König Tod zu Pferde)*, 1505, Kohlezeichnung, 210 × 266 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1895,0915.971 BY-NC-SA

Abbildung 131 Albrecht Dürer: *Ritter, Tod und Teufel*, 1515, Federzeichnung mit violetter Tinte auf Pergament aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians I. (Augsburg, Schönsperger, 1513), 280 × 195 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: 2 L.impr.membr. 64, Fol. 37^{v} BY-NC-SA

Abbildung 132 Albrecht Dürer: *Junger Kranich*, 1513, aquarellierte Federzeichnung, 441 × 319 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. SL,5218.84 BY-NC-SA

Abbildung 133 Albrecht Dürer: *Liebespaar und Tod (Der Spaziergang)*, um 1498, Kupferstich, 195 × 121 mm, New York (US), Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 19.73.106 PUBLICDOMAIN

Abbildung 134 Hans Burgkmair: *Liebespaar vom Tod überrascht*, 1510, Farbholzschnitt von zwei grünbraunen Ton- und einer schwarzen Strichplatte, 213 × 152 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1834,0712.44 BY-NC-SA

Abbildung 135 R. Bong nach Hans Burgkmair: *Liebespaar vom Tod überrascht*, 1877, Xylographie aus Robert Dohmes *Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande*, 112 × 157 mm, Tübingen (DE), Kunsthistorisches Institut, Signatur: AA 25a/40, Bd. 1, Nr. 11, S. 77 PUBLICDOMAIN

Abbildung 136 Hans Burgkmair: *Liebespaar vom Tod überrascht*, 1510, Farbholzschnitt von zwei rotbraunen Ton- und einer schwarzen Strichplatte, 213 × 152 mm, Washington, D.C. (US), National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1948.11.15 PUBLICDOMAIN

Abbildung 137 Hans Burgkmair: *Liebespaar vom Tod überrascht*, 1510, Farbholzschnitt von zwei gelbgrünen Ton- und einer schwarzen Strichplatte, 228 × 152 mm, New York (US), Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 17.50.39 PUBLICDOMAIN

Abbildung 138 Lucas van Leyden: *David und Goliath*, 1513–1514, Feder- und Tuschezeichnung, 272 × 194 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1892,0804.18 BY-NC-SA

Abbildung 139 Meister B mit dem Würfel nach Baldassare Tommaso Peruzzi: *Apollo und Daphne*, 1530–1560, Kupferstich, 244 × 181 mm, New York (US), Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 49.97.325 PUBLICDOMAIN

Abbildung 140 Rinaldo Mantovano nach einem Entwurf Giulio Romanos: *Mars vertreibt Adonis aus dem Gemach der Venus*, 1526/28, Fresco, Maße nicht ermittlet, Mantua (IT), Palazzo del Te, Sala di Psiche

Abbildung 141 Giulio Romano: *Das Rennen zwischen Hippomenes und Atalanta*, 1528, Fresco, Maße nicht ermittelt, Manuta (IT), Palazzo del Te, Camera dei Venti

Abbildung 142 (Früher zugeschrieben) Hans Bol: *Raub der Europa*, 1526/1575, Federzeichnung in Schwarz, braun laviert, weiß gehöht, Ø 149 mm, Göttingen (DE), Kunstsammlung der Universität, Graphische Sammlung, Sammlung Uffenbach, Inv.-Nr. H 204 – Freigestellt

Abbildung 143 Jakob Binck (Nach Rosso Fiorentino): *Hebe (Juventas) mit Blumenkranz*, 1530, Kupferstich, Blatt 16 aus der Serie *Götter und Göttinnen*, 213 × 109 mm, London (GB), British Museum, Inv.-Nr. 1853,0709.115 BY-NC-SA

Abbildung 144 Bartolomeo di Giovanni: *Raub der Sabinerinnen*, 1490–1495, Tempera auf Holz, ehemals Teil einer Holztruhe, 70 × 155 cm, Rom (IT), Galleria Colonna, Sala della Colonna Bellica, Inv.-Nr. 20

Abbildung 145 Unbekannter Künstler: *Medea-Sarkophag*, Antoninische Zeit, Ende der Regierungszeit Commodus (180–192 n. Chr.), Marmor, ungefähre Außenamße: 217 × 65 × 65 cm, Durchschnittshöhe der Kastenfiguren: 60cm, Fundort: Rom, Basel (CH), Antikenmuseum (seit 1962), Inv.-Nr. BS 203

Abbildung 146 Unbekannter Künstler: *Medea-Sarkophag*, 140–150 n. Chr., Marmor, ungefähre Außenamße: 227 × 65 × 82 cm, Fundort: Rom, Nähe der Porta San Lorenzo 1887, Seit 1890 in Berlin (DE), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Inv.-Nr. Sk 843b

Abbildung 147 Unbekannter Künstler: *Christus am Kreuz mit Vita, Mors, Ecclesia und Synagoge*, 1020–1025, Miniatur aus dem Uta-Codex, Pergament, 380 × 270 mm, München (DE), Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur: Clm 13601, Fol. 3^{v} BY-NC-SA

Abbildung 148 Unbekannter Künstler: *Das Ende des menschlichen Lebens*, ca. 1360, Miniatur aus dem Tomičpsalter der Bulgarischen Klosteranlage Kilifarewo bei Tarnowo, Maße nicht ermittelt, Moskau (RU), Staatliche Historische Museen (Государственный Исторический музей), Sammlung Manuskripte und frühe gedruckte Bücher, Inv.-Nr. Muz. 2752

Abbildung 149 Buonamico Buffalmacco (ehemals Francesco Traini zugeschrieben): *Triumph des Todes*, 1336–1341, Fresko, 564 × 1497 cm, Pisa (IT), Campo Santo, Monumentale salone degli affreschi Vicende esterne PUBLICDOMAIN

Abbildung 150 Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel Deutsch: *Doctor Theologiae*, 1649, Gouache auf Papier aus dem Berner Totentanz, 364 × 493 mm, Bern (CH), Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. 822

Abbildung 151 Unbekannter Künstler: *Der Tod erwürgt einen Jüngling*, 1367, Böhmische Miniatur aus einer Pergamenthandschrift eines Werkes von Thomas Štítné: Sechs Bücher von den

allgemeinen christlichen Dingen, 58 × 61 mm, Prag (CZ), Národní knihovna České republiky, Abteilung für Manuskripte und alte Drucke, Signatur: Cod. XVII. A6, Fol. 148^{v}

Abbildung 152 Meister der Brixner Johanneskapelle: *Pestreiter* oder *Triumph des Todes*, 1331–1335, Fresko an der Westwand im Untergeschoss der Burgruine Aufenstein, Maße nicht ermittelt, Navis (AT), »Schulzimmer« der Filialkirche St. Katharina

Abbildung 153 Petrarcameister: *Von dem Sterben oder Pestilenz, die sehr weit tobt und währet*, um 1520, Holzschnitt aus Petrarcas *Von der Artzney bayder Glueck/ des guten vnd widerwertigen* (Augsburger Druck bei Steiner, 1532), 101 × 160 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Rar. 2266, Buch II, Capitel XCII, S. CXVI^{r} BY-NC-SA

Abbildung 154 Giacomo Borlone de Buschis: *Triumpf des Todes und Totentanz*, 1484–1485, Fresko, Maße nicht ermittelt, Clusone (IT), Oratorio dei Disciplini PUBLICDOMAIN

Abbildung 155 Giacomo Borlone de Buschis: *Triumpf des Todes und Totentanz*, 1484–1485, Fresko, Maße nicht ermittelt, Clusone (IT), Oratorio dei Disciplini PUBLICDOMAIN

Abbildung 156 Martin Schaffner: Altarflügel eines *Pestaltares* aus dem Augustinerkloster Wengen in Ulm, um 1513–14, Öl auf Tannenholz, 167,8 × 49,8 cm, Nürnberg (DE), Germanisches Nationalmuseum, Bayerische Staatsgemäldesammlung München, Inv.-Nr. Gm1103/1104

Abbildung 157 Albrecht Dürer: *Fünf irischer Soldaten und Bauern*, 1521, Federzeichnung in Braun, aquarelliert, 210 × 282 mm, Berlin (DE), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 37

Abbildung 158 Peter Dell d.Ä.: *Allegorie der christlichen Heilswahrheit*, 1534, Flachrelief aus Ahornholz, 51 × 72 cm, Nürnberg (DE), Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.2069

Abbildung 159 Giovanni Di Paolo (zugeschrieben): *Allegorie auf die Pest*, 1436/37, Tempera und Goldgrund auf Holz, Buchdeckel eines Sieneser Steuerbuches (*Biccherna*), 28 × 44 cm, Berlin (DE), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. K 9224 BY-NC-SA

Abbildung 160 Giovanni Di Paolo (zugeschrieben): *Allegorie auf die Pest*, um 1442, Buchmalerei in einem Antiphonarium, *Officium defunctorum*, 1426–1450, 149 × 270 mm, Siena (IT), Biblioteca Comunale, ms. G.I.8, c., Fol. 164^{r}

Abbildung 161 Simone II Baschenis: *Danza Macabra*, um 1539, Wandmalerei, Maße nicht ermittelt, Pinzolo (IT), Südfassade der Kirche San Vigilio BY-SA

Abbildung 162 Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Der Tod und der Abt sowie Der Tod und der Priester (Chorherr)*, 1649, Gouache auf Papier, 364 × 493 mm, Bern (CH), Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. 822.

Abbildung 163 Nicola di Gabriele Sbraga, bekannt als Nicolo da Urbino: *Liebespaar vom Tod überrascht*, ca. 1520, Majolika-Teller nach einem Holzschnitt von Hans Burgkmair, Ø 28 cm, Höhe 3,5 cm, Paris (FR), Musée du Louvre, Inv.-Nr. OA 7577

Abbildung 164 Meister von Meßkirch: *Gefangennahme Christi*, um 1536, Mischtechnik auf Nadelholz, rechter Flügel des Wildensteiner Altars, Innenseite: 72 × 30 cm, Stuttgart (DE), Staatsgalerie, Inv.-Nr. 3823 BY-SA

Abbildung 165 Pieter Bruegel d. Ä.: *Triumph des Todes*, um 1562, Öl auf Holz, 117 × 162 cm, Madrid (ES), Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. P01393

Abbildung 166 Rembrandt Harmenszoon van Rijn: *Die Blendung Simsons*, um 1636, Öl auf Leinwand, 206 × 276 cm, Frankfurt am Main (DE), Städel Museum, Inv.-Nr. 1383

Abbildung 167 Unbekannter Maler (Dürerumkreis?): *Christus in der Vorhölle*, um 1511/13, Öl auf Tannenholz, 112,7 × 119,7 cm, Tafelbild aus der Nürnberger Dominikanerkirche, Nürnberg (DE), Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 543

Abbildung 168 Unbekannter Künstler aus/nach der Cranach-Werkstatt: *Gesetz und Gnade*, 1547–1549, Öl auf Holz, Epitaph für Dr. Johann Hess, 118 × 116 cm, Breslau (PL), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, ehemals St. Maria Magdalena, Inv.-Nr. Nicht ermittelt

Abbildung 169 Lucas Cranach d.Ä.: *Allegorie von Gesetz und Gnade*, um 1535–1540, Öl auf Buchenholz, 54,2 × 102 cm, Weimar (DE), Schlossmuseum, Museen der Klassik Stiftung Weimar, Inv.-Nr. G12a

Abbildung 170 Jacopo Ligozzi: *Allegorie des Todes der einen Krieger erwürgt*, 1597, Braune Feder- und Tuschezeichnung mit weißen Höhungen auf Papier, 373 × 283mm, New York (US), Pierpont Morgan Library, Department of Drawings and Prints, Inv.-Nr. I, 91

Abbildung 171 Urs Graf: Ausschnitt aus dem sogenannten *Papsttitel*, 1511, Holzschnitt aus dem *Liber sextus Decretalium* (Basler Druck bei Amerbach und Froben, 1511), 235 × 195 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: 2 J.can.f. 52-3, Fol. 6v BY-NC-SA

Abbildung 172 Unbekannter Buchmaler: *Der Tod und das junge Kind*, 1485/88, kolorierter Holzschnitt, Blatt 22 aus *Der doten dantz mit figuren*, ca. 132 × 148 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Im.mort. 1, Fol. 13r BY-NC-SA

Abbildung 173 Hieronymus Bosch: *Christuskind* (Rückseite einer Kreuztragung), 1490–1500, Öl auf Eichenholz, 57 × 32 cm, Wien (AT), Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 6429

Abbildung 174 Pieter Bruegel d. Ä.: *Kinderspiele*, 1560, Öl auf Eichenholz, 118 × 161 cm, Wien (AT), Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 1017

Abbildung 175 Sebald Beham: Die Belagerung Wiens, 1529–1530, Holzschnitt von sechs Stöcken, Druck bei Nicolaus Meldemann, 800 × 860 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG1960/1197

Abbildung 176 Sebald Beham: *Der Tod und das Liebespaar*, 1522, Holzschnitt, 385 × 278 mm, Berlin (DE), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 150-1891

Abbildung 177 Petrarcameister: *Von einer ungeschämigen Hausfrau*, um 1520, Holzschnitt aus Petrarcas *Von der Artzney bayder Glueck/ des guten vnd widerwertigen* (Augsburger Druck bei Steiner, 1532), 101 × 160 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Rar. 2266, Buch II, Capitel XXI, S. XXVIIv BY-NC-SA

Abbildung 178 Meister FVB: *Die Verkündigung an Maria*, ca. 1475–1500, Kupferstich, 190 × 154 mm, New York (US), Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 25.5.1 PUBLICDOMAIN

Abbildung 179 Unbekannter Künstler nach Hans Beham: *Der Tod und das Liebespaar*, 1522–1550, Farbholzschnitt von einer Strich- und einer Tonplatte in rötlichem Braun, 390 × 278 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1870,0625.948 BY-NC-SA

Abbildung 180 Hans Beham: *Der Tod und das Liebespaar*, 1522, kolorierter Holzschnitt, 383 × 253 mm, links und oben beschnitten, Dresden (DE), Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 2184

Abbildung 181 Unbekannter niederländischer Künstler: *Minnend paar en de Dood*, 1540–1567, kolorierter Holzschnitt, 535 × 348mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1932-130 PUBLICDOMAIN

Abbildung 182 Albrecht Dürer: *Selbstportrait als Akt*, 1500–1512, Zeichnung in Feder und Pinsel auf grün grundiertem Papier, 292 × 154 mm, Weimar (DE), Staatliche Kunstsammlungen, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KK 106

Abbildung 183 Urs Graf: *Landsknecht und Eidgenosse mit Dirne und Tod*, 1524, Holzschnitt, 203 × 117 mm, Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X.2255 BY-SA

Abbildung 184 Meister DS (Daniel Schwegler?): Die *Schlacht bei Dorneck 1499*, sogenannter *Schlachtholzschnitt von Dornach*, um 1510, kolorierter Holzschnitt von drei Stöcken, 409 × 850 mm, Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X.1876

Abbildung 185 Urs Graf: *Brustbild einer Dirne*, 1525, Federzeichnung in Schwarz, dem Umriss folgend ausgeschnitten, 278 × 202 mm, Dessau (DE), Anhaltinische Gemäldegalerie, Inv.-Nr. B.IV.19

Abbildung 186 Hans Weiditz und/oder Hans Wechtlin: *Von der blinden Gefencknüsz des Sünders*, 1501–1526, Holzschnitt aus Michael Herrs Schachtafelen der Gesuntheyt (Straßburger Druck bei Johann Schott, 1533), 295 × 184 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Res/2 M.med. 22 s, Fol. 89v BY-NC-SA

Abbildung 187 Urs Graf: *Landsknecht und Eidgenosse mit Dirne und Tod*, 1524, Holzschnitt mit zeitgenössischem Kolorit, 204 × 115 mm, Privatbesitz

Abbildung 188 Lucas Cranach d. Ä.: *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, 1509, Holzschnitt, 286 × 190 mm, New York (US), Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 41.1.159 PUBLICDOMAIN

Abbildung 189 Willem Liefrinck nach einem Holzschnitt des Urs Graf: *Zwei Söldner mit Dirne*, 1524–1542, Holzschnitt, 205 × 119 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. E,7.285, sowie ein zweites Exemplar Inv.-Nr. E,7.482 BY-NC-SA

Abbildung 190 Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Der Tod und der Krieger mit Sohn/Der Tod und die Dirne*, 1649, Gouache auf Papier, 364 × 493 mm, Bern (CH), Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. 822

Abbildung 191 Niklas Stoer und Niclas Meldeman: *Der Clas Winttergrön*, ca. 1530, kolorierter Holzschnitt und Typendruck, 294 × 192 mm, Rotterdam (NL), Museum Boijmans van Beuningen, Inv.-Nr. MB 2010/1 K (PK)

Abbildung 192 Erhard Schön: Landsknecht und Stalljunge, 2. Viertel 16. Jh., Holzschnitt, 299 × 216 mm, Braunschweig (DE), Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. ESchön-Kopie AB 3.12 BY-NC-ND

Abbildung 193 Wolfgang Strauch: *Der Landsknecht Claus Wintergrün und sein Sohn Heinz*, 1568, Holzschnitt, 381 × 265 mm, München (DE), Staatliche Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. 212134 D

Abbildung 194 Jan Swart van Groningen: *Der Tod überfällt eine tafelnde Gesellschaft*, um 1520, Vorzeichnung zu einer oben abgerundeten Glastafel, 368 × 197 mm, Berlin (DE), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 4250 – Freigestellt

Abbildung 195 Frans Menton nach Angelo Speeck: *Der Tod überrascht ein Paar*, 1568, Kupferstich, 213 × 252 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1928,0313.183 BY-NC-SA

Abbildung 196 Jost Amman: *Liebespaar vom Tod überrascht*, 1578, Holzschnitt aus Jost Ammans Lehrbüchlein (Gedruckt in Frankfurt a.M. bei Peter Schmid und Sigmund Fayrabend, 1578), 119 × 98 mm, Wolfenbüttel (DE), Herzog August Bibliothek, Inv.-Nr. 27.4 Geom. (3-101) BY-SA

Abbildung 197 Peter Flötner: *Tod und Liebespaar*, 1535, Holzschnitt, 162 × 232 mm, Braunschweig (DE), Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. PFloetner AB 3.3 BY-NC-ND

Abbildung 198 Jörg Breu d. Ä.: *Der Tod ergreift junge Menschen*, 1550, Holzschnitt aus Andrea Alciatos *Emblemata* (Lyoner Druck bei Bonhomme, 1550), Maße nicht ermittelt, London (GB), British Library, Signatur: 11408.aaa.43,S. 168

Abbildung 199 Unbekannter Holzschneider: *Der Tod und der Schreiber*, 1485–88, kolorierter Holzschnitt, Blatt 33 aus *Der doten dantz mit figuren*, ca. 132 × 148 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Im.mort. 1, Fol.18v BY-NC-SA

Abbildung 200 Unbekannter Künstler: *Ritter und Tod einen Wehrlosen tötend* und *Der Tod im Kampf mit zwei Kriegsknechten*, nach 1500, zwei Holzschnitte aus Simon Vostres *Horae Beatae Mariae Virginis* (Pariser Druck von Higman, 1507), je 43 × 22 mm, Florenz (IT), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Signatur: K.6.25, Fol. 95r

Abbildung 201 Unbekannter Künstler: *Ritter und Tod einen Wehrlosen tötend* und *Der Tod im Kampf mit zwei Kriegsknechten*, nach 1500, zwei Holzschnitte aus Simon Vostres *Horae Beatae Mariae Virginis* (Pariser Druck von Higman, 1507), je 43 × 22 mm, Florenz (IT), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Signatur: K.6.25, Fol. 97v

Abbildung 202 Hans Holbein d. J.: *Der Edelmann*, 1523–1526 (Exemplar aus dem Erstdruck von 1538), Holzschnitt, Blatt 16 aus *Les Simulachres & HISTORIES FACES DE LA MORT*, 65 × 50 mm, Paris (FR), Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, Signatur: RESERVE 4-BL-3121 (1), Fol. 16r* BY-NC-SA

Abbildung 203 Hans Holbein d. J.: *Der Ritter*, 1523–1526 (Exemplar aus dem Erstdruck von 1538), Holzschnitt, Blatt 31 aus *Les Simulachres & HISTORIES FACES DE LA MORT*, 65 × 50 mm, Paris (FR), Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, Signatur: RESERVE 4-BL-3121 (1), Fol. 23v BY-NC-SA

Abbildung 204 Hans Holbein d. J.: *Der Graf*, 1523–1526 (Exemplar aus dem Erstdruck von 1538), Holzschnitt, Blatt 32 aus *Les Simulachres & HISTORIES FACES DE LA MORT*, 65 × 50 mm, Paris (FR), Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, Signatur: RESERVE 4-BL-3121 (1), Fol. 24r BY-NC-SA

Abbildung 205 Hans Holbein d. J.: *Der Soldat*, 1523–1554 (Exemplar aus der siebten Auflage von 1562) Holzschnitt, Blatt 40 aus *Les Simulachres & HISTORIES FACES DE LA MORT*, 65 × 50 mm, Dresden (DE), Sächsische Landesbibliothek, Signatur: Art.plast.2697, Fol. 23v PUBLICDOMAIN

Abbildung 206 Nach Hans Holbein d. J.: Lateinische Großbuchstaben, sogenanntes Todesalphabet, 1523–1524, Holzschnitt und Typographischer Druck, 357 × 484 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1895,0122.907 BY-NC-SA

Abbildung 207 Hans Holbein d. J.: Lateinische Großbuchstaben, sogenanntes Todesalphabet, 1523–1524, Holzschnitt und Typographischer Druck, 243 × 293 mm, Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X.2228

Abbildung 208 Hans Holbein d. J.: *Der Buchstabe P*, 1523–1524, Holzschnitt aus dem *Todesalphabet*, 24 × 24 mm, Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X.2228 – Ausschnit

Abbildung 209 Hans Holbein d. J.: *Der Ritter*, 1523–1526, Holzschnitt »Probedruck«, 65 × 50 mm, Washington (US), National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1964.8.1091 PUBLICDOMAIN

Abbildung 210 Hans Holbein d. J.: *Der Soldat*, 1523–1554 (Exemplar aus der sechsten Auflage von 1554) Holzschnitt, Blatt 40 aus *Les Simulachres & HISTORIES FACES DE LA MORT*, 65 × 50 mm, Düseldorf (DE), Universitäts- und Landesbibliothek, Signatur: B1149, Fol. 23v BY-NC-SA

Abbildung 211 Unbekannter Buchmaler: *Der Tod und der Ritter*, 1485/88, kolorierter Holzschnitt, Blatt 14 aus *Der doten dantz mit figuren*, ca. 132 × 148 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Im.mort. 1, Fol.9r BY-NC-SA

Abbildung 212 Unbekannter mittelrheinischer Künstler: *Der Tod als Trommler*, 1460/70, kolorierter Holzschnitt, 265 × 170 mm, Michelstadt (DE), Nicolaus-Matz-Kirchenbibliothek, Inv.-Nr. nicht ermittelt

Abbildung 213 Hans Holbein d.J.: *Die Edelfraw*, 1523–1526 (Exemplar aus der sechsten Auflage von 1554), Holzschnitt, Blatt 35 aus *Les Simulachres & HISTORIES FACES DE LA MORT*, 65 × 50 mm, Düseldorf (DE), Universitäts- und Landesbibliothek, Signatur: B1149, Fol.21r* BY-NC-SA

Abbildung 214 Kopie nach Hans Holbein: *Dolchscheide mit Totentanz*, um 1523, Federzeichnung in schwarz, dunkelgrau und braun laviert, 57 × 281 mm (größte Maße), Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.IX.62 BY-SA

Abbildung 215 Kopie nach Hans Holbein: *Dolchscheide mit Totentanz*, um 1523, Federzeichnung in braun, grau laviert, 57 × 287 mm (größte Maße), Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662.135 BY-SA

Abbildung 216 Kopie nach Hans Holbein: *Dolchscheide mit Totentanz*, um 1523, Federzeichnung in braun laviert, 52 × 252 mm (größte Maße), Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.I.44 BY-SA

Abbildung 217 Unbekannter Schweizer Goldschmied: *Scheide eines Schweizer Prunkdolches mit Totentanz*, ca. 1572, Messing, gegossen, vergoldet, 30,8 cm Scheidenlänge, Basel (CH), Historisches Museum, Inv.-Nr. 1882.107 BY-SA

Abbildung 218 Hans Holbein d. J.: *Der Edelmann*, 1523–1526, Holzschnitt »Probedruck«, 65 × 50 mm, Washington (US), National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1943.3.4837 PUBLICDOMAIN

Abbildung 219 Hans Holbein d. J.: *Der Groff*, 1523–1526, Holzschnitt, »Probedruck«, 65 × 50 mm, Washington (US), National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1964.8.1089 PUBLICDOMAIN

Abbildung 220 Stefano della bella: *Ein Edelmann und ein Krieger im Kampf mit dem Tod*, 1633/34, Federzeichnung aus einem Skizzenbuch, 86 × 159 mm (Motiv), Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 11243, auf Motiv beschnitten

Abbildung 221 Peter Paul Rubens (Nach Hans Holbein): *Der Edelmann und der Tod*, ca. 1590, Federzeichnung aus einem Skizzenbuch, 101 × 74 mm (Motiv), Antwerpen (BE), Museum Plantin-Moretus, Stedelijk Prentenkabinet, Inv.-Nr. PK.OSB.0192.031

Abbildung 222 Peter Paul Rubens (Nach Hans Holbein): *Der Ritter und der Tod*, ca. 1590, Federzeichnung aus einem Skizzenbuch, 99 × 72 mm (Motiv), Antwerpen (BE), Museum Plantin-Moretus, Stedelijk Prentenkabinet, Inv.-Nr. PK.OSB.0192.005

Abbildung 223 Peter Paul Rubens (Nach Hans Holbein): *Der Graf und der Tod*, ca. 1590, Federzeichnung aus einem Skizzenbuch, 101 × 77 mm (Motiv), Antwerpen (BE), Museum Plantin-Moretus, Stedelijk Prentenkabinet, Inv.-Nr. PK.OSB.0192.006

Abbildung 224 Peter Paul Rubens (Nach Hans Holbein): *Der Soldat und der Tod*, ca. 1590, Federzeichnung aus einem Skizzenbuch, 99 × 76 mm (Motiv), Antwerpen (BE), Museum Plantin-Moretus, Stedelijk Prentenkabinet, Inv.-Nr. PK.OSB.0192.004

Abbildung 225 Jakob Binck: *Der Tod einen Hellebardier greifend*, (1520–) 1532, Kupferstich, 72 × 51 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1853,0709.123 BY-NC-SA

Abbildung 226 Meister ER nach Jacob Binck: *Tod und Landsknecht*, 1532, Kupferstich, 70 × 51 mm, Minneapolis (US), Institute of Art, Inv.-Nr. 2015.93.105 PUBLICDOMAIN

Abbildung 227 Jakob Binck: *Tod und niedergeworfener Landsknecht*, 1520–1550 (um 1530), Kupferstich, 81 × 65 mm, Wolfegg (DE), Schloss Wolfegg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. K 15/A 89

Abbildung 228 Allaert Claesz. oder Meister AC nach Jakob Binck: *Tod und Landsknecht*, 1520–1550, Kupferstich, 80 × 65 mm, London (GB), British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1850,0612.399 BY-NC-SA

Abbildung 229 Antonio di Jacopo d'Antonio del Pollaiuolo: *Kampf der nackten Männer*, um 1470, Kupferstich, 402 × 595 mm, Wien (AT), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG1935/964

Abbildung 230 Ugo da Carpi: *David enthauptet Goliath*, um 1510–1530, Chiaroscuro-Holzschnitt von drei Platten in Schwarz und Graugrün, 263 × 390 mm, New York (US), Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 22.73.3-18 PUBLICDOMAIN

Abbildung 231 Jakob Binck: *Tod und Schweizer Hellebardier*, 1532, Kupferstich, 53 × 38 mm, Amsterdam (NL), Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1932-240 PUBLICDOMAIN

Abbildung 232 Hans Baldung gen. Grien: *Der Tod und das Mädchen*, 1517, Öl auf Lindenholz, 30 × 14,5 cm, Basel (CH), Kunstmuseum, Inv.-Nr. 18

Abbildung 233 Hans Baldung gen. Grien: *Der Tod und das Mädchen*, 1515, Federzeichnung weiß gehöht, auf braun grundiertem Papier, 278 × 160 mm, Berlin (DE), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 295

Abbildung 234 Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Der Tod und der Vogt*, 1649, Gouache auf Papier aus dem Berner Totentanz, 364 × 493 mm, Bern (CH), Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. 822 –

Abbildung 235 Wilhelm Werner von Zimmern: *Die Jungfrauund der Tod*, 1540er Jahre, Aquarellierte Buchillumination aus Zimmerns Vergänglichkeitsbuch mit Totentanz, ca. 205 × 153 mm, Stuttgart (DE), Württembergische Landesbibliothek, Cod.Don.A III 54, Fol. 120v PUBLICDOMAIN

Abbildung 236 Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel gen. Deutsch: *Der Tod und der Ritter* und *Der Tod und der Jurist*, 1649, Gouache auf Papier aus dem Berner Totentanz, 364 × 493 mm, Bern (CH), Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. 822

Abbildung 237 Wilhelm Werner von Zimmern: *Der Schreiber und der Tod*, 1540er Jahre, Aquarellierte Buchillumination aus Zimmerns Vergänglichkeitsbuch mit Totentanz, ca. 205 × 153 mm, Stuttgart (DE), Württembergische Landesbibliothek, Cod.Don.A III 54, Fol. 115v PUBLICDOMAIN

Abbildung 238 Hans Weigel d. Ä.: *Der Landsknecht und der Tod*, um 1550–1555, kolorierter Holzschnitt, 406 × 286 mm, Gotha (DE), Museen der Stiftung Schloss Friedenstein, Inv.-Nr. 49,50

Abbildung 239 Daniel Lindtmayer: *Der Tod und der Gartknecht*, 1592, Federzeichnung in Schwarz, braun getuscht, aus einem Zeichenheft, Ø 118 mm, Göttingen (DE), Staats- und Universitätsbibliothek, Signatur:2 Cod. Ms. Uffenbach 40 c, Bl. 32

Abbildung 240 Urs Graf: *Anwerbung eines Landsknechtes in einem Zunftsaal*, 1521, Federzeichnung mit schwarzer Tusche, 213 × 320 mm, Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.IX.17

Abbildung 241 Petrarcameister: *Vom Glückseligem Würfelspiel*, um 1520, Holzschnitt aus Petrarcas *Von der Artzney bayder Glueck/ des guten vnd widerwertigen*(Augsburger Druck bei Steiner, 1532), 101 × 160 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Rar. 2266, Buch I, Capitel XXVII, S. XXXII^{r} BY-NC-SA

Abbildung 242 Hans Burgkmair: *Under der Rosen reden*, 1513, Holzschnitt aus Thomas Murners Schelmenzunfft (Augsburger Druck durch Otmar, 1513), 65 × 68 mm, München (DE), Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Res/4 P.o.germ. 145 m, Fol. 1^{r} BY-NC-SA

V.1 Konkordanz besprochener Hauptwerke (Gelistet nach Entstehungszeitraum)

Abb. Nr.	Jahr	Künstler	Werktitel	Bart-sch/ Passavant	Hollstein	Weitere Nummern			
21	1496–1510	Albrecht Dürer/ Hans Baldung	*Die drei Lebenden und die drei Toten* – Wiener Exemplar	-	-	Fl. L.668 Hm. 5 Ki. 34	Koc.II 192a M.S. 44 Rö. Taf.1	Rz. 33 S. 65 T. 193 T.I 250	Ti. A170 W.I 668 W.III 162
86	1479–1498	Albrecht Dürer	*Die apokalyptischen Reiter*	64	167	D. 11 Deg. 26 E.S. H4.5 Fl. 13 H. 136	He. 68 Kat.W. 01.3 Kn. 155 Ku. 109 Me. 167	Men. 101 Pan. 284 R. 31 Sa. 32 Schu. 135	S.M.S. 115 St.III 50 Ti. 105 W.II 205
38	1500/1514	Unbekannter Meister	*Der Tod und der Junker*	-	-	Ha. 171	Hal. 43	Scha. 52	Schr. 1897
45	1503	Hans Baldung	*Tod und Landsknecht*	-	-	F. 16 Hal. 45 Ke. 13b	Koc.I 2 Ki. 28 Kat. K 100	(Kat.N.II 50) Ö.K. 16 P.I 24	P.II 51 Wi. 38
40	1504	Unbekannter Meister (Meister XA?)	*Tod und Soldat*	-	-	E. 549 G. XVIII.40	G.Sc. 1573 G.S.I 1573 Hal. 44	Hei. 16 Ki. 35 M. 4.14	Schr. 16 Se. 112
130	1505	Albrecht Dürer	*König Tod zu Pferde*	-	-	B.R. 163 Fl. 447	Fr. 55 Ki. 32	Li. 91 Ro. 518	St.II 1505/24 W.III 377
49	1510	Albrecht Dürer	*Tod und Landsknecht* (Von einem Flugblatt)	132	239	D. 98 Deg. 131.1 G. II.30 G.Sc. 710 G.S.I 710	He. 137 (1901) J. 33 Ki. 36 Kn. 292 Ku. 210	L.B. 252 Me. 239 Men. 200 Pan. 352 R. 171	Schu. 136 S.M.S. 149 St.III 145 Ti. 452 W.II 306
134	1510	Hans Burgkmair	*Liebespaar vom Tod überrascht*	40	724	A. 72 A.T. 114/115 Ba. 136 Bu. 20 De. 42 D. 46	Dü. III.50 F.B. 41a G. XIX.18 G.Sc. 475 G.S.I 475 Kat.B 4	Kat.Ba.I 7a L.B. 184 Mi. 220 Mu. 58 Po. 3	R.B. 132 Sch. 13 Scho. 89 St.I 13 Va. 770

Abb. Nr.	Jahr	Künstler	Werktitel	Bart-sch/ Passavant	Hollstein	Weitere Nummern			
98	1510	Hans Baldung	*Tod und Ritter*	-	-	K. 140	Ki. 39	Row. 74	
99	1513	Albrecht Dürer	*Ritter, Tod und Teufel*	98	74	Ba. 126 D. 70 E.S. K47 He. 94 (1013)	J. 12 Hü. 94 Kat.N.II 503 Kat.W. 20	Kn. 72 Me. 74 Pan. 205 R. 203	Sa. 179–182 S.M.S. 69 Ti. 574 W.II 151
240	1521	Urs Graf	*Anwerbung eines Landsknechtes in einem Zunftsaal*	-	-	Ko.I 112	L. 74	Ma. 6	M.G. 46
176	1522	Sebald Beham	*Der Tod und das Liebespaar*	-	235	D. 473.129 G. XX.12	G.Sc. 234 G.S.I 234	Pa. 1122 Po. 4	Schu. 33
206 **297**	1523–1524	Hans Holbein d. J.	*Todesalphabet*	-/3a	146	A. H. 3 Kna. 71	Kat.Ba.II 158 Kat.Ba.III D.25 L.B. 91–114	Na. 1209/11 Na. 1241/02	Ö.K.B. 158 P. 7/8
219	1523–1526	Hans Holbein d. J.	*Der Graf*	-/1,31	99,32	Ba. 2320 Ho. XXXII	Kat.Ba.II 105.32 Kat.Ba.III D.21.32	L.B. 115 Schu. 386.32	We. 14.27
209	1523–1526	Hans Holbein d. J.	*Der Ritter*	-/1,30	99,31	Ba. 232n Ho. XXXI	Kat.Ba.II 105.31 Kat.Ba.III D.12.31	L.B. 115 Schu. 386.31	We. 14.26
218	1523–1526	Hans Holbein d. J.	*Der Edelmann*	-/1,16	99,16	Ba. 232h Ho. XVI	Kat.Ba.II 105.16 Kat.Ba.III D.12.18	L.B. 115 Mü. 6	Schu. 386.16 We. 14.11
210	1523–1554	Hans Holbein d. J.	*Der Soldat*	-/4,1	99,42	Ho. XLII	Kat.Ba.II 104.42	L.B. 115	Pi. 43 Schu. 386.40
183	1524	Urs Graf	*Landsknecht und Eidgenosse mit Dirne und Tod*	16/117	28	Ba. 225 Hal. 56 H.M. 109	Hi. 280 J.A. 73 Ko. 280	Ko.I 178 Ko.II 100 M. 4.15	M.G. 151 Mus. 173
225	(1520–)1532	Jakob Binck	*Der Tod einen Hellebardier greifend*	51	110	L.B. 63	F. 51	Kat.Ka 51A	
227	Um 1530 (1520–1550)	Jakob Binck	*Tod und niedergeworfener Landsknecht*	52	111	L.B. 64	F. 52	Schu. 52	
231	1532	Jakob Binck	*Tod und Schweizer Hellebardier*	50	109	L.B. 62	F. 50		
238	1550–1555	Hans Weigel d. Ä.	*Tod und Landsknecht*	-	-	E. 297	G.S.II 21	Lie. 62	
239	1592	Daniel Lindtmayer	*Der Tod und der Gartknecht*	-	-	O.B. 26	Th. 236		

Auflösung der Kürzel nach dem Literaturverzeichnis

Die drei Hauptreferenzwerke Bartsch, Hollstein und Passavant sind mit BARTSCH, HOLLSTEIN GERMAN und NEW HOLLSTEIN GERMAN sowie PASSAVANT 1966 aufzulösen. Die Zählung von Passavant orientiert sich größtenteils an Bartsch und gibt nur eigenständige Nummern an, soweit eine Abweichung von Bartsch erfolgt oder bei ihm nicht präsent ist. Diese Publikationen gelten als maßgebliche Nachschlagewerke für die (deutsche) Druckgraphik. Lediglich die Handzeichnungen sind dort nicht aufgeführt und mussten über andere Kataloge erschlossen werden.

A.	AIKEMA 1999	Hm.	HALM 1909	Koc.I	KOCH 1941
A.H.	ANDRESEN/HELLER 1870	Hei.	HEITZ 1928	Koc.II	KOCH 1959
A.T.	ANDERSSON/TALBOT 1983	He.	HELLER 1827	Ko.	KOEGLER 1907
Ba.	BARTRUM 1995	H.	HEPPE 1982	Ko.I	KOEGLER 1926
B.R.	BARTRUM/ROWLANDS 1993	H.M.	HIRTH/MUTHER 1893	Ko.II	KOEGLER 1947
Bu.	BURKHARD 1932	Hi.	HIS 1873	K.	KOERNER 1993
Deg.	DEGUER 1980	Ho.	HOLBEIN 2003	Ku.	KURTH 1927
De.	DENKER 1974	Hü.	HÜSGEN 1778	L.B.	LE BLANC 1970
D.	DODGSON 1903–1911	J.A.	JEZLER/ALTENDORF 1994	Lie.	LIEBE 1924
Dü.	DÜCKERS 1994	J.	JOUBERT 1991	Li.	LIPPMANN 1883
E.S.	EICHLER/SCHOLL 1994	Kat.B.	KATALOG Braunschweig 2003	L.	LÜTHI 1928
E.	EYDINGER U.A. 2016	Kat.Ba.	KATALOG Basel 1984	Ma.	MAJOR 1911
F.B.	FALK/BIEDERMANN 1973	Kat.Ba.II	KATALOG Basel 1997	M.G.	MAJOR/GRADMANN 1942
Fi.	FIRMENICH-RICHARTZ 1895	Kat.Ba.III	KATALOG Basel 2006	Me.	MEDER 1932
F.	FISCHER 1939	Kat.K.	KATALOG Karlsruhe 1959	M.S.	MEDER/SCHÖNBRUNNER 1896–1908
Fl.	FLECHSIG 1931	Kat.Ka.	KATALOG Kansas 1988	Men.	MENDE 1976
Fr.	FRANKE 1915	Kat.N.I	KATALOG Nürnberg 1971	Mi.	MIELKE 1988
G.	GEISBERG 1923–1930	Kat.N.II	KATALOG Nürnberg 2000	M.	MOXEY 1989a
D.Sc.	GEISBERG/SCHMIDT 1930	Kat.W.	KATALOG Waiblingen 2011	Mü.	MÜLLER 2005
G.S.I	GEISBERG/STRAUSS 1974	Ke.	KELLER 1981	Mu.	MUTHER 1886
G.S.II	GEISBERG/STRAUSS 1975	Ki.	KIENING 2003	Mus.	MUSPER 1964
Ha.	HABERDITZL 1920	Kann.	KNACKFUß 1902	Na.	NAGLER 1858
Hal.	HALE 1990	Kn.	KNAPPE 1964	O.B.	ODERMATT-BÜRGI 2000

O.K.B.	Öffentliche Kunstsammlung Basel 1997
O.	OSTEN 1983
Ö.K.	ÖTTINGER/KNAPPE 1963
Pan.	PANOWSKY 1948
P.I	PARKER 1928
P.II	PARKER 1970
P.	PARSHALL 2001
Pa.	PAULI 1901
Pi.	PINDER 1951
Po.	POMPE 2012
R.	RETBERG 1871
Row.	ROWLANDS 1979
Ro.	ROBINSON 1876
Rö.	RÖTTINGER 1907
Rz.	ROTZLER 1961
R.B.	RUSSELL/BARNES 1991
Sa.	SAYRE 1988
Sch.	SCHADE 1974
Scha.	SCHANZE 2000
S.M.S.	SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 2001
Scho.	SCHOLZ 2017
Schr.	SCHREIBER 1926–1930
Schu.	SCHUSTER 1989
Se.	SEGGERN 2003
S.	STORCK 1910
St.I	STRAUSS 1973
St.II	STRAUSS 1974–1977
St.III	STRAUSS 1980
T.	TÉREY 1894
T.I	TÉREY 1894–1896
Th.	THÖNE 1975
Ti.	TIETZE/TIETZE-CONRAT 1937
Va.	VASEL 1903
We.	WEHRENS 2012
W.I	WINKLER 1927
W.II	WINKLER 1928
W.III	WINKLER 1936–1939
Wi.	WIRTH 1979

V.2 Bildnachweise

Die Bildnachweise der Leihgeber sind alphabetisch nach Stadtstandorten aufgeführt. Nachweise für Bildzitate entsprechen den für die Arbeit verwendeten Literaturangaben und sind mit Hilfe des Literaturverzeichnisses aufzulösen. Einige öffentlich zugängliche Kunstwerke werden durch gemeinfreie Fotografien freier Fotografen und über Wikimedia zur Verfügung gestellt. Immer mehr Institutionen stellen außerdem ihre Werke in digitalen Sammlungen zur Verfügung. Die online kostenlos zugänglichen Werke sind im Abbildungsverzeichnis zusätzlich mit einem Hyperlink und der jeweiligen CC-Lizenz hinterlegt.

Leihgeber der Abbildungen

Stadt	Institution	Abbildungsnummer	*Rechtlicher Nachweis*
Amsterdam	Rijksmuseum	**5, 35, 36, 52, 97, 99, 112, 113, 114, 117, 181, 231**	*Amsterdam, Rijksmuseum*
Antwerpen	Museum Plantin-Moretus	**221, 222, 223, 224**	*Museum Plantin-Moretus (Printroom collection), Antwerp - UNESCO, World Heritage*
Bamberg	Staatsbibliothek	**34**	*Staatsbibliothek Bamberg, VI Aa 27. Foto: Gerald Raab*
Basel	Antikenmuseum	**145**	*© Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*
Basel	Historisches Museum	**217**	*© Historisches Museum Basel. Foto: Maurice Babey*
Basel	Kunstmuseum	**1, 44, 46, 56, 129, 183, 184, 207, 208, 214, 232, 240**	*Kunstmuseum Basel, Sammlung Online*
Berlin	Antikensammlung	**146**	*© Antikensammlung, Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Foto: Johannes Laurentius*
Berlin	Kunstgewerbemuseum	**159**	*© Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Foto: Saturia Linke*
Berlin	Kupferstichkabinett	**3, 24, 42, 43, 104, 157, 176, 194, 233**	*© Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Foto **Abb. 24**: Dietmar Katz*
Berlin	Staatsbibliothek	**10, 11, 13, 94**	
Bern	Kunstmuseum	**85**	*Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung*
Braunschweig	Herzog Anton Ulrich-Museum	**14, 192, 197**	*© Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*
Bremen	Kunsthalle	**48**	*© Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen*
Chantilly	Musée Condé	**17, 66**	*CNRS-IRHT © Bibliothèque du musée Condé, Condé*

Stadt	Institution	Abbildungsnummer	*Rechtlicher Nachweis*
Den Haag	Koninklijke Bibliotheek	**72, 73**	*The Hague*
Dessau	Anhaltische Gemäldegalerie	**185**	*© Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. Kunstmuseum für Alte Malerei und Graphik*
Dresden	Sächsische Landesbibliothek	**205**	*Dresden, SLUB*
Dresden	Kupferstichkabinett	**47, 180**	*Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto **Abb. 47**: Andreas Diesend, Foto **Abb. 180**: Herbert Boswank*
Düsseldorf	Universitätsbibliothek	**210, 213**	*Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf*
Florenz	Zentralbibliothek	**62, 200, 201**	*By courtesy of Ministero per i Beni e le Attività culturali e per il Turismo - Italy / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Reproduktionen oder Vervielfältigungen auf irgendeine Weise sind strengstens untersagt.*
Florenz	Uffizien	**98**	*Su concessione del Ministerio per i beni e le attività culturali e per il turismo.Reproduktionen oder Vervielfältigungen auf irgendeine Weise sind strengstens untersagt.*
Frankfurt am Main	Städel Museum	**22, 166**	*© Städel Museum, Frankfurt am Main, Foto **Abb. 166**: U. Edelmann*
Freiburg	Universitätsbibliothek	**16, 39**	*Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. / Historische Sammlungen*
Göttingen	Kunstsammlung der Universität	**142**	*Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase*
Göttingen	Universitätsbibliothek	**128, 239**	*Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek*
Gotha	Schloss Friedenstein	**40, 238**	*© Stiftung Schloss Friedenstein Gotha. Aus den Sammlungender Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha'schen Stiftung für Kunstund Wissenschaft.*
Halle	Universitätsbibliothek	**91**	*Halle an der Saale, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt*
Hamburg	Universitätsbibliothek	**81**	*Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Inc App A/81*
Hannover	Landesmuseum	**68**	*© Landesmuseum Hannover – ARTOTHEK*
Harvard	University of Cambridge	**87**	*Houghton Library, Harvard University*
Heidelberg	Universitätsbibliothek	**51**	*Universitätsbibliothek Heidelberg*
Heiligkreuz	Stiftsbibliothek	**125**	*© Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek*
Jena	Universitätsbibliothek	**58**	*Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek*
Karlsruhe	Kunsthalle	**100**	*Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle*
Kołobrzeg	Dom Mariä Himmelfahrt	**26**	*© Matthias Weniger 2021*
Köln	WRM	**110**	*© Wallraf Richartz-Museum Köln*
Leipzig	Universitätsbibliothek	**53**	*Leipzig, Universitätsbibliothek*

Stadt	Institution	Abbildungsnummer	*Rechtlicher Nachweis*
London	British Library	**198**	© *British Library Board*
London	British Museum	**19, 86, 101, 106, 130, 132, 134, 138, 143, 179, 189, 196, 206, 225, 228**	© *The Trustees of the British Museum*
Lüneburg	Museum	**30**	© *Museum Lüneburg*
Madrid	Nationalbibliothek	**82, 83, 126**	*Images property of the Biblioteca Nacional de España*
Madrid	Prado	**165**	© *Museo del Prado, Madrid*
Mantua	Palazzo Te	**140, 141**	© *SETTORE CULTURA, TURISMO E PROMOZIONE DELLA CITTÀ, servizio Musei Civici, Mantova*
Minneapolis	Institute of Art	**226**	*Minneapolis, Institute of Art*
Modena	Galleria Estenese	**45**	*Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo - Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi*
München	Bayerisches Nationalmuseum	**15**	@ *Bayerisches Nationalmuseum*
München	Bayerische Staatsbibliothek	**6, 12, 32, 54, 59, 63, 74, 75, 84, 89, 90, 96, 131, 147, 153, 171, 172, 177, 186, 199, 211, 241, 242**	*Bayerische Staatsbibliothek München*
München	Staatliche Graphische Sammlung	**8**	© *Staatliche Graphische Sammlung München*
München	Universitätsbibliothek	**93**	© *Universitätsbibliothek der LMU München*
Muttenz	Beinhaus St. Arbogast	**29**	© Marius A.T. Wittke
Neustift	Klosterbibliothek	**27**	*Neustift, Bibliothek des Augustiner Chorherrenstift*
New York	MET	**9, 41, 50, 133, 137, 139, 178, 188, 230**	*Metropolitan Museum of Art*
New York	Pierpont Morgan Library	**170**	© *The Morgan Library & Museum. I, 91. Purchased by Pierpont Morgan (1837-1913) in 1909*
Nürnberg	GNM	**69, 71, 156, 158, 167**	*Alle Bilder © Germanisches Nationalmuseum. Foto **Abb. 69**: Georg Janßen; Foto **Abb. 71**: Ute Bock; **Abb. 156**: Leihgabe BStG; **Abb. 158**: Leihgabe Kunstsammlung Stadt Nürnburg, Foto: Dirk Meßberger; **Abb. 167**: Leihgabe der prosteantischen Kirchenverwaltung, Foto: Georg Janßen*
Nürnberg	Stadtbibliothek	**115**	*Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg*
Paris	Nationalbibliothek	**57, 76, 78, 79, 80, 202, 203, 204**	*Bibliothèque nationale de France*
Paris	Louvre	**70, 163**	© *bpk-Bildagentur / RMN - Grand Palais, Foto **Abb. 70**: Michel Urtado, Foto **Abb. 163**: Jean-Gilles Berizzi*
Paris	Louvre	**23**	© *Louvre, RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) - Michel Urtado* https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020019476

Stadt	Institution	Abbildungsnummer	*Rechtlicher Nachweis*
Philadelphia	University	**88**	*Philadelphia, University of Pennsylvania, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts*
Poitiers	Bibliothek	**77**	*Poitiers Bibliothèque*
Prag	Nationalbibliothek	**151**	*Národní knihovna ČR, Oddělení rukopisů a starých tisků*
Princeton	University Library	**121**	*Courtesy of Princeton University Library*
Rom	Galleria Colonna	**144**	*© Galleria Colonna, Rom*
Rotterdam	Museum Boijmans van Beuningen	**111, 191**	*© Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Photographer: Tom Haartsen*
Siena	Biblioteca Comunale	**160**	*© Biblioteca Comunale, Siena*
St. Gallen	Historisches und Völkerkundemuseum	**31**	*St. Gallen, Historisches und Völkerkundemuseum*
St. Gallen	Stiftsbibliothek	**102**	*St. Gallen, Stiftsbibliothek*
Stuttgart	Staatsgalerie	**164**	*Stuttgart, Staatsgalerie*
Stuttgart	Landesbibliothek	**7, 64, 95, 235, 237**	*Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek*
Stuttgart	Landesmuseum	**20**	*Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Foto: Hendrik Zwietasch*
Tübingen	Kunsthistorisches Institut	**135**	*Eberhard Karls-Universität Tübingen, KHI, Foto: Marius Wittke*
Waldsee	Sammlung Wolfegg	**60, 227**	*Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, Fotos: Marius Wittke*
Washington D.C.	Library of Congress	**127**	*Washington D.C., Library of Congress*
Washington D.C.	National Gallery of Art	**67, 209, 218, 219**	*Courtesy National Gallery of Art, Washington*
Weimar	Graphische Sammlungen	**182**	*Klassik Stiftung Weimar, Museen*
Weimar	Schlossmuseum	**169**	*Klassik Stiftung Weimar, Museen*
Wien	Albertina	**2, 18, 21, 37, 38, 49, 65, 105, 107, 118, 122, 123, 124, 175, 220, 229**	*© Albertina, Wien*
Wien	Bundesdenkmalamt	**152**	*© Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv, Inv.-Nr. N26735*
Wien	KHM	**173, 174**	*KHM-Museumsverband*
Wolfenbüttel	Herzog August-Bibliothek	**195**	*Wolfenbüttel, HAB*
Zürich	Zentralbibliothek	**92**	*Grossmünster Zürich, gescannt durch ZB Zürich, Online, https://doi.org/10.3931/e-rara-7469*

Bildzitate

Stadt	Institution	Abbildungsnummer	Referenzwerk
Baar	Beinhaus St. Anna	**28**	GRÜNFELDER 2008, S. 44
Basel	Kunstmuseum	**25**	RIGGENBACH 1941, S. 415, Abb. 221
Bern	Historisches Museum	**55, 150, 162, 190, 234, 236**	KETTLER 2009, Abb. 7, 6, 5, 20, 16, 13
Budapest	Szepmuveszeti Muzeum	**108**	WINKLER 1936–1939, Bd. 1 [1936], Nr. 255
Breslau	Nationalmuseum	**168**	REINITZER 2006, Bd. 2, S. 270, Abb. 188
Mailand	Biblioteca Ambrosiana	**116**	WINKLER 1936–1939, Bd. 3 [1938], Nr. 617 und Nr. 618
Michelstadt	Nicolaus-Matz-Kirchen-bibliothek	**212**	BRÜCKNER 1969, Bd. 1, Abb. 19
Modena	Biblioteca Estenese	**120**	HEISER 2017, S. 243, Abb. 177
Moskau	Staatsmuseen	**148**	SČEPKINA 1963, Tafel I
München	Staatliche Graphische Sammlung	**193**	GEISBERG/STRAUSS 1975, Bd. 3, Nr. 12
München	Unbekannt	**33**	SCHREIBER 1912, Bd. 2, zweite Hälfte, S. 29, Taf. 168
Venedig	Accademia	**109**	WINKLER 1936–1939, Bd. 2 [1937], Nr. 360
Unbekannt	Unbekannt	**61**	HEPPE 1982, S. 33, Fig. 6
Unbekannt	Unbekannt	**103**	SCHREIBER 1912, Bd. 2, Erste Hälfte, S. 10, Tafel Nr. 75
Unbekannt	Privatbesitz	**187**	BASSENGE 2018, S. 83

Wikimedia

Stadt	Institution	Abbildungsnummer	Urheber/Quelle
Clusone	Oratorio dei Disciplini	**154**	Mattana
Clusone	Oratorio dei Disciplini	**155**	Rollopack
Kołobrzeg	Dom Mariä Himmelfahrt	**26**	Kapitel
La Chaise-Dieu	Abteimauer	**4**	MirandaAdramin
Pinzolo	San Vigilio	**161**	Laurom
Pisa	Campo Santo	**149**	The Yorck Project (2002), Zenodot Verlagsgesellschaft mbH
Rom	Palazzo dei Conservatori	**119**	Jean-Pol GRANDMONT

VI Transkriptionen

Die zahlreichen, der Arbeit zugrunde liegenden Quellenauszüge und Bildinhalte werden an dieser Stelle transkribiert und in einem weiteren Schritt dem heutigen Schriftbild angepasst. Dies erleichtert das Verständnis für unkundige Leser und die digitale Durchsuchbarkeit des Textinhaltes. Die Orthografie orientiert sich dabei so nah wie möglich am Original. Ligaturen, Buchstabenkürzungen und Sonderzeichen werden in der Transkription aufgelöst: m̄=mm, ſ=s, ʒ=z, ſʒ=ß, o̊=ö etc. Die Wortstellung wird meist beibehalten, eine Interpunktion an einigen Stellen zur Schärfung des Verständnisses ergänzt und einige Konjunktionen dem aktuellen Gebrauch angeglichen. Die Anpassungen berücksichtigen zusätzlich die moderne Groß-/Kleinschreibung und ergänzen/korrigieren für das Verständnis wichtige Konsonanten. Darüber hinaus wurde versucht, den Schriftsatz der zugrunde liegenden Quellen beizubehalten. Auslassungen durch den und Anmerkungen vom Autor werden durch [eckige Klammern] angezeigt.

Zur Wiedergabe der Ausgangstexte, die besonders auf den Einblattdrucken nicht immer deutlich zu erkennen sind, werden spezielle Fonts mit Sonderzeichen genutzt. Für Schriften in Fraktur hat der Autor ein eigenes Font mit diversen Sonderzeichen angelegt, das auf Anfrage zur Verfügung gestellt werden kann.

Für die mittelhochdeutschen Wortbedeutungen und Definitionen wurden neben dem deutschen Wörterbuch der Gebrüder Grimm das Schweizerische Idiotikon und diverse Mittelhochdeutsche Wörterbücher zu Rate gezogen.[1164] Die bibliographischen Angaben sind mithilfe des Literaturverzeichnisses aufzulösen. Sowohl die Transkriptionen als auch die angepassten Textformen haben nicht den Anspruch einer sprachwissenschaftlichen Untersuchung oder Deutung sondern dienen im ersten Fall lediglich dazu den Lettergebrauch zu verdeutlichen und im zweiten Fall Worte und Text in eine heute verständliche Form zu ›übersetzen‹.

1164 GRIMM 1854–1961, IDIOTIKON und HENNIG 2014.

Transkription 1 Hans Sachs: *Vier irrung der tugent*, transkribiert nach: SACHS 1870–1871b, Bd. 1, S. 146–148

1.□ Hört, wie ich in eim buch gemalet fant,□ wie zu dem trone□ aufwarts ein hohe leiter was,□ da die küngin der tugent ſaß,□ welche alle gar herlich krönen wolt,□ die zu ir ſtiegen und erreichten iren ſitz.□ Mitten auf der leiter ein ritter ſtant,□ geſchmücket ſchone□ mit harniſch, ritterlicher zir;□ im ſtunt ſein herz, mut und begir,□ das in die küngin herlich krönen ſolt;□ das zu erſteigen, brauchet er ſin unde witz.□ Vier langer ſtrick□ ſach ich im blick□ um ſein leib gürtet ſtark und dick;□ die ſtrick hetten gewaltig in der hand□ vier ſtark perſone:□ armut, wolluſt, tot und der ſchmerz,□ zogen den ritter unterwerz,□ auf das er nit erreicht die kron und höchſten ſpitz.□ □ 2.□ Die leiter des menſchen leben bedeut,□ alter und jugent,□ das zu den eren iſt geneigt,□ über ſich zu der tugent ſteigt,□ iſt die küngin, die ir diener bekrönt,□ im leben, tot ir nam herlich erhaben wirt;□ Aber die vier perſon am ſtrick zerſtreut,□ welche abzugent,□ die erſt perſon iſt die armut,□ die den menſchen abfüren tut□	1. Hört, wie ich in eim buch gemalet fant, wie zu dem trone aufwarts ein hohe leiter was, da die küngin der tugent saß, welche alle gar herlich krönen wolt, die zu ir stiegen und erreichten iren sitz. Mitten auf der leiter ein ritter stant, geschmücket schone mit harnisch, ritterlicher zir; im stunt sein herz, mut und begir, das in die künigin herlich krönen solt; das zu ersteigen, brauchet er sin unde witz. Vier langer strick sach ich im blick um sein leib gürtet stark und dick; die strick hetten gewaltig in der hand vier stark persone: armut, wollust, tot und der schmerz, zogen den ritter unterwerz, auf das er nit erreicht die kron und höchsten spitz. 2. Die leiter des menschen leben bedeut, alter und jugent, das zu den eren ist geneigt, über sich zu der tugent steigt, ist die künigin, die ir diener bekrönt, im leben, tot ir nam herlich erhaben wirt; Aber die vier person am strick zerstreut, welche abzugent, die erst person ist die armut, die den menschen abfüren tut	1. Hört, wie ich in einem Buch gemalt fand,[1165] wie zu dem Thron aufwärts eine hohe Leiter war, wo die Königin der Tugend saß, welche alle gar herrlich krönen wollte, die zu ihr stiegen und erreichten ihren Sitz. Mitten auf der Leiter ein Ritter stand, geschmückt schön mit Harnisch, ritterlicher Zier; ihm stand sein Herz, Mut und Begier, das ihn die Königin herrlich krönen sollte; das zu ersteigen, braucht er Sinn und Witz. Vier lange Stricke sah ich im Blick um seinen Leib gegürtet stark und dick; die Stricke hatten gewaltig in der Hand vier starke Personen: Armut, Wollust, Tot und der Schmerz, zogen den Ritter abwärts, auf dass er nicht erreichte die Krone und höchste Spitze. 2. Die Leiter des Menschen Leben bedeutet, Alter und Jugend, das zu den Ehren ist geneigt, über sich zu der Tugend steigt, ist die Königin, die ihre Diener bekrönt im Leben, tot ihr Name herrlich erhaben wird; Aber die vier Personen am Strick zerstreuen, welche [her]abziehen; die erste Person ist die Armut, die den Menschen abführen tut

1165 Das Gedicht stammt vermutlich vom 1. Janur 1544 oder dem 27. April 1559 und ist erst infolge von Schäufeleins Holzschnitt zu Schwarzenbergs Cicero-Ausgabe von 1531 entstanden, vgl. Abb. 6.

in vil laſter, darmit er ſich beſchönt:□ für tugent in geiz, falſch und der betrug regirt.□ Zum andern: ſchmerz□ zeucht auch abwerz□ von tugent das menſchliche herz,□ iſt, ſo der menſch im ſelber nicht gebeut,□ aus lieb der tugent□ durch gedult all ding überwint,□ ſunder in rach und zoren brint,□ das neit und haß in ungeſtümiklich vexirt.□ 3.□ zum dritten: der wolluſt abziehen tut,□ ſo gar erſoffen□ der menſch ganz viehiſch lebt darin,□ legt darauf herz, mut unde ſin,□ in allen laſtren ſült ſich wie ein ſchwein:□ unkeuſch, fraß, hoffart und als was ſenft tut dem leib.□ zum vierten zeucht ab der tot ſin und mut□ und alles hoffen□ und lont der tugentreichen tat;□ wo man des todes forchte hat,□ da acht man warheit und grechtigkeit klein,□ wirt heuchleriſch und kleinmütig gleich einem weib.□ Darum welch mon□ der tugent kron□ empfahen wil und iren lon,□ der ſol leben nach art der tugent gut.□ wirt er gleich troffen□ mit armut, ſchmerz, wolluſt und tot,□ ſol er kempfen durch alle not,□ ſpricht Cicero, das er nur bei der tugent bleib.	in vil laster, darmit er sich beschönt: für tugent in geiz, falsch und der betrug regirt. Zum andern: schmerz Zeucht auch abwerz von tugent das menschliche herz, ist, so der mensch im selber nicht gebeut, aus lieb der tugent durch gedult all ding überwint, sunder in rach und zoren brint, das neit und haß in ungestümiklich vexirt. 3. Zum dritten: der wollust abziehen tut, so gar ersoffen der mensch ganz viehisch lebt darin, legt darauf herz, mut unde sin, in allen lastern sült sich wie ein schwein: unkeusch, fraß, hoffart und als was senft tut dem leib. Zum vierten zeucht ab der tot sin und mut und alles hoffen und lont der tugentreichen tat; wo man des todes forchte hat, da acht man warheit und gerechtigkeit klein, wirt heuchlerisch und kleinmütig gleich einem weib. Darum welch mon der tugent kron Empfahen will und iren lon, der sol leben nach art der tugent gut. wirt er gleich troffen mit armut, schmerz, wollust und tot, sol er kempfen durch alle not, spricht Cicero, das er nur bei der tugent bleib.	in viele Laster, damit er sich beschönt: Für Tugend in Geiz, Falsch[heit] und der Betrug regiert. Zum Anderen: Schmerz zieht auch abwärts von Tugend das menschliche Herz, ist, so der Mensch ihm selber nicht gebietet, aus Liebe der Tugent durch Geduld alle Dinge überwindet, sondern in Rache und Zorn bringt, dass Neid und Hass ungestüm vexiert 3. Zum Dritten: die Wollust abziehen tut, sogar ersoffen der Mensch ganz viehisch lebt darin, legt darauf Herz, Mut und Sinn, in allen Lastern suhlt sich wie ein Schwein: unkeusch, Fraß, Hoffart und alles was sanft tut dem Leib. Zum Vierten zieht ab der Tod seinen Mut und alles Hoffen und Lohn der tugendreichen Tat; wo man des Todes Furcht hat, da achte man Wahrheit und Gerechtigkeit klein, wird heuchlerisch und kleinmütig gleich einem Weib. Darum welcher Mann der Tugend Krone empfangen will und ihren Lohn, der soll leben nach Art der Tugend gut. Wird er gleich [ge]troffen Mit Armut, Schmerz, Wollust und Tod, soll er kämpfen durch alle Not, spricht Cicero, dass er nur bei der Tugend bleibt.

Transkription 2 Marcus Tullius Cicero: *De Officia*, Abschnitt *Wie keyner gerecht ist/ der sich leyden oder tod/ von gerechtigkeytt wenden lest*, transkribiert nach: CICERO 1531, Fol. XLVIII

Wer ſich leſt halten/ ſolche bandt/ Die dyſe gleychnus/ macht bekannt/ Jm rechten weg/ hat nit beſtandt. Dye wolluſt als aller ſánfſte herſcherin/ zyhen den meren teyl der gemút von tugenten/ vnd werdē noch mer erſchreckt/ ſo ſye die fackeln der ſchmer□en anrúren/ Dañ das leben/ der todte/ die reychtumb/ vñ armút/ bewegen aller- meyſt die menſchen.	Wer sich lest halten/ solche bandt/ Die dyse gleychnus/ macht bekannt/ Im rechten weg/ hat nit bestandt. Dye wollust als aller sänffste herscherin/ zyehen den meren teyl der gemüt von tugenten/ vnd werden noch mer erschreckt/ so sye die fackeln der schmerzten anrüren/ Dann das leben/ der todte/ die reychtumb/ vnd armut/ bewegen aller- meyst die menschen.	Wer sich lässt halten solche Bande, die dieses Gleichnis mach bekannt, Im rechten Weg hat nicht Bestand. Die Wollust als aller sanfteste Herrscherin, zieht den meisten Teil der Gemüter von Tugenden [ab], und wird noch mehr erschreckt, so sie die Fackeln der Schmerzen anrühren. Denn das Leben, der Tod, der Reichtum und [die] Armut bewegen aller- meist die Menschen.

Transkription 3 Unbekannter Schreiber: Distichon eines *Vado mori*-Gedichtes, transkribiert und übersetzt nach: SCHADEWALDT 1990, S. 173

Vado mori, medicus, medicamine non redimendus. Quidquid agat medici potio? Vado mori	Sterben muß auch ich, der Arzt, der durch Kräuter vom Tod sich nicht loskauft. Was nutzt des Arztes Trank? Sterben muß auch ich	Sterben muss auch ich, der Arzt, der durch Kräuter vom Tod sich nicht loskauft. Was nutzt des Arztes Trank? Sterben muss auch ich.

Transkription 4 Hartman Schedel: *Von dem todt vnd endschaft der ding*, transkribiert nach: SCHEDEL 1493b, Fol. CCLX^{v}

Alſo ſind auch wir die von ime den vſprung genomen haben zu [...] dem erſchreckenlichen tod verpunden [...]. Au□ der manheit ſteygen wir ab in die altheit alles vbels vol. vnd zu letſt fallen wir au□ der altheit in das verlebt abkomen alter der nydernaygung.in dem vns der ymmerwerend ſchreck vnd graw des gegenwertigen oder nahenden tods manet vñ erſchecket. [...] vñ ſeiner ſelbs gepechlichkeit wiſſend. ein künftigs aſe der würm.	Also sind auch wir die von ime den vrsprung genomen haben zu […] dem erschreckenlichen tod verpunden […]. Auß der manheit steygen wir ab in die altheit alles vbels vol. und zu letst fallen wir auß der altheit in das verlebt abkomen alter der nydernaygung, in dem vns der ymmerwerend schreck vnd grau des gegenwertigen oder nahenden tods manet und erschrecket. […] vnd seiner selbs geprechlichkeit wissend. ein künftigs ase der würm.	Also sind auch wir die von ihm den Ursprung genommen haben zu […] dem erschrecklichen Tod verbunden […]. Aus der Mannheit steigen wir ab in die Altheit, voll allen Übels. Und zuletzt fallen wir aus der Altheit in das verlebte ab[ge]kommene Alter der Niederneigung, in dem uns der immerwährende Schreck und Grauen des gegenwärtigen oder nahenden Todes mahnt und erschreckt. […] Und seiner selbst Gebrechlichkeit wissend, ein künftiges Aas der Würmer.

Transkription 5 Johannes Geiler von Kayserberg: *Die Emeis*, transkribiert nach: GEILER 1516

Predigt am Montag nach dem Fastensonntag. Gang zu der omeissen. Der sechste Prophet, Fol. XXXIIII[v]

Darumb ſo ſpar dein befferung nit bi□ in den alter.	Darumb so spar dein besserung nit biß in den alter.	Darum so spar deine Besserung nicht bis dein Alter

Predigt am Donnerstag nach dem Fastensonntag. Von dem wütischen Heer, Fol. XXXVIII[v]

Zu dem fierden ſſo kummet es von den ſelen in dem fegfeur die etwan erſcheinen in einer ſele das ſie hilff begeren von den lebendigen als wir vil exẽpel des hond etwan ſo erſcheinen ſie zů beſchirmen ire diener vo iren feigenden/ Als wir leſen von eim ritter der den ſelen dienet wen er vber ein kirchoff gieng/ ſo bettet er ein pater naſter vnd befahl die ſelen got dem herren. Es fieget ſich das ſeine feigent vff einmal vff in warteten vñ wolten in zerodt hon geſchlagen/ er warde gewarnet das er ſie flohe/ ſie ilten im nach Es begab ſich das er vber ein kirchoff fliehen müſt/ da gedacht er an ſein gwonheit ob er das pater noſter beten wolt oder nit vnd gedach du wilt ee ſterben den du | deine gewonheit vnder wegen lon wilt/ vnd bettet. Da die feigent vff den kirchoff tretten wolten. Da ſahen ſie vil geharniſcher leut da ſton/ da erſchacken ſie ſo vbel das ſie hinweg fluhen alſo ward der ritter behůt von den ſelen.	Zu dem fierden so kummet es von den selen in dem fegfeur die etwan erscheinen in einer sele das sie hilff begeren von den lebendigen als wir vil exempel des hond etwan so erscheinen sie zu beschirmen ire diener vor iren feigenden/ Als wir lesen von eim ritter der den selen dienet wen er vber ein kirchoff gieng/ so bettet er ein pater naster vnd befahl die selen got dem herren. Es fieget sich das seine feigent vff einmal vff in warteten vnd wolten in zerodt hon geschlagen/ er warde gewarnet das er sie flohe/ sie ilten im nach Es begab sich das er vber ein kirchoff fliehen müst/ da gedacht er an sein gwonheit ob er das pater noster beten wolt oder nit vnd gedach du wilt ee sterben den du | deine gewonheit vnder wegen lon wilt/ vnd bettet. Da die feigent vff den kirchoff tretten wolten. Da sahen sie vil geharnischer leut da ston/ da erschracken sie so vbel das sie hinweg fluhen also ward der ritter behut von den selen.	Zu dem Vierten: so kommt es von den Seelen in dem Fegefeuer, die etwa erscheinen in einer Seele, dass sie Hilfe begehren von den Lebendigen, wie wir viele Exempel davon haben, etwan[1166] so erscheinen sie ihre Diener zu beschirmen vor ihren Feigenden.[1167] So lesen wir von einem Ritter, der den Seelen dient, wenn er über einen Kirchhof ging, so betete er ein Vaterunser und befahl die Seelen Gott dem Herrn. Es fügte sich, dass seine Feigent auf einmal auf ihn warteten und wollten ihn zerodt[1168] haben geschlagen; er wurde gewarnt, dass er sie fliehe; sie eilten ihm nach. Es begab sich, dass er über einen Kirchhof fliehen musste, da gedachte er an seine Gewohnheit ob er das Vaterunser beten wollte oder nicht und dachte: »Du willst eher sterben, als dass du deine Gewohnheit unterwegs lassen willst« und betete. Als die Feigent auf den Kirchhof treten wollten, da sahen sie viele geharnischte Leute da stehen. Da erschraken sie so übel, dass sie hinweg flohen; also ward der Ritter behütet von den Seelen.

Transkription 6 Unbekannter Künstler: Epigramm einer Bildtafel im Dom zu Kołobrzeg, transkribiert nach: Abb. 26

Biddet·got·uir·ſiuert·granſzins·ſele·uñ·alle·triſten·ſelen·E	Biddet·got·vir·Sivert·Granßins·sele·und·alle·kristen· selen·E	Bittet Gott für Sivert Granßins Seele und aller Christen Seelen. E

1166 *Etwan* = Manchmal, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 3, Sp. 1182.

1167 Das Wort *Feigent* stellt die zweisilbige Variante des mhd. Wortes Fînd = Feind dar, vgl. IDIOTIKON, Bd. 1, Sp. 846.

1168 Das schweizerische Wort *zerroden* ist heute noch in Form von *zerrütten* in Gebrauch. In der Frühen Neuzeit konnte es als *zerstören* verstanden werden: »körper, sinne oder seele des menschen z.[errütten]«, GRIMM 1854–1961, Bd. 31, Sp. 752–752.

Transkription 7 Oswald Müller(?): Spruchbänder von der *Legende von den dankbaren Toten* in St. Anna in Baar, transkribiert nach: ACKERMANN 2012, S. 112

Oh helffet mir die Mörder fassen/ sollt ich durch sie mein Leben lassen/ stecht uff in Gottes nammen/ und tribt die Mörder vo dannen O herr din wachsambs heer/ Sändt üss ze immer mehr	- Entspricht in diesem Fall dem Ausgangstext -	Oh, helft mir die Mörder fassen! Sollte ich durch sie mein Leben lassen, steht auf in Gottes Namen und treibt die Mörder von dannen! Oh Herr, dein wachsames Heer sende aus zu immer mehr!

Transkription 8 Anonymer Künstler: Typendruck eines *Einblattdrucks mit Tod und Landsknecht*, transkribiert nach: Abb. 38

¶Ich hab ain geding gemacht mit dem tod. ¶Du wirdeſt ſterben vnd nit leben. Eſayas an dem.xxxviij.capitel.	¶ Ich hab ain geding gemacht mit dem tod. ¶ Du wirdest sterben vnd nit leben. Esayas an dem .xxxviij. capitel.	Ich hab ein Geding[1169] gemacht mit dem Tod. Du wirst sterben und nicht leben. Jesaja in dem 38. Kapitel.

Transkription 9 Anonymer Setzer: Sentenzen zur Todesthematik auf einem Einblattdruck mit *Tod und Landsknecht*, transkribiert nach: Abb. 38 unter Zuhilfenahme von LINTEMEIER 1999, S.70–74[1170]

Legende: Beginn oder Ende eines Quellennachweises

Über den Holzschnitten:

Cogitationes mortis / Memento quoniam mors non tardat. Ecclesiastici. Xiij. Gregorius in moralibus: Nil sic ad edomandum desideriorum carnalium appetitum valet quamque vt vunus quisque hoc quod viuum diligit mortuum penset. Augustinus in libro de verbis domini: Agnoscat se hominem mortalem vt frangat elacionem, dañ alle dieſe gůte vnd böſe ding ſein vngewi□/ aber allain der tod ist gewiß. Ambrosius in »Hexameron«. Nackt werden wir geboren, nackt sterben wir/ kain vnderſchaid iſt vnder den todten leichnam/ dañ das villeicht die […] nun von Eitelkait mehr gefüllten Körper seit längerer Zeit verunstaltet sind. Hieronymus zů paulino. Leichtigklich verschmecht der alle ding der da gedenckt alweg, dass er sterben wird. Bernhardus in ainer predigt: Darum fürchte dich, oh Menſch dañ/ in den tod wirdeſt du geſchaiden von allen gůthaiten oder frewden des Körpers, und du wirst durch band des leibs vnd der lieblichen Seele ſogar mit der aller bitterlichiſte tailung von ainander geſchaiden. petrus damianus in einem Brief an Blanca. zů entrinnen den pfeylen der teufeliſchen streyt beduncket mich kain krefftiger ſchilt/ dañ die gedechtnus des tods und auch die Furchtigkait des letſten vrtails. ¶ David in dem.lxxxviij. pſalmen. Es iſt nit ain menſch der da lebt/ vnd nit ſehen wird den tod. ¶ Salomon Ecclesiastes an dem.vij.capitel. Beſſer iſt der tag des tods dañ der tag □ gepurt xc. An dem andern bůch der künig in dem.xiij.capitel. Wir werden alle sterben vnd als die regenwaſſer erſchmel□en wir in das erdtrich/ wölche waſſer nit mer widerkerend.

Links neben den Holzschnitten:

1169 Das mittelhochdeutsche *Gedinge* hat viele Bedeutungen, eine davon lautet Verabredung oder Übereinkommen, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 4, Sp. 2027, 3).

1170 Der volkssprachliche Text wird in **fetter Schrift** ergänzt, wenn Buchstaben, Satz- oder Wortteile fragmentarisch erhalten sind und sich der Satzzusammenhang mithilfe der lateinischen Vorlagen rekonstruieren lässt. Ist eine Rekonstruktion nicht mehr möglich (Wurmfraß oder Beschneidung des Papieres), wird der Text der lateinischen Vorlage (*Cogitationes mortis*) ebenfalls **fett wiedergegeben**, vgl. KUNNE 1502. Da der Text aus Sentenzen besteht, deren jeweilige Ursprungswerke in edierten Fassungen vorliegen, wurde auf eine Angabe in angepasster Textform verzichtet.

Zuerst gedenck wañ du sterben wirst: Morgens vnnd vngeordnet, mittag/ vnrubig mit Anblicken, abents mit wein betrunken. Es stat geschiben. Matthäus, xiij. Wachendt dañ yr, weñ der her kompt um Mitternacht/ oder am Morgen. Wann er kum schnellig er trifft euch nit vnd schlaf yr. Zweitens gedenck wa du sterben wirst. Im hau□, o□ im feld. In der Kirchñ oder in kur□weil im wir□hau□/ o□ vff der Straße. Seneca.Vngewi□ ist, an welchem Ort der Todt dein wartet. darum erwarte sein an allen stettñ Drittens gedenck/ wie du sterben wirst: Als cristñ/ od haiden. Als bereuender/ o□ verstockter. Als ketzerischer/ oder vnsinniger Mensch Ecclesiastes.vij.Sei nit ain tho/ dz du nit sterben musst in der zeit die nit dein ist. Viertens gedēck nit wz tod. du sterben wirst: mit fieber beladen. O□ mit Lähmung berürt. Oder mit feurigem Dampff erlóscht.¶ In dem bůch Macha .viiij. Anthiochus in dem dis wurme hauh□ten also dz er sein Gestanck nit mocht leidñ ist der Qual schwerer i bilgring in den bergen mit ainem elenden Tod verschaiden. Fünftens gedenck wie du sterben wirst: Ob ym feür/oder durch das Schwert. Im wasser/ od durch den Strick. Vngeuarlichen Fall oder im bet.¶ Ecclesia/

Rechts neben den Holzschnitten:

/stes an dem.ix.capitel. Der Mensch waist nit sein endt aber so wie visch werden gefangen mit der angel vñ die vogel mit dem Strick. Also werdent die menschen mit vbler zeit gefangñ, die mit ihnen gech oder eylend darzukommt. ¶Zům .vj. gedencken: Was du wirdest nach dē tod. Auf dem Misthaufen die va□/ Die speyse der Würmer. Die hinwerffung der menschen. ¶Eccleiastici.x.capitel. Wenn der mensch stirbt so erbt er die slangn vn die tier vnd die Würmer. ¶Zům .vij. gedencken: Welche Menschen besitzen verdñ dein gut: Die erben wollen vnd vngezogen synd, die Fürsten vñ rabend wietrich, die Kuppler vnnd vndanckparen Verschwender. ¶Eccleſi.am.v.capitel. Bewahrt den Reichtumb/ So behaltet ihn in vbel irs heren in der böste Niederlage, denn er hat geboren einen Sohn, der in grösten armůt werd sein ¶Zům .viij. gedencken: wohin oder wasweg̃ du gan wirst: Einen finstern vnd vnbekannte weg, einen befestigten weg mit schacher vnd einem weg allenthalbñ voll mit Fallstricken. Im bůch □ spich.xvj.capitel. Es ist ein weg der da bedūckt dem Menschen gerecht sein vnd führt ihn doch seine letsten zům Tod. ¶Zům.ix.gedencken: Was dir begegnen werd. Geuliche Gespenster. höllische thier/vñ bittere finsternu□. ¶Esaias am .xiiij. capitel. Die höll ist vnder dort verwirrt vnd in dē gegnwurff deiner Ankunft hat sy dir bewegt die Herrscher und fürsten der welt. ¶Zům .x.gedencken: Wem du gebñ werdest. Den marternden teüflen. Den go□lästernden menschen. Den nit Ruhenden mit peinen. ¶Sant petrus an die Gallater am .vj. capitel. Welche ding der mensch hinsät, die wirt er auch schneiden. ¶Zům.xj.gedēcken: Was gegen dich wirt fur gehebt. Die größte vndanckparkait/ Meiste vbergánglichait. Viele zeit schadlichait. ¶Apocalypsis.xx.Die bücher synd offen gethan vñ dz ain bůch ist des lebens/ vñ die toten werden gevtaylt als geschriben steht in den bücher nach yren Werken. ¶Augsutinus: Tunc apparebunt omnia que videbantur tecta. Duodecimo cogita quod expectas finaliter: Accusantium veritatem. Judicis inflexibilitatem. Sententie securitatem. Sofonias, ij. Ibi tribulabitur fortis ergentum eorum et aurum eorum non poterit liberare eos in die domini.

Unter den Holzschnitten:

Wirt nit erlassen von dez tod dañ es stant geschribñ Ecclesiastici.x.Aller gewalt ist ain kur□ leben/ das ist er hat bald ain end. Eccleſiasstes.ij.Es stirbt mit ainander der glert vnd vnglert/ der reich vnd arm. Im bůch von spichen.vi.Er lat sich nit gewinnen ains yettwederen gebets. Luce am.xvj.Es ist tod der reich/ vnd ist begraben in die höll Esaias am.xxij.Lassend vns essen vnd trincken/ dañ mogens werden wir sterben. Baruch.iij.Die jūgen habñ gesehen die sunnen vñ sind verdobñ/ vermaint er von dē tod. Job.xxj.Der stirbt starck/ gesund/ reich/ vñ selig. als ob er spech Es hilfft nich□ für den todt. Job am.xiij.Der mensch gat au□ als der blom/ vnd wirt doren.vermaint er von dem todt. Im bůch □ wei□hait.xvj.Sy namen ab vñ zergiengñ.vñ kain krut noch malagma haylet sy. Ezechielis am.xviij.Der bó□ wirt sterben in seiner bo□hait. Eccleſiastici.vj.Es ist ain freünd nach der zeit/ aber in dē tag der betrúbnu□ beleibt er nit. Psalm.c.xv.Kostlich ist der todt der hailigen in dem angesicht gottes.

¶ Erschechung des tods der sünder. Jr wurm wirt nit sterben: vnd das feuer wirt nit erleschen Esaie.lxvj. Sy sind gesät im flaisch/ vnd werdent schneiden die zerstólichait.Galathas.vj. Er wirt dan anfachen/ vnd wirt wainen vnd klaffen der zan in □ pein.Mathei.xxliiij. Ain yetlicher wirt tragen sein burdin/ das ist sein sündt.Galathas.vj. Der da fleücht den regen. wirt über yn der schne vallen.Job.vj. Jch wird y schandt emplósseñ vo ynen.Ezechiel.vj. Er wirt klagen alles so er gethan hat.Job.xx. In malicijs quam operatus est morietur et omnes iusticie eius nomen recordabuntur. Ezechiel.xvij.Desiderabunt mortem et fugiet ab eis. Apocalypsis.ij.Consolationes mortis: Mors scriptorum perciosa, quod sermonem Ambrosium de bono morte: Pungnantia diuidit ne se iterum impungnem. Est transitus a corruptione ad incorruptionem. Est finis omi miserantium abolet tui omnium dolorem. Est alleuiamentum oneris totius humane vite. Est portus eorum qui vite istius magno fluctuant: solo. Est testimonium vite et cunctorum operum eius. Est lucrum quo cuadimus incrementa pecctorum. Est sepultura viciorum suscitatio virtutum. Est adeptio securitatis et immortalitatis.

Über den Holzschnitten:

Cogitationes mortis. Memento quoniam mors non tardat. Ecclesiastici. Xiij. Gregorius in moralibus: Nil sic ad edomandum desideriorum carnalium appetitum valet quamque vt vunus quisque hoc quod viuum diligit mortuum penset. Augustinus in libro de verbis domini: Agnoscat se hominem mortalem vt frangat elacionem, dann a**lle die**se gute und böse ding sein ungewiß/ aber allain der tod **ist gewiß.** Ambrosius in »Hexameron«. **Nackt werden wir geboren, nackt ster**ben wir/ **ka**in underschaid ist under den todten leichnam/ dann das villeicht die […] **nun v**on **E**itelk**ait mehr gefüllten Körper seit längerer Zeit verunstaltet sind.** Hieronymus zu Paulino. Leichtigklich verschmecht der alle ding der da gedenckt alweg, **dass er sterben wird. Bernhardus** in ainer predigt: **Darum fürchte dich, oh M**ensch dann/ in den tod wirdest du geschaiden von allen guthaiten oder freuden des **Körpers, und du wirst durch** band des leibs und der **lieblichen Seele** sogar mit der aller bitterlichiste tailung von ainander geschaiden. Petrus damianus **in einem Brief an** Blancka. Zu entrinnen den pfeylen der teufelischen streyt bedunckt mich kain krefftiger schilt/ dann die gedechtnus des tods **und auch die Furchtigkait** des letsten urtails. ¶ David in dem .lxxxxiij. psalmen. Es ist nit ain mensch der da lebt/ und nit sehen wird den tod. Sal**omon Ecclesiast**es an dem .vij. capitel. Besser ist der tag des tods dann der tag d. gepurt etc. An dem andern buch der künig in dem .xiij. capitel. **Wir werden alle sterben und** als die regenwasser erschmeltzen wir in das erdtrich/ wölche wasser nit mer widerkerend.

Links neben den Holzschnitten:

Zuerst gedenck wann du **sterben wirst: Morg**ens unnd unge**ordnet, mitt**ag/ unrubig[!] mit **Anblicken, abe**nts mit wein **betrunken. Es sta**t geschriben. Matthäus, xiij. **Wa**chendt dann yr, wenn der herr kompt **um Mit**ternacht/ oder **am Morgen. Wann** er kum schnellig **er trifft eu**ch nit und schlaf yr. **Zweitend g**edenck wa du ster**ben wirst. Im** hauß, od im feld. **In der Kirc**hen oder in kurzweil im wirtzhauß/ od uff **der Straße.** Seneca Ungewiß **ist, an welchem Ort der To**d dein wartet. Darum **erwarte** sein an allen stetten. **Drittens** gedenck/ wie du sterben **wirst: Als** cristen/ od haiden. **Als bereuend**er/ od verstockter. **Als ketzerisch**er/ oder unsinniger **Men**sche Ecclesiastes. vij. **Sei ni**t ain thor/ dz du nit **sterben musst in der** zeit die nit dein ist. **Viertens** gedenck nit wz tod **du sterben wirst: mit** fieber beladen od **mit Lähmung** berürt. Oder mit **feurigem Dam**pff erlöscht.¶ In **dem** buch Macha .viiij. **An**thiochus in dem dis **wurme hau**hßten also dz er sein **Gestanc**k nit mocht leiden ist **der Qual** schwerer i bilgring **in de**n bergen mit ainem **elenden To**d verschaiden. **Fünftens** gedenck wie du ster**ben wirst:** Ob ym feuer/ oder **durch das Sch**wert. Im wasser/ od **durch den Stri**ck. Ungevarlichen **Fall ode**r im bet.¶ Ecclesia

Rechts neben den Holzschnitten:

stes an dem .ix. capitel. **Der Mensch** waist nit sein endt **aber so wie** visch werden gefa**ngen mit der** angel und die vogel **mit dem Strick.** Also werdent die m**enschen mit** ubler zeit gefangen, **die mit ihnen** gech oder eylend **darzukommt.** ¶Zum .vi. gedenc**ken: Was du wir**dest nach dem tod. A**uf dem Misthaufen die** vaß/ Die spe**yse** der **Würmer. Die** hinwerffung der m**enschen.** ¶Ecclesiastici .x. capitel. **Wenn der** mensch stirbt so erbt **er die** slangen und die tier und **die Würmer.** ¶Zum .vij. gedencke**n: Welche Menschen be**sitzen verden dein g**ut: Die erben wollen und** ungezogen synd, **die Fürsten** und rabend wietrich, **die Kuppler** unnd undanckpar**en Verschwender.** ¶Ecclesi.am .v. c**apitel. Bewahrt den Reich**tumb/ So behaltet **ihn in** ubel irs herzen in der böste **Niederlage, denn** er hat geb**oren einen Sohn, der in grös**sten armut wird **sein** ¶Zum .viij. gedencke**n: wohin oder** waswegen du gan wirst: **Einen fin**stern und unbekann**te weg, einen befestigten** weg mit schacher und **einem** weg allenthalben voll **mit Fallstricken. Im** buch d sprich .xvj. c**apitel. Es ist ein** weg der da bedunckt **dem Men**schen gerecht sein und **führt ihn** doch seine letsten zu**m Tod.** ¶Zum .ix. gedencke**n: Was dir be**gegnen wird. Greu**liche Gespenster.** Höllische thier/ und b**ittere** finsternuß. ¶ Esaias **am .xiiij. capitel**. Die höll ist under d**ort verwirrt und** in dem gegenwurff dei**ner Ankunft** hat sy dir bewegt di**e Herrscher und** fürsten der welt. ¶Zum .x. gedencken: **Wem du** geben werdest. Den m**arternden teuflen. Den gotzl**ästernden menschen. Den nit **Ruhenden mit** peinen. ¶Sant Pe**trus an die** Gallater am .vj. capitel. **Welche** ding der mensch hi**nsät,** die wirt er auch sch**neiden.** ¶Zum .xj. gedencke**n: Was gegen dich** wirt fur gehebt. Die **größte** undanckparkait/ Meiste ubergänglichait. Viele zeit schadlichait. ¶A**pocalyp**sis .xx. Die bücher s**ynd offen ge**than und d zain buch **ist** des lebens/ und die t**oten werden ge**urtaylt als geschrib**en steht in den** bücher nach yren **Werken. *s*Augsutinus: Tunc apparebunt omnia que videbantur tecta. Duodecimo cogita quod expectas finaliter: Accusantium veritatem. Judicis inflexibilitatem. Sententie securitatem. Sofonias, ij. Ibi tribulabitur fortis ergentum eorum et aurum eorum non poterit liberare eos in die domini.**

Unter den Holzschnitten:

Wirt nit erlassen von dez tod dann es stant geschriben Ecclesiastici .x. Aller gewalt ist ain kurtz leben/ das ist er hat bald ain end. Ecclesiastes .ij. Es stirbt mit ainander der glert und unglert/ der reich und arm. Im buch von sprichen .vi. Er lat sich nit gewinnen ains yttwederen gebets. Luce am .xvj. Es ist tod der reich/ und ist begraben in die höll Esaias am .xxij. Lassend uns essen und trincken/ dann morgens werden wir sterben. Baruch .iij. Die jungen haben gesehen die sunnen und sind verdorben/ vermaint er von dem tod. Job. xxj. Derstirbt starck/ gesund/ reich/ und selig. Als ob er sprech Es hilfft nichtz für den todt. Job am .xiij. Der mensch gat auß als der blom/ und wirt dorren. Vermaint er von dem todt.

Im buch d weißhait .xvj. Synamen ab und zergiengen. Und kain krut noch malagma haylet sy. Ezechielis am .xviij. Der böß wirt sterben in seiner boßhait. Ecclesiatici .vj. Es ist ain freund nach der zeit/ aber in dem tag der betrübnis beleibt er nit. Psalm .c.xv. Kostlich ist der todt der hailigen in dem angesicht gottes.
¶ Erschrechung des tods der sünder.
Ir wurm wirt nit sterben: und das feuer wirt nit erleschen Esaie .lxvj. Sy sind **gesät im** flaisch/ und werdent schneiden die zerstörlichait. Galathas .vj. Er wirt **dann** anfachen/ und wirt wainen und klaffen der zan in d pein. Mathei .xxliiij. Ain yetlicher wirt tragen sein burdin/ das ist sein sündt. Galathas .vj. Der da fleucht den regen wirt über yn der schne vallen. Job. vj. Ich wird yr schandt emplössen vor ynen. Ezechiel .vj. Er wirt klagen alles so er gethan hat. Job .xx. **In malicijs quam operatus est morietur et omnes iusticie eius nomen recordabuntur. Ezechiel.xvij.Desiderabunt mortem et fugiet ab eis. Apocalypsis.ij.Consolationes mortis: Mors scriptorum perciosa, quod sermonem Ambrosium de bono morte: Pungnantia diuidit ne se iterum impungnem. Est transitus a corruptione ad incorruptionem. Est finis omi miserantium abolet tui omnium dolorem. Est alleuiamentum oneris totius humane vite. Est portus eorum qui vite istius magno fluctuant: solo. Est testimonium vite et cunctorum operum eius. Est lucrum quo cuadimus incrementa pecctorum. Est sepultura viciorum suscitatio virtutum. Est adeptio securitatis et immortalitatis.**

Transkription 10 Conrad Gessler: *Thierbuch*, transkribiert nach: GESSNER/FORER 1583

Von den Fröschen, S. 167v

in holem/faulem vnd ſchattechten grund […]. meerend ſich eins teils durch die eyer/ ſo die Teütſchen fröſchmalter nennend: anders teils wachſend ſy von jnen ſelbs au□ dem ſchleym vnd kaat der faulen waſſern.	[Sie leben] in holem/ faulem und schattechten grund […] meerend sich eins teils durch die eyer/ so die Teütschen fröschmalter nennend: anders teils wachsend sy von jnen selbs auß dem schleym und kaat der faulen wassern.	[Sie leben] in holem, faulen und schattigen Grund […] [ver]mehren sich eines Teils durch die Eier – die die Deutschen Fröschmalter nennen – anderen Teils wachsen sie von ihnen selbst aus dem Schleim und Kaat[1171] der faulen Wasser.

Von der Kröte, S. 169v

Jeſe thier wonend gemeinklich in ſchattechten finſteren füchten vnd vnreinen oten. […] jr ſpey□ iſt erden/ würm vnd wůſt/ beluſtigend ſich auch ab der ſalbinen/ vnnd ab den Beyen oder Jmben. […] Dieſes thier iſt ein übe- rau□ kalts vnnd füchtes thier/gan□ vergifft/ erſch- ockenlich/ há□lich vnd ſchádlich.	[D]Ise thier wonend gemeinklich in schattechten finsteren füchten vnd vnreinen orten. […] jr speyß ist erden/ würm vnd wust/ belustigend sich auch ab der salbinen/ vnnd ab den Beyen oder Imben. […] Dieses thier ist ein überauß kaltes vnnd füchtes thier/ gantz vergifft/ erschrockenlich/ häßlich vnd schädlich.	[D]iese Tiere wohnen gemeinhin in schattigen finsteren feuchten und unreinen Orten. […] Ihre Speise ist Erde, Würmer und Wust,[1172] belustigend sich auch an den Salbei und an den Beien oder Immen.[1173] […] Dieses Tier ist ein überaus kaltes und feuchtes Tier, ganz vergiftet, erschreckend hässlich und schädlich.
zů ſchlaaffen vnd růwē/ iſt ein groſſe Krott au□ den bin□en krochē/ welche dem München ſein maul überſe□t/ alſo/ da□ ſy mit den zweyen vodereu füſſen/ die ober läfftzen mit den anderen die vnderen läff□en begriffen vnnd ſtarck eyngeheckt hat.	[Der Mönch hatte Reisigbinsen geholt und legte sich] zu schlaaffen vnd ruwen/ ist ein grosse Krott auß den bintzen krochen/ welche dem München sein maul übersetzt/ also/ daß sy mit den zweyen vorderen füssen/ die ober läfftzen mit dem anderen die vnderen läfftzen begriffen vnnd starck eyngeheckt hat.	[Der Mönch hatte Reisig-Binsen geholt und legte sich] zu schlafen und ruhen. Ist eine große Kröte aus den Binsen [ge]krochen, welche dem Mönch sein Maul übersetzt, also dass sie mit den zwei vorderen Füßen die oberen Lefzen,

1171 *Kaat* (*Kât, kât, Kat, kaht* oder *kath)* wurde noch bis ins 17. Jahrhundert als Wort für Kot und Dreck benutzt, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 11, Sp. 6 und 1890–1895.

1172 Die *Wust* bedeutet Sekret, Kot, Unrat, Schmutz oder eine inhomogene Anhäufung, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 30, Sp. 2404.

1173 *Beie* und *Imme/Imbe* waren Bezeichnungen für die Biene, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 1, Sp. 1367 und Bd. 10, Sp. 2065.

		mit den anderen die unteren Lefzen begriffen und stark eingehakt hat.[1174]

Transkription 11 Anonymer Künstler: Typendruck eines Einblattdrucks mit *Tod und Landsknecht*, transkribiert nach: Abb. 40
Legende: Zeilen die der Landsknecht spricht/Zeilen die der Tod spricht

O du grymmer tod Was tüſt du hie ·	O du grymmer tod Was tüst du hie	Oh du grimmer Tod, was tust du hier?
An dich hett ich kein glouben me ·	An dich hett ich kein glouben me	An dich hätt' ich keinen Glauben mehr
Bis ich ſich dem greuwlichs geſicht ·	Bis ich sich dem greuwlichs gesicht	Bis ich sah dein gräuliches Gesicht.
Gann□ alle vocht hab ich vernicht ·	Ganntz alle vorcht hab ich vernicht	Ganz alle Furcht habe ich vernichtet,
Manch groſſe not hab ich beſtannden ·	Manch grosse not hab ich bestannden	manch große Not habe ich bestanden
In walſchen vnnd in teutschen lannden ·	In walschen vnnd in teutschen lannden	in walschen[1175] und in deutschen Landen.
Nun hilfft mich nit mein tapffere wer ·	Nun hilfft mich nit mein tapffere wer	Nun hilft mir nicht meine tapfere Wehr,
Ich ruffe an als himlisch her ·	Ich ruffe an als himlisch her	ich rufe an als himmlischen Herren.
Von mir wirff ich tegen vnd hellenbarten	Von mir wirff ich tegen vnd hellenbarten	Von mir werfe ich Degen und Hellebarde,
Gottes vnd marie gnaden will ich warten ·	Gottes vnd marie gnaden will ich warten	Gottes und Marien Gnaden will ich [er]warten
Ich bin ain krieger lang geweſen ·	Ich bin ain krieger lang gewesen	Ich bin ein Krieger lang gewesen,
Vo dem tod mag ich nit geneſen ·	Vor dem tod mag ich nit genesen	vor dem Tod mag ich nicht genesen.
Ich bin der tod vnnd will dich fellen ·	Ich bin der tod vnnd will dich fellen	Ich bin der Tod und will dich fällen
Vnnd tú dir nach deinem leben ſtellen ·	Vnnd tu dir nach deinem leben stellen	Und tu dir nach deinem Leben stellen.
Du magſt kain glait gen mir erwerben ·	Du magst kain glait gen mir erwerben	Du magst kein Geleit gegen mich erwerben,
Bleyb bey mir hie Wenn du muſt ſterben ·	Bleyb bey mir hie Wenn du must sterben	bleib bei mir hier, wenn du musst sterben.
Wie woldu biſt kun ſtol□ ſtarck vnnd lang ·	Wie woldu bist kun stoltz starck vnnd lang	Wie wohl du bist kühn, stolz, stark und lang,
Manch man hat von dir gelitten zwang ·	Manch man hat von dir gelitten zwang	manch [ein] Mann hat von dir gelitten Zwang.
Dannocht muſt du von mir nider ligen	Dannocht must du von mir nider ligen	Dennoch musst du vor mir niederliegen.
Ich hab dir lang dein hochmut ver□igen ·	Ich hab dir lang den hochmut vertzigen	Ich habe dir lange den Hochmut verziehen.
Dein hellenbart wirt nit mer ſchnyden ·	Dein hellenbart wirt nit mer schneyden	Deine Hellebarde wird nicht mehr schneiden,
Deine federn vnnd dein tegen müſſend hie leyden ·	Deine federn vnnd dein tegen müssend hie leyden	deine Federn und dein Degen müssen hier leiden,
Deine federn vnnd dein tegē müſſend hie leyden ·	Das ich si will tretten in das kat	dass ich sie will treten in das Kat.[1176]

1174 Die Kröte abzureißen würde den Tod des Mönches bedeuten, schlimmer aber als der Tod wäre eine Kröte auf dem Gesicht, also entfernt man diese mit einer List: Sie trugen den Mönch in die Ecke zu einer Spinne, die die Kröte dreimal sticht, bevor diese dann stirbt und abfällt.

1175 Wälsch oder auch welsch meint besonders im 16. Jahrhundert das (Nord-)italische und ist eine Ableitung von dem Volksnamen *Wahle*. Die Schreibung erfolgt im älteren Neuhochdeutsch meist als welsch, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 27, Sp. 1327–1329.

1176 Zum Wort *Kat* siehe die FN 1171.

Das ich ſi will tretten in das kät · Dich hilfft nit dein fraidiger bart vñ groſſe tät Alle deine anſchleg habent ain ennd · Schnell daruon vnnd machs behennd · 1504	Dich hilfft nit dein fraidiger bart vnd grosse tat Alle deine anschleg habent ain ennd Schnell daruon vnnd machs behennd 1504	Dich hilft nicht dein freudiger Bart und große Tat, all deine Anschläge haben ein Ende. Schnell davon und mach's behänd. 1504

Transkription 12 Konrad Pellikan: Auszug der *Hauschronik zu den Jahren 1484–1491*, Abschnitt *Erste Schulzeit in* Rufach, transkribiert nach PELLIKAN 1892, S. 9. Siehe auch PELLIKAN 1544

Bis dahin hatte noch Niemand buntfarbige zerhauene Kleider geſehen; aber jetzt mußten ſich die Schneider daran machen, ſolche Flickerkünſte zu lernen. Denn die heimkehrenden Soldaten führten unter der Hand allerlei Neuerungen in der Heimat ein, wie bunte Stiefel und runde Schuhe […]. Dergleichen koſtſpielige Neuerungen und viele andere Kleideränderungen, die in meiner Knabenzeit Eingang und Verbreitung fanden, ſind ja mittlerweile ins Unermeßliche angewachſen!□	Bis dahin hatte noch Niemand buntfarbige zerhauene Kleider gesehen; aber jetzt mußten sich die Schneider daran machen, solche Flickerkünste zu lernen. Denn die heimkehrenden Soldaten führten unter der Hand allerlei Neuerungen in der Heimat ein, wie bunte Stiefel und runde Schuhe […]. Dergleichen kostspielige Neuerungen und viele andere Kleideränderungen, die in meiner Knabenzeit Eingang und Verbreitung fanden, sind ja mittlerweile ins Unermeßliche angewachsen!	Bis dahin[1177] hatte noch Niemand buntfarbige zerhauene Kleider gesehen; aber jetzt mussten sich die Schneider daran machen, solche Flickerkünste zu lernen. Denn die heimkehrenden Soldaten führten unter der Hand allerlei Neuerungen in der Heimat ein, wie bunte Stiefel und runde Schuhe […]. Dergleichen kostspielige Neuerungen und viele andere Kleideränderungen, die in meiner Knabenzeit Eingang und Verbreitung fanden, sind ja mittlerweile ins Unermessliche angewachsen!

Transkription 13 Dionysius Klein: *Kriegs-Institution*, Abschnitt *Das IX. Capitel*, transkribiert nach KLEIN 1598 S. 101–102

Es hat auch ein böſe Vntugend bey etlichen vnd zwar mehertheils Teutſchē Kriegsleuthen ſehr vaſt einbeſtandē/ vnnd jetzundt mehr/ dann jemahls zuvor in ſchwang kommen/ in deme/ das ſie ein ſo groſſen Pacht vnd ſchandtlichen vberfluß in der Kleydung bauchen/ dann ſo baldt einer ſich in Krieg begibt/ vnnd vnder Kriegsvolck kompt/ ſo will er vmb mehers vnd gröſſes anſehens willen/ ſich in ſtattlicher koſtbarlicher Kleydung/ von Samet/ Seyden/ Kardeck/ zarter Niderländiſcher Leinwath/ ꝛc. Sehen laſſen/ wellichen zeug ſie zwar nicht gantz bleiben laſſen/ ſonder er muß zuſchnitten/ außgelöchert/ vnnd durchſtippelt/ darzu mit Gulden vnd Sylberen Paſeman Borten belegt ſein. Nun	Es hat auch ein Vntugend bey etlichen vnd zwar mehrertheils Teutschen Kriegsleuthen sehr vast einbestanden/ vnnd jetzundt mehr/ dann jemals zuvor in schwang kommen/ in deme/ das sie ein so grossen pracht vnd schandtlichen vberfluß in der Kleydung brauchen/ dann so baldt einer sich in Krieg begibt/ vnnd vnder Kriegsvolvk kompt/ so will er vmb mehrers vnd grösses ansehens willen/ sich in stattlicher kostbarlicher Kleydung/ von Samet/ Seyden/ Kardeck/ zarter Niderländischer Leinwath/ etc. Sehen lassen/ wellichen zeug sie zwar nicht gantz bleiben lassen/ sonder er muß zuschnitten/ außgelöchert/ vnnd durchstippelt/ darzu mit Gulden vnd Sylberen Paseman Borten belegt sein. Nun wolan das mage seyn/ das etwan sollichen	Es hat auch eine Untugend bei etlichen und zwar mehreren teils deutschen Kriegsleuten sehr fest einbestanden und jetzt und mehr als jemals zuvor in Schwang [ge]kommen,[1178] in dem, dass sie eine so große Pracht und schändlichen Überfluss in der Kleidung brauchen. Denn sobald einer sich in [den] Krieg begibt und unter Kriegsvolk kommt, so will er um mehreres und größeres Ansehen willen sich in stattlicher kostbarlicher Kleidung von Samt, Seiden, Kartek,[1179] zarter Niederländischer Leinwath etc. sehen lassen, welches Zeug sie zwar nicht ganz bleiben lassen, sondern er muss zu[ge]schnitten, ausgelöchert und durchstochen, dazu mit goldenen und silbernen Posamentbordüren belegt sein. Nun wohlan, das mag sein, das etwa

1177 Gemeint ist die Gefangennahme Maximilians zu Brügge in Flandern, also der 2. Februar 1488.

1178 *In den Schwang kommen* meint gebräuchlich sein, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 15, Sp. 2225, 2).

1179 *Kartek* oder *Carteck* bezeichnete ein seidenes Gewirke in der Frühen Neuzeit, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 2, Sp. 608 und Bd. 11, Sp. 238.

wolan das mage ſeyn/ das etwan ſollichen die ſich in der Kleydung vñ ſonſten páchtlich halten/ meh/ oder gröſſere Ehr geſchicht/ vñ der huet vo jhnen weitter geruckt wirdt [...] Ein Kriegsmañ zu Fu□/ ob er ſchon Monatlich mit zwen/ drey/ vier/ mehr oder weniger Vberſólde vnderhalten wirt/ ſo koſtet in doch darneben die Kleydung deren er Jars zwey/ oder auch wohl drey zuſchleiſſen móge/ auff jeden Monat/ zu ſampt hembder/ Schuch/ ꝛc. Zuſamen vier/ fünff ſechs/ oder mehr Gulden.	die sich in der Kleydung vnd sonsten prächtlich halten/ mehr/ oder grössere Ehr geschicht/ vnd der Huet vor ihnen weitter geruckt wirdt […] Ein Kriegsmann zu Fuß/ ob er schon Monatlich mit zwen/ drey/ vier/ mehr oder weniger Vbersolde vnderhalten wirt/ so kostet in doch darneben die Kleydung deren er Jars zwey/ oder auch wohl drey zuschleissen möge/ auff jeden Monat/ zu sampt hembder/ Schuch/ etc. Zusamen vier/ fünff sechs/ oder mehr Gulden.	Solchen, die sich in der Kleidung und sonst prächtig halten, mehr oder größere Ehre geschieht und der Hut vor ihnen weiter gerückt wird.[1180] […] Ein Kriegsmann zu Fuß, ob er schon monatlich mit zwei, drei, vier mehr oder weniger Übersolden unterhalten wird, so kostet ihn doch daneben die Kleidung deren er [jeden] Jahres zwei oder auch wohl drei zerschleißen möge, auf jeden Monat mitsamt Hemden, Schuhen etc. zusammen vier, fünf, sechs oder mehr Gulden.

S. 109

Zu was verſtande die jenigen Kriegsleuth/ vo zwen□ig/ dreiſſig/ vie□ig jaren/ die zerhawene/ oder durchzogne/ bi□ nahen auff die Knochen/ oder zu den Schuhen hinunder hangender Kleyder/ zu wellichen ſie fünff□ig/ sech□ig/ Ach□ig/ bi□ inn hundert Elen Kardeck oder Daffet hara□/ vnd dergleichen Zeug allein zum Durchzug haben mu□ten/ gebraucht vnnd antragen haben/ móchte ich wol wiſſen. Aber dieweil ſie dem antragenden Soldaten im reiſen/ treffen/ oder ſchlagen/ vnd allerwegens/ beſonders aber inn der Flucht/ da man ſich nit lang zu ſaumen hat/ nur verhinderlich geweſen/	Zu was verstande die jenigen Kriegsleuth/ vor zwentzig/ dreissig/ vietzig jaren/ die zerhawene/ oder durchzogne/ biß nahen auff die Knochen/ oder zu den Schuhen hinunder hangender Kleyder/ zu wellichen sie fünfftzig/ sechtzig/ Achtzig/ biß inn hundert Elen Kardeck oder Daffet Harraß/ vnd dergleichen Zeug allein zum Durchzug haben mußten/ gebraucht vnnd antragen haben/ möchte ich wol wissen. Aber dieweil sie dem antragenden Soldaten im reisen/ treffen/ oder schlagen/ vnd allerwegens/ besonders aber inn der Flucht/ da man sich nit lang zu saumen hat/ nur verhinderlich gewesen/	Zu was verstanden diejenigen Kriegsleute vor zwanzig, dreißig, vierzig Jahren die zerhauene oder durch[ge]zogene bis nah auf die Knochen oder zu den Schuhen hinunter hängender Kleider, zu welchen sie fünfzig, sechzig, achtzig bis in hundert Ellen Kardeck oder Taft, Harras und dergleichen Zeug allein zum Durchzug haben mussten, gebraucht und angetragen haben, möchte ich wohl wissen. Aber dieweil sie dem antragenden Soldaten im Reisen, Treffen[1181] oder Schlagen und allerwegens besonders aber in der Flucht, da man sich nicht lange zu säumen hat, nur verhinderlich gewesen [sind].

Transkription 14 Valerius Anselm: *Die Berner-Chronik*, Abschnitt *Von dieser jaren nüwen sitten, wissen und brüchen*, transkribiert nach: ANSELM 1884–1901, Bd. 2, S. 389

Ist alle kleidung an wib und man verändret worden. Namlich an mannen, an stat der zottenkäplin, hoch baretlin, filzhůtlin, zwilch, lantduch, kurz mäntelin, schlůzrőklein, bastwamsel mit hohem, abgespizten, bappeten göller, mit brise oder knőpflin, hosen mit kurzem gsäss, flachem laz	Ist alle Kleidung an wib und man verändret worden. Namlich an mannen, an stat der zottenkäplin, hoch baretlin, filzhütlin, zwilch, lantduch, kurz mäntelin, schlüzröklein, bastwamsel mit hohem abgespitzzten, bappeten göller, mit brise oder knöpflin, hosen mit kurzem gsäss, flachem laz	Ist alle Kleidung an Weib und Mann verändert worden. Nämlich an Männern, anstatt der Zottenkäpplein,[1182] hohem Barett, Filzhütlein, Zwilch,[1183] Landtuch, kurze Mäntelein, Schlitzröcklein, Bastwams mit hohem abgespitzen,

1180 Analog dazu: Vor jemandem den Hut ziehen.

1181 Die Bedeutung von *Treffen* meint im Militärischen einen bewaffneten Zusammenstoß, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 21, Sp. 1654.

1182 Der sogenannte Zottenhut ist eine Kopfbedeckung mit Quasten, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 32, Sp. 137.

1183 Zwilch ist ein derber Leinen- oder Baumwollstoff, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 32, Sp. 1195.

und halben fürfüssen, spitz- und bundschuch, soklen, holzschuch, kurz swytzertägen, lange schwert, klein halbarten, armbrost, banzer, spännig sporn, hanenfederbösch, sackpfiffen, scharmien […] sind kommen zottet hüet, sturmbaretlin, Gallerzwilch, Lindsch und Lamparsch duch, rök und mäntel lang, mit vil välten und breiten gstalten, under- und oberhogken, librök mit halben witen ermlen, wamsel von schürliz mit wullen, verpappeten breiten gölleren und breitem brustduch, uf der achsel usgschnitten, mit silbrin knöpfen um und vorab, sidne wammes; dan iezt hond ouch d'buren anfangen siden tragen;	und halben fürfüssen, spitz- und bundschuch, soklen, holzschuch, kurz swytzertägen, lange schwert, klein halbarten, armbrost, banzer, spännig sporn, hanenfederbösch, sackpfiffen, scharmien […] sind kommen zottet hüet, sturmbaretlin, Gallerzwilch, Lindsch und Lamparsch duch, rök und mäntel lang, mit vil välten und breiten gstalten, under- und oberhogken, librök mit halben witen ermlen, wamsel von schürliz mit wullen, verpappten breiten gölleren und breitem brustduch, uf der achsel usgschnitten, mit silbrin knöpfen um und vorab, sidne wammes; dan iezt hond ouch d'buren anfangen siden tragen;	bappentem[1184] Göller, [1185] mit Briese oder Knöpflein, Hosen mit kurzem Gesäß, flachem Latz und halben Fürfüßen,[1186] Spitz- und Bundschuh, Soklen,[1187] Holzschuh, kurze Schweizerdegen, langes Schwert, kleine Hellebarden, Armbrust, [Brust-]Panzer, spänniger Sporn,[1188] Hahnenfederbusch, Sackpfeifen, Scharmeien[1189] […] sind [ge]kommen zottelige Hüte, Sturmbarettlein, Gallerzwilch,[1190] Lindauer und Lombardisches Tuch, Röcke und Mäntel lang, mit vielen Falten und breiten Gestalten, Unter- und Oberhogken,[1191] Leibrock mit halben weiten Ärmeln, Wamsel von Schürletz[1192] mit Wolle, verpappten breiten Göllern und breitem Brusttuch, auf der Achsel ausgeschnitten, mit silbernen Knöpfen um und vorab, seidene Wams; denn jetzt haben auch die Bauern angefangen Seide zu tragen;

1184 *Pappen* und *Verpappen* meint wie heute noch in einigen Dialekten (ver)kleben, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 13, Sp. 1446, Pappen 2) und Bd. 25, Sp. 957.

1185 Ein Göller bezeichnet in der Halsbekleidung einen Kragen, zum Teil auch den Kragen an der Rüstung, vgl. IDIOTIKON, Bd. 2, Sp. 217 und GRIMM 1854–1961, Bd. 8, Sp. 877.

1186 Fürfüße bezeichnen Socken oder den vorderen Teil des Strumpfes, vgl. IDIOTIKON, Bd. 1, Sp. 1090, Fürfüsse 1) und 2).

1187 Zu *Soklen* sind verschiedene Socken- und Überziehschuh-Bezeichnungen bekannt, vgl. u.a. LIENHART/MARTIN 1899–1907, Bd. 2, Sp. 346b, GRIMM 1854–1961, Bd. 16, Sp. 1390, 2) und IDIOTIKON, Bd. 7, Sp. 684.

1188 Spännig beschreibt in diesem Zusammenhang vermutlich die Eigenschaften einer eine Spanne fassende Waffe, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 16, Sp. 1911, s*pännig* 2) und IDIOTIKON, Bd. 10, Sp. 274. Entweder ist ein Reitsporen gemeint, wahrscheinlicher aber die Stoßwaffe des Streitsporns.

1189 Gemeint ist vermutlich die Scharmei = Kriegsmantel, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 14, Sp. 2208.

1190 Ein besonderer Hut der Landsknechte, bestehend aus Leinen- oder Baumwollstoff, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 4, Sp. 1196 und die beiden für das Kompositum genutzten Worte.

1191 Die Hocken ist »eine Art Leibrock«, IDIOTIKON, Bd. 2, Sp. 1127.

1192 Schürletz bezeichnet einen Zeugstoff und ein aus diesem gefertigtes Kleidungsstück, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 15, Sp. 2051.

Transkription 15 Unbekannter Chronist: Auszug der *Ensisheimer Chronik zum Jahr 1492*, Abschnitt *Ueppigkeit der Kleider*, transkribiert nach DR. G. M. 1897, S. 23*

Und kost ein kleid alweg zwey mal so viel zu machen, als das tuch dazu. Und trug das jung volck röck die giengen nit mehr dan einer hand breyt unter den gürtel, und sah man ihnen die bruoch hinten und vornen, und war so scharf gemacht dass ihm die hossen die arsskerb austheilten, das was ein hüpsch ding, und hatten zullen vor ihn gross und spitz vorausgohen, und wan einer vor dem tische stund, so lag ihm die zull uf dem tisch. Also gieng man vor kayser, könig, fursten und herren und für ehrbare frauen. Und gieng es so schandbar zu unter frauen und mannen dass es Gott leid was. Die frauen trugen rock dass man ihnen die dilten sah vornen in den bussen und hinten mitten in rücken, köstlich von tuch. Und um das hauptloch und ermel was von seiten belegt. [...] Der hoffart war unter alten und jungen, edel und unedel, dass sein niemant erdencken noch gesagen kan.	- Entspricht in diesem Fall dem Ausgangstext -	Und kostet ein Kleid allweg zweimal so viel zu machen, als das Tuch dazu. Und trug das junge Volk Röcke die gingen nicht mehr als eine Hand breit unter den Gürtel; und sah man ihnen die Bruch[1193] hinten und vorne und war so scharf gemacht, dass ihm die Hosen die Arschkerbe austeilte, das war ein hübsches Ding; und hatten Zullen[1194] vor ihr groß und spitz vorausgehen, und wenn einer vor dem Tisch stand, so lag ihm die Zull auf dem Tisch. So ging man vor Kaiser, König, Fürsten und Herren und vor ehrbare Frauen. Und ging es so schandbar zu unter Frauen und Männern, dass es Gott leid war. Die Frauen trugen Rock, dass man ihnen die Dilten[1195] sah, vorne in den Busen und hinten mitten in [den] Rücken, köstlich von Tuch. Und um das Hauptloch[1196] und Ärmel war von Seide belegt. […] Der Hoffart war unter Alten und Jungen, edel und unedel, dass [sich] seiner niemand erdenken noch gesagen kann.

Transkription 16 Hans Funk: Glasgemälde mit altem und jungem Eidgenossen nach Entwürfen von Niklaus Manuel Deutsch, transkribiert nach: BÄCHTIGER 1969–1970, S. 49

Junger Eidgenosse Allter Eydtgnoß nűn sag mir an. wohar du din gluck habest gehan. man vorcht din schatten wirs dan mich. des gib mir bscheid.das bitten ich dich.	Junger Eidgenosse Allter Eydtgnoß nün sag mir an. wohar du din gluck habest gehan. man vorcht din schatten wirs dan mich. des gib mir bscheid.das bitten ich dich.	Junger Eidgenosse Alter Eidgenosse, nun sag mir an, woher du dein Glück habest gehabt? Man fürchtet deinen Schatten wirs[1197] als mich, das gib mir Bescheid, das bitte ich dich!

1193 Die *bruch* meint die Unterhose oder das Niederkleid, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 2, Sp. 410.

1194 Vermutlich benutzt der Chronist das Wort *Zille oder Zülle* (schmales Schiff, Kahn) als Metapher für die Schamkapsel; zur Wortbedeutung siehe GRIMM 1854–1961, Bd. 31, Sp. 1273–1276 und GRIMM 1854–1961, Bd. 32, Sp. 525–526.

1195 Hierbei handelt es sich vermutlich ein blumig-botanischer Vergleich der weiblichen Brust mit Dolden, vgl. IDIOTIKON, Bd. 12, Sp. 1718.

1196 Haupt hier im Sinne von Kopf, daher ist hier der Halsausschnitt gemeint.

1197 *Wirs* in komparativischer Form als »übler, ärger, schlechter«, vgl. IDIOTIKON, Bd. 16, Sp. 1546. Das Bild des gefürchteten Schattens lässt sich auch bei den Schmähgedichten zu den Landsknechten finden, vgl. BÄCHTIGER 1969–1970, S. 54.

Ich mag nut wussen in wellichen dingen.	Ich mag nut wussen in wellichen dingen.	Ich mag nicht wissen in welchen Dingen
das vns nut ouch so wol will glingen.	das vns nut ouch so wol will glingen.	Das uns nicht auch so wohl will gelingen.
die will wir doch die listiger.sind.	die will wir doch die listiger.sind.	Dieweil wir doch die Listigeren sind,
Dan ir.als Ich das gschriben find.	Dan ir.als Ich das gschriben find.	als ihr, wie ich das geschrieben finde.
darum geber ich von dir bescheÿdt.	darum geber ich von dir bescheydt.	Darum gebe ich von dir Bescheid:
womit Jr allten hand EEr in gleÿdt.	womit Jr allten hand EEr in gleydt.	womit ihr Alten habt Ehre in Geleit
vnd ist so wolfeÿl bÿ vch gesin.	vnd ist so wolfeyl by vch gesin.	und ist so Wohlfeil bei euch gewesen
stachell vnd ÿsen brott vnd win.	stachell vnd ysen brott vnd win.	Stachel und Eisen,[1198] Brot und Wein.
Darum̄ so zurnnend nut an mich.	Darumm so zurnnend nut an mich.	Darum so zürne nicht an mich,
das Jch vch fragen so Eÿgentlich.	das Jch vch fragen so Eygentlich.	dass ich euch frage so eigentlich.
nein lieber gesell Jch sagen dir das.	nein lieber gesell Jch sagen dir das.	Nein, lieber Geselle, ich sage dir das!
bÿ vns Eÿn sǒm̄liche gwonheÿt was.	by vns Eyn sömmliche gwonheyt was.	Bei uns eine sämliche Gewohnheit war
Vnd suster vil der Welschen trachten.	Vnd suster vil der Welschen trachten.	und suster[1199] viel der welschen Trachten,
derē.wir.wenig.jn.vnserē.husrē.machtē.	deren.wir.wenig.jn.vnseren.husren.machten.	deren wir wenig in unseren Häusern machten.
Milch kes ancken ziger vnd Rÿs.	Milch kes ancken ziger vnd Rys.	Milch, Käse, Anken,[1200] Ziger[1201] und Reis
das was gmeinlich vnser spÿs.	das was gmeinlich vnser spys.	Das war gemeinlich unsere Speise.
Jetzt pflantzest du wider jn das land.	Jetzt pflantzest du wider jn das land.	Jetzt pflanzest du wieder in das Land,
das wir vertribê vnd vssgrut hand.	das wir vertriben vnd vssgrut hand.	das wir vertrieben und ausgeruht haben.
hoffartt gwallt großen vbermut.	hoffartt gwallt großen vbermut.	Hoffart gewallt[1202] großen Übermut,
Allein das dir wird groß gut.	Allein das dir wird groß gut.	allein das dir wird groß gut.
Es kǒm̄e dir wohar das well.	Es kömme dir wohar das well.	Es komme dir woher das will,
vom Thufell.oder vß der hell.	vom Thufell.oder vß der hell.	vom Teufel oder aus der Hölle.
gutt was vnser knecht jetz istz din her	gutt was vnser knecht jetz istz din her	Gut war unser Knecht, jetzt ist’s dein Herr!
wer bÿ dir gutt hatt der hatt EEr.	wer by dir gutt hatt der hatt EEr.	Wer bei dir Gut hatte, der hat Ehre.
Jch sag dir das an allen spott.	Jch sag dir das an allen spott.	Ich sag dir das in allem Spott:
gutt ist worden din her vnd gott	gutt ist worden din her vnd gott	Gut[1203] ist [ge]worden dein Herr und Gott!
das schafft din frǒmd bluttsuchtig “/“ gfert	das schafft din frömd bluttsuchtig “/“ gfert	Das schafft deine fremde Blutsucht hinfort,
das hatt dich alle bosheit glert.	das hatt dich alle bosheit glert.	das hat dich alle Bosheit gelehrt.
Alter Eidgenosse	Alter Eidgenosse	Alter Eidgenosse

1198 Stachel und Eisen können eine Vielzahl an Waffen bezeichnen, welche genau hier gemeint sind, ist für die Deutung zweitrangig und bleibt daher offen.
1199 *Suster* ist hier vermutlich eine Abwandlung von *sus* = sonst, vgl. HENNIG 2014, S. 310.
1200 *Anken* ist im Alemannischen bis heute eine Bezeichnung für Butter, vgl. IDIOTIKON, Bd. 1, Sp. 341.
1201 Diesen ricottaähnlichen schweizerischen Molkekäse gab es bereits im 16. Jahrhundert, vgl. IDIOTIKON, Bd. 17, Sp. 405.
1202 *Gewallen* bedeutet in diesem Zusammenhang *hervorbringen*, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 6, Sp. 4910.
1203 Gut im Sinne von Besitz.

Ausgangstexte	Transkriptionen	Angepasste Textformen	Übersetzungen
Gotzfo̊rtig Truw Eÿnvalttix Wåsen.	Gotzförtig Truw Eynvalttix Wäsen.	Gotzförtig Truw Eynvalttix Wäsen.	Gottesfürchtiges, treues, einfältiges Wesen!
Hochmut mocht bÿ vns nutt gnåsen.	Hochmut mocht by vns nutt gnäsen.	Hochmut mocht by vns nutt gnäsen.	Hochmut mochte bei uns nicht genesen.
allein fruntlich mit manhafter Teemutt.	allein fruntlich mit manhafter Teemutt.	allein fruntlich mit manhafter Teemutt.	Allein freundlich mit mannhafter Demut,
Eÿnigkeytt mitt verachtűng vnrecht gutt.	Eynigkeytt mitt verachtüng vnrecht gutt.	Eynigkeytt mitt verachtüng vnrecht gutt.	Einigkeit mit Verachtung Unrecht Gut.
Willig zu schirm̄en Alle frommen.	Willig zu schirmmen Alle frommen.	Willig zu schirmmen Alle frommen.	Willig zu schirmen alle Frommen.
dahar ist vns allten gluk vnd heÿl kom̄e	dahar ist vns allten gluk vnd heyl komme	dahar ist vns allten gluk vnd heyl komme	Daher ist uns Alten Glück und Heil [ge]kommen
der wolfeille halb verstand hie bÿ.	der wolfeille halb verstand hie by.	der wolfeille halb verstand hie by.	der wohlfeil half Verstand hierbei.
bin vch Eyn kosten der spetzerÿ	bin vch Eyn kosten der spetzery	bin vch Eyn kosten der spetzery	Bin auch ein Koster[1204] der Spetzerei,[1205]
von saffran zim̄ot vnd oűch nuschcat	von saffran zimmot vnd oüch nuschcat	von saffran zimmot vnd oüch nuschcat	von Safran, Zimt und auch Muskat,
Sÿden Tham̄ast vnd sam̄at.	Syden Thammast vnd sammat.	Syden Thammast vnd sammat.	Seide, Damast und Samt.
das was bÿ vns in schlechter“/acht“	das was by vns in schlechter“/acht“	das was by vns in schlechter“/acht“	Das war bei uns in schlechter Acht,
Wir hand deren „/nut vil angemacht	Wir hand deren „/nut vil angemacht	Wir hand deren „/nut vil angemacht	wir haben derer nicht viel angemacht,
Oűch welsche spÿse / vnd mellűnen	Oüch welsche spyse / vnd mellünen	Oüch welsche spyse / vnd mellünen	auch welsche[1206] Speisen und Melonen,
Rebhůnner.vr“/hanen wachtlê / vnd Capűnen.	Rebhünner.vr“/hanen wachtlen / vnd Capünen.	Rebhünner.vr“/hanen wachtlen / vnd Capünen.	Rebhühner, Auerhähne, Wachteln und Kapaunen,
Claret ipocrasz / vnd malvasÿer.	Claret ipocrasz / vnd malvasyer.	Claret ipocrasz / vnd malvasyer.	Claret, Hippocras und Malvasier,
Műscateller rapiser.vnd rommanÿer.	Müscateller rapiser.vnd rommanyer.	Müscateller rapiser.vnd rommanyer.	Muskateller, Rapiser und Romanée.[1207]
huren spilen fullen vnd prassen.	huren spilen fullen vnd prassen.	huren spilen fullen vnd prassen.	Huren, Spielen, Völlen und Prassen,
Als zu dir rappē vß der Massen.	Als zu dir rappen vß der Massen.	Als zu dir rappen vß der Massen.	alles zu dir rappen aus den Massen.
Macht dir kein.wo̊lfle jn dinē land	Macht dir kein.wölfle jn dinem land	Macht dir kein.wölfle jn dinem land	Mach dir kein Wölfle[1208] in deinem Land,
du ladest vff dich groß spott vnd“/schand.	du ladest vff dich groß spott vnd“/schand.	du ladest vff dich groß spott vnd“/schand.	du lädst auf dich großen Spott und Schande.
der vberfluß in allē.dingē.	der vberfluß in allen.dingen.	der vberfluß in allen.dingen.	Der Überfluss in allen Dingen
mag dir damit kein wolfle bringē.	mag dir damit kein wolfle bringen.	mag dir damit kein wolfle bringen.	Mag dir damit kein wölfle bringen.
Willtű gluk vnd wolfeile han.	Willtü gluk vnd wolfeile han.	Willtü gluk vnd wolfeile han.	Willst du Glück und wohlfeil haben,
So must von diner bosheit lan.	So must von diner bosheit lan.	So must von diner bosheit lan.	so musst [du] von deiner Bosheit lassen.
Bit gott das Er dir“/“han Ewig“/klich.	Bit gott das Er dir“/“han Ewig“/klich.	Bit gott das Er dir“/“han Ewig“/klich.	Bitte Gott, dass er dich hat ewiglich
min“lieber junger“ das pitten“/ Jch dich.	min“lieber junger“ das pitten“/ Jch dich.	min“lieber junger“ das pitten“/ Jch dich.	mein Lieber Junger, das bitte ich dich!

1204 Kosten im Sinne von Probieren, »so wenig davon nehmen wie ein kostender thut«, GRIMM 1854–1961, Bd. 11, Sp. 1864, 2) c).

1205 Das Wort findet sich mehrfach im Frühneuhochdeutschen, stets in Verbindung mit oder als Synonym zu Gewürzen, bisher jedoch noch nicht als eigener Eintrag, vgl. GOEBEL/REICHMANN 1986–2027, die Einträge *Pfefferbrühe*, *Ingwer*, *Tuchgewand* und *Gewelle*.

1206 Vgl. FN 1175.

1207 *Hippokras* auch *Ipocras* ist ein aus dem Mittelalter stammender Gewürzwein, der sich in der Schweiz großer Beliebtheit erfreute, vgl. IDIOTIKON, Bd. 2, Sp. 1481. Bei den übrigen handelt es sich ebenfalls um Weinsorten.

1208 *Wölfle* könnte *Wohlfeil* oder *Wölfelen* bedeuten. Letzteres meint hastig essen oder verschlingen und im übertragenen Sinne Gier meinen, vgl. IDIOTIKON, Bd. 15, Sp. 1570.

Transkription 17 Balthasar Spross: *Von den alten und jungen Eidgenossen* (Ein politisch tendenziöses Theaterspiel), transkribiert nach SPROSS 1963

Bauern über die jungen Eidgenossen, S. 82

(Vers 315–320) du magst aber wol zu den iungen eidgenoßen gan die thund in sÿden vnnd gold dahar gan alls sigind sÿ ritter, edellüt vnnd graffen; darum̄ solt dich nit verschlaffen, sÿ dörffend wol narren vnnd vil hofieren; wann sÿ thund ganz nach dem adel brangnieren.	(Vers 315–320) Du magst aber wol zu den iungen eidgenoßen gan die thund in syden vnnd gold dahar gan alls sigind sy ritter, edellüt vnnd graffen; darumb solt dich nit verschlaffen, sy dörffend wol narren vnnd vil hofieren; wann sy thund ganz nach dem adel brangnieren.	(Vers 315–320) Du magst aber wohl zu den jungen Eidgenossen gehen, die tun in Seide und Gold daher gehen. Alle sind sie Ritter, Edelleute und Grafen; Darum sollst du nicht verschlaffen,[1209] sie dürfen wohl narren und viel hofieren, wenn sie tun ganz nach dem Adel bragnieren.[1210]

Alte über junge Eidgenossen, S. 94

(Vers 605–608) Ich sag üch ganz sicherlich, ir sind vnsern kinden nienen glich: ir kömend so köstlich all dahar, alls sÿend ir all edellüt gar.	(Vers 605–608) Ich sag üch ganz sicherlich, ir sind vnsern kinden nienen glich: ir kömend so köstlich all dahar, alls syend ir all edellüt gar.	(Vers 605–608) Ich sag euch ganz sicherlich, ihr seid unseren Kindern nirgends gleich: Ihr kommt so köstlich all daher, als seid ihr alle Edelleute gar.

S. 98

(Vers 687–688) vnnd nit einandern verspoten noch verscherzen, ouch einandern an eeren nit lezen	(Vers 687–688) - Entspricht in diesem Fall dem Ausgangstext -	(Vers 687–688) Und nicht einander verspotten noch verscherzen, auch einander an Ehre nicht lezen[1211]

Transkription 18 Hans Funk: Beischrift zu den Glasmalereien von 1532 (oder später): *Der Alte und der junge Eidgenosse*, transkribiert nach: ROGG 1996, S. 131

syden Tam̄ast vnd sam̄at. Das was by vns in schlechter/ acht […] vnd suster vil der Welschen trachten. Dere. Wir. Wenig. Jn. vnseren. machten.	[Der alte sittenhafte wirft dem jungen Prasser vor:] Syden Tammast vnd sammat. Das was by vns in schlechter/ acht […] vnd suster vil der Welschen trachten. Dere. Wir. Wenig. Jn. vnseren. [Kleidung] machten.	[Der alte sittenhafte wirft dem jungen Prasser vor:] Seide, Damast und Samt, das war bei uns in schlechter Achtung […] und suster[1212] viel der italienischen Trachten, derer wir wenig in unsere [Kleidung] machten.

1209 Verschlaffen im Sinne von verweichlichen.

1210 *Brangieren* meint prahlerisch reden, vgl. IDIOTIKON, Bd. 5, Sp. 688.

1211 *Letzen* meint jemanden an etwas hindern, vgl. IDIOTIKON, Bd. 3, Sp. 1556.

1212 Zu *suster* siehe FN 1199.

Transkription 19 Sebastian Brant: *Varia Sebastiani Brant Carmina*, Abschnitt transkribiert nach: BRANT 1498, S. h.iiii[r]

Marcialis hois tumultuariique militis & mortem contemnentis iactatio[1213]

Spes modo ſit lucri: thurcos ſequor/ & ſaracenos: Bellorum quia nam gaudia ſola iuuant.	Spes modo sit lucri Thurcos sequor et saracenos Bellorum quia nam gaudia sola iuvant.	*Eine zeitgemäße Edition mit deutscher Übersetzung existiert bisher nicht.*

Mortis increpantis humanam fidutiam contra tumultuarium quendam setellitem altercatio

Quid rogo ſtulta cohors: mortem mercede caduca Quęritis: & vitam vendere ſtipe iuuat? Vos regum'nummi: vos ſerua pecunia perdit: Sponte iuuat ſtultos currere ad interitum.	Quid rogo stulta cohors: mortem mercede caduca Queritis et vitam vendere stipe iuvat? Vos regum nummi vos seva pecunia perdit Sponte iuvat stultos currere ad interitum.	*Eine zeitgemäße Edition mit deutscher Übersetzung existiert bisher nicht.*[1214]

Transkription 20 Hans Sachs: *Der Teuffel lest kein Landsknecht mer in die Helle faren*, transkribiert nach: SACHS 1870–1871a, S. 136

wilder leut hab ich nie geſehen, ir kleider auf den wiltſten ſitten zerflamt, zerhauen und zerſchnitten, eins teils ir ſchenkel blecken teten, die andern groß, weit hoſen heten, die in biß auf die füß rab hiengen, wie die gehosten tauber giengen, ir angſicht ſchrammt und knebelbartet, auf das aller wildeſt geartet, in summa wüſt aller geſtalt, wie man vor jarn uns teufel malt.	wilder leut hab ich nie gesehen, ir kleider auf den wiltsten sitten zerflamt, zerhauen und zerschnitten, eins teils ir schenkel blecken teten, die andern groß, weit hosen heten, die in biß auf die füß rab hiengen, wie de gehosten tauber giengen, ir angsicht schrammt und knebelbartet, auf das aller wildest geartet, in summa wüst aller gestalt, wie man vor jaren teufel malt.	Wildere Leute habe ich nie gesehen! Ihre Kleider auf den wildesten Sitten zerflammt, zerhauen und zerschnitten, eines Teils ihre Schenkel blicken lassen täten, die anderen große, weite Hosen hätten, die ihnen bis auf die Füße [he]rabhingen, wie die gehosten Dauber[1215] gingen. Ihr Angesicht [ver]schrammt und knebelbartig, auf das allerwildeste geartet, in summa: wüst aller Gestalt, wie man vor Jahren Teufel malte.

1213 »Prahlerei eines Kriegsmanns und scharfe Ermahnung des Todes«. Thomas Wilhelmi vermutet, dass jene Gedichte als Bildunterschrift für Flugblätter fungierten, die Dürer aus Brants Verlag gekannt haben mag, in dem er zwischen 1492 und 1494 arbeitete, vgl. WILHELMI 1998, Bd. 2, S. 92 und WEBER 1900, S. 39.

1214 »Im ersten Gedicht [...] spricht ein erfahrener Kriegsmann, der den Tod verachtet und auf Beute aus ist. Im zweiten Gedicht [...] spricht der Tod, der einem jungen Kriegsmann vorwirft, sich um des Ruhmes und des Soldes willen großer Gefahren auszusetzen.« WILHELMI 1998, Bd. 2, S. 92.

1215 *Dauber* oder *Dauberich* meint einen Narren oder einen Irren, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 2, Sp. 830. Die gleiche Thematik der »gehosten Teufel« findet sich bei Andreas Musculus' *Hosenteuffel*, vgl. Transkription 21.

Transkription 21 Andreas Musculus: *Vom zuluderten zucht vnnd Ehr erwegnen/ pluderichten Hosen Teüfel/ vermanung vnnd ordnung*, transkribiert nach: MUSCULUS 1555, vgl. auch MUSCULUS 1970–1980, Bd. 4, S. 1–32, Fol. 5v

von wegen der grewlichen/ onmenſchlichen vnnd Teü- felíſchen klaydung / damit ſich ye□under die Jungen leüth zu onmenſchen machen / vñ ſo ſchendtlich verſtellen/ das nicht allain Gott/ [...] ſondern auch die Teüfeln ſelber ainen eckel vnnd grewel dafür tragen/	von wegen der grewlichen/ onmenschlichen vnnd Teüfelischen Klaydung/ damit sich yetzunder die Jungen Leüth zu onmenschen machen/ vnd so schendtlich verstellen/ das nicht allain Gott/ […] sondern auch die Teüfeln selber ainen eckel vnnd grewel dafür tragen/	Von wegen der gräulichen, unmenschlichen und teuflischen Kleidung, damit sich jetztunter die jungen Leute zu Unmenschen machen und so schändlich verstellen, dass nicht allein Gott, […] sondern auch die Teufel selber einen Ekel und Gräuel dafür tragen.
Fol. 12r		
Das jn vnſere junge geſellen laſſen ſo kur□e röck vñ mántel machen/ die nit die Neſtel/ geſchweig dann den La□ bedecken/ [...] den La□ fonen alſo mit helliſchen flamen vñ lumpen/ vnmenſchlich vnd gro□ machen/ die Teüfel auff allen ſeyten laſſen alſo rau□ gugken/	Das jn vnsere junge gesellen lassen so kurtze röck vnd mäntel machen/ die nit die Nestel/ geschweig dann den Latz bedecken/ […] den Latz formen also mit Hellischen flammen vnd lumpen/ vnmenschlich vnd groß machen/ die Teüfel auff allen seyten lassen also rauß gugken/	Dass ihnen unsere junge Gesellen so kurze Röcke und Mäntel machen, die nicht die Nestel, geschweige denn den Latz bedecken. […] Den Latz also formen mit höllischen Flammen und Lumpen, unmenschlich und groß machen, also die Teufel auf allen Seiten [he]rausgucken lassen.
Fol. 13v		
das jm ain Landsknecht habe la°°en neünvndneün□ig elln vnderfüttern/	Das jm [dem Schneider] ain Landsknecht habe lassen neünvndneüntzig elln [Stoff] vnderfuttern/	Dass ihm [dem Schneider] ein Landsknecht habe neunundneunzig Ellen [Stoff] unterfüttern lassen.
Fol. 16v–17r		
De□wegen folget hierau□ vnwiderſpechlich [...] das alle die/ es ſeind Landsknecht/ Edel/ hofleüth/ oder noch gróſſers ſtandts/ ſo ſich mit ſolchen vnzüchtigen Teü- felshoſen beklayden/ des newen herfürkommenden hoſen Teüfels/ au□ dem aller hinderſten oth der hel- len/ geſchwone vnnd zůgethanene geſellen/ vnd hofgeſinde ſein/	Deßwegen folget hierauß vnwidersprechlich […] das alle die/ es seind Landsknecht/ Edel/ Hofleüth/ oder noch grössers standts/ so sich mit solchen vnzüchtigen Teüfelshosen beklayden/ des neüwen herfürkommenden hosen Teüfels/ auß dem aller hindersten orth der Hellen/ geschworne vnnd zugethanene gesellen/ vnd hofgesinde sein/	Deswegen folgt hieraus unwiedersprechlich […], dass alle die, es seien Landsknechte, Edle, Hofleute oder noch größeren Standes, die sich mit solchen unzüchtigen Teufelshosen bekleiden, des neuen hervorkommenden Hosenteufels, aus dem allerhintersten Ort der Hölle, geschworene und zugetane Gesellen und Hofgesinde seien.
Fol. 17v		
An deinen fádern/ zerlapten hoſen/ kennet man dich/ was du für ain leichtfertiger/ búbiſcher vnd vnzüchtiger Menſch ſeyeſt/ Das ſeind die lappen/ die dir zun hoſen rau□ hangen bi□ auff die fú□/ alſo ſol man sy nennen vnnd tauffen.	An deinen fädern/ zerlapten Hosen/ kennet man dich/ was du für ain leichtfertiger/ bübischer vnd vnzüchtiger Mensch seyest/ Das seind die lappen/ die dir zun Hosen rauß hangen biß auff die füß/ also sol man sy nennen vnnd tauffen.	An deinen Fäden, zerlappten Hosen [er]kennt man dich, was du für ein leichtfertiger, bübischer und unzüchtiger Mensch seiest. Das sind die Lappen, die dir zu den Hosen [he]raushängen bis auf die Füße, also soll man sie nennen und taufen.
Fol. 20r		
nach dem ye□under auch groſſe hanſen vnd hofjungkern ſich ſolcher vnmenſchlicher klaydung gebrauchen	Nach dem yetzunder auch grosse Hansen vnd Hofjungkern sich solcher vnmenschlicher klaydung gebrauchen	Nachdem jetztunter auch große Hansen und Hofjunker sich solcher unmenschlicher Kleidung gebrauchen

Transkription 22 Jakob Wimpfeling: *Gebet um Friede unter den Chriſten, und um die Bekehrung der Schweitzerſchen Eydsgnoſſen*, transkribiert nach WIMPFELING 1789, H. 3; vgl. auch WIMPFELING 1917–1921, Bd. 1 (1917), S. 575–579

Wozu die Geiſtlichkeit, welche für die Seelen ſorgt, die Schweizer hauptſächlich bereden ſoll.

Legende: Markierung der im Haupttext besprochenen Redewendung

28. Capitel, S. 193 non pueros ſuos ad ſola bella aſſuefacere: ut mox cum pedum officio utuntur, plumas ſtruthionum circumferant, tympanum dies et noctes vehementiſſime pulſent, pugiones ſupra ſiniſtrum genu ex transverſo portent, ſuperbiam in inceſſu, vanitatem in inveſtitu, truculentiam in vultu, in ſermone minas et in omni geſtu latrocinii aut homicidii geſtum prae ſe ferant, ſicque ad effundendum humanum ſanguinem, ad invadendum quemcunque hominem, ad minus parcendum proſtratis et ſe dedentibus astrocitatem quamdam imbibunt,	28. Capitel, S. 192 ihre Kinder nicht blo□ zum Kriege zu gewöhnen, da□ ſie ſobald ſie gehen können Strauſſenfedern tragen, Tag und Nacht aufs heftigſte die Trommel ſchlagen, Dolche am linken Knie tragen; mit ſtolzem Gange, eitler Kleidung, trutzigem Angeſicht, drohender Rede, und in ihrem ganzen Aeuſſerlichen, Raub und Mord verrathen, und ſo eine Grauſamkeit einſaugen, die gerne Menſchenblut vergie□t, jedermann anfällt, und ſelbſt des Uebernannten und des ſich Ergebenden nicht ſchont;	[Sie haben] ihre Kinder nicht bloß zum Kriege zu gewöhnen, daß sie sobald sie gehen können Straussenfedern tragen, Tag und Nacht aufs heftigste die Trommel schlagen, Dolche am linken Knie tragen; mit stolzem Gange, eitler Kleidung, trutzigem Angesicht, drohender Rede und in ihrem ganzen Aeusserlichen, Raub und Mord verrathen, und so eine Grausamkeit einsaugen, die gerne Menschenblut vergießt, jedermann anfällt, und selbst des Uebernannten und des sich Ergebenden nicht schont;	[Sie haben] ihre Kinder nicht bloß zum Kriege zu gewöhnen, dass sie sobald sie gehen können Straußenfedern tragen, Tag und Nacht aufs heftigste die Trommel schlagen, Dolche am linken Knie tragen; mit stolzem Gange, eitler Kleidung, trutzigem Angesicht, drohender Rede und in ihrem ganzen Äusserlichen, Raub und Mord verraten, und so eine Grausamkeit einsaugen, die gerne Menschenblut vergießt, jedermann anfällt, und selbst des Übernannten und des sich Ergebenden nicht [ver]schont;

Der Bruder Niklaus wird zu dieſem Volke redend eingefahrt, daſſelbe zur Beſſerung zu ermahnen.

33. Capitel, S. 201 und 203 Nolite pro modico et perituro ſtipendio ad uniuscujusque Tyranni temeritatem aut ambitionem tutandam cum corporum et animarum veſtrarum periculo pugnare. […] Nolite etiam boni filii, ad diverſos principles inter ſeſe diſcordes transcurrere, ne aut vos inter vos ipſos in diverſis exercitibus bellare, aut unum ex duobus principibus bene de vobis confidentem deſerere et	33. Capitel, S. 200 und 202[1216] Kämpfet doch nicht um einen geringen flüchtigen Sold mit Gefahr eurer Leiber und eurer Seelen zum Schu□e des Leichtſinns und der Herrſchſucht jedes Herrn. […] Laufet, liebe Söhne! Nicht verſchiedenen Fürſten zu, die im Zwiſte miteinander ſtehen, damit es ſich doch nicht zutrage, da□ ihr entweder ſelbſt gegen einander bey zweyen heeren kämpfet, oder den einen von zween Fürſten, der ſich auf eure	Kämpfet doch nicht um einen geringen flüchtigen Sold mit Gefahr eurer Leiber und eurer Seelen zum Schutze des Leichtsinns und der Herrschsucht jedes Herrn. […] Laufet, liebe Söhne! Nicht verschiedenen Fürsten zu, die im Zwiste miteinander stehen, damit es sich doch nicht zutrage, daß ihr entweder selbst gegen einander bey zweyen Heeren kämpfet, oder den einen von zween Fürsten, der sich auf eure Treue stützt, verlasset, und seinem Feinde in die Hände liefert.	Kämpfet doch nicht um einen geringen flüchtigen Sold mit Gefahr eurer Leiber und eurer Seelen zum Schutze des Leichtsinns und der Herrschsucht jedes Herrn. […] Lauft, liebe Söhne, nicht verschiedenen Fürsten zu, die im Zwiste miteinander stehen, damit es sich doch nicht zutrage, dass ihr entweder selbst gegeneinander bei zwei Heeren kämpft, oder den einen von zwei Fürsten, der sich auf eure Treue stützt, verlasst, und seinem Feind in die Hände liefert.

1216 Es handelt sich zwar um das 33. Kapitel, in der deutschen Übersetzung hat sich jedoch genau an dieser Stelle ein Zählfehler eingeschlichen, parallel zum lateinischen »Capitulum trigeſimum tertium« heißt es dort »Drey und zwanzigſtes Capitel«, vgl. WIMPFELING 1789, H. 3, S. 198/199.

hoſti ſuo offerre, in manumque præſentare contingat. […] Credite, ad juſta etiam principis alieni bella pro ſolo ſtipendio diſcurrere, gravi peccato vix poſſe career… […] Affectum ſinceram (forſitan) non ad juſtitiam defendendam aut injuriam propulfandam geritis, ſed animus veſter eſt in crumena, eſt in mercede, et uni major merces offertur, illic majorem eſſe juſtitiam vobis ipſis perſuadetis, in cæde Chriſtianorum graſſantes. Delectamini atque inanema jactabundi gloriam quæritis ex homicidio…	Treue ſtú□t, verlaſſet, und ſeinem Feinde in die hände liefert. […] Glaubet mir: Auch gerechten Kriegen eines fremden Fürſten blo□ um des Soldes willen nachlaufen, kann nie ohne ſchwere Sünde ſeyn… […] Ihr traget vielleicht eine aufrichtige Zuneigung zu ihm; doch nicht um das Recht zu verfechten und Unrecht abzutreiben; ſonder euer herz ſteht nach dem Beutel und nach dem Lohne, und wo euch derſelbe am grö□ten angetragen wird, da überredet ihr euch ſelbſt, ſey die gerechte Sache, und wüthet denn in der chriſtenſchlacht. Ihr ſucht Vergnügen und eitelen Ruhm an Menſchenmord…	[…] Glaubet mir: Auch gerechten Kriegen eines fremden Fürsten bloß um des Soldes willen nachlaufen, kann nie ohne schwere Sünde seyn… […] Ihr traget vielleicht eine aufrichtige Zuneigung zu ihm; doch nicht um das Recht zu verfechten und Unrecht abzutreiben, sonder euer Herz steht nach dem Beutel und nach dem Lohne, und wo euch derselbe am größten angetragen wird, da überredet ihr euch selbst, sey die gerechte Sache, und wüthet denn in der christenschlacht. Ihr sucht Vergnügen und eitelen Ruhm an Menschenmord…	[…] Glaubt mir: Auch gerechten Kriegen eines fremden Fürsten bloß um des Soldes willen nach[zu]laufen, kann nie ohne schwere Sünde sein… […] Ihr tragt vielleicht eine aufrichtige Zuneigung zu ihm; doch nicht um das Recht zu verfechten und Unrecht abzutreiben, sonder euer Herz steht nach dem Beutel und nach dem Lohn, und wo euch derselbe am größten angetragen wird, da überredet ihr euch selbst, sei die gerechte Sache, und wütet denn in der Christenschlacht. Ihr sucht Vergnügen und eitlen Ruhm an Menschenmord…

Transkription 23 Thomas Murner: *Warumb bruder Veit vnd alle lantzknecht dem lutheriſchen bunt nit helffen wollen*, transkribiert nach MURNER 1522, Fol. 45^{v}–47^{v}

Ch armes blütlin lauff da her V□ Frankreich von pontero wer	[I]Ch armes blütlin lauff da her Uß Frankreich von pontero wer	[I]ch armes Blütling[1217] lauf daher Aus Frankreich von Pontero Wehr[1218]
Von dem run□efal mit eim ſtück brot, Vnd hab gehört von einer not, Die ie□ im tütſchen land vff got, hoch angeklagt vom Lutherer, Wie einen bunt beriefft er Vnd la□t ein groſen lerman ſchlagen: Was ſpie□ vnd ſtangen mögen tragen, Das ſol als lauffen zů der wer,	Von dem runtzefal mit eim stück brot Vnd hab gehört von einer not, Die ietz im tütschen land vff got, Hoch angeklagt vom Lutherer, Wie einen bunt beriefft er Vnd laßt ein grosen lerman schlagen: Was spieß vnd stangen mögen tragen, Das sol als lauffen zu der wer,	Von dem Runtzefal[1219] mit einem Stück Brot Und hab gehört von einer Not, Die jetzt im Deutschen Land aufgeht, Hoch angeklagt vom Luther, Wie einen Bund berief er Und lässt einen großen Lärm anschlagen: Was Spieß und Stangen möge tragen, Das soll als laufen zu der Wehr,

1217 Das schweizerische *Blüttling* beschreibt unter anderem abwertend einen weichlichen oder schwächlichen Menschen, diese, »die ir vatterland verlassen, wollen weder für die religion, auch nicht für ihr weiber, kinder und güter irgend eine gefahr bestehen«. IDIOTIKON, Bd. 5, Sp. 218.

1218 Vermutlich ist die Verteidigung einer Brücke gemeint; geschichtsträchtige französische Orte mit einem vergleichbaren Namen sind dem Autoren nicht bekannt.

1219 In diesem Fall ist mit Runzefall allgemein ein Gebirgspass gemeint, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 14, Sp. 1523.

Ausgangstexte	Transkriptionen	Angepasste Textformen
Mit geſchüᷓ vnd auch mit ganᷓem her.	Mit geschütz vnd auch mit gantzem her.	Mit Geschütz und auch mit ganzem Heer.
Das hab ich in Frankreich vernumen,	Das hab ich in Frankreich vernumen,	Das hab ich in Frankreich vernommen,
Darumb ich bin zů rettung kumen	Darumb ich bin zu rettung kumen	Darum ich bin zu retten [ge]kommen
Mit groſer eil mein vatterland.	Mit groser eil mein vatterland.	Mit großer Eile mein Vaterland.
So iſt es nur ein münches dant.	So ist es nur ein münches dant.	So ist es nur eines Mönches Tand!
Er riefft vnᷓ allen hefftig zſamen	Er rieff vnß allen hefftig zsamen	Er rief uns alle heftig zusammen
Vnd gibt der legerſtat kein namen;	Vnd gibt der legerstat kein namen;	Und gibt der Lagerstatt keinen Namen;
Wan ich mich dan gern ſtellen wolt,	Wan ich mich dan gern stellen wolt,	Wenn ich mich dann gern stellen wollte,
So gibt der luſig münch kein ſolt.	So gibt der lusig münch kein solt.	So gibt der lausige Mönch keinen Sold.
Jch bin vergebend her gerant.	Ich bin vergebend her gerant.	Ich bin vergebens her gerannt.
Jch wol, das in goᷓ marter ſchant	Ich wol, das in gootz marter schant	Ich wollte, dass ihn *Gottes Marter Schände!*[1220]
Vnd alle, die nach mir haben geſant!	Vnd alle, die nach mir haben gesant!	Und alle, die nach mir haben gesandt
Goᷓ iudas! ſo ich es als erfar	Gotz iudas! So ich es als erfar	*Gottes Judas!* So ich es als erfahre
Vnd des münchs bunt nim war,	Vnd des münchs bunt nim war,	Und des Mönches Bund nehme wahr.
So müſen ſie ſich ſelber ſchamen,	So müsen sie sich selber schamen,	So müssen sie sich selber schämen,
Das ſie nit melden ire namen.	Das sie nit melden ire namen.	Dass sie nicht melden ihre Namen.
Das iſt kein redlich, manlich dat,	Das ist kein redlich, manlich dat,	Das ist keine redliche, männliche Tat,
Die man verbogenlich begat!	Die man verborgenlich begat!	Die man verborgenlich begeht!
Goᷓ iudas vnd fier element!	Gotz iudas vnd fier element!	*Gottes Judas und vier Elemente!*
Jch wolt das ein der tüffel ſchent	Ich wolt das ein der tüffel schent	Ich wollte, dass ihn der Teufel schändet.
Der ein bunt darff heben an,	Der ein bunt darff heben an,	Der einen Bund darf heben an,
Berieffᷓt darzů ſo manchen man	Beriefft darzu so manchen man	beruft dazu so manchen Mann
Vnd will des ſelb kein namen han!	Vnd will des selb kein namen han!	Und will deshalb keinen Namen haben!
Weiᷓ nieman, wer die ſchelmen ſeint,	Weiß nieman, wer die schelmen seint,	Weiß niemand, wer die Schelmen sind
Vnd ſein darzů dem keiſer feint	Vnd sein darzu dem keiser feint	Und sind dazu dem Kaiser Feind
Vnd dem ganᷓen römiſchen reich,	Vnd dem gantzen römischen reich,	Und dem ganzen Römischen Reich
Darzů den ſtetten allen gleich,	Darzu den stetten allen gleich,	Dazu den Städten allen gleich,
Als ich es hab in eim bieff geleſen,	Als ich es hab in eim brieff gelesen,	Als ich es hab in einem Brief gelesen,
Der zu wurms iſt gemacht geweſen.	Der zu wurms ist gemacht gewesen.	Der zu Worms ist gemacht gewesen.
Wan ich wider das reich dienen wolt	Wan ich wider das reich dienen wolt	Wenn ich wieder dem Reich dienen wollte,
Jch wolt wol haben zehen ſolt	Ich wolt haben zehen solt	Ich woltte haben zehn Sold.
Das verbiet mir got vff erden	Das verbiet mir got vff erden	Das verbiete Gott auf Erden,
Das ich erſt ſolt zům ſchelmen werden	Das ich erst solt zum schelmen werden	Dass ich erst sollte zum Schelm werden
Vnd wider mein erboen reich	Vnd wider mein erboren reich	Und wider mein erboren Reich
Jn Kriegen ſolt erheben meich	In Kriegen solt erheben meich	In Kriegen sollte erheben mich.

1220 Die in diesem Text kursiv gesetzten Passagen sind Flüche.

Go□ marter vnd go□ iudas beidt	Gotz marter vnd gotz iudas beidt	*Gottes Marter und Gott Judas beide!*
Es ſol den ſchelmen werden leidt	Es sol den schelmen werden leidt	Es soll den Schelmen werden leid,
Das ſie dem frumen iungen man	Das sie dem frumen iungen man	Dass sie dem frommen jungen Mann,
Der erſt zů reichſen fahet an	Der erst zu reichsen fahet an	der erst zu reichsen[1221] fängt an,
Vnd hat darzů alſo vil find	Vnd hat darzu also vil find	Und hat dazu also viel Feinde
Mit vffrůr alſo leſtig ſind	Mit vffrur also lestig sind	Mit Aufruhr also lästig sind.
Vnd der türck das gelauben mir	Vnd der türck das gelauben mir	Und der Türke, das glaube mir,
Darzů vn□ ligt hart vo der thür	Darzu vnß ligt hart vor der thür	dazu uns liegt hart vor der Tür.
Wolt go□ iudas das es geſchehe	Wolt gotz iudas das es geschehe	Wollte *Gottes Judas* das es geschehe
Vnd ich ſie vberziehen ſehe	Vnd ich sie vberziehen sehe	Und ich sie [her]überziehen sehe,
Ich wolt on ſolt mich an im rechen	Ich wolt on solt mich an im rechen	Ich wollte und sollte mich an ihm rächen,
Die bó□wicht helffen alle erſtechen	Die bößwicht helffen alle erstechen	Die Bösewichte helfen [zu] erstechen!
Sie haben weder macht noch ſterck	Sie haben weder macht noch sterck	Sie haben weder Macht noch Stärke.
Vnd troſſen nach mit lumpen werck	Vnd trossen nach mit lumpen werck	Und trossen[1222] nach mit Lumpenwerk
Wer inen hilfft der hat kein bei□	Wer inen hilfft der hat kein breiß	Wer ihnen hilft, der hat keinen Preis.
Man halt es nur für narrenwei□	Man halt es nur für narrenweiß	Man hält es nur für Narrenweisheit
Wie münch vnd nunnen ſollen weiben	Wie münch vnd nunnen sollen weiben	Wie Mönche und Nonnen sollen weiben[1223]
Vnd nit me in den klóſtern bleiben	Vnd nit me in den klöstern bleiben	Und nicht mehr in den Klöstern bleiben.
Vnd wie die huren ſollen faſten	Vnd wie die huren sollen fasten	Und wie die Huren sollen fasten
Die hüner büten vff dem kaſten	Die hüner brüten vff dem kasten	Die Hühner brüten auf dem Kasten
Vnd wie die pfaffen ſollen ſingen	Vnd wie die pfaffen sollen singen	Und wie die Pfaffen sollen singen,
Die betler münch kein ke□ me bingen	Die betler münch kein keß me bringen	Die Bettelmönche keinen Käse mehr bringen,
Wir lan□knecht achten nich□ der dingen	Wir lantzknecht achten nichtz der dingen	Wir Landsknechte achten nichts d[ies]er Dinge.
Vnd tütſche büchlin auch ſcheib ab	Vnd tütsche büchlin auch schreib ab	Und Deutsche Bücher auch schreibe ab,
Das iede hurenme□ ein hab	Das iede hurenmetz ein hab	Das jede Hurenmetze eins habe.
Vnd wie man ſol die glocken lüten	Vnd wie man sol die glocken lüten	Und wie man soll die Glocken läuten,
Ein pfarrer ſe□en zů rechten zeiten	Ein Pfarrer setzen zu rechten zeiten	Einen Pfarrer setzen zu rechten Zeiten,
Die heiligen v□ den kirchen werffen	Die heiligen vß den kirchen werffen	Die Heiligen aus den Kirchen werfen,
Das wir ſie nit me bitten dóffen	Das wir sie nit me bitten dörffen	Dass wir sie nicht mehr bitten dürfen
In nóten nit me rieffen an	In nöten nit me rieffen an	In Nöten nicht mehr rufen an.
Das thůt kein frum noch redlich man	Das thut kein from noch redlich man	Das tut kein frommer noch redlicher Mann!
Ich kann der heiligen manglen nit	Ich kann der heiligen manglen nit	Ich kann der Heiligen mangeln nicht,

1221 *Reichsen* oder *rächsen* steht als Nebenform von *rächsen* für räuspern und speien, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 14, Sp. 30–31 und Bd. 14, Sp. 598, 2).

1222 Das Verb *trossen* meint in diesem Falle nicht packen oder beladen, sondern laufen, und wird in Grimms Wörterbuch explizit am Beispiel von Murners *Lutherischem Narren* exemplifiziert, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 22, Sp. 900, 3).

1223 *Weiben* als Form von *wiben* bedeutet heiraten, vgl. IDIOTIKON, Bd. 15, Sp. 165.

Ausgangstexte	Transkriptionen	Angepasste Textformen
Mariam vnd ſant Jóg damit	Mariam vnd sant Jörg damit	Maria und Sankt Georg damit
Vnd ſant Jacob auch darzů	Vnd sant Jacob auch darzu	Und Sankt Jakob auch dazu.
Got geb doch wie ein anderer thů	Got geb doch wie ein anderer thu	Gott gebe doch wie ein anderer tu,
Die rieff ich in mein nóten an	Die rieff ich in mein nöten an	Die ruf ich in meinen Nöten an
So es mir faſt würd vbel gan	So es mir fast würd vbel gan	So es mir fast würd übel gehen.
Darumb mag ich ſie nit verlan	Darumb mag ich sie nit verlan	Darum mag ich sie nicht verlassen
Noch ſein der andern heiligen mer	Noch sein der andern heiligen mer	Noch sein der anderen Heiligen mehr
Die bruch ich ſo ich ſchwer	Die bruch ich so ich schwer	Die brauch ich so ich schwör:
Sant veltin vnd ſant kürin beid	Sant veltin vnd sant kürin beid	Sankt Valentin und Sankt Cyrus beide.
Sant veit ſein dan□ mit anderm leid	Sant veit sein dantz mit anderm leid	Sankt Veit sein Tanz mit anderem Leid,
Sant hupecht vnd conelius auch	Sant huprecht vnd cornelius auch	Sankt Hubert und Cornelius auch
Sant deng mit feüer vnd auch mit rauch	Sant deng mit feüer vnd auch mit rauch	Sankte Dinge mit Feuer und auch mit Rauch
Vnd go□ marter auch damit	Vnd gotz marter auch damit	Und *Gottes Marter auch damit!*
Die heiligen mag ich laſſen nit	Die heiligen mag ich lassen nit	Die Heiligen mag ich lassen nicht!
Go□ iudas wabei wolt ich ſchweren	Gotz iudas wabei wolt ich schweren	*Gott Judas* wobei wollte ich schwören!
Wan du mir wolteſt die heiligen weren	Wan du mir wolltest die heiligen weren	Wenn du mir wolltest die Heiligen [ver]wehren
So mócht ich mich doch nit erneren	So möchte ich mich doch nit erneren	So möchte ich mich doch nicht ernähren
Wan es mir ſunſt gat vberzwerg	Wain es mir sunst gat vberzwerg	Wenn es mir sonst geht überzwerg[1224]
Wie man ſchwert am kocherſperg	Wie man schwert am kochersperg	Wie man schwört am Kochersberg:
Gó□ byl/ gó□ hinſch/ gó□ treck/ gó□ krö□	Götz byl/ götz hinsch/ götz treck/ götz kröß	*Gottes Beil, Gottes Hinsch,*[1225] *Gottes Dreck, Gottes Kröse!*
Die flüch thů ich, wan ich bin bó□	Die flüch thu ich, wan ich bin böß	Die Flüche tu ich, wenn ich bin böse.
Der red mach ich ein ſolichs end	Der red mach ich ein solichs end	Der Rede mache ich ein solches Ende:
Alle weil ſie ſich nit nennen wend	Alle weil sie sich nit nennen wend	Alle, weil sie sich nicht nennen werden
Wolt ich, das ſie go□ marter ſchent	Wolt ich, das sie gotz marter schent	Wollte ich, dass sie *Gottes Marter* schändet!
Alle, die dem münch gon einen dit	Alle, die dem münch gon einen drit	Alle, die dem Mönch geben einen Tritt
Dan er gar nit gůten ſolt git	Dan er gar nit guten solt git	Denen er gar nicht guten Sold gibt,
Wolt got, das ſie der ritte ſchit	Wolt got, das sie der ritte schit	Wollte Gott, dass sie der Ritte schüttel,[1226]
In der leng vnd in der mit	In der leng vnd in der mit	In der Länge und in der Mitte
Doch als vff höfenlichen sit.	Doch als vff höfenlichen sit.	Doch als auf höfliche Sitte.

1224 Etwas das *überzwerch* geht misslingt, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 23, Sp. 694, 2).

1225 *Hinsch* bedeutet Krankheit und wird in Flüchen unbeliebten Zeitgenossen gewünscht. Grimms Wörterbuch zieht explizit Murners Ausspruch als Beispiel heran, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 10, Sp. 1468, 1) a).

1226 Verwünschung, dass einen das Unheil überfalle: »man wünscht jemandem, dasz ihn der ritte überfalle und schüttle« GRIMM 1854–1961, Bd. 14, Sp. 1052, *Ritten* 2).

Transkription 24 Johannes Geiler von Kaysersberg: Auszug einer *Predigt vom 5. März 1498*, transkribiert nach SCHULTZ 1892, Capitel III, S. 345

Deßgleichen sein auch die, so kurtze kocherspergische mäntlelin und wapenröcklin antragen, das sie nicht allein den hindern nicht gedecken, sonder vil minder den nabel. Diese schandkleidung solt man keins wegs leidewn noch dulden, dieweil diese kurtzen röckli den weiberen ein große anreitzung sein zu bösen begierden. […] manche […] henckt mehr an einen einigen[1227] gürtel, weder sie sonst an haab unnd gut vermag, und wendt manche ein grossern kosten mit sammet, seiden, goldt, silber und andern dingen mehr an solchen gürtel, das der goldtschmidt nachmals den gürtel nicht für den macherlon neme. [.…] den weibersack, so voller unkeuschheit und geylheit steckt, muß man mit seidenen, vergüldten und silbern stricken umbinden, der etwann viertzig oder fünffzig gulden wehrt ist. Die sechst schell des narren ist die füß und schinbein ziehren und auffmutzen, als namlich zerhauwen und zerstückelte hose tragen also, das die hosen zu machen doppelt mehr kostet dann der zeug, so darzu kompt.	- Entspricht in diesem Fall dem Ausgangstext -	Desgleichen seien auch die, so kurze kochersbergische[1228] Mäntelein und Wappenröcke antragen, dass sie nicht allein den Hintern bedecken, sondern viel minder den Nabel. Diese Schandkleidung sollte man keineswegs leiden[1229] noch dulden, dieweil diese kurzen Röcklein den Weibern ein großer Anreiz sein zu bösen Begierden. […] Manche […] hängt mehr an einen einzigen Gürtel, als sie sonst an Hab und Gut vermag, und wendet manch Eine größere Kosten mit Samt, Seide, Gold, Silber und anderen Dingen mehr an solchen Gürtel, dass der Goldschmied hernach den Gürtel nicht für den Macherlohn nähme. […] Den Weibersack, der voller Unkeuschheit und Geilheit steckt, muss man mit seidenen, vergoldeten und silbernen Stricken umbinden, der etwa vierzig oder fünfzig Gulden Wert ist. Die sechste Schelle des Narren[1230] ist [es] die Füße und Schienbeine [zu] zieren und aufmotzen, als nämlich zerhauene und zerstückelte Hosen tragen also, dass die Hosen zu machen doppelt mehr kostet, als das Zeug, das dazukommt.

1227 Schultz gibt hier »einigen« an. Es ist wahrscheinlich, dass in der zugrunde liegenden Quelle ›einzigen‹ steht.

1228 Eine regionale Mode des Elsass, benannt nach dem Kochersberg westlich von Straßburg, vgl. LIENHART/MARTIN 1899–1907, Bd. 1, Sp. 420–421.

1229 *Leiden* bedeutet in diesem Falle *erlauben*, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 12, Sp. 662, II 4).

1230 Der Abschnitt zählt verschiedene Eigenarten der Narren auf, die jeweils als Schellen der Narren bezeichnet werden.

Transkription 25 Francesco Petrarca: *Von der Artzney bayder Glueck/ des guten vnd widerwertigen*, Abschnitt *Von bewaffnetem heere. Das XCVII. Capitel*, transkribiert nach: PETRARCA 1984, Fol. CXVI[v]

Freud. Jch hab ein groß heer. Vernunfft. Ja du haſt vrſach auff dem feld dein leben zůuerzeren/ dann die ſtet ſeindt etwo nit fáhig der kriegßleůt/ die burger vñ bewaffnete ſóldner wonē auch nit wol bey einander. Freund. Ein ſtarckes heer hab ich. Ver. Ein rüſtůg des kriegs vñ ein zertreñung des frids/ frewеſtu dich darab/ ſo gehórſtu nit in die hymliſchē ſtat.	Freund. Ich hab ein groß heer. Vernunfft. Ja du hast ursach auff dem feld dein leben zuuerzeren/ dann die stet seindt etwo nit fähig der kriegßleůt/ die burger vnd bewaffnete söldner wonen auch nit wol bey einander. Freund. Ein starckes heer hab ich. Ver. Ein rüstung des kriegs vnd ein zertrennung des frids/ frewestu dich darab/ so gehörstu nit in die hymlischen stat.	**Freund:**[1231] Ich habe ein großes Heer. **Vernunft**: Ja, du hast Ursache auf dem Feld dein Leben zu verzehren, denn die Städte sind etwa nicht fähig der Kriegsleute. Die Bürger und bewaffneten Söldner wohnen auch nicht wohl beieinander. **Freund**: Ein starkes Heer habe ich. **Vernunft**: Eine Rüstung des Krieges und eine Zertrennung des Friedens. Freust du dich daran, so gehörst du nicht in die himmlische Stätte.[1232]
Fol. CXVII[r]		
Deren beſchwerung vnd vngeſtůme mag nyemant erzeſ/ len/ [...] ſicherlich kein ſchmahe/ kain myßtrawe / kein greůligkait iſt den ſytenn der lanntzknecht zůuergleyſ/ chen/ [...] Jn den kriegsleutē iſt kein traw noch gotsſ/ fůrchtigkait oder glaub.	Deren [der starken Legion] beschwerung vnd vngestüme mag nyemant erzelen/ […] sicherlich kein schmahe/ kain myßtrawe/ kein greüßligkait ist den sytenn der lanntzknecht zuuergleychen/ […] In den kriegsleuten ist kein traw noch gotsfurchtigkait oder glaub.	Deren [der starken Legion] Beschwerde und Ungestüm mag niemand erzählen. […] Sicherlich keine Schmach, kein Misstrauen, keine Grausamkeit ist den Sitten der Landsknechte zu vergleichen. […] In den Kriegsleuten ist keine Treue noch Gottesfurcht oder Glauben.

Transkription 26 Die Kaiser des H.R.R.: *Neue und vollständigere Sammlung der Reichs-Abschiede*, Abschnitt *Römischer käyserlicher Majeſtät Ordnung und Reformation guter Policey, im Heiligen Römischen Reich, zu Augspurg Anno 1530. Auffgericht, Abschnitt V*, transkribiert nach SCHMAUß/SENCKENBERG 1747, Bd. 2, S. 335

Von des Adels und ihrer Reiſigen Knecht Gottsſchwüren und Flůchen Es ſoll auch ein jeder mit ſeinem ober' Rock oder Manſ/ tel bekleidet und gefaßt ſeyn/ damit er ſich vor dem Reſ/ gen und Kálte desto baß erhalten, und ſonderlich die Schůtzen ihre Sacken und Fläſchen decken/ und deſto beſſer jederzeit gebrauchen mógen.	Von des Adels und ihrer Reisigen Knecht Gottsschwüren und Flüchen Es soll auch ein jeder mit seinem ober-Rock oder Mantel bekleidet und gefaßt seyn/ damit er sich vor dem Regen und Kälte desto baß erhalten, und sonderlich die Schützen ihre Sacken und Fläschen decken/ und desto besser jederzeit gebrauchen mögen.	Von des Adels und ihrer Reisigen Knechten, Gottesschwüren und Flüchen: Es soll auch ein jeder mit seinem Oberrock oder Mantel bekleidet und gefasst[1233] sein, damit er sich vor dem Regen und Kälte desto baß erhalten, und sonderlich die Schützen ihre [Waffen]Säcke und [Pulver]Flaschen [be]decken, und desto besser jederzeit gebrauchen mögen.
Abschnitt XIX, S. 339		
Von Kriegsleuten, Bergknappen, Schreiber in Canßley, geiſtlichen Diener, Secretarien, Caßierer, Vogt, Schóffer, pfleger, Amtleut, ſo nicht von Adel.	Von Kriegsleuten, Bergknappen, Schreiber in Cantzley, geistlichen Diener, Secretarien, Caßierer, Vogt, Schöffer, Pfleger, Amtleut, so nicht von Adel.	Von Kriegsleuten, Bergknappen, Schreibern in Kanzleien, geistlichen Dienern, Sekretären, Kassierern, Vögten, Schöffen, Pflegern, Amtsleuten, so nicht von Adel [sind].

1231 Für das bessere Verständnis dieses Dialoges wurden die beiden Protagonisten in fetter Schrift hervorgehoben.

1232 Möglich wäre hier auch die Bedeutung *Stadt*.

1233 *Gefast* hat hier die Bedeutung von (aus)gerüstet oder ausgestattet, vgl. GOEBEL/REICHMANN 1986–2027, gefast.

dȷ̃ Die Kriegsleut, ſo einer ein Ritter oder Edelmann wäre […] [sollen sich grundsätzlich so kleiden wie es an anderer Stelle beschrieben steht] Aber ein Kriegsmann, ſo einen Dienſt hátt, oder haupt-mann, und im Zug wáre, und de□ ein pa□port oder Ur-kund wird anzeigen, der mag ſich nach Geſtalt der Läuff, und wie ihm gelegen, kleiden und tragen.	§1 Die Kriegsleut, so einer ein Ritter oder Edelmann wäre […][sollen sich grundsätzlich so kleiden wie es an anderer Stelle beschrieben steht] Aber ein Kriegsmann, so einen Dienst hätt, oder Hauptmann, und im Zug wäre, und deß ein Paßport oder Urkund wird anzeigen, der mag sich nach Gestalt der Läuff, und wie ihm gelegen, kleiden und tragen.	§1 Die Kriegsleute, so einer ein Ritter oder Edelmann wäre […] [sollen sich grundsätzlich so kleiden wie es an anderer Stelle beschrieben steht.] Aber ein Kriegsmann, so einen Dienst hätte oder Hauptmann, und im [Kriegs]Zug wäre und dessen ein Pass oder Urkunde wird anzeigen [müssen], der mag sich nach Gestalt der [Reis]Läufer und wie ihm gelegen [ist] kleiden und tragen.

Transkription 27 Sebastian Franck: *Chronica, Zeytbuch und geſchÿchtbibel*, Abschnitt *Die ander Chronick, von Christi Geburt biß auff Max. II. Ankunfft zweyer Plagen in Teutschland zu Kaiser Maximilians Zeit, nämlich der grausamen Franckheit, so man die Franzosen nennt, und der verderblichen Landsknecht*, transkribiert nach: FRANCK 1565, Fol. CCXXX[r]

garten/ ſchinden vnd ſchá□en nit allein jederman/ ſondern auch jnen ſelb□ nicht nú□ iſt/ kann ich mit keim ſchein entſchúldigen/ da□ ſie nicht aller Welt plag vnd peſti-len□ ſeyen. […] Denn es iſt durch die banck hindurch in allweg allzeit ein bó□ vnnú□ volck/ nit weniger denn Mönch vñ Pfaffen. Iſt es im Krieg/ ſo iſt vnder tauſent kaum einer an ſeim Sold benúgig/ ſondern wie geſagt/ ſtechen/ hauwen/ Gottsläſtern/ huren/ ſpielen/ mórden/ brennen/ rauben/ Witwen vnd Waiſen machen/ iſt jr ge-mein handtwerck vnd höchſte kürzweil. […] Kom̃en ſie denn nach dem Krieg mit dem Blutgelt vnd ſchwei□ der Armen heim/ ſo machen ſie ander Leut mit jenẽ wercklo□/ ſpacieren múſſig in der Statt creu□wei□ vmb/ mit jedermans árgerni□/ vnd ſind niemand nichts nú□ denn den Wirten […]. Die anderen/ denen die Beut nit gerahten iſt/ lauffen daußen auff der Gart vm̃/ das zu Teutſch betteln hei□t […]. Es hat ſich aber di□ volck verrucht in der Gemein da□ es ſich keiner bo□heit	[Die Landsknechte] garten/ schinden vnd schätzen nit allein jederman/ sondern auch jnen selbß nicht nütz ist/ kann ich mit keim schein entschuldigen/ daß sie nicht aller Welt Plag vnd Pestilentz seyen. […] Denn es ist durch die banck hindurch in allweg allzeit ein böß vnnütz volck/ nit weniger denn Mönch vnd Pfaffen. Ist es im Krieg/ so ist vnder tausent kaum einer an seim Sold benügig/ sondern wie gesagt/ stechen/ hauwen/ Gottslästern/ huren/ spielen/ mörden/ brennen/ rauben/ Witwen vnd Waisen machen/ ist jr gemein handtwerck vnd höchste kürzweil. […] Kommen sie denn nach dem Krieg mit dem Blutgelt vnd schweiß der Armen heim/ so machen sie ander Leut mit jenen wercklos/ spacieren müssig in der Statt creutzweiß vmb/ mit jedermans ärgerniß/ vnd sind niemand nichts nütz denn den Wirten […]. Die anderen/ denen die Beut nit gerahten ist/ lauffen daussen auff der Gart vmb/ das zu Teutsch betteln heißt […]. Es hat sich aber diß volck verrucht in der Gemein daß es sich keiner boßheit	[Die Landsknechte] garten,[1234] schinden und schatzen nicht allein Jedermann, sondern auch Ihnen selbst nicht nützt ist, kann ich mit keinem Schein entschuldigen, dass sie nicht aller Welt Plage und Pestilenz seien. […] Denn es ist durch die Bank hindurch in allen Wegen allzeit ein böses unnützes Volk, nicht weniger denn Mönche und Pfaffen. Ist es im Krieg, so ist unter tausend [Mann] kaum einer an seinem Sold benügig,[1235] sondern wie gesagt, stechen, hauen, gotteslästern, [rum]huren, [glücks]spielen, morden, brennen, rauben, Witwen und Waisen machen ist ihr gemeines Handwerk und höchste Kurzweil. […] Kommen sie dann nach dem Krieg mit dem Blutgeld und Schweiß der Armen heim, so machen sie anderer Leute Werk los,[1236] spazieren müßig in der Stadt kreuzweise [her]um, mit jedermanns Ärgernis und sind niemandem zu nütze außer den Wirten […]. Die anderen, denen die Beute nicht geraten ist, laufen draußen auf der Gart [her]um, das zu Deutsch betteln heißt […]. Es hat sich

1234 *Auf der Gart liegen* und *garten* bedeutet betteln, hausieren oder auch überfallen, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 4, Sp. 1386. Es beschreibt auch das »[H]erumtreiben der herrenlosen landsknechte u. ä.« GRIMM 1854–1961, Bd. 4, Sp. 1382. Vergleiche hierzu auch die Zeichnung des Gartknächts von Daniel Lindmeyer, S. 346–349 und Abb. 239.

1235 *Benügig* = genügsam, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 1, Sp. 1477.

1236 Anderen Menschen ihre (Wert-)Gegenstände stehlen.

ſchámet/ [...] den die Beut gerahet iſt/ ſi□en in den Wirtsheuſern/ ſchleme̅n vnd teme̅n bi□ ſie kein Pfenning mehr haben/ [...] bringens einander auff zukünfftigen krieg/ vnd verfürt einer den anderen/ da□ die Welt voll Krieger vnd Müſſiggánger wirt. [...] Darnach ſo die beut hindurch iſt/ ſo hüten ſich die armen Bauwren/ die müſſen ſich leiden/ vnd herheben. Da fahen ſie an zu garten/ terminieren/ vnd zu Teutſch betteln/ vnd ſich auff die armen Leut ſtrecken...	schämet/ […] den die Beut gerahet ist/ sitzen in den Wirtsheusern/ schlemmen vnd temmen biß sie kein Pfennig mehr haben/ […] bringens einander auff zukünfftigen krieg/ vnd verfürt einer den anderen/ daß die Welt voll Krieger vnd Müssiggänger wirt. […] Darnach so die beut hindurch ist/ so hüten sich die armen Bauwren/ die müssen sich leiden/ vnd herheben. Da fahen sie an zu garten/ terminieren/ vnd zu Teutsch betteln vnd sich auff die armen Leut strecken…	aber dieses Volk verrucht in der [All]Gemein[heit], dass es sich keiner Bosheit schämt. […] Denen die Beute geraten ist, sitzen in den Wirtshäusern, schlemmen und temmen[1237] bis sie keinen Pfennig mehr haben, […] bringen es einander auf zukünftigen Krieg und verführt einer den anderen, dass die Welt voll Krieg und Müßiggänger wird. […] Dannach so die Beute hindurch ist, so hüten sich die armen Bauern, die müssen sich leiden und herheben.[1238] Da fangen sie an zu garten, terminieren[1239] und zu Deutsch betteln und sich auf die armen Leute strecken…

Transkription 28 Unbekannter Schreiber: Verse auf der Rückseite von Niklaus Manuels *Die Unbeständigkeit des Glücks*, transkribiert nach: Abb. 43 und ZINSLI 1980, S. 261–261

Ein kriegs man mag wol werden rich ouch wirkt er dik eim bedler glich wen einer ſchon ver ſchlempt ſin hab ſo blipt im doch der bettel ſtab im kriegen hab jch vil erliten vil mengen ſtrus hab jch er ſtrittē darzu gewunnen mengi pút wen vnual kumpt ſo hilfz als nút iſt er ſchon rich vnd muttes vol er mag ein bettler werden wol die wil er noch hat gelt vn goold ſo ſind im hübſchi fröwli hold vnd mag mit in in fröiden leben die wil er gelt hat uß zu geben ſo bald im aber pfening briſt von menklich er uar lassen iſt	Ein kriegs man mag wol werden rich ouch wirkt er dik eim bedler glich wen einer schon ver schlempt sin hab so blipt im doch der bettel stab im kriegen hab jch vil erliten vil mengen strus hab jch er stritten darzu gewunnen mengi püt wen vnual kumpt no hilfz als nüt ist er schon rich vnd muttes vol er mag ein bettler werden wol die wil er noch hat gelt vnd goold so sind im hübschi fröwli hold vnd mag mit ihn in fröiden leben die wil er gelt hat uß zu geben so bald im aber pfening brist von menklich er uar lassen ist	Ein Kriegsmann mag wohl werden reich, auch wirkt er dick einem Bettler gleich Wenn einer schon verschlampt seine Habe, so bleibt ihm doch der Bettelstab. Im Krieg habe ich viel erlitten, viel Mengen Strauß[1240] hab ich erstritten, dazu gewonnen [eine] Menge Pút,[1241] wenn Unfall kommt so hilft's als nichts. Ist er schon reich und Mutes voll, er mag ein Bettler werden wohl. Dieweil er noch hat Geld und Gold, so sind ihm hübsche Frauen hold und mögen mit ihm in Frieden leben dieweil er Geld hat auszugeben. Sobald ihm aber Pfennig brest[1242] von manchem er verlassen ist.

1237 Ein fester Ausdruck des ausgiebigen Essens: *Schlemmen und Temmen*, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 21, Sp. 242.

1238 *Herheben* = herhalten, vgl. IDIOTIKON, Bd. 2, Sp. 916.

1239 *Terminieren* bedeutet »[A]ls Bettelmönch Gaben sammelnd umherziehen« MAYER 1902–1920, Bd. 19, S. 420.

1240 Mit *Strus* ist der Vogelstrauß gemeint, im Zusammenhang der Reisläufer vor allem dessen Federn, die sich die Reisläufer als Trophäen an ihre Hüte steckten.

1241 *Pút* oder *büt* steht im Schweizerischen für Kriegsbeute, vgl. IDIOTIKON, Bd. 4, Sp. 1917.

1242 *Breste* auch in der Schreibweise *brëste*, bedeutet Mangel oder Schaden (erleiden), vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 2, Sp. 372–373.

dazu jch iedem raten wil er buw vff kriegen nit zu vil ob es ſchon etwan gratet eim̄ ſo gratz den vnder vierzgen keim̄	dazu jch iedem raten wil er buw vff kriegen nit zu vil ob es schon etwan gratet einem so gratz denn vnder vierzgen keinem	Dazu ich jedem raten will, er bau' auf Kriege nicht zu viel; ob es schon etwa gerät Einem, so gerät es dann unter vierzig keinem.

Transkription 29 Amtliche Sammlung der älteren Eidgenösischen Abschiede, transkribiert nach: KAISER/SEGESSER 1839–1886, Bd. 4, Abtheilung 1a1

Lucern. 1521, 24. August: Basler Bote an die Tagsatzung, Lucern, F, S. 82

1521, 13. Auguſt (Dienſtag nach Laurentii), 2 Uhr Nachm. Baſel an ſeine Geſandten in Lucern Er ſagt ouch, daß die landsknecht, ſo by dem Künig von Frankrich ſyent, ſich laſſen merken, ſo ſy vernemen, daß wir Eidgnoſſen zuo demſelben ziechen und er die annemen, ſo wöllen ſy ſich darzuo ſchicken, daß ſy von im kommen und den Eidgnoſſen eins uf den ſwanz, wie zuo Meiland wöllen.	1521, 13. August (Dienstag nach Laurentii), 2 Uhr Nachm. Basel an seine Gesandten in Lucern Er sagt ouch, daß die landsknecht, so by dem Künig von Frankrich syent, sich lassen merken, so sy vernemen, daß wir Eidgnossen zuo demselben ziechen und er die annemen, so wöllen sy sich darzuo schicken, daß sy von im kommen und den Eidgnossen eins uf den swanz, wie zuo Meiland wöllen.	1521, 13. August (Dienstag nach Laurentius), 2 Uhr Nachmittag. Basel an seine Gesandten in Luzern: Er sagt auch, dass die Landsknechte, wenn sie bei dem König von Frankreich seien, sich merken lassen, wenn sie vernehmen, dass wir Eidgenossen zu demselben ziehen und er die annehmen, so wollen sie sich dazu schicken, dass sie von ihm [los]kommen und den Eidgenossen eins auf den Schwanz [geben] wollen, wie zu Mailand.

Ludwig Diesbach am 7. Oktober 1523: Über den Gang der Kriegsoperationen in Italien, Bern, F, S. 340

Die Venedier ſchwigen noch ſtill; vom Bapst hat er kein hilf; der Herzog von Ferrär der fiſchet; jederman luogt zuo ſiner ſchanz, und will jederman luogen, wo das ſpil uswell.	Die Venedier schwigen noch still; vom Bapst hat er kein hilf; der Herzog von Ferrär der fischet; jederman luogt zuo siner schanz, und will jederman luogen, wo das spil uswell.	Die Venezianer schweigen noch still. Vom Papst hat er keine Hilfe; der Herzog von Ferrara der fischt; jedermann lugt zu seiner Schanz[1243] und will jedermann lugen, wie das Spiel ausgeht.

Bericht über abgefangene Briefe am 24. August 1524, Bern, F, S. 481

etliche Briefe, […] die unter Anderm enthalten, wie ›ſie alle‹ froh ſeien, daß die Franzosen und Schweizer ſo aus Mailand geſchlagen und verjagt worden; doch wäre noch beſſer erſchlagen als verjagt.	etliche Briefe, […] die unter Anderm enthalten, wie ›sie alle‹ froh seien, daß die Franzosen und Schweizer so aus Mailand geschlagen und verjagt worden; doch wäre noch besser erschlagen als verjagt.	Etliche Briefe, […] die unter anderem enthalten, wie ›sie alle‹ froh seien, dass die Franzosen und Schweizer so aus Mailand geschlagen und verjagt wurden; doch wäre noch besser erschlagen als verjagt.

1243 Ursprünglich aus dem Glücksspiel entlehnter Begriff, der ein Würfelspiel meinte, aber landläufig auch als Glück oder Missgeschick gebraucht wurde und daher mit dem französischstämmigen Chance verglichen werden kann, vgl. IDIOTIKON, Bd. 8, Sp. 978, 2).

Transkription 30 Niklaus Manuel: *Vom Papst und seiner Priesterschaft*, transkribiert nach: MANUEL 1878a, S. 85

Hoscha, ir kriegslüt und beschornen gsellen! Wend ir mich mit miner gesellschaft bestellen, Wend ir uns besoldung gen, So hab ich fierhundert glen; So wend wir ziehen an üwer fiend, Dass wib und kleine kind mort schryend. Wir hand ein lust und fröud darzů, Uns ist nit wol mit frid und rů.	Hoscha, ir kriegslüt und beschornen gsellen! Wend ir mich mit miner gesellschaft bestellen, Wend ir uns besoldung gen, So hab ich fierhundert glen; So wend wir ziehen an üwer fiend, Dass wib und kleine kind mort schryend. Wir hand ein lust und fröud darzu, Uns ist nit wol mit frid und ru.	Hoscha,[1244] ihr Kriegsleute und beschorenen Gesellen! Wenn ihr mich mit meiner Gesellschaft bestellt, Wenn ihr uns Besoldung gebt, So habt ihr vierhundert Glen.[1245] So werden wir ziehen an eure Feinde, dass Weib und kleine Kinder »Mord!« schreien. Wir haben eine Lust und Freude dazu, uns ist nicht wohl mit Friede und Ruh'.

Transkription 31 Unbekannter Ursprung: *Alte Volkslieder*, Abschnitt *Bruder Veit wider Heini* (1515), transkribiert nach: LILIENCRON 1966, Bd. 3, S. 173, Nr. 292, Strophe 16

Gaſgonier und Franzoſen ritten mit geſchrai daran, die gilg bracht heine roſen da□ in das blůt ab ran, ich glaub on allen zweifel warlich da□ brůder Veit ſei geweſt der heine teufel wol zů der ſelbigen zeit.	Gasgonier und Franzosen ritten mit geschrai daran, die gilg bracht Heine rosen daß in das blut ab ran, ich glaub on allen zweifel warlich daß bruder Veit sei gewest der Heine teufel wol zu der selbigen zeit.	Gascognier[1246] und Franzosen ritten mit Geschrei daran. Die Gilg[1247] brachte Hein[1248] Rosen,[1249] dass ihm das Blut abrann. Ich glaube ohne allen Zweifel wahrlich, dass Bruder Veit sei gewesen des Heins Teufel wohl zu derselben Zeit.

Transkription 32 Erasmus Amman: *Im newen ton von Mailand* (1522), transkribiert nach: LILIENCRON 1865–1869, Bd. 3, S. 404–405, Nr. 361

6. Durch kornveld mit gro□er eil, am graben hůb ſich die kurzweil,	6. Durch kornveld mit großer eil, am graben hüb sich die kurzweil,	6. Durch [das] Kornfeld mit großer Eile, am Graben hob sich die Kurzweil,
	die lanzknecht theten schreien:	die Landsknechte schrien:

1244 »Ruf eines vor der Türe Stehenden und Klopfenden um Einlass oder Gehör«. IDIOTIKON, Bd. 2, Sp. 1757.

1245 *Glen* = Lanzen, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 7, Sp. 8332. Lanzen sind hier eine Metapher Lanzensöldner oder Lanzenreiter.

1246 Die Gascogne ist eine historische Provinz im Südwesten Frankreichs, welche an das heutige Spanien grenzt.

1247 *Gilg* bedeutet Lilie und steht hier stellvertretend für die Franzosen. Zur Wortherkunft siehe GRIMM 1854–1961, Bd. 7, Sp. 7504–7507 und IDIOTIKON, Bd. 2, Sp. 232.

1248 Mit *Heini* wurden abfällig die Schweizer bezeichnet. Die Deutschen Landsknechte wurden in Opposition dazu *Bruder Veit* genannt.

1249 Zur Redewendung *Unter der Rose reden* siehe den Abschnitt II.5, S. 354–356, Abb. 242 und Transkription 60.

die lanzknecht theten ſchreien: „wohl her, wohl her, vil veind vil eer!“ ſy wurgtens als die kreien. 16. Der Schweizer achtzehn tauſent was, sechsen blyb tot, als ich es las, auch zwai tauſend Franzoſen, acht die ſumm; zum end ich kumm, meng knecht ſücht gelt in hoſen.	„wohl her, wohl her, vil veind vil eer!“ sy wurgtens als die kreien. 16. Der Schweizer achtzehn tausent was, sechsen blyb tot, als ich es las, auch zwai tausend Franzosen, acht die summ; zum end ich kumm, meng knecht sucht gelt in hosen.	»Wohl her, wohl her, viel Feind viel Ehr!« Sie würgten es wie die Krähen. 16. Der Schweizer achtzehntausend waren, sechs[tausend] blieben tot, wie ich es las, auch zweitausend Franzosen, acht[tausend] die Summe. Zum Ende ich komme, [Eine] Menge Knechte suchten Geld in Hosen.

Transkription 33 Niklaus Manuel: Ein hüpsch nüw lied und verantwortung des sturms halb beschähen zu Piggoga (1522), transkribiert nach: LILIENCRON 1865–1869, Bd. 3, S. 406–409, Nr. 362

1. Bo□ marter kyri Velti! Du haſt vil lieder gmacht, rümpſt dich in aller welte, du habeſt gewunnen ein ſchlacht: du lügſt als wyt dirs muli iſt und rümpſt dich dyner eignen ſchand, der graben het dirs leben gfriſt, keins lanzknechts gwer noch hand. 8. Mit bochen, ſchwören, blärren wend ir all welt erſchlan: warumb hand ir Nawerren deidgeno□en ſtürmen lan? die ſtat hand wir gewunnen, erſchlagen üwer fründ, warumb ſind ir da nit kummen?	1. Botz marter kyri Velti! Du hast vil lieder gmacht, rümpst dich in aller welte, du habest gewunnen ein schlacht: du lügst als wyt dirs muli ist und rümpst dich dyner eignen schand, der graben het dirs leben gfrist, keins lanzknechts gwer noch hand. 8. Mit bochen, schwören, blärren wend ir all welt erschlan: warumb hand ir Nawerren deidgenoßen stürmen lan? die stat hand wir gewunnen, erschlagen üwer fründ, warumb sind ir da nit kummen?	1. Potz Marter, Quirinus Valentin![1250] Du hast viele Lieder gemacht, rühmst sich in aller Welt, du habest gewonnen eine Schlacht: Du lügst als weit dir das Maul ist Und rühmst dich deiner eigenen Schande! Der [Schützen-]Graben hat dir das Leben gefristet, keines Landsknecht Gewehr noch Hand. 8. Mit Bochen[1251], Schwören, Plärren wollt ihr alle Welt erschlagen: Warum habt ihr Novara die Eidgenossen stürmen lassen? Die Stadt haben wir gewonnen, erschlagen eure Freunde. Warum seid ihr da nicht gekommen?

1250 *Potz* oder *Botz Marter* und *Botz Wunden* waren feststehende Fluchformeln, ähnlich dem heutigen Potz Blitz, vgl. dazu MEIER 1910, S. 303–304. *Botz* oder *Potz* stellen hierbei eine veraltete Genitivform zu *Gott* dar. Mit »Küri Välti redet Manuel den Landsknecht an, der ein Spottlied auf die bei Bicocca geschlagenen Eidgenossen verfasst hatte.« MANUEL 1999, S. 95. Zu den Namen in der Fluchformel vgl. IDIOTIKON, Bd. 1, Sp. 821.

1251 Im übertragenen Sinne meint *Bochen* hier »trotzen, prahlen, zürnen, fluchen« GRIMM 1854–1961, Bd. 2, Sp. 199, 6).

daß úchs helſch fúwr enzünd!	daß üchs helsch füwr entzünd!	Dass euch das Höllenfeuer entzünde!
19. Du nennſt uns allzyt heine in dynem lugenlied und ſprichſt, Albrecht vom Steine und Arnold Winkelried und ander fromm eidgnoßen die heigend vil wunden ghan: ſy ſind vom gſchüß erſchoßen, gott wöll ire ſeelen han!	19. Du nennst uns allzyt Heine in dynem lugenlied und sprichst, Albrecht vom Steine und Arnold Winkelried und ander fromm eidgnoßen die heigend vil wunden ghan: sy sind vom gschütz erschoßen, gott wöll ire seelen han!	19. Du nennst uns allzeit Heine in deinem Lügenlied und sprichst von Albert von Stein und Arnold Winkelried und andren frommen Eidgenossen die heigend[1252] viele Wunden gehabt: Sie sind vom Geschütz erschossen, Gott wolle ihre Seele haben.
24. Du nennſt uns kronenfreßer, drumb daß man sy dir nit gitt mit dynem breiten meßer: ich ſach dich ſiben mit in eim leren hus ertöten; ir ſind verwegen hút und bſunder in kindsnöten da ſind ir gar handlich lút.	24. Du nennst uns kronenfreßer, drumb daß man sy dir nit gitt mit dynem breiten meßer: ich sach dich siben mit in eim leren hus ertöten; ir sind verwegen hüt und bsunder in kindsnöten da sind ir gar handlich lüt.	24. Du nennst uns Kronenfresser,[1253] drum, dass man sie dir nicht gibt mit deinem breiten Messer: Ich sah dich sieben [Leute da]mit in einem leeren Haus töten; Ihr seid verwegene Häute und besonders in Kindsnöten da seid ihr gar handliche Leute.
25. heb iez vergůt vom Schwyzer, biß daß ers baß gelert, und ſchenk im ein par crúzer, die hat er bald verzert in wildpret, fiſch und haſen. Du myn liedlyndichter zart, ich ſchyß dir ein dreck uf dnaſen und dry in knebelbart.	25. Heb iez vergut vom Schwyzer, biß daß ers baß gelert, und schenk im ein par crüzer, die hat er bald verzert in wildpret, fisch und hasen. Du myn liedlyndichter zart, ich schyß dir ein dreck uf dnasen und dry in knebelbart.	25. Hab jetzt vergütet vom Schweizer, bis dass er [(der Landsknecht)] es bass gelernt [hat] und schenke ihm ein paar Kreuzer, die hat er bald verzehrt in Wildbrät, Fisch und Hasen. Du mein Liedlein-Dichter zart, ich scheiß dir ein Dreck auf deine Nase und drei in [den] Knebelbart.

1252 Das Wort *heigend* ist vermutlich eine Abwandlung des Schweizerischen *higgen*, was *schluchzen* oder *schwer atmen* bedeuten konnte und noch im heutigen *hicksen* anklingt, vgl. IDIOTIKON, Bd. 2, Sp. 1099.

1253 Dies ist ein »Schimpfwort auf die Eidgenossen [...] im Hinblick auf die Sonnenkronen, die sie im Solde Frankreichs gewannen«, MANUEL 1999, S. 94.

Transkription 34 Hans von Würzburg: *Ain schönes lied von der schlacht vor Pavia geschehen*, transkribiert nach: LILIENCRON 1966, Bd. 3, S. 438, Nr. 372

18. Die ſchlacht wert anderthalbe ſtund, da war ſie ſchon vergangen, wurd mancher Schweizer zů tod geſchlagen maniger wurd gefangen; die lanzknecht bliben da hinden ſtan, als vil will mich bedunken; die ſumm man nit erzelen kann, die im waſſer ſein ertrunken. 19. Schweizer, du ſcheiſt mir ein dreck auft nas und funfzehen in knebelparte, ich mein wir haben dich bar bezalt zů Pavi im tiergarten! Du ſprichſt, ich berům mich aigner ſchand, das iſt warlich erlogen; du haſt dem Franzos verloren land und leut, piſt ſchendlich von im gflochen.	18. Die schlacht wert anderthalbe stund, da war sie schon vergangen, wurd mancher Schweizer zu tod geschlagen maniger wurd gefangen; die lanzknecht bliben da hinden stan, als vil will mich bedunken; die summ man nit erzelen kann, die im waßer sein ertrunken. 19. Schweizer, du scheist mir ein dreck aufs nas Und funfzehen in knebelparte, ich mein wir haben dich bar bezahlt zu Pavi im tiergarten! Du sprichst, ich berům mich aigner schand, das ist warlich erlogen; du hast dem Franzos verloren land und leut, pist schendlich von im geflochen.	18. Die Schlacht währte anderthalb Stunden da war sie schon vergangen: Wurde mancher Schweizer zu Tode geschlagen, mancher wurde gefangen; Die Landsknechte blieben da hinten stehen, soviel will mir bedunken;[1254] Die Summe man nicht erzählen kann, die im Wasser sind ertrunken. 19. Schweizer, du scheißt mir einen Dreck auf die Nase und fünfzehn in [den] Knebelbart. Ich meine, wir haben dich bar bezahlt zu Pavia im Tiergarten![1255] Du sprichst, ich berühme mich eigener Schande, das ist wahrlich erlogen! Du hast dem Franzosen verloren Land und Leute, bist schändlich von ihm geflohen.

1254 *Bedunken* oder *bedünken*, mhd. für (er-)scheinen. Heute noch veraltet im Sprachgebrauch als *dünken*, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 1, Sp. 1237–1239.

1255 Anspielung auf die Schlacht von Pavia 1525. Unmittelbar hinter dem sogenannten Tiergarten hatten die Franzosen ihr Lager aufgeschlagen, für deren Banner auch die Schweizer kämpften.

Transkription 35 Albrecht Dürer: Typendruck zu *Tod und Landsknecht*,[1256] transkribiert nach: Abb. 49

{Darnach macht jch den christlichen reimen:}	{Darnach macht jch den christlichen reimen:}	{Danach machte ich die christlichen Reime:}
Keyn ding hilfft fur den zeytling todt	Keyn ding hilfft fur den zeytling todt	Kein Ding hilft vor dem zeitigen Tod
Darumb dienent got frrwe vnd ſpot	Darumb dienent got frrwe vnd spot	Darum dient Gott früh und spät.
Das mů̊g wir all wol erſpehen	Das mug wir all wol erspehen	Das mögen wir alle wohl erspähen,
Das bald vmb ein menſch iſt gſchehen	Das bald vmb ein mensch ist gschehen	Dass [es] bald um einen Menschen ist geschehen,
Dañ ſo wir heut ein menſch haben	Dann so wir heut ein mensch haben	Denn so wir heut einen Menschen haben,
Vileicht wirt er mornvergraben	Vileicht wirt er mornvergraben	Wielleicht wird er morgen vergraben.
Darumb O menſchlich hertigkeyt	Darumb O menschlich hertigkeyt	Darum, Oh menschliche Härtigkeit[1257]
Warumb ſind dir nit dein ſund leyd	Warumb sind dir nit dein sund leyd	Warum sind dir nicht deine Sünden leid?
So du doch wol piſt vernemen	So du doch wol pist vernemen	So du doch wohl bist vernehmen,
Das got all pö̊ würt beſchemen	Das got all pöß würt beschemen	Dass Gott all Böses wird beschämen
In ewigkeit durch ſein ſtreng ghricht	In ewigkeit durch sein streng ghricht	In Ewigkeit durch sein strenges Gericht.
Do entpfleucht keynr dem richter nicht	Do entpfleucht keynr dem richter nicht	Da entflieht keiner dem Richter nicht.
Durch allein du furchteſt hye got	Durch allein du furchtest hye got	Durch allein du fürchtest hier Gott,
Dardurch enttrinſt dem ewing tod	Dardurch enttrinst dem ewing tod	Dadurch entrinnst [du] dem ewigen Tod.
Drum heb an noch Criſto zleben	Drum heb an noch Cristo zleben	Darum hebe an nach Christus zu leben,
Der kan dir ewigs lebm geben	Der kann dir ewigs lebm geben	Der kann dir ewiges Leben geben.
Des halb kain zeytlichs ding an ſich	Des halb kain zeytlichs ding an sich	Deshalb kein zeitliches Ding an sich,
Aber noch künfftigem richt dich	Aber noch künfftigem richt dich	Aber nach Künftigem richte dich!
Vnd thu ſte□ noch gnaden werben	Vnd thu stez noch gnaden werben	Und tu stets nach Gnaden werben
Als ſolteſtu all ſtund ſterben	Als soltestu all stund sterben	Als solltest du alle Stunde sterben.
Spar dein pe□rung nit pi□ auff morn	Spar dein peßrung nit piß auff morn	Spar deine Besserung nicht bis auf morgen,
Dann vngwi□ ding iſt pald verlorn	Dann ungwiß ding ist pald verlorn	Denn ungewiss Ding ist bald verloren.
peſſer iſt von ſunden zihen	Pesser ist von sunden zihen	Besser ist von Sünden ziehen
Dañ den zeytlichen todt flyehen	Dann den zeytlichen todt flyehen	Als den zeitlichen Tod fliehen.
Wer ein lauters gewiſſen hat	Wer ein lauters gewissen hat	Wer ein lauteres Gewissen hat,

1256 Die Transkription folgt dem Holzschnitt aus der wiener Albertina. Andere Drucksätze, weichen in ihrer Orthographie ab (y = i, p = b, d = dt, nit = nicht, got3 = Gotts). Die in geschweiften Klammern gesetzten Zeilen existieren nur im sogenannten Frommann-Manuskript, vgl. DÜRER 1600, Fol. 8v–10r. »Die kleinen Abweichungen des Textes der Flugblätter und der Handschrift sind wol [sic] auf redaktionelle Veränderungen zurückzuführen, die von Dürer selbst herrühren. Wenigstens ist der Text der Flugblätter vielfach besser als der der Handschrift.« FUHSE/LANGE 1893, S. 74, vgl. auch KURRAS 1983, S. 66–67 und STRAUSS 1980, S. 421.

1257 Eine Formulierung zur Verdeutlichung von Härte, »oft zur Kennzeichnung der unfrommen Gesinnung«. Das Abstraktum *hertikeit* (des Herzen) wird im Sinn von Strenge gebraucht, vgl. VOGT-TERHORST 1977, S. 52.Vgl. hierzu auch die Einträge zu *hertigkeit* bei GOEBEL/REICHMANN 1986–2027.

Der furcht den tod nit frú vnd ſpat	Der furcht den tod nit frü vnd spat	Der fürchtet den Tod nicht früh und spät
Vnd fragt nit vil noch langer zeyt	Vnd fragt nit vil noch langer zeyt	Und fragt nicht viel nach langer Zeit,
Die vnns hye got auff erden geyt	Die vnns hye got auff erden geyt	Die uns hier Gott auf Erden gibt.
Gar ſelten gſchich□s in lang leben	Gar selten gschichtzs in lang leben	Gar selten geschieht es in langem Leben,
Das ſich dleud in pe□rung geben	Das sich dleud in peßrung geben	Dass sich die Leute in Besserung geben;
Sye meren aber dick dye ſund	Sye meren aber dick dye sund	Sie mehren aber dick die Sünde.
Wolt got das ich kur□ woll lebm künt	Wolt got das ich kurz woll lebm künt	Wollte Gott, dass ich kurz wohl leben könnte,
Wye wolls forchtſam iſt zuſterben	Wye wolls forchtsam ist zusterben	Wie wohl es furchtsam ist zu sterben,
Doch thůt nit alweg erwerben	Doch thüt nit alweg erwerben	Doch tut nicht allweg erwerben
Langs lebm dye gnad go□s innigkayt	Langs lebm dye gnad gotzs innigkayt	Langes Leben die Gnade Gottes Innigkeit,
Mert aber dick das helliſch layd	Mert aber dick das hellisch layd	Mehrt aber dick das höllische Leid.
Dem dye ſtund ſeines tods alweg	Dem dye stund seines tods alweg	Dem die Stunde seines Todes allweg
Wolbetracht in ſeim her□en leg	Wolbetracht in seim hertzen leg	Wohlbetrachtet in seinem Herzen liegt
Vnd ſich alltag zum ſterben ſchickt	Vnd sich alltag zum sterben schickt	Und sich alle Tage zum Sterben schickt,
Den het götliche gnad anplickt	Den het götliche gnad anplickt	Den hat göttliche Gnade angeblickt.
Vnd würd in dem rechten fryd ſtan	Vnd würd in dem rechten fryd stan	Und würde in dem rechten Frieden stehen,
Den Got gibt vnd welt nit gebm kan	Den Got gibt vnd welt nit gebm kann	Den Gott gibt und [die] Welt nicht geben kann.
Darumb welcher recht leben thůt	Darumb welcher recht leben thüt	Darum welcher recht leben tut,
Der vberkůmpt ein ſtarcken můt	Der vberkümpt ein starcken mut	Den überkommt ein starker Mut,
Vnd jn erfrewt des todes ſtund	Vnd jn erfrew des todes stund	Und in Erfreuung des Todes Stunde
Dorin jm ſeligkayt würt kund	Dorin jm seligkayt würt kund	Darin ihm Seligkeit wird kund.
Er furcht auch nit got den richter	Er furcht auch nit got den richter	Er fürchtet auch nicht Gott den Richter
Dañ er wa□ hye ſein ſelbs ſchlichter	Dann er waß hye sein selbs schlichter	Denn er war hier seiner selbst Schlichter.
Durch pů□ do mit er hy erwarb	Durch püß do mit er hy erwarb	Durch Buße damit er hier erwarb
Go□s gnad auff ertrich ee er ſtarb	Gotzs gnad auff ertrich ee er starb	Gottes Gnade auf [dem] Erdenreich ehe er starb.
Welcher die welt thut auffgeben	Welcher die welt thut auffgeben	Welcher die Welt tut aufgeben
Vnd verſchmecht ſich in dem leben	Vnd verschmecht sich in dem leben	Und verschmäht sich in dem Leben,
Dem kumpt ein ſolch ſtarck hoffnung ein	Dem kumpt ein solch starck hoffnung ein	Dem kommt eine solch starke Hoffnung ein,
Das er nyman□ den go□s mů□ ſein	Das er nymantz den gotzs müß sein	Dass er niemandes außer Gottes müsste sein.
Wer aber gůte werck will ſparn	Wer aber güte werck will sparn	Wer aber gütiges Werk will sparen
pi□ er ſchir von hynnen ſoll farn	Piß er schir von hynnen soll farn	Bis er schier von hinnen soll fahren
Vnd verleſt ſich auff me□ leſen	Vnd verlest sich auff meß lesen	Und verlässt sich auf [das] Messe lesen
Vnd verhofft dardurch zu gneſen	Vnd verhofft dardurch zu gnesen	Und verhofft dadurch zu genesen,
Den bezalt man mit glocken than	Den bezalt man mit glocken than	Den bezahlt man mit Glocken[läuten] dann.
Domit laufft ſein dechtnu□ dorfan	Domit laufft sein dechtnuß dorfan	Damit läuft sein Gedächtnis davon
Alſo wirt ſein hye vergeſſen	Also wirt sein hye vergessen	Also wird seiner hier vergessen.
Wye lang zeyt er ſey geſeſſen	Wye lang zeyt er sey gesessen	Wie lange Zeit er sei gesessen
Jn der hell oder fegfewer	In der hell oder fegfewer	In der Hölle oder Fegefeuer

Ausgangstexte	Transkriptionen	Angepasste Textformen	Übersetzungen

Vnd leyd do groſ vngehewer Wer nit noch furſichtigkeyt ſtelt Vnd rechte trew pey jm ſelbs helt Der darff nymant keyn ſchuld geben Ob er in ſeim tod vnd leben Von got vnd menſchen glaſſen wúrt Dann er hat ſich hye ſelbs verfurt Darumb welcher woll ſterben wil Der thú willig gúter werck vill Vnd ſeſ ſein getraw ganſ in got So kan er nit werden zu ſpot Jn verleſt auch nymer goſs krafft Jn furt got in hymliſch gſelſchafft {Albrecht Dürer hilfft den rath gebn Wollt gott, ich kunt selbst also leben.} Das ſoll wir frólich all begern So wúrt vns goſs erbermt gewern AD	Vnd leyd do groß vngehewer Wer nit noch fursichtigkeyt stelt Vnd rechte trew pey jm selbs helt Der darff nymant keyn schuld geben Ob er in seim tod vnd leben Von got vnd menscheng lassen würt Dann er hat sich hye selbs verfurt Darumb welcher woll sterben will Der thü willig güter werck vill Vnd setz sein getraw gantz in got So kann er nit werden zu spot In verlest auch nymer gotzs krafft In furt got in hymlisch gselschafft {Albrecht Dürer hilfft den rath gebn Wollt gott, ich künt selbst also leben.} Das soll wir frölich all begern So würt vns gotzs erbermt gewern AD	Und leidet da große Ungeheuer. Wer nicht nach Vorsichtigkeit stellt Und rechte Treue bei ihm selbst hält, Der darf niemandem keine Schuld geben, Ob er in seinem Tod und Leben Von Gott und Menschen [ver]lassen würde, Denn er hat sich hier selbst verführt! Darum welcher wohl sterben will, Der tu willig gute Werke viel Und setze sein Vertrauen ganz in Gott, So kann er nicht werden zu Spott. Ihn verlässt auch niemals Gottes Kraft, Ihn führt Gott in himmlische Gesellschaft. {Albrecht Dürer hilft den Rat geben, Wollte Gott, ich könnte selbst so leben.} Das sollen wir alle fröhlich begehren So wird uns Gottes Erbarmen gewährt. AD

Transkription 36 Kaiser Maximilian I.: *Trostgebet*, transkribiert nach: Abb. 54, Übersetzung nach KIENING 2003, S. 224, Fol. 12r

Quicūq. hanc oratiōem deuote dixerit:eadem oratio in agone mortis ſue:ſibi in memoriā veniet:et adiumētum & conſolationem preſtabit.	Quicumque hanc orationem devote dixerit eadem oratio in agone mortis sue sibi in memoriam veniet et adiumentum et consolationem prestabit.	Demjenigen, der dieses Gebet in Demut wiedergibt, dem wird es auch in der Agonie des Todes im Sinn bleiben und ihm Stärke spenden.

Transkription 37 Willibald Pirckheimer: *Quomodo Diſciplina*, transkribiert nach: HORAPOLLO 1515, Übersetzung nach TAVEL 1966, S. 55,[1258] Fol. 47[r]

Diſciplinam uero pingentes, Cœlum rorem emittens Depingunt, oſtendentes, quemadmodu ros Decidens, in cunctas serpit plantas, ac naturam habencia mollem emollit, que uero natura Dura exiſtunt impoſsibile ſit ab alys emolliri. Ita & in homibus Diſciplina conmunis est, quam ingenioſus ut rorem arripit, ineptus uero hoc facere minime Potest.	Disciplinam vero pingentes, caelum rorem emittens depingunt ostendentes, quem ad modum ros decidens, in cunctas serpit plantas, ac naturam habencia mollem emollit, que vero natura dura existent impossibile sit ab aliis emolliri. Ita et in hominibus disciplina communis est, quam ingeniosus ut rorem arripit, ineptus vero hoc facere minime potest.	Während Tau die ›natura mollis‹ der Pflanzen ›emollit‹, ist es unmöglich, daß Dinge von ›natura dura‹ durch Tau ›emolliri‹ können. So gibt es Menschen, welche ›disciplina‹ begierig aufnehmen, andere aber sind untauglich dazu.

Transkription 38 Niklaus Manuel Deutsch: Bildbeischriften aus dem Berner Totentanz, trankribiert nach KETTLER 2009, *Der Deutschordensritter*, S. 119

Ritter Bruder, vs Gottes Krafft, Dem Glouben hand ir viel Gutts geschafft Und ouch beschirmbt die Christenheyt, Den Tod versuchent mit Mannheyt. Mit türcken und heiden han ich gestritten, Von den unglöubigen vil erlitten, Aber mit keinem sterkern han ich gerungen, Der mich als der tod hett bezwungen.	Ritter Bruder, vs Gottes Krafft, Dem Glouben hand ir viel Gutts geschafft Und ouch beschirmbt die Christenheyt, Den Tod versuchent mit Mannheyt. Mit türcken und heiden han ich gestritten, Von den unglöubigen vil erlitten, Aber mit keinem sterkern han ich gerungen, Der mich als der tod hett bezwungen.	Ritter-Bruder, aus Gottes Kraft, Dem Glauben habt ihr viel Gutes geschafft Und auch beschirmt die Christenheit Den Tod versucht mit Mannheit. Mit Türken und Heiden habe ich gestritten, Von den Ungläubigen viel erlitten, Aber mit keinem stärkeren habe ich gerungen Der mich wie der Tod hat bezwungen.

Der weltliche Ritter, S. 142

Du strenger tüwrer ritter gůt, Du soltest han in trüwer hůt Die witwen, weislin und grechtigkeit Und allzit sin zum tod bereit! Drumb ich nüt unrechts mocht vertragen, Ward ich zů einem ritter gschlagen, Stürmbt deshalb stett, schlösser und burgen; Ietz wil mich der tod ouch erwurgen.	Du strenger tüwrer ritter gut, Du soltest han in trüwer hut Die witwen, weislin und grechtigkeit Und allzit sin zum tod bereit! Drumb ich nüt unrechts mocht vertragen, Ward ich zu einem ritter gschlagen, Stürmbt deshalb stett, schlösser und burgen; Ietz wil mich der tod ouch erwurgen.	Du strenger, teurer, Ritter gut, Du solltest haben eine treue Hut Die Witwen, Waisen und Gerechtigkeit Und allzeit sein zum Tod bereit! Damit ich nichts unrechtes möchte vertragen Wurde ich zu einem Ritter geschlagen; Stürmte deshalb Städte, Schlösser und Burgen. Jetzt will mich der Tod auch erwürgen.

Der Kriegsmann, S. 174

Kriegs Man, bist gsin in meger Schlacht, Jn groszer Gfar ouch Tag und Nacht,		Kriegsmann, [du] bist gewesen in [einer] menge Schlachten In großer Gefahr auch Tag und Nacht.

1258 Tavel übersetzt die lateinischen Verse Pirckheimers nur frei und belässt das *mollit* im Lateinischen.

Din Läben was dir offt bym Zyl, Der Tod mit dir jetzt strytten wyl. Jn Strytten was ich vornen dran Und hielt mich wie ein redlich Man, Jch wär nit gwychen umb ein Tritt: Jetzt fluch ich gern, so mag ich nit.	- Entspricht in diesem Fall dem Ausgangstext -	Dein Leben war dir oft beim Ziel,[1259] Der Tod mit dir jetzt streiten will. In Streiten war ich vorne dran Und hielt mich wie ein redlicher Mann. Ich wäre nicht gewichen um einen Tritt: Jetzt fluch[1260] ich gern, so mag ich nicht.

Transkription 39 Unbekannter Chronist: Beschreibung des *Kienzheimer Totentanzes*, transkribiert nach: STEHLE 1899, *22. Bild [Tod und Landsknecht]*, S. 51–52

Hie kumpt der tod do her tantzen geyen dem lantzknecht, hept den lincken fuoss vff vntz an den rechten knüg gnick vnd stosst mit dem knieg dem lantzknecht an sinen rechten schencklen vnd stot mit rechten schenckel lang, doch ein wenig geneygt; hencken im dz gedërm zu den buch haruser, hat ein degen schëyd mit einer sidenen vmb den buch yber die kutten gebunden an der lincken sitten, man sicht im vil ryp, hat ein lang dotenbein für einen degen vsser der scheyden gezogen vnd füert einen starcken streych mit beyden henden hinder sim kopff hër vnd hat dz mul wyt vff gespert, dz man im vndten vnd oben zën sicht, ist ein schlang zu dem rechten orloch hin nyn, zum mul harus, vm den lincken arm harus vnd streck den kopff gegen den lantzknecht vnd pfysst yber in mit einer langne spitzigen zungnen; ist der schlangnen wadel noch einer spanen lang nit drynen, hat gar einen kalen dottenkopff.	Hie kumpt der tod do her tantzen geyen dem lantzknecht, hept den lincken fuoss vff vntz an den rechten knüg gnick vnd stosst mit dem knieg dem lantzknecht an sinen rechten schencklen vnd stot mit rechten schenckel lang, doch ein wenig geneygt; hencken im dz gedërm zu den buch haruser, hat ein degen schëyd mit einer sidenen vmb den buch yber die kutten gebunden an der lincken sitten, man sicht im vil ryp, hat ein lang dotenbein für einen degen vsser der scheyden gezogen vnd füert einen starcken streych mit beyden henden hinder sim kopff hër vnd hat dz mul wyt vff gespert, dz man im vndten vnd oben zën sicht, ist ein schlang zu dem rechten orloch hin nyn, zum mul harus, vm den lincken arm harus vnd streck den kopff gegen den lantzknecht vnd pfysst yber in mit einer langne spitzigen zungnen; ist der schlangnen wadel noch einer spanen lang nit drynen, hat gar einen kalen dottenkopff.	Hier kommt der Tod daher, tanzen gegen den Landsknecht, hebt den linken Fuß zu uns an dem rechten Kniegelenk und stößt mit dem Knie dem Landsknecht an seine rechten Schenkel und steht mit [dem] rechten Schenkel lang, doch ein wenig geneigt; Hängt ihm das Gedärm zu dem Bauch heraus, hat eine Degenscheide mit Seide um den Bauch über die Kutte[1261] gebunden an der linken Seite, man sieht [an] ihm viele Rippen, [er] hat ein langes Totenbein für einen Degen aus der Scheide gezogen und führt einen starken Streich mit beiden Händen hinter seinem Kopf her und hat das Maul weit aufgesperrt, dass man unten und oben Zähne sieht; [es] ist eine Schlange zu dem rechten Ohrloch hinein, zum Maul heraus, um den linken Arm heraus und streckt den Kopf gegen den Landsknecht und pfysst[1262] über ihn mit einer langen spitzen Zunge; ist der Schlangen Wadel[1263] noch eine Spanne lang nicht drinnen, hat gar einen kahlen Totenkopf.
Der Lantzknecht stot starck vffrecht, hat den dëgen in der rechten handt vff dem latzen ligen, ein hallenbarten in der lincken hant, hat ein sammet wambst an schwartz, einen	Der Lantzknecht stot starck vffrecht, hat den dëgen in der rechten handt vff dem latzen ligen, ein hallenbarten in der lincken hant, hat ein sammet wambst an schwartz, einen	Der Landsknecht steht stark aufrecht, hat den Degen in der rechten Hand auf dem Latz liegen, eine Hellebarde in

1259 Zur Formulierung des Lebens als Strecke zwischen Start und Ziel, vgl. KETTLER 2009, S. 175, V. 3.
1260 Das Wort *fluchen* ist in diesem Kontext mit einem Konjunktiv von *fliehen* zu übersetzen, vgl. IDIOTIKON, Bd. 1, Sp. 1182.
1261 Wahrscheinlich ein eher schlichtes Gewand denn eine Mönchskutte.
1262 Vermutlich von der mhd. klagenden Interjektion *pfy*, in diesem Zusammenhang aber als das Zischen einer Schlange übersetzt, vgl. HENNING 2014, S. 247.
1263 *Wadel* oder *Wedel* meint unter anderem den Schwanz bei Tieren, vgl. IDIOTIKON, Bd. 15, Sp. 444, 2a und BENECKE U.A. 1854–1878, Bd. III, Sp. 454, 5).

knebelbart vnder der Nasen, sunst glat, keinen bart, ein rot bareyht zerschnëtzlet, mit schwartzem sammat vm leyt, ein langne wyse stracke strauss fedren druff, ein rot gesess, III molen zerhogen mit einem hogysen, eins dummens breyt, mit einem grüenen fuotter oder vnder zugck, zwein rothen strympff, vff dem knüg zerhogen, eins fingers lang, mit greünen sydenen hosen bengnel geknypfft, schwartze vssgeschnitten schuo one rincken vnd reymen, er sicht worlich den todt sur an, er wyl nit, dz er zu im gang.	knebelbart vnder der Nasen, sunst glat, keinen bart, ein rot bareyht zerschnëtzlet, mit schwartzem sammat vm leyt, ein langne wyse stracke strauss fedren druff, ein rot gesess, III molen zerhogen mit einem hogysen, eins dummens breyt, mit einem grüenen fuotter oder vnder zugck, zwein rothen strympff, vff dem knüg zerhogen, eins fingers lang, mit greünen sydenen hosen bengnel geknypfft, schwartze vssgeschnitten schuo one rincken vnd reymen, er sicht worlich den todt sur an, er wyl nit, dz er zu im gang.	der linken Hand, hat ein samtenes Wams in schwarz, einen Knebelbart unter der Nase, sonst glatt [rasiert], keinen Bart, ein rotes Barett zerschnetzelt, mit schwarzem Samt umlegt, eine lange weiße stracke Straußenfeder darauf, ein rotes Gesäß, dreimal zerhauen mit einem Haueisen,[1264] einen Daumen breit, mit einem grünen Futter oder Unterzug,[1265] zwei rote Strümpfe, auf dem Knie zerhauen, einen Finger lang, mit grünen seidenen Hosenbändern geknüpft, schwarze ausgeschnittene Schuhe ohne Ringe und Riemen; er sieht wahrlich den Tod sauer an, er will nicht, dass er zu ihm geht.

Transkription 40 Unbekannter Chronist: Dialog zwischen *Tod und Landsknecht* aus dem *Kienzheimer Totentanz*, transkribiert nach: STEHLE 1899, S. 51–52

Todt Du frischer hans, beyt vnd stand still! Ich bin nit hie, dass ich fechten will; Ich förcht nit din messer zucken, Du musst dich in das grab schmucken, Mit erden wirt man dich trëchen, Dich hylfft kein houwen noch stechen. Dan din leben hat hie ein end, Lass messer stecken vnd kumb behend!	Todt Du frischer hans, beyt vnd stand still! Ich bin nit hie, dass ich fechten will; Ich förcht nit din messer zucken, Du musst dich in das grab schmucken, Mit erden wirt man dich trächen, Dich hylfft kein houwen noch stechen. Dan din leben hat hie ein end, Lass messer stecken vnd kumb behend!	**Der Tod:** Du frischer Hans,[1266] beit[1267] und stand still! Ich bin nicht hier, dass ich fechten will. Ich fürchte nicht dein Messerzucken, Du musst dich in das Grab schmucken. Mit Erde wird man dich trechen,[1268] Dir hilft kein Hauen noch Stechen,[1269] Denn dein Leben hat hier ein Ende, Lass [das] Messer stecken und komm behende!

1264 Das *Haueisen* meint vermutlich eine beliebige Hiebwaffe; ansonten ist es ein Werkzeug, »womit der sattler und riemer verzierungen in leder haut« GRIMM 1854–1961, Bd. 10, Sp. 573–574.

1265 *Unterzug* meint etwas, das man unter etwas anderem angezogen hat, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 24, Sp. 1924, 2)a.

1266 Anspielung auf die Landsknechte in Abgrenzung zu den Schweizer Heinis, vgl. FN 1248, S. 502.

1267 *Beiten* heißt soviel wie *warten*, vgl. GRIMM 1865–2016, Bd. 4, Sp. 837.

1268 *Trechen* bedeutet eigentlich Feuer mit Asche bedecken und damit löschen, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 21, Sp. 1572.

1269 Gemeint ist in erster Linie das zur Wehr setzen, allerdings wird über diese Formulierung auch auf die zerhauene und zerstoßene Mode des Landsknechtes angespielt.

Ausgangstexte	Transkriptionen	Übersetzungen
Lanzknecht Wich vs, es ist noch nit daran! Du must arbeyt mit mir han. Ich loss mirs nicht abtrogwen, Ich wolt dich ehr in stucken houwen – Ob ich also mit dir wolt gon, Ich raht dir das, lass mich daruon, Lass mich blyben in mym wesen, Wiltu vor mir genesen.	Lanzknecht Wich vs, es ist noch nit daran! Du must arbeyt mit mir han. Ich loss mirs nicht abtrogwen, Ich wolt dich ehr in stucken houwen – Ob ich also mit dir wolt gon, Ich raht dir das, lass mich daruon, Lass mich blyben in mym wesen, Wiltu vor mir genesen.	**Der Landsknecht:** Weiche aus,[1270] es ist noch nicht daran. Du musst Arbeit mit mir haben. Ich lasse mir es nicht abtragen, Ich würde dich eher in Stücke hauen – Ob ich also mit dir wollte gehen, Ich rate dir das, lass mich davon, Lass mich bleiben in meinem Wesen, Willst du von mir genesen.

Transkription 41 Missale des Petrus von Raimbeaucourt Cod. 78 D 40, transkribiert nach: Abb. 72–73, *Zu Tod und Ecclesia*, Fol. 91r

Ausgangstexte	Transkriptionen	Übersetzungen
Oremus. Flectam□ genua Oꝑc ſempiterne deus meſtoum [!] conſolatio laborantium fotitudo perueniant ad te peces de quacūq; tribulatione clamantium; ut omnes ſibi in neceſſitatibus ſuis miſerico′ diam tuam gaudeant affuiſſe. Levate.ꝑ Orem□ dn̄m et ꝑ hereticiq et ſciſmaticis; ut deus ac dominuſn̄r eruat eos ab erroibus uniuerſis. ⁊ ſanctam matrem eccliam catholocam [!] atq; apoſtolicam reuocare dignetur.	Oremus. Flectamus genua[1271] Omnipotens sempiterne deus mestorus consolatio laborantium fortitudo perveniant ad te preces de quacumque tribulatione clamantium ; ut omnes sibi in necessitatibus suis misericordiam tuam gaudeant affuisse. Levate. Per Oremus dominum et pro hereticis, et scismaticis, ut deus ac dominus noster ervat eos ab erroribus universis. Et sanctam matrem acclesiam catholicam atque apostolicam revocare dignetur.	Lasst uns beten. Lasst uns die Knie beugen. Allmächtiger, ewiger Gott, der Trauernden Trost, der Mühseligen Stärke, zu dir mögen die Gebete über jedwede Bedrängnis der Flehenden gelangen, auf dass alle sich freuen mögen, dass ihnen in ihren Nöten deine Barmherzigkeit zuteil geworden ist. Erhebt euch. Durch den Herrn wollen wir sowohl für die Häretiker als auch für die Schismatiker bitten, dass unser Gott und Herr sie aus allen ihren Irrtümern herausreißen möge und, dass er es für recht halte, sie zur heiligen Mutter Kirche, der allumfassenden und apostolischen, zurückzurufen.

Zu Ritter und Tod, Fol. 154v

Ausgangstexte	Transkriptionen	Übersetzungen
Anima eius et anime [!] omium[!] fidelium defunctoum ꝑ miſericodiam dei requieſcant in pace. Incipit Commenda′ tio. Subvenite ſancti dei occurite angeli domini ſuſcip′ ientes animas (am) eoum (eius) offerentes eas (am) in conſpectu altiſſimi Chous angeloum eas (am) ı ſuſcipiat et in ſinu abahe eas collocet. In conſpectu. Collecta. Tibi domine comendamus aninas (mam)[!] famuloum (li) famularumq; tuarum (tui/tue) et omnium fidelium defunctoum (ctus/ta) ut…	Anima eius et anima omnium fidelium defunctorum per misericordiam dei requiescant in pace. Incipit Commendatio. Subvenite sancti dei occurite angeli domini suscpientes animam/animas eius/eorum offerentes eam/eas in conspectu altissimi. Chorus angelorum eam/eas{}[1272] suscipiat et in sinu abrahe eas collocet. In conspectus. Collecta. Tibi domine comendamus animam/animas famuli/famulorum famule/famularumque tui/tue(!)/tuarum et omnium fidelium defunctorum/defunctus/defuncta ut…	Seine/Ihre Seele und die Seelen aller gläubigen Verstorbenen mögen durch die Barmherzigkeit Gottes in Frieden ruhen. Es beginnt das Gebet für den/die Verstorbene(n). Kommt zu Hilfe ihr Heiligen Gottes, eilt herbei ihr Engel des Herrn, nehmt die Seele(n) des/der Verstorbenen auf und bringt sie vor das Angesicht des Höchsten. Der Chor

1270 Eine verbale Geste des Verscheuchens im Sinne von ›Hau ab!‹

1271 Die roten Textstellen im Festmissale markieren die einzelnen Abschnitte der Messe.

1272 Hier stand ein Schriftzeichen, das vom Schreiber nachträglich herausgenommen und zur Sicherheit wohl nochmals durchgestrichen wurde.

		der Engel möge sie aufnehmen und sie in den Kreis Abrahams stellen. Im Angesicht. Die Kollekte.[1273] Dir Herr vertrauen wir die Seele(n) deines Dieners/deiner Diener und deiner Dienerin(nen) und aller gläubigen Verstorbenen an, auf dass…

Transkription 42 Anonymer Künstler – Titelholzschnitt des *Le chevalier délibéré*, transkribiert nach: Abb. 81

lecheuallierdelibere: Jeneepaernyehomeuiuãtoumonde.	le chevalier delibere Je ne epaernye home vivant ou monde.	Le chevalier délibéré Je ne épargner l'homme vivant au monde.	Der entschlossene Ritter. Ich verschone keinen lebendigen Menschen auf Erden.

Transkription 43 Valerius Anselm: Die Berner-Chronik, *Von stiftung aller selen caplonî in s. Vicenzen muenster*, transkribiert nach: ANSELM 1884–1901, Bd. 2, S. 415 –416

Von stiftung aller selen caplonî in s. Vincenzen mũnster. der gsazt, glert doctor Thũring Fricker bewegt und stiftet diss jars in s. Vincenzen mũnster hie zu Bern 40 Rynscher gulden jãrlicher gũlt, mit geding, dass der caplan und caplanî aller selen caplan und caplanî sõlte heissen und genemt werden, und der caplan alle wochen fũnf selmessen halten [...] uf sinem altar, welchen er mit kostlichen, geschnetzten und gemaleten toten, deren ein teil fũr sich, ire gsellen und lebendigen guttãter mess hielten, hat lassen zieren. […] messhalten gebũrte sich allein den lebendigen und nicht den toten [...]. Do aber die totengũnstigen Predigermũnch mit schantlichem, doch me verschulten tod, zun toten gefuren, wurden die messhaltenden toten in lebendiger pfaffengestalt verbildet. Dass ein loblich stat Bern frõmder herren pund, kriegsdienst, pensionen, mũet, sõld und gaben hat kristlich abgetan.	Von stiftung aller selen caploni in s. Vincenzen münster. der gsazt, glert doctor Thüring Fricker bewegt und stiftet diss jars in s. Vincenzen münster hie zu Bern 40 Rynscher gulden järlicher gült, mit geding, dass der caplan und caplani aller selen caplan und caplani sölte heissen und genemt werden, und der caplan alle wochen fünf selmessen halten [...] uf sinem altar, welchen er mit kostlichen, geschnetzten und gemaleten toten, deren ein teil für sich, ire gsellen und lebendigen guttäter mess hielten, hat lassen zieren. […] messhalten gebürte sich allein den lebendigen und nicht den toten [...]. Do aber die totengünstigen Predigermünch mit schantlichem, doch me verschulten tod, zun toten gefuren, wurden die messhaltenden toten in lebendiger pfaffengestalt verbildet. Dass ein loblich stat Bern frömder herren pund, kriegsdienst, pensionen, müet, söld und gaben hat kristlich abgetan.	Von [der] Stiftung aller Seelen Kaplan in St. Vinzenz' Münster. Der gesetzte, gelehrte Doktor Thüring Fricker bewegt und stiftet dieses Jahr in St. Vinzenz Münster hier zu Bern 40 Rheinische Gulden jährliches Geld, mit der Bedingung, dass der Kaplan und [die] Kapläne *Aller Seelen Kaplan und Kapläne* heißen und genannt werden sollen, und der Kaplan alle Wochen fünf Seelenmessen auf seinem Altar halten [solle], welchen er mit köstlichen geschnitzten und gemalten Toten, deren ein Teil für sich, ihre Gesellen und lebendigen Guttäter Messe haltend, hat lassen zieren. […] Messehalten gebührt sich allein den Lebendigen und nicht den Toten […]. Da aber die totengünstigen Predigermönche mit schändlichem, doch mehr verschuldetem Tod, zu den Toten geführen, wurden die messehaltenden Toten in lebendige Pfaffengestalten verbildet.[1274] Dass eine löbliche Stadt Bern fremder Herren

1273 Die Kollekte beschreibt das erste Messgebet.

1274 Sie wurden übermalt.

		Bünte,[1275] Kriegsdienst, Pension, Maut, Sölden[1276] und Gaben hat christlich abgetan.

Bd. 5, S. 321

wie dan h(ie) wol zesehen in absatzung der huldrichen, wollustigen pension, zusampt iren anhẽngern, sõlden, pũnden uns reisglõufen, da ouch die fürnemste verfechter des evangelions, Wingarter, Spilman, Mey, Noll, Bischof, Manuel etc. so schwach und flüchtig sich erzeigten, dass ouch ir unluterschen, aber in dieser sach mitgnossen, sich darab hoch verwundreten und ser übel verärgreten	wie dan h(ie) wol zesehen in absatzung der huldrichen, wollustigen pension, zusampt iren anhängern, sölden, pünden uns reisglöufen, da ouch die fürnemste verfechter des evangelions, Wingarter, Spilman, Mey, Noll, Bischof, Manuel etc. so schwach und flüchtig sich erzeigten, dass ouch ir unluterschen, aber in dieser sach mitgnossen, sich darab hoch verwundreten und ser übel verärgreten	Wie dann hier wohl zu sehen in der Abschaffung der huldreichen, wollüstigen Pension, samt ihren Anhängern, Solden, Bünten und Reisläufer, da auch die vornehmsten Verfechter des Evangeliums, Wingarter, Spilman, Mey, Noll, Bischof, Manuel[1277] etc. so schwach und flüchtig sich erzeigten, dass auch ihre unlutherischen – aber in dieser Sache – Mitgenossen sich daüber hoch verwundert und sehr übel verärgert [haben].

Transkription 44 Thomas von Chantimpré: *Bonum universale de apibus: Legende von den dankbaren Toten*, trankribiert nach: KAUFMANN 1899, S. 129–130

Es war einmal ein reicher und ſehr mächtiger Herzog. […] Nachdem er alles unrechtmäßig erworbene Gut zurückgegeben hatte, begann er reichliche Almoſen zu verteilen und namentlich zur Abhaltung von Meſſen für die armen Seelen Kaplaneien zu ſtiften. Dies aber ärgerte den Teufel, und er ſuchte deshalb die Edlen des Landes gegen ihren Herzog aufzuſtacheln. […] Der Herzog erſchrak hierüber ſehr, begab ſich auf ein feſtes Schloß und flehte um den Beiſtand Gottes, der jetzt ſein einziger Helfer war. […] und als der Herzog einmal mit einigen ſeiner Getreuen auf den Mauern und Türmen ſeines Schloſſes Umſchau hielt, erblickte er ein gewaltiges Heer weißgekleideter Kämpfer. […] Da ging der Herzog mit etlichen der Seinigen aus der Burg und ſank auf die Kniee; einer aus dem Heer aber trat vor, hob den Herzog auf und ſprach: »Fürchte dich nicht, gläubigſter der Fürſten […] auf Befehl Gottes ſtehen dir alle dieſe bei,	Es war einmal ein reicher und sehr mächtiger Herzog. […] Nachdem er alles unrechtmäßig erworbene Gut zurückgegeben hatte, begann er reichliche Almosen zu verteilen und namentlich zur Abhaltung von Messen für die armen Seelen Kaplaneien zu stiften. Dies aber ärgerte den Teufel und er suchte deshalb die Edlen des Landes gegen ihren Herzog aufzustacheln. […] Der Herzog erschrak hierüber sehr, begab sich auf ein festes Schloss und flehte um den Beistand Gottes, der jetzt sein einziger Helfer war. […] Und als der Herzog einmal mit einigen seiner Getreuen auf den Mauern und Türmen seines Schlosses Umschau hielt, erblickte er ein gewaltiges Heer weiß gekleideter Kämpfer. […] Da ging der Herzog mit etlichen der Seinigen aus der Burg und sank auf die Knie; einer aus dem Heer aber trat vor, hob den Herzog auf und sprach:	- Entspricht in diesem Fall der Transkription -

1275 *Bünte* sind »zur Zeit des allgemeinen Weidgangs ein [...] der privaten Nutzniessung vorbehaltenes [...] ertragfähiges Grundstück, Gebiet, meist in der Nähe der Häuser.« IDIOTIKON, Bd. 4, Sp. 1401.

1276 Bei *Sölden* handelt es sich wie bei *Bünten* um ländliches Besitztum, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 16, Sp. 1445.

1277 Dem Autor ist nicht bekannt, ob es sich hier um bekannte Berner Bürger handelt oder um Berufsgruppen der Weingärtner, Spielmänner, Meier, Tölpel, Bischöfe und Männlein, bei denen Tölpel und Männlein sich aus dem Schweizerischen herleiten lassen, vgl. IDIOTIKON, Bd. 4, Sp. 295, Manuel und Bd. 4, Sp. 716, Noll.

welche du mit deinen Almoſen und Seelenmeſſen aus dem Fegfeuer erlöſt haſt.« […] Der König und die Seinen werden bei dieſem Anblick vom heftigſten Schrecken erfaßt, und in richtiger Ahnung, daß hier die göttliche Allmacht eingegriffen habe, werfen ſie die Waffen fort, fallen mit emporgehobenen Händen auf die Knie und ergeben ſich.□	»Fürchte dich nicht, gläubigster der Fürsten […] auf Befehl Gottes stehen die alle diese bei, welche du mit deinen Almosen und Seelenmessen aus dem Fegefeuer erlöst hast.« […] Der [feindliche] König und die Seinen werden bei diesem Anblick vom heftigsten Schrecken erfasst und in richtiger Ahnung, dass hier die göttliche Allmacht eingegriffen habe, werfen sie die Waffen fort, fallen mit emporgehobenen Händen auf die Knie und ergeben sich.	

Transkription 45 Speculum Exemplorum: *Der Fürst Eusebius, der den Seelen der Verstorbenen mit Messen und Almosen beisteht, wird durch deren Hilfe vom Feind befreit und zur Beharrlichkeit ermahnt*, trankribiert nach: GÖTTLER/JEZLER 1997, S. 222–224

Zwei Fürsten, von denen der eine Sarde, der andere Sizilianer war, gerieten untereinander verschiedentlich in Streit. Der Fürst Sardiniens hieß Eusebius, derjenige Siziliens Ostorgius. Eusebius aber zeigte höchste Teilnahme mit den Verstorbenen, für die er Messe lesen ließ, Almosen spendete und von allen seinen Gütern den zehnten Teil ausgab. Überdies hatte er eine seiner Städte, welche besonders reich war, Gott und der Errettung der Seelen der Gläubigen geweiht. […] Ostorgius also richtete sein Begehren auf jene Stadt, welche, wie ich sagte, Gott und der Fürsorge der Seelen geweiht war; nachdem er sie mit Hilfe einer List überfallen hatte, nahm er sie ein. […] Auf diese Worte hin, denen die Versammlung der Seinigen zustimmte und denen sie gewogen war, nimmt der Fürst [Eusebius] mit seinem von überall her zusammengerufenen Heer den Krieg gegen den Feind auf […]. Siehe, da bot sich ihnen von weitem der Anblick eines weiß gekleideten Heeres. Die Wächter die aufgrund dieser Erscheinung einen Feind wähnten, verharrten in angespanntem Warten. […] Die Boten des Fürsten Eusebius erkundigen sich nun nach dem Grund ihres Kommens und ihrer Kriegsrüstung, die Boten auf der anderen Seite hören ihnen zuerst zu, jenen, die durch den unerwarteten Anblick zu Tode erschreckt sind, und beruhigen sie dann durch folgende freundschaftliche Antwort: Seid standhaft, fürchtet nichts, zaudert nicht; zu euch kommen wir im Frieden, gegen eure Feinde haben wir uns bewaffnet. Wir stammen nämlich aus der Schar des höchsten Königs, und nun kommen wir als ergebenste Helfer zu eurem Herrn, um den Feind zu bekämpfen. […] Und Ostorgius, von Angst bedrängt, bittet um Firden und verspricht Genugtuung seiner Unbesonnenheit, wie viel immer sie wollten; sie kamen dann zum Heer, und siehe da, zur Unterhandlung stieß überraschend Eusebius mit seiner Truppe, und sogleich erstattete ihm Ostorgius doppelt zurück, was er ihm je in irgendeiner Sache genommen hatte, und überdies unterwarf er scih ihm mit all den Seinen. […] Und jener [Eusebius] antwortete ihm mit großer Danksagung, daß ihm Genüge geleistet worden sei. Er begann auch vorsichtig nachzuforschen, wer sie seien. Und ohne Verzug antworten sie ihm: Wir sind die Seelen der Verstorbenen, denen die große Gnade des Herrn wegen deiner Hilfeleistungen und Almosen vergeben hat;

Transkription 46 Konrad von Würzburg: *Trojanerkrieg*, Abschnitt *Medeas Rache an Jason und Greusa*, trankribiert nach: WÜRZBURG 2015, S. 160, Vers 11310–11319[1278]

wan dô diu frouwe GRÊÛSÂ daz rîche und daz schoene kleit het an ir blanken hût geleit als ein unbetrehtic wîp, dô muoste ir wunneclicher lîp	wan do diu frouwe GREUSA daz riche und daz schoene kleit het an ir blanken hut geleit als ein unbetrehtic wip, do muoste ir wunneclicher lip	Wenn da die Frau Greusa das reiche und das schöne Kleid hat an ihrer blanken Haut gelegt als ein unbetrehtic[1279] Weib, da musste ihr wonniglicher Leib

1278 In diesem Fall stellt der Ausgangstext vermutlich bereits eine erste Transkription dar, in der Sonderzeichen als Zirkumflex transkribiert wurden.

1279 *Unbetrehtec* = »[N]icht überlegend, unverständig« BENECKE U.A. 1854–1878, Bd. III, Sp. 83b.

vil schadehaft gesitzen, wan dô diu gift erhitzen der minneclichen briute begunde an wîzer hiute, dô wart daz kleit enzündet:	vil schadehaft gesitzen, wan do diu gift erhitzen der minneclichen briute begunde an wizer hiute, do wart daz kleit enzündet:	viel schadhaft gesitzen,[1280] wenn da die Gift[1281] erhitzte. Der minneclichen[1282] Braut begann an weißer Haut da ward das Kleid entzündet.

Transkription 47 Hans Sebald Beham und Niclas Meldemann: *Der Stadt Wien Belagerung*, transkribiert nach: Abb. 175 und GEISBERG/STRAUSS 1974, Bd. 1, S. 261/267

Der ſtadt Wien belegerung/wie die auff dem hohen ſant Seffans thurn allenthalben gerings vm die gan□e ſtadt/zu waſſer vnd landt mit allen dingen anzuſehen gſweſst iſt/Vñ von einem berumpten máler/der on das auff s. Steffans thun in der ſelbē belegerung verodent geweſt iſt/mit gan□em flei□ verzeychnet vnd abge‑macht/geſcheen nach Chisti geburt .M.cccc.xxjx. vnd im .xxx. in truck gepacht.	Der stadt Wien belagerung/ wie die auff dem hohen sant Seffans [sic] thurn allenthalben gerings vm die gantze stadt/ zu wasser vnd landt mit allen dingen anzusehen gswest ist/ Vnd von einem berumpten maler/ der on das auff s. Steffans thurn in der selben belegerung verordent gewest ist/ mit gantzem fleiß verzeychnet vnd abgemacht/ gescheen nach Christi geburt .Mccccc.xxjx. vnd im .xxx. in truck gepracht.	Der Stadt Wien Belagerung, wie die auf dem hohen St. Stefans-Turm allenthalben rings um die ganze Stadt, zu Wasser und Land mit allen Dingen anzusehen gewesen ist und von einem berühmten Maler, der auf den St. Stefans-Turm in derselben Belagerung verordnet gewesen ist. Mit ganzem Fleiß verzeichnet und abgemacht.[1283] Geschehen nach Christi Geburt 1529 und im 30. in [den] Druck gebracht.

Transkription 48 Niederländische, gegenseitige Kopie nach Hans Beham: Minnend paar en de Dood, *Bibelzitat und Gedicht in vier Columnen*, transkribiert nach: Abb. 181

Bereydt v huys: want ghy ſult ſteruen/ ende niet leuen‑dich blijuen, Eſaie xxxviii. ¶Der twyer lieuer luyden Clage. ouer die onvoerſichtighe eñ haeſtighe ouercoemſt des Doots. Ch Doot/ woe ſeer hebſtu ons vſchickt Wt ſoeter liefte ons opgheweckt/ Daerin wy gheleeft hebt cotentijdt/ Mit welluſt/ ghenuechte/ altoos verblijdt/ Woe ouervalstu ons ſoe ſnel Ghelijck een Stamwijndt/ hart/ vnd fel/ Ach Doot/ Wee ons/ Solde wy nv beyde/	Bereydt v huys: want ghy sult sterven/ ende niet Leuendich blijuen, Esaie xxxviii. ¶ Der twyer lieuer luyden Clage. Ouer die onvoersichtighe end haestighe ouercoemst des Doots. [A]Ch Doot, woe seeh hebstu ons verschrickt Wt soeter liefte ons opgheweckt, Daerin wy gheleest hebt cortentijd, Mit wellust, ghenuechte, altoos verblijd, Woe ouervalstu ons soe snel Ghelijck een Starmwijnd, hart vnd fel,	Bereite dein Haus: Denn du sollst sterben, und nicht lebendig bleiben. Jesaja 38 Der zwei Liebenden Leiden Klage. Über das unvorhersehbare und plötzliche Kommen des Todes. Ach Tod, wie sehr hast du uns erschrocken! Aus süßer Liebe uns aufgeweckt, In der wir kurze Zeit gelebt haben. Mit Wollust, Genüge, allzu freudig, Wie du uns so schnell überfällst, Gleich einem Sturmwind, hart und heftig.

1280 *Gesitzen* bedeutet eigentlich niedersetzen oder festsetzen, im übertragenen Sinne lässt sich hier der Schmerz auf der Haut nieder.

1281 Gift hier im Sinne eines Geschenkes.

1282 *Minneclich* = »lieblich, angenehm, schön [...] überhaupt ›zur minne gehörend‹.« BENECKE U.A. 1854–1878, Bd. II/1, Sp. 185b.

1283 *Abmachen* bedeutet in diesem Zusammenhang anfertigen, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 1, Sp. 76.

Soehaeſtichvanmalcanderen ſcheyden	Ach Doot, Wee ons, Solde wy nv beyde,	Ach Tod, wehe uns! Sollen wir nun beide
Vanallertijdtco tingdanzen ſpinghen?	Soe haestich van malc anderen schyden	So hastig voneinander scheiden,
Van ſnarenſpilhouierenſ inghen?	Van aller tijdtcorting danzen springhen?	Von allem kurzweiligen Tanzen und Springen?
VanJaeghen/rennenvndſ pacieren?	Van snarenspil houieren singhen?	Vom Saitenspiel, Hofieren, Singen?
Jntgroene woldt/vndopriuieren/	Van Jaeghen, rennen vnd spacieren?	Vom Jagen, Rennen und Spazieren?
VanBanketWer ſchapp/vndvanGasten ?	In groene woldt, vnd op riuieren,	In der grünen Welt und auf den Flüssen,
Eten/d incken/alleenvandenbeſten/	Van Banket Werschapp. Vnd van Gasten?	Vom Bankett, Wirtschaft und von Gästen?
WeseenichsVo ſtentafeld oech/	Eten, drincken, allen vanden besten,	Essen, Trinken, alles nur vom Besten,
Gheldtsendguedtshebbwyghenoech/	Wes eenichs Vorsten tafel droech,	Was eines Fürsten Tafel trägt.
Thuysaldinckoueruloedichſtaet/	Gheldts end guedts hebb wy ghenoech,	Geld und Gut haben wir genug,
KlederenvanSammet/Sydenwaet	Thuys aldinck oueruloedich staet,	Zu Haus' steht übermäßig von allen Dingen
TyerheytvanSuluer/c larenGolde/	Klederen van Sammet, Sydenwaet	Kleider von Samt, Seidentuch,
Ring/Ketten/weswyhebbenſ olden	Tyrheyt van Suluer, claren Golde,	Teures aus Silber, glänzendes Gold,
Deshebbenwyall/ſ eermennichfaldt/	Ring, Ketten, wes wy hebben solden	Ringe, Ketten: was wir haben sollen
AchgrimmerDootWoecoemſtuſ oebald?	Des hebben wy all, seer meenichfaldt,	Das haben wir alles sehr mannigfach.
Wy ſintopghewa ſſenalseenBloem	Ach grimmer Doot Woe coemstu soe bald?	Ach grimmer Tod, wie kommst du so bald?
Jneere/ghewaldt/wij ſheyt/endrijckdoem	Wy sint opghewassen als een Bloem	Wir sind aufgewachsen wie eine Blume
Opeert ſchewellusthaddenwyacht/	In eere/ ghewaldt, wijsheyt, end rijckdoem	In Ehre, Gewalt, Weisheit und Reichtum.
Ophemelshebbenwynyeghedacht	Op eertsche wellust hadden wy acht,	Auf irdische Wollust haben wir geachtet,
Daeronstoewy ſetGodesWoo dt/	Op hemels hebben wy nye ghedacht	An den Himmel haben wir nie gedacht,
AchDoot/dubegaeſtanonsgrootmoodt/	Daer ons toe wyset Godes Woordt,	Der uns Gottes Wort zuweist.
Ducoemeſtonstev oertijdt/	Ach Doot, du begaest an ons groot moord,	Ach Tod, du begehst an uns großen Mord,
Totvſ innewygantzonbereydt/	Du coemst ons te vroer tijd,	Du kommst uns zu früher Zeit,
Wy ſintalseenonthijdighev ucht/	Tot v sinne wy gantz onbereydt,	Auf dich sind wir ganz unvorbereitet.
Dco teſtondedieſ iveruloeckt/	Wy sint als een onthijdighe vrucht,	Wir sind eine unzeitige Frucht,
Dieonſ oegruwelickthuysver ſoeckt.	D corte stonde die si veruloeckt,	Die kurze Stunde, die sei verflucht,
	Die ons soe gruwelick thuys versoeckt.	Die uns so gräulich zu Haus' versucht.
¶DesDoodesAntwoordt		
	¶Des Doodes Antwoordt	Des Todes Antwort
Elop/Welop/hierisvstonde/		
DiegheenMen ſcheouertredenconde/	[W]El op, Wel op, Hier is v stonde,	Wohlauf, wohlauf, hier ist Eure Stunde,
Rijckarmgheweldichſ wackvñſtarck/	Die gheen Mensche ouertreden conde,	Die kein Mensch übertreten konnte.
Wijs ſotſ choon/lelickv omvndarch	Rijck arm gheweldich swack vnd starck,	Reich, arm, gewaltig, schwach und stark,
Diemoetenallmetmydaervan/	Wijs sot schoon, lelick vrom vnd arch	Weise, töricht, schön, hässlich, fromm und arg.
Wantickbindochderſ ondenloon.	Die moeten all met my daer van,	Die müssen alle mit mir davon,
Dieyerſtemen ſcheVa ederAdam	Want ick bin doch der sonden loon.	Denn ich bin doch der Sünden Lohn.
DiellenDierengafthaernaem	Die yerste mensche Vaeder Adam	Der erste Mensch Vater Adam,
Sijnwij ſheythemniethelpenmochte	Die allen Dieren gast haer naem	Der allen Tieren die Namen gab,

Ausgangstexte	Transkriptionen	Angepasste Textformen	Übersetzungen
Abeldengherechtenickomtleuenb ochte DesghelijckCaindenongherechten Dedeickoockomſ ijnleuenvechten. Mathuſalemdoedeickvoerwaer/ Oldtnegenhondertneghenentſ eſtichJaer. VndDavidsKijndtvanBer ſabee Wogdeickhalfiarichoftoockeer Noediev omrechtueerdigheman Moſt ſichoockvanmywoghenlaen. Desghelijcktweeboeſ achtighetuyghen DerSu ſanne/diededeickbuygen. VnddengheloeughenAb aham/ Denafgodi ſchenJeroboam. VndMoy ſesdenſ achtmoedighentwaer DenstoltenCoeninckBalthazar/ Oockwo dgeickdenſterckenSam ſon. Vndookdenſ choonenAbſ olon Goliatſterf/dieſtarckeGigant/ Oockwo gdeickDauidmitterhandt/ OockAffricanumdenTy an/ Desghelijck JobdengheduldighenMan/ Abnerdietrouwehoeftmanoockſterf/ Joabdieontrouweoockverderf/ OockſtarfSauldieCoenincKheerlick/ Desghelijckſ ijnWapendagherdeerlick Oockſterfco tsAlexanderrijck/ VnddiearmLazarusdesghelijck ChistusdieSoe neGodtsmoſtſteruen DockJudasdieSoenedesverderuen. VndSaradarWijfducghentrijck Jeſabeldieboe ſedesghelijck Wogdeick/vndoockRacheldieſ choon Leaonghestaltmochtnietontgaen Desghelijckdiekuy ſcheLucretia Vnddieonkuy ſcheCleopatra. OckſtarffdietuchtigheO gia/ VnddieontuchtigheAthalia Jckwo gdedieghetrouweJulia/ DesghelijckdieontrouweDalida.	Sijn wijsheyt hem niet helpen mochte Adel den gherechten ick om tleuen brochte Des ghelijk Cain den ongherechten Dede ick oock om sijn leuen vechten. Mathusalem doede ick voerwaer, Oldt negenhondert neghen ent sestich Jaer. Vnd Davids Kijndt van Bersabee Worgde ick halfiarich oft oock eer Noe doe vrom rechtueerdighe man Most sich oock van my worghen laen. Des ghelijck twee beosachtighe tuyghen Der Susanne, die dede ick buygen. Vnd den gheloeuighen Abraham, Den afgedischen Jeroboam. Vnd Moyses den sachtmoedighen twaer Den stolten Coeninck Balthazar, Oock wordge ick den stercken Samson. Vnd ook den schoonen Absolon Goliat sterf, die starcke Gigant, Oock worgde ick David mitter handt, Oock Affricanum den Tyran, Des ghelijck Job den gheduldighen Man, Abner die trouwe Hoeftman oock sterf, Joab die ontrouwe oock verderf, Oock starf Saul die Coeninck heerlick, Des ghelijck sijn Wapendragher deerlick Oock sterf corts Alexander rijck, Vnd die arm Lazarus des ghelijck Christus die Soene Godts most steruen Dock Judas die Soene des verderuen. Vnd Sara dar Wijf ducghentrijck Jesabel die boese des ghelijck Worgde ick, vnd oock Rachel die schoon Lea onghestalt mocht niet ontgaen Des ghelijck die kuysche Lucretia Vnd die onkuysche Cleopatra. Ock starff die tuchtighe Orgia, Vnd die ontuchtighe Athalia	Seine Weisheit hat ihm nicht helfen mögen. Abel den Gerechten habe ich ums Leben gebracht, Desgleichen Kain den Ungerechten, habe ich auch um sein Leben gefochten. Mathusalem tötete ich fürwahr, Alt, neunhundertneunundsechzig [969] Jahre. Und Davids Kind von Bathseba Würgte ich halbjährig die Ehre ab. Noah der fromme rechtfertige Mann Musst sich auch von mir würgen lassen. Dergleichen zwei boshafte Zeugen Der Susanna, die tät ich beugen. Und den gläubigen Abraham, Den abgöttischen Jerobeam Und Moses den sanftmütigen zwar, Den stolzen König Baltzhasar. Auch würgte ich den starken Samson Und auch den schönen Absolon. Goliath starb, der starke Gigant, Auch würgte ich David mit der Hand. Auch Afrikanus den Tyrannen, Desgleichen Hiob den geduldigen Mann. Abner der treue Hauptmann starb auch, Joab der Untreue verdarb ebenfalls. Auch starb Saul der herrliche König, Desgleichen sein ehrlicher Waffenträger. Auch starb der reiche Alexander schnell Und der arme Lazarus ebenfalls. Christus, der Sohn Gottes, musste sterben, Auch Judas der Sohn des Verderbens. Und Sara das tugendreiche Weib. Isabel die Böse ebenso Würgte ich, und auch Rachel die Schöne. Die unansehnliche Lea konnte mir nicht entgehen, Dergleichen die keusche Lucretia Und die unkeusche Kleopatra. Auch starb die züchtig Orgia Und die unzüchtige Athalia.

Vnd kots/ in Summa Summarum Jck moghet alles/ om end om/ Man/ wijſt/ ionck/ olt/ knecht/ vnd Koeninck Alle creatuer dat leuen ontfinck. Tſy Voeghel/ Viſſchen/ Women/ Dieren Die moeten al mit my van hiere/ ¶Doch bin ick verſchickelick vnd weet/ Den/ die hier haer kerte nae welluſt ſteet Gheloeft Godt niet/ end ſijn woodt alleyn/ Vergheet der lieften des naeſten ſijn/ Den bin ick een doere toe der hell Tot eewich leedt/ ende groot ghequel Mer den gheloeuighen/ bin ick licht vnd ſacht Doer my verwint hy des werldts macht Den Duyuel/ eyghen vleyſch/ vnd bloet Van allen ſonden hy ruſten doet/ Als dan can hy dat hemelſch eruen Dat hem Chiſtus hier dede verweruen/ Durch ſijn lijden end bitter ſterven. ¶Geduct toe Campē/ in die Boe- derſtrate/ By Peter Warnerſſen Woenende indē Wittē Valck.	Jck worgde die ghetrowe Julia, Des ghelijck die ontrouwe Dalida. Vnd korts, in Summa Summarum Jck morghet alles, om end om, Man wijst, ionck, olt, knecht vnd Koeninck Alle creatuer dat leuen ontfinck. Tsy Voeghel, Visschen, Wormen, Dieren Die moeten al mit my van hiere, ¶ Doch bin ick verschrickelick vnd wreet, Den, die hier haer kerte nae wellust steet Gheloeft Godt niet, end sijn woordt alleyn, Vergheet der lieften des naesten sijn, Den bin ick een doere toe der Hell Tot eewich leedt, ende groot ghequel Mer den gheloeuighen, bin ick licht vnd sacht Doer my verwint hy des werldts macht Den Duyuel, eyghen vlysch, vnd bloet Van allen sondern hy rusten doet, Als dan can hy dat hemelsch eruen Dat hem Christus hier dede verweruen, Durch sijn lijden end bitter sterven. ¶ Gedruct toe Campen, in die Broe- Derstrate, By Peter Warnerssen Woenende indem Witten Valck.	Ich würgte die getreue Julia, Desgleichen die untreue Dalida, Kurzum, in summa summarum Ich morde alles um und um. Mann, Frau, jung, alt, Knecht, König, Alle Geschöpfe die da leben: Das seien Vögel, Fische, Würmer, Tiere, Die müssen alle mit mir von hier gehen. Deshalb bringe ich demjenigen große Beschwerden, Welcher nach Wollust lebt auf Erden, Der nicht Gott allein und seinem Wort glaubt Und die Nächstenliebe vergisst. Denen bin ich ein Tor zur Hölle, Zu ewigem Leid, und eine große Qual. Aber dem Gläubigen bin ich hell und milde, Durch mich überwindet er die weltliche Macht, Den Teufel, eigen Fleisch und Blut, Und allen Sünden die auf ihm ruhen. Als dann kann er das Himmlische erben, Das hat Christus hier durch Taten erworben Durch sein Leiden und bitteres Sterben. Gedruckt zu Kampen, in der Bruderstraße, von Peter Warnerssen, wohnhaft im ›Weißen Falken‹

Transkription 49 Hans Sachs: *Klag zweyer Liebhabenden, ob dem grimmen Todt* [4. Mai 1530], transkribiert nach: SACHS 1830, S. 8–11

Klag zweyer Liebhabenden, ob dem grimmen Todt.□	Klag zweyer Liebhabenden, ob dem grimmen Todt.	Klage zweier Liebhaber ob dem grimmen Tod
Ach Todt wie hart haſt vns erſchreckt□	Ach Todt wie hart hast vns erschreckt	Ach Tod wie hart hast [du] uns erschreckt
Auß ſüſſer lieb vns aufferweckt□	Auß süsser lieb vns aufferweckt	Aus süßer Liebe uns auferweckt
Darinn wir habn gelebt kurtz zeit□	Darinn wir habn gelebt kurtz zeit	Darin wir haben gelebt kurze Zeit
Inn wolluſt, wunn vnd hoher frewd□	Inn wollust, wunn vnd hoher frewd	In Wollust, Wonne und hoher Freude
Wie vberfelſt du uns ſo gſchwindt□	Wie vberfelst du uns so gschwindt	Wie überfällst du uns so geschwind
Gantz vngſtům wie ein ſturme windt□	Gantz vngstum wie ein sturme windt	Ganz ungestüm wie ein Sturmwind.
Ach weh vns weh ob allem Leyden□	Ach weh vns weh ob allem Leyden	Ach weh uns weh ob allem Leiden
Sol wir vns alſo kürtzlich ſcheiden□	Sol wir vns also kurtzlich scheiden	Sollen wir uns also kürzlich scheiden

Ausgangstexte	Transkriptionen	Angepasste Textformen	Übersetzungen
Von aller Kurtzweil dantzen vnd ſpringen□ Von ſeytenſpiel, hofieren, ſingen□ Von Jagen, Payſen vnd Burſchieren□ Von ſchlittenfaren vnd ſpacieren□ Von bancket, wirdſchafft vnd von Geſten□ Von eſſen, trinken, nur des beſten□ Das nur eins Fürſten Tiſch getrug□ Gutes geltes hab wir genug□ All ding im Hauß mit vollem rath□ Klaydung von Sammet, ſeyden wath□ Geſchmuck von Silber, klarem Goldt□ Ring, Ketten was man haben ſolt□ Des hab wir als den vberſchwal□ Ach grimmer Todt wie kumpſt ſo bal□ Wir ſind auffgwachſen wie ein Blum□ In ehr vnd gwalt, ſchön vnd reichthumb□ Auff irrdiſch Wollúſt hett wir acht□ Auffs Himliſch hab wir nie gedacht□ Dahin vns weiſet Gottes Wort□ Todt, du begehſt an vns ein Mordt□ Du kommeſt gar zu frúer zeit□ Zu dir ſindt wir gar vnbereit□ Wir ſindt als ein vnzeitig frucht□ Dein kurtze ſtundt die ſey verflucht□ Die vns ſo grauſamlich heimſucht.□ Der Todt Antwort.□ Wolauff, wolauff, ewer ziel iſt hie□ Das kein Menſch vbertratte nie□ Reich, arm, jung, alt, ſchwach und ſtarck□ Weiß, Thorn, ſchön, ſcheutzlich, gut vndt argk,□ Die múſſen all mit mir daruon□ Wann ich bin je der ſúnden lohn□ Der erſt Menſch, vnſer Vatter Adam□ Der allen Thieren gab den Nam□ Sein weißheit in von mir nit rett□ Habel den frommen ich ertödt□	Von aller Kurtzweil dantzen vnd springen Von seytenspiel, hofieren, singen Von Jagen, Paysen vnd Burschieren Von schlittenfaren vnd spacieren Von bancket, wirdschafft vnd von Gesten Von essen, trinken, nur des besten Das nur eins Fursten Tisch getrug Gutes geltes hab wir genug All ding im Hauß mit vollem rath Klaydung von Sammet, seyden wath Geschmuck von Silber, klarem Goldt Ring, Ketten was man haben solt Des hab wir als den vberschwal Ach grimmer Todt wie kumpst so bal Wir sind auffgwachsen wie ein Blum In ehr vnd gwalt, schön vnd reichthumb Auff irrdisch Wollust hett wir acht Auffs Himlisch hab wir nie gedacht Dahin vns weiset Gottes Wort Todt, du begehst an vns ein Mordt Du kommest gar zu frúer zeit Zu dir sindt wir gar vnbereit Wir sindt als ein vnzeitig frucht Dein kurtze stundt die sey verflucht Die vns so grausamlich heimsucht. Der Todt Antwort. Wolauff, wolauff, ewer ziel ist hie Das kein Mensch vbertratte nie Reich, arm, jung, alt, schwach und starck Weiß, Thorn, schön, scheutzlich, gut vndt argk, Die müssen all mit mir daruon Wann ich bin je der sünden lohn Der erst Mensch, vnser Vatter Adam Der allen Thieren gab den Nam Sein weißheit in von mir nit rett	Von aller Kurzweil, Tanzen und Springen, Von Saitenspiel, Hofieren, Singen? Von Jagen, Beizen und Burschieren Von Schlittenfahren und Spazieren Von Bankett, Wirtschaft und von Gästen Von Essen, Trinken, nur des Besten Das nur eines Fürsten Tisch getragen. Guten Geldes haben wir genug Alle Dinge im Haus mit vollem Rat, Kleidung von Samt, Seidenem Wath[1284] Geschmuck von Silber, klarem Gold Ringen, Ketten, was man haben sollte, das haben wir alles im Überfluss! Ach grimmer Tod, wie kommst du so bald Wir sind aufgewachsen wie eine Blume In Ehre und Gewalt, Schön[heit] und Reichtum Auf irdische Wollust hatten wir acht Auf das Himmlische haben wir nie gedacht Dahin uns weiset Gottes Wort. Tod, du begehst an uns einen Mord. Du kommst gar zu früher Zeit, Zu dir sind wir gar unbereit. Wir sind wie eine unzeitige Frucht Deine kurze Stunde die sei verflucht, die uns so grausam heimsucht! Des Todes Antwort. Wohlauf, wohlauf, euer Ziel ist hier Das kein Mensch übertrat nie. Reich, arm, jung, alt, schwach und stark Weise, Thore, schön, scheußlich, gut und arg, Die müssen alle mit mir davon, Denn ich bin ja der Sünden Lohn. Den ersten Menschen, unseren Vater Adam, Der allen Tieren gab den Namen, Seine Weisheit [konnte] ihn vor mir nicht retten.

1284 *Wat*, mhd. und ahd. für Tuch und Kleidung, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 27, Sp. 2561–2569.

Dergleich Cain den vngerechten□	Habel den frommen ich ertödt	Abel den Frommen [habe] ich getötet
Dem thet ich vmb ſein leben fechten□	Dergleich Cain den vngerechten	Dergleichen Kain, den Ungerechten
Mathuſalem erwürgt ich zwar□	Dem thet ich vmb sein leben fechten	[Mit] dem tat ich um sein Leben fechten.
Alt, neun hundert neun vnd ſechtzg Jar□	Mathusalem erwürgt ich zwar	Methusalem erwürgte ich zwar,
Dauidis Kindt, von Berſabe□	Alt, neun hundert neun vnd sechtzg Jar	Alt: neunhundertneunundsechtzig Jahre
Würgt ich halb järig, dennoch eh□	Dauidis Kindt, von Bersabe	Davids Kind von Bathseba
Noe der from rechtfertig Mann□	Würgt ich halb järig, dennoch eh	Würgte ich halbjährig – dennoch eh!
Muſt ſich auch von mir würgen lan□	Noe der from rechtfertig Mann	Noah der fromme rechtfertige Mann
Dergleich die zween boßhafftig Zeugen□	Must sich auch von mir würgen lan	Musste sich auch von mir würgen lassen
Suſanna, die thet ich auch beugen□	Dergleich die zween boßhafftig Zeugen	Dergleichen die zwei boshaften Zeugen
Auch den gelaubing Abraham□	Susanna, die thet ich auch beugen	[der] Susanna, die tat ich auch beugen.
Den Abgöttiſch Jerobeam□	Auch den gelaubing Abraham	Auch den gläubigen Abraham
Auch Moſe den ſenfftmüting zwar□ □	Den Abgöttisch Jerobeam	Den abgöttischen[1285] Jerobeam
Den ſtolzen König Baltaſar□	Auch Mose den senfftmüting zwar	Auch Mose den sanftmütigen zwar
Auch würgt ich den ſtarcken Samſon□	Den stoltzen König Baltasar	Den stolzen König Balthasar.
Vnd auch den ſchönen Abſolon□	Auch würgt ich den starcken Samson	Auch würgte ich den starken Samson
Goliath ſtarb der ſtarck Gigant□	Vnd auch den schönen Absolon	Und auch den schönen Absolon.
Auch würgt ich Dauid mit der Hand□	Goliath starb der starck Gigant	Goliath starb, der starke Gigant.
Abimelech ſtarb der Tyrann□	Auch würgt ich Dauid mit der Hand	Auch würgte ich David mit der Hand
Dergleich Hiob der gedultig Mann□	Abimelech starb der Tyrann	Abimelech starb der Tyrann
Abner der trew Hauptmann auch ſtarb□	Dergleich Hiob der gedultig Mann	Dergleichen Hiob, der geduldige Mann.
Joab der vntrew auch verdarb□	Abner der trew Hauptmann auch starb	Abner der treue Hauptmann auch starb,
Auch ſtarbe Saul der herrlich Küng□	Joab der vntrew auch verdarb	Joab der Untreue auch verdarb.
Dergleich ſein Waffentrager ring□	Auch starbe Saul der herrlich Küng	Auch starb Saul, der herrliche König,
Auch der groß Alexander reich□	Dergleich sein Waffentrager ring	Dergleichen sein Waffenträger rang.
Vnd der arm Lazarus dergleich□	Auch der groß Alexander reich	Auch der große Alexander – reich,
Chriſtus der Sohn Gottes muſt ſterben□	Vnd der arm Lazarus dergleich	Und der arme Lazarus dergleich.
Auch Judas der ſohn des verderben□	Christus der Sohn Gottes must sterben	Christus, der Sohn Gottes, musste sterben
Vnd Sara das Weib tugentreich□	Auch Judas der sohn des verderben	Auch Judas, der Sohn des Verderben
Iſabel die boßhafftig gleich□	Vnd Sara das Weib tugentreich	Und Sarah, das Weib tugendreich.
Würgt ich, vnd auch Rahel die ſchön□	Isabel die boßhafftig gleich	Isabell, die Boshafte gleich,
Lea vngſtalt mocht nit entgehn□	Würgt ich, vnd auch Rahel die schön	Würgte ich. Und auch Rahel, die Schöne.
Dergleich die keuſch Lucretia□	Lea vngstalt mocht nit entgehn	Lea, die Ungestalte, mochte [mir] nicht entgehen.
Vnd die vnkeuſch Cleopatra□	Dergleich die keusch Lucretia	Dergleichen die keusche Lukretia
Auch ſtarb die züchtig Orgia□	Vnd die vnkeusch Cleopatra	Und die unkeusche Kleopatra.
Vnd die vngſtumb Athalia□		

1285 Abgöttisch im ursprünglichen Sinne als von Gott abgefallen.

Ausgangstexte	Transkriptionen	Angepasste Textformen	Übersetzungen
Ich würgt die getrew Julia□ Dergleich die vntrew Dolila□ Vnd kurtz in ſumma ſummarum□ Ich würg es alles vmb vnd vmb□ Alle Geſchöpff groß vnde klein□ Waſ auff Erdt lebet inn gemein□ Vögel, Thier, würme ſampt den Fiſchen□ Das muß als in mein Garen wiſchen□ Derhalb bring ich dem groß beſchwerd□ Welcher nach Wolluſt lebt auff Erdt□ Glaubt Gott nit vnd ſeim Worte rein□ Vergiſt der Lieb des Nechſten ſein□ Dem bin ich ein Thür zu der Hell□ In ewig leidt vnd vngefell□ Aber dem glaubing bin ich lindt□ Durch mich die Welt er vberwindt□ Den Teufel, argen fleiſch vnd blut□ Von allen ſünden er denn ruht□ Als denn kann er das Himmliſch Erben□ Das im Chriſtus hie thet erwerben□ Durch ſein Leiden vnd bitter ſterben.□ □ Anno Domini, M.CCCCCXXX. Am IIII. □ Tag May.□	Auch starb die züchtig Orgia Vnd die vngstumb Athalia Ich würgt die getrew Julia Dergleich die vntrew Dolila Vnd kurtz in summa summarum Ich würg es alles vmb vnd vmb Alle Geschöpff groß vnde klein Was auff Erdt lebet inn gemein Vögel, Thier, würme sampt den Fischen Das muß als in mein Garen wischen Derhalb bring ich dem groß beschwerd Welcher nach Wollust lebt auff Erdt Glaubt Gott nit vnd seim Worte rein Vergist der Lieb des Nechsten sein Dem bin ich ein Thür zu der Hell In ewig leidt vnd vngefell Aber dem glaubing bin ich lindt Durch mich die Welt er vberwindt Den Teufel, argen fleisch vnd blut Von allen sünden er denn ruht Als denn kann er das Himmlisch Erben Das im Christus hie thet erwerben Durch sein Leiden vnd bitter sterben. Anno Domini, M.CCCCCXXX. Am IIII. Tag May.	Auch starb die züchtige Orgia Und die ungestüme Athalia. Ich würgte die getreue Julia, Dergleichen die untreue Delilah Und kurz in summa summarum, Ich würgte Alles um und um. Alle Geschöpfe groß und klein, Was auf Erden lebt im Allgemeinen Vögel, Tiere, Würmer samt den Fischen Das muss alles in meinem gare[1286] weichen. Deshalb bringe ich dem[jenigen] große Beschwerden, Welcher nach Wollust lebt auf Erden, Glaubt nicht an Gott uns seinem Worte rein, Vergisst die Nächstenliebe sein, Dem bin ich ein Tor zur Hölle, Ein ewiges Leid und Ungefallen! Aber dem Gläubigen bin ich linde, Durch mich die Welt er überwindet, Des Teufels arges Fleisch und Blut; Von allen Sünden er dann ruht. Alsdann kann er das Himmelreiche erben, Das ihm Christus hier tat erwerben Durch sein Leiden und bitteres Sterben. Im Jahre des Herren 1530, am 4. Tag des Mai

Transkription 50 Hans Wilhelm Kirchhof: *Militaris Disciplina. Trossz/ und was der seye*, transkribiert nach: KIRCHHOF 1976, XLIII, S. 106–108

Solches Nahmens darff sich keine allhie beschämen/ wirdt auch keiner schier/ als zun Unehren vorgesagt. Also auch trägt darfür niemandt scheuwen/ sich mit dergleichen Volck zu behengen: Dörffen auch wol solche Weiber einen andern mit Pfeiffen und Trommen/ auf öffentlichem Schauwspiel verehren/ unnd ihn zur Unzucht reitzen: Dann	Solches Nahmens darff sich keine allhie beschämen, wirdt auch keiner schier, als zun Unehren vorgesagt. Also auch trägt darfür niemandt scheuwen, sich mit dergleichen Volck zu behengen: Dörffen auch wol solche Weiber einen andern mit Pfeiffen und Trommen, auf öffentlichem Schauwspiel verehren, unnd ihn zur Unzucht reitzen: Dann	Solch [eines] Namens [›Hure‹] darf sich Keine [Frau] allhier beschämen, [es] wird auch keiner schier als zum Entehren vorgesagt. Also auch trägt dafür niemand Scheu, sich mit dergleichen Volk zu behängen: Dürfen auch wohl solche Weiber einen Anderen mit Pfeifen und Trommeln auf

1286 Wie in der Redewendung *Jemandem den garaus machen*, meint das *gare* hier *gänzlich*, *vollständig*, vgl. BENECKE U.A. 1854–1878, Bd. I, Sp. 479b, 2).

mancher/ ob er wol daheym eine ehrbare Ehefrauw/ mit ihren kleinen Kinderlein verlassen/ hat hie an sich eine frembde Metze hangen. Jedoch ist gleichwol auch manche fromme Ehefrauw/ die der andern wüst/bübisch/ schändtlich Leben/ im geringsten nicht loben. Der Häuptleut /Fähnrich/ und sonsten grosser Hansen Weiber und Concubinen/ werden zärtlich und besser / dann andere gehalten: und reyten auff schönen Zeltnern/ oder sonst Pferden. Es seyen nu diese oder andere Ehfrawen oder nicht/ haben die Knechte/ wann sie neben der Ordnung her reyten oder gehen/ mehr dann eins darzu angehetzt/ und bevor/ wann es seyndt die sichs annemmen und zürnen/ mit vollem Halß und gantzen Hauffen zu schreyen: Hur/ Hur/ Hur/ Hur: Nennen sie darüber noch mit Nahmen/ alte/ junge: oder wie sie gekleydet ist/ grün/ roht/ blawe Hur/ &c. Hierzu seyndt allzeit die Hackenschützen Meister. Sonst auch der fürnembsten Kriegsleut Jungen führen Zel[…]ten/ und was sie im Feldt zu haben nottürfftig/ auff Wagen/Kärchen oder Pferdten uberruck. Die anderen/ gemeiner Knecht Weiber oder Diernen/ seyndt mit Watsäcken/Mänteln/ Tüchern/ Töpffen/ Kesseln/ Pfannen/ Keerbesen/ Anzug/ grossen ungeheuren Taschen/ Hanen und Hunden/ &c. Auch allerley Plunder/ einem Hispanischen Maulesel nicht ungleich/ beladen: Gehen hoch auffgeschurtzt biß zum Knien/ uber die Schuch im Dreck/ auch vielmal allerdings brafuß. Werden darzu noch ubel empfangen/ und umb leichter Ursachen willen jämmerlich geschlagen und getretten/ wie ire blawmahlige Augen stättig bezeugen. Arme Tröpfflein/ so sich (offt mehr denn mit einem) Kindtlein schleppen müssen/ haben ein armutselig jämmerlich	mancher, ob er wol daheym eine ehrbare Ehefrauw, mit ihren kleinen Kinderlein verlassen, hat hie an sich eine frembde Metze hangen. Jedoch ist gleichwol auch manche fromme Ehefrauw, die der andern wüst, bübisch, schändtlich Leben, im geringsten nicht loben. Der Häuptleut, Fähnrich, und sonsten grosser Hansen Weiber und Concubinen, werden zärtlich und besser, dann andere gehalten: und reyten auff schönen Zeltnern, oder sonst Pferden. Es seyen nu diese oder andere Ehfrawen oder nicht, haben die Knechte, wann sie neben der Ordnung her reyten oder gehen, mehr dann eins darzu angehetzt, und bevor, wann es seyndt die sichs annemmen und zürnen, mit vollem Halß und gantzen Hauffen zu schreyen: Hur, Hur, Hur, Hur: Nennen sie darüber noch mit Nahmen, alte, junge: oder wie sie gekleydet ist, grün, roht, blawe Hur, etc. Hierzu seyndt allzeit die Hackenschützen Meister. Sonst auch der fürnembsten Kriegsleut Jungen führen Zel[…]ten, und was sie im Feldt zu haben nottürfftig, auff Wagen, Kärchen oder Pferdten uberruck. Die anderen, gemeiner Knecht Weiber oder Diernen, seyndt mit Watsäcken, Mänteln, Tüchern, Töpffen, Kesseln, Pfannen, Keerbesen, Anzug, grossen ungeheuren Taschen, Hanen und Hunden, etc. Auch allerley Plunder, einem Hispanischen Maulesel nicht ungleich, beladen: Gehen hoch auffgeschurtzt biß zum Knien, uber die Schuch im Dreck, auch vielmal allerdings brafuß. Werden darzu noch ubel empfangen, und umb leichter Ursachen willen jämmerlich geschlagen und getretten, wie ire blawmahlige Augen stättig bezeugen. Arme Tröpfflein, so sich (offt mehr denn mit einem) Kindtlein schleppen müssen, haben ein armutselig jämmerlich	öffentlichem Schauspiel verehren und ihn zur Unzucht reizen: Denn Mancher, ob er wohl daheim eine ehrbare Ehefrau mit ihren kleinen Kinderlein verlassen [hat], hat hier an sich eine fremde Metze hängen. Jedoch ist gleichwohl auch manche fromme Ehefrau, die der Anderen wüstes, bübisches, schändliches Leben nicht im Geringsten lobt. Der Hauptleute, Fähnriche und sonstigen großen Hansen Weiber und Konkubinen werden zärtlich und besser als andere gehalten und reiten auf schönen Zeltnern[1287] oder sonstigen Pferden. Es seien nun diese oder andere Ehefrauen oder nicht, haben die Knechte, wenn sie neben der Ordnung herreiten oder -gehen, mehr als eine dazu angehätzt, und bevor, wenn es seien die sich es annehmen und zürnen, mit vollem Hals und ganzem Haufen zu schreien: Hure! Hure! Hure! Hure! Nennen sie darüber noch die Namen, alte, junge oder wie sie gekleidet ist, grüne, rote, blaue Hure etc. Hierzu sind allzeit die Hakenschützen[1288] Meister. Sonst auch der vornehmsten Kriegsleute Jungen führen Zel[…]ten, und was sie im Feld zu haben notdürftig, auf Wagen, Karren oder Pferderücken. Die anderen, gemeiner Knechte Weiber oder Dirnen, sind mit Watsäcken,[1289] Mänteln, Tüchern, Töpfen, Kesseln, Pfannen, Kehrbesen, Anzug, großen ungeheuren Taschen, Hähnen und Hunden, etc. auch allerlei Plunder, einem hispanischen Maulesel nicht ungleich beladen. [Sie] Gehen hoch aufgeschürzt bis zum Knie, über die Schuhe im Dreck, auch vielmal allerdings barfuß. [Sie] werden dazu noch übel empfangen und um leichter Ursachen willen jämmerlich geschlagen und getreten, wie ihre blaumahligen Augen stetig bezeugen. Arme Tröpflein, die sich oft mehr als mit [nur] einem Kindlein schleppen müssen, haben ein armutsseliges, jämmerliches Leben. Die Schwangeren und Gebärenden aber, die

1287 Der *Zelt* beschreibt den Passgang des Pfeders und meint als *Zeltner* ein edel daherschreitendes Pferd im Zeltgang, vgl die Einträge zu Zelt bei GRIMM 1854–1961, Bd. 31 ab Sp. 619.

1288 Arkebusiere, mit Hakenbüchse ausgestattete Schützen.

1289 Zum mhd. *Wat*, siehe FN 1284.

Leben. Die Schwangeren und Geberenden aber/ wie vielmal auff dem Zug/ ungefehr von deß Feindts zukunfft sich begibt/ habend noch viel armseliger/ dann außzusprechen/ und alle fromme Frauwen wol ermessen können: Dann ich gesehen/ daß deß zunahenden Feindts halber ein Weib/ so schon in Kindtsnöhten/ und an der Geburt gelegen/ von andern viel Weibern/ ab der stätte hinweg muste getragen werden.	Leben. Die Schwangeren und Geberenden aber, wie vielmal auff dem Zug, ungefehr von deß Feindts zukunfft sich begibt, habend noch viel armseliger, dann außzusprechen, und alle fromme Frauwen wol ermessen können: Dann ich gesehen, daß deß zunahenden Feindts halber ein Weib, so schon in Kindtsnöhten, und an der Geburt gelegen, von andern viel Weibern, ab der stätte hinweg muste getragen werden.	vielmal auf dem Zug [sind], ungefähr von des Feindes Zukunft sich begibt, haben [es] noch viel armseliger, als auszusprechen, und alle frommen Frauen wohl ermessen können: Denn ich [habe] gesehen, dass des nahenden Feindes halber ein Weib, das schon in Kindsnöten und an der Geburt gelegen [war], von anderen vielen Weibern von der Stätte hinweg getragen werden musste.

Transkription 51 Simon Vostre: *Horae Beatae Mariae Virginis*, Transkribiert nach: VOSTRE 1495a, *Alternativer Totentanz*, Fol. 95r

fotium virouz eſt magis motē contēnere vitam odiſſe.	Fortium virorum est magis mortem contemnere vitam odisse.[1290]	Tapfere Männer sollten den Tod statt das Leben verachten.

Fol. 97v

Ot⁹ cūcta ſuos: repetunt: matrēq; requirunt.	Ortus cuncta suos: repetunt: matremque requirunt.	Alles strebt seinem Ursprung entgegen und sucht die Mutter

Transkription 52 Hans Holbein d.J.: *Todesalphabet*, transkribiert nach: Abb. 206

pſal.lxxxviij. Wer iſt der mēſch der würdt leben/ vnd nit wurdt ſehen den todt/ der würd erlöſen syn ſeel vō der handt der helle.	Psal.lxxxviij Wer ist der mensch der würd leben, vnd nit wurdt sehen den todt, der würd erlösen syn seel von der handt der helle.	Psalm 88[1291] Wer ist der Mensch der würde leben Und nicht würde sehen den Tod der würde erlösen seine Seele von der Hand der Hölle.

Transkription 53 Schwäbisches Volkslied in der Version Wilhelm Hauffs: *Reiters Morgenlied*, transkribiert nach: WIESE 1990, S. 398

Strophe 1–2	Strophe 3–4
Morgenrot, Morgenrot, Leuchtest mir zum frühen Tod? Bald wird die Trompete blasen,	Ach wie bald, ach wie bald, Schwindet Schönheit und Gestalt! Strahlst du gleich mit deinen Wangen,

1290 Für eine grammatikalisch korrekte Übersetzung muss der Sinnspruch mit einem *quam* hinter dem *contemnere* ergänzt werden. In dieser Form erscheint die Sentenz auch in der zugrunde liegenden Quelle: *Quintus Curtius Rufus: Historiae Alexandri Magni Macedonis*, 5,9. Zu Quellen, Edition und Übersetzung der Verse siehe PERGER 2013.

1291 Das Todesalphabet gibt Psalm 88 an und bezieht sich in seiner Zählung noch auf den Text der Vulgata. Die deutschen Bibeln orientieren sich meist an der *Biblia Hebraica* und führen den Passus unter Ps 89,49. Dieser lautet: »Wo ist jemand, der da lebt und den Tod nicht sähe, der seine Seele errette aus des Todes Hand?« LUTHER 1999, AT, S. 594.

Dann muß ich mein Leben lassen, Ich und mancher Kamerad! Kaum gedacht, kaum gedacht, Wird der Lust ein End gemacht! Gestern noch auf stolzen Rossen, Heute durch die Brust geschossen, Morgen in das kühle Grab!	Die wie Milch und Purpur prangen, Ach, die Rosen welken all! Darum still, darum still, Füg ich mich, wie Gott es will. Nun, so will ich wacker streiten, Und sollt ich den Tod erleiden, Stirbt ein braver Reitersmann!

Transkription 54 Hans Holbeins: *Simulachres – Der Ritter*, transkribiert nach: Abb. 203, HOLBEIN 1538, HOLBEIN 1549, HOLBEIN 1554 und HOLBEIN 1562

Ausgabe	Probe	1538 Latein	1549 Latein	1554 Latein	1562 Französisch	Übersetzung des Bibelverses
Bibelvers: Hi. 34	-	Subito morientur,& in media nocte turbabuntur populi ,& auferent violentum abſq$_3$ manu.	Subitô morientur, & in media nocte turbabuntur populi, & auferent violentum abſque manu.	*Subitò morientur, & in media nocte turbabuntur populi,& auferent violentum abſque manu.*	*Les peuples mourront ſubitement , & ſeront troublez en la minuict ,& paſſeront ,& oſteraon le fort ſans main.*	Plötzlich müssen die Leute sterben und zu Mitternacht erschrecken; die Mächtigen werden weggenommen ohne Menschenhand.
		1538 Französisch	1549 Italienisch	1554 Latein	1562 Französisch	Übersetzung Vauzèle Latein/Italienisch
Vauzèle-Vers	-	Peuples ſoubdain ſ'eſleueront A lencontre de l'inhumain, Et le uiolent oſteront D'auec eulx ſans force de main.	Ei ſi morrà, che i popoli turbati A furor contra lui ſi moueranno: Ne fian gli animi lor giamai chetati, Fin che di vita ſpento non l'hauranno.	*Inſurgent populi contra ferabella gerentem* *Qui nihil humanæ commoda pacis amat.* *Magnanimo freti uiolentum robore tollent,* *Ipſe cadet nulla a percutiente manu.* *Nam genus humanum ualidis qui læſerit armis,* *Auferet hunc fato Mors uiolenta graui.*	*Peuples ſoudain s'eſleueront* *A lencontre de l'inhumain,* *Et le violent oſteront* *D'auec eux ſans force de main.*	Wenn er stirbt, werden die Völker aufgebracht und sich mit Wut gegen ihn wenden: Ihre Seelen werden sich nie beruhigen Bis zum Lebensende werden sie nicht erlöschen.
						Übersetzung Vauzèle Französisch
						Völker werden sich plötzlich gegen das Unmenschliche erheben Und sich des Gewalttätigen entledigen Ohne Gewalt durch die Hand.

Transkription 55 Hans Holbeins: *Simulachres – Der Soldat*, transkribiert nach: Abb. 205, HOLBEIN 1549, HOLBEIN 1554 und HOLBEIN 1562

Ausgabe	Probe	1538 Latein	1549 Latein	1554 Latein	1562 Französisch	Übersetzung des Bibelverses
Bibelvers: Lk. 11	-	-	Cùm fortis armatus cuſtodit atriū suū, &c. Si autem fortiori eo ſuperueniens vicerit eum, vniuerſa eius arma aufert, in quibus confidebat	*Cùm fortis armatus cuſtodit atriū suum,&c. Si autem fortior eo ſuperueniens vicerit eum, vniuerſa eius arma aufert, in quibus confidebat.*	*Quād le fort armé garde ſa court, ce qu'il possede, eſt en paix:mais ſi plus fort que luy ſuruiēt, il luy oſte toutes ſes armures, auſ quelles il ſe confiot.*	Wenn ein Starker gewappnet seinen Palast bewacht etc. [so bleibt, was er hat, in Frieden]. Wenn aber ein Stärkerer über ihn kommt und überwindet ihn, so nimmt er ihm seine Rüstung, auf die er sich verließ.
		1538 Französisch	1549 Italienisch	1554 Latein	1562 Französisch	Übersetzung Vauzèle Latein/Italienisch
Vauzèle-Vers	-	-	Mentre ha vita, e vigor, armato, e forte Il buon ſoldato, il luogo ſuo difende, Soprauenendo poi l'amara morte, Li toglie l'arme, e lo rapiſce, & prende.	*Fortis & armatus, dum uis & uita ſuperfit.* *Tuta ſuiv ſeruant atria præſidij.* *Ecce ſuperuenit iunctis Mors fortior armis.* *Hunc malè quæ tuta de ſtatione rapit.*	*Le fort armé en ieune corps* *Penſe auoir ſeure garniſon:* *Mais Mort plus forte, le met hors* *De ſa corporelle maiſon*	Zu Lebzeiten hat der gute Soldat Kraft und Stärke, und verteidigt seinen Ort, Aber wenn der bittere Tod hinzukommt, Nimmt er ihm die Waffen, entführt und behält ihn.
						Übersetzung Vauzèle Französisch
						Der stark bewaffente Jüngling Glaubt in der Kaserne sicher zu sein. Doch der viel stärkere Tod beraubt ihn seiner körperlichen Behausung.

Transkription 56 Erasmus von Rotterdam: *Adagia* Abschnitt *Adagio 3001, IV, I, 1: Dulce bellum inexpertis*, transkribiert nach: ERASMUS 1554, Übersetzung nach KIENING 2003, S. 90–91, S. 769, Z. 5

Iam igitur videte te puta, barbaras cohortes, ipo vultu ſonoq; vocis horrendas, hinc atq; hinc inſtructas ferratas acies formidabilem armorum crepitum ſimul & fulgorem: inamabilem tantæ multitudinis fremitum, oculos minaces, rauca, cornua, terrificum taratantaræ cantum, bombardarum tonitrua, non minus formidoloſa veris, ſed magis noxia: clamorem inſanū, concurſum furioſum, immanē laniationem, cadentiū & occidentium crudeles vices, congeſtas ſtrages, vndantes cruore campos, fluuios humano tinctos ſanguine.	Iam igitur videte te puta, barbaras cohortes, ipo vultu sonoq; vocis horrendas, hinc atq; hinc instructas ferratas acies formidabilem armorum crepitum simul et fulgorem: inamabilem tantae multitudinis fremitum, oculos minaces, rauca, cornua, terrificum taratantarae cantum, bombardarum tonitrua, non minus formidolosa veris, sed magis noxia: clamorem insanum, concursum furiosum, immanem laniationem, cadentium et occidentium crudeles vices, congestas strages, vndantes cruore campos, fluuios humano tinctos sanguine.	Vergegenwärtige dir also eine Barbaren-Kohorte mit ihren finsteren Mienen und dem Ton schrecklicher Stimmen, auf beiden Seiten geharnischte Truppen, den furchtbaren Schall und zugleich das Blitzen der Waffen, das unangenehme Lärmen einer so großen Menge, die drohende Blicke, die dröhnenden Hörner, den Schrecken erregenden Klang der Trompeten, die Donnerschläge der Kanonen, nicht weniger furchtbar als wirklicher Donner, aber von größerer Schädlichkeit, das wahnsinnige Kriegsgeschrei, den rasenden Ansturm, die ungeheure Zerfleischung, den

		grausamen Wechsel von Fallenden und Niedermetzelnden, die Haufen der Gemordeten, die mit Blut überfluteten Schlachtfelder, die mit Menschenblut gefärbten Flüsse.

Transkription 57 Christoph Friedrich Wedekind alias Crescentius Koromandel: *Nebenstündiger Zeitvertreib in Teutschen Gedichten. Ein Dragoner-Lied*, transkribiert nach: WEDEKIND 1747, S. 212, Nr. CLXIII

Taratantara tantara tum! Dragoner macht euch fertig; Und seyd des Marschs gewaertig, Der Trommelschlag geht rum, Taratantara etc. [tantara tum!]	- Entspricht in diesem Fall dem Ausgangstext -	Taratantara tantara tum! Dragoner macht euch fertig Und seid des Marsches gewärtig. Der Trommelschlag geht [r]um Taratantara etc. [tantara tum!]

Transkription 58 Valerius Anselm: *Die Berner-Chronik. Dass etlich gern disen friden gehindret hättid*, transkribiert nach: ANSELM 1884–1901, Bd. 2, S. 253

Namlich so gieng da Bitterle, ein Leimentaler, mit einer rot als trabanten, trug an des erschlagenen grafen von Fürstenberg sidne schuben, mit einem breiten wissen krůz, wie ein mess-casel verzeichnet; wurden vom bischof von Worms gefragt, wer si doch wårid, antwortends: wir sind die buren, die den adel strafend.	Namlich so gieng da Bitterle, ein Leimentaler, mit einer rot als trabanten, trug an des erschlagenen grafen von Fürstenberg sidne schuben, mit einem breiten wissen krüz, wie ein mess-casel verzeichnet; wurden vom bischof von Worms gefragt, wer si doch wärid, antwortends: wir sind die buren, die den adel strafend.	Nämlich so ging da *Bitterle*, ein Leimentaler,[1292] mit einer Rotte als Trabanten,[1293] trug […] des erschlagenen Grafen von Fürstenberg seidene Schaube[1294] mit einem breiten weißen Kreuz, wie [auf] eine[r] Messkasel verzeichnet. [Sie] wurden vom Bischof von Worms gefragt, wer sie doch wären, [und] antworteten: »Wir sind die Bauern, die den Adel strafen!«

Transkription 59 Hans Weigel d.Ä.: Typendruck zu *Landsknecht und Ritter*, transkribiert nach: Abb. 238

Der Keiegsman ſpricht O grimer dot waꝛ thueſtu hie An dich het ich kein glauben nie piß das ich ſich dein grewlich geſicht Gantz alle forcht hab ich vernicht Maniche groſſe not hab ich bestanden In dewtſchen vnd in welſchen Landen	Der Keiegsman spricht O grimer dot waß thuestu hie An dich het ich kein glauben nie Piß das ich sieh dein grewlich gesicht Gantz alle forcht hab ich vernicht Maniche grosse not hab ich bestanden In dewtschen vnd in welschen Landen	Der Kriegsmann spricht: O grimmer Tod, was tust du hier? An dich hatte ich keinen Glauben, nie! Bis dass ich sehe dein grausames Gesicht. Ganz alle Furcht habe ich vernichtet, Manch große Not habe ich bestanden In deutschen und in welschen[1295] Landen.

1292 Das *Leimental* oder auch *Leymental* ist eine Niederung, die sich heute grenzübergreifend vom Elsass bis in die Kantone Solothurn und Basel erstreckt.
1293 *Trabanten* konnten neben Begleitern auch ganz explizit Fußkrieger meinen, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 21 ab Sp. 941.
1294 Neben einer leicht veränderten Orthografie gibt die ältere Edition der Berner Chronik von 1824 *Schuhe* statt *Schube* an, vgl. ANSELM 1824–1833, S. 54.
1295 *Wälsch* oder *welsch*, wie in FN 1172.

Nun mu□ ich leyden des dottes pein O herre gott erparm dich mein Der dot ſpricht Wie wol du pigt kún/Starck und Lang Manich man hat von dir gelitten zwang J□ muſt dn auch mein pfeil erleyden Dein ſchlacht ſchwerdt das wirt nit mer ſcheyden Gegen mir hilft kein gegen Wher Jch Erlech den hauptman ſambt dem her Wolauff du wirſt nit lenger leben Du muſt dem Richter antwordt geben	Nun muß ich leyden des dottes pein O Herre gott erparm dich mein Der dot spricht Wie wol du pist kün, Starck und Lang Manich man hat von dir gelitten zwang Itz must dn auch mein pfeil erleyden Dein schlacht schwerdt das wirt nit mer scheyden Gegen mir hilft kein gegen Wher Ich Erlech den Hauptman sambt dem Her Wolauff du wirst nit lenger leben Du must dem Richter antwort geben	Nun muss ich leiden des Todes Pein, O Herr Gott! erbarme dich meiner. Der Tod spricht: Wie wohl du bist kühn, stark und lang, Manch [ein] Mann hat von dir gelitten Zwang. Jetzt musst du auch meinen Pfeil erleiden, Dein Schlachtschwert das wird nie mehr schneiden. Gegen mich hilft keine Gegenwehr Ich erlege den Hauptmann samt dem Heer. Wohlauf, du wirst nicht länger leben, Du musst dem Richter Antwort geben.

Transkription 60 Thomas Murner: *Die Schelmenzunft*, transkribiert nach: MURNER 1926, *Vnder der Roſen reden*, Unpaginiert

¶Jch hab offt vnder roten roſen geklafft/gekallet/vnd/gekoſen hetich aiñ deck zůr ſelben ſtund darfür gehabt/in meinem mund Jch het ſein warlich ba□ genoſſen vnd wár tauglicher mir erſchoſſen Reden iſt nit allweg gůt darumb ſo halt dein maul in hůt Vnd richt nit alle tandtmár au□ das dir nit kum̃ vnglück in□ hau□ halt zů/vnd bſchleü□ die bot táſch dein vnnü□ maul nit all□eit wáſch Mit frummen vnd mit erbern leütten red iſt nit gůt zů allen zeitten	¶ Ich hab offt vnder roten rosen geklafft, gekallet vnd gekosen Hetich ainen dreck zur selben stund darfür gehabt, in meinem mund Ich het sein warlich baß genossen vnd wär tauglicher mir erschossen Reden ist nit allweg güt darumb so halt dein maul in hut Vnd richt nit alle tandtmär auß das dir nit kumm vnglück inß hauß Halt zu, vnd bschleüß die brot täsch dein vnnütz maul nit allzeit wäsch Mit frummen vnd mit erbern leütten red ist nit gut zu allen zeitten	Ich habe oft unter roten Rosen geklafft[1296] gekallt[1297] und gekosen.[1298] Hätte ich einen Dreck zur selben Stunde dafür gehabt in meinem Mund, ich hätte sein wahrlich baß genossen und wäre tauglicher mir erschossen.[1299] Reden ist nicht allweg gut, darum so halte dein Maul in Hut und richte nicht alle Tandmär aus, dass dir nicht kommt Unglück ins Haus. Halt zu und verschließe die Brottasche,[1300] dein unnützes Maul nicht allzeit wäsche![1301] Mit frommen und mit ehrbaren Leuten reden ist nicht gut zu allen Zeiten.

1296 *Klaffen* = » wie schwatzen, lästig viel reden, unnütz oder sinnlos, vorlaut, anmaszend oder selbstgefällig reden«. GRIMM 1854–1961, Bd. 11, Sp. 895, 2) b).

1297 *Kallen* = »schreien, laut oder viel reden u. ä., ein der schriftsprache verlorenes wort;« GRIMM 1854–1961, Bd. 11, Sp. 69.

1298 *Kosen* = »kosen, reden, sprechen, sagen, teidingen«. GRIMM 1854–1961, Bd. 11, Sp. 1842, II) 1) a).

1299 Das Verb *schossen* meint keimen oder sprießen und hier im übertragenen Sinne [an]gedeihen, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 15, Sp. 1600.

1300 Die Brottasche oder auch der Brotsack bezeichnen pejorativ das Maul [zum Fressen], vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 2, Sp. 406.

1301 Das Verb *wäschen* erscheint hier noch in der Form, auf die unser pejorativ konnotiertes *Gewäsch* zurückgeht. Zum Zusammenhang von Wäsche und Geschwätz siehe GRIMM 1854–1961, Bd. 6, Sp. 5360.

Darumb ſo lern ſparmunde machen du můſt ſunſt waiñ/ſodu móchſt lachē Doch hond die ſchelmen ainen fund was ſy ſchwá□en alle ſtund Vnd von den erbern leütten koſen hond ſy es thon vnder der Roſen Mit weitter ſol es kōmen dañ ich wai□ nit/wie verſchwygen kann Von vilen bleiben ſemlich red die er ſelb nit verſchwigen het Wes ſchwyg er nit ins teufels namen ſo ſchwygen die andern alle ſamen Dañ fahents an gloſieren ſchon wie man ir reden ſol verſton In beichtens wei□ vnd anders nit wa hat der arm ſein Eer damit Der da frum̃ iſt/vnd auch bider wer gibt im dañ ſeiñ Eren wider Die du im abſchwá□eſt zů ruck mit lugen vnd mit ſchelmenstuck Der teüfel hat dich ſo verkert mit falſchen lugen beichten gelert er hat dich ſelber auch gehört Vnd wirt dir geben deinen lon zů ſeinr zeit Abſolution.	Darumb so lern sparmunde machen du must sunst wainen, sodu möchst lachen Doch hond die schelmen ainen fund was sy schwätzen alle stund Vnd von den erbern leütten kosen hond sy es thon vnder der Rosen Mit weitter sol es kommen dann ich waiß nit, wie verschwygen kann Von vilen bleiben semlich red die er selb nit verschwigen het Wes schwyg er nit ins teufels namen so schwygen die andern alle samen Dann fahents an glosieren schon wie man ir reden sol verston In beichtens weiß vnd anders nit wa hat der arm sein Eer damit Der da frumm ist, vnd auch bider wer gibt im dann seine Eeren wider Die du im abschwätzest zu ruck mit lugen vnd mit schelmenstuck Der teüfel hat dich so verkert mit falschen lugen beichten gelert er hat dich selber auch gehört Vnd wirt dir geben deinen lon zu seinr zeit Absolution.	Darum so lern Sparmund [zu] machen, du musst sonst weinen, wenn du möchtest lachen. Doch haben die Schelmen einen Fund, was sie schwätzen alle Stunde und von den ehrbaren Leuten kosen, haben sie es getan unter den Rosen. Mit weiter soll es kommen dann, ich weiß nicht, wie verschweigen kann, von Vielen bleibt sämtliche Rede, die er selber nicht verschwiegen hat. Was schweigt er nicht, in Teufels Namen! so schweigen die Anderen alle zusammen. Dann fangen sie an glossieren schon, wie man ihre Reden soll verstehen, ihn beichten sie weise und anderes nicht. Was hat der Arme seine Ehre damit, der da fromm ist und auch bieder, wer gibt ihm dann seine Ehre wieder, die du ihm abgeschwätzt hast zurück mit Lügen und mit Schelmenstück. Der Teufel hat dich so verkehrt, mit falschen Lügen beichten gelehrt; er hat dich selber auch gehört und wird dir geben deinen Lohn zu seiner Zeit Absolution.

Transkription 61 Johannes Geiler von Kaysersberg: *Vom menschlichen Baum*, transkribiert nach: GEILER 1521, Fol. CXVI^{v}

Zů dem fierden ſo reden von dem tod die einfaltigen/ vnd meinē der tod ſei ein bild/ wie es die maler da malē/ aber ſie irren/ wā der tod iſt nichts weſentlich/ es iſt ein verlaſſung der ſellen ihres leibs/ die ſcheidung kann man nit malen/ es iſt aber ein bild vnd ein figur eines menſchen leiben in dem grab.	Zu dem fierden so reden von dem tod die einfaltigen, und meinen der tod sei ein bild, wie es die maler da malen, aber sie irren, wann der tod ist nichts wesentlich, es ist ein verlassung der sellen ihres leibs, die scheidung kann man nit malen, es ist aber ein bild vnd ein figur eines men- schen leiben in dem grab.	Zum Vierten, so reden von dem Tod die Einfältigen, und meinen der Tod sei ein Bild, wie es die Maler da malen. Aber sie irren, denn der Tod ist nichts Wesentliches,[1302] er ist eine Verlassung der Seelen ihres Leibes; die[se] Schei- dung kann man nicht malen, es ist aber ein Bild und eine Figur eines Menschen Leibes in dem Grab.

Fol. CXVII^{v}

1302 *Wesentlich* ist in diesem Text gemeint im Sinne von *leibhaftig*, *greifbar*, *fassbar*. Vgl. hierzu GRIMM 1854–1961, Bd. 29, Sp. 594, 2)

Ausgangstexte	Transkriptionen	Angepasste Textformen	Übersetzungen
Du ſpichſt alſo/ſeitenmal das der tod nit iſt etwas weſentlichs/vnd iſt nit dan ein abſcheidung der ſelen von dem leib. Warū verwürfft den die heilig kirch nit das gemält der maler/ſo es nit nach der gewonheit iſt. Item warūb ſagt dan die heilig geſchifft von dem tod/als von einem erſchockenlichen ding das des menſchen leben hin⸗nem. Abacus.iii. ſpicht er (Ante faciem eius.) Vo im an⸗hin gat □ tod.pſal.Veniat mos ſuper illos.Johānes beſch⸗eibt den tod das er eittet vff einem falwen pfert. Ich gib antwurt wie wol es iſt als geſagt/ſo der tod iſt ein abſcheidung vñ ein beraubung/vnd nit mag haben ein figur weſentlich die in bedüt/ſo iſt die heilig geſchifft ſich gleich fomig machen dem gemeinen lauff der red/vnd ret von dē tod als het er ein weſſen vñ wer et⸗wan als ein můter die mit einem kind ret/als dz kind mit ir ret/ſie bicht auch die wot vñ macht halbe wot wie dz kind/ſie kann wol gantze wort machē/aber ſie la□t dē kind nach vnd dem iſt das erſchockenlich dem das Darumb ſo werden fillerlei bild erdacht von dem tod/damit das man in fócht. Wir leſen in der heiligen geſchifft das □ tod einem in der geſtalt erſchinen ſei ei⸗nem anderen in einer anderen geſtalt. Vff die andern frag warumb die kirch die gemält nit verwürfft. Ich antwurt das die heilig kirch falſcheit der maler nit beſtedigt. Seitenmal aber das man ein ding nennen mag wie man will. Quia nomina ſunt ad placi⸗tum. Vnd die einfaltigen/auch dy maler heiſen eins to⸗den mēſchen leichnam der ſchlangen vnd würmer erbt heiſſen ſie den tod/ſo malen ſie ein ſemlich bild für des	Du sprichst also, seitenmal das der tod nit ist etwas wesentlichs, vnd ist nit dan ein abscheidung der selen von dem leib. Warum verwürfft den die heilig kirch nit das gemält der maler, so es nit nach der gewonheit ist. Item warumb sagt dan die heilig geschrifft von dem tod, als von einem erschrockenlichen ding das des menschen leben hinnem. Abacus.iii. spricht er (Ante faciem eius.) Vor im anhin gat d tod.Psal.Veniat mors super illos. Johannes beschreibt den tod das er eittet vff einem falwen pfert. Ich gib antwurt wie wol es ist als gesagt, so der tod ist ein abscheidung vnd ein beraubung, vnd nit mag haben ein figur wesentlich die in bedüt, so ist die heilig geschrifft sich gleich formig machen dem gemeinen lauff der red, vnd ret von dem tod als het er ein wessen vnd wer etwan als ein muter die mit einem kind ret, als dz kind mit ir ret, sie bricht auch die wort vnd macht halbe wort wie dz kind, sie kann wol gantze wort machen, aber sie laßt dem kind nach vnd dem ist das erschrockenlich ~~dem das~~[1303] Darumb so werden fillerlei bild erdacht von dem tod, damit das man in förcht. Wir lesen in der heiligen geschrifft das d tod einem in der gestalt erschinen sei einem anderen in einer anderen gestalt. Vff die andern frag warumb die kirch die gemält nit verwürfft. Ich antwurt das die heilig kirch falscheit der maler nit bestedigt. Seitenmal aber das man ein ding nennen mag wie man will. Quia nomina sunt ad placitum. Vnd die einfaltigen, auch dy maler heisen eins todten mennschen leichnam der schlangen vnd würmer erbt heissen sie den tod, so malen sie ein semlich bild für des todes bild, vnd seind drei vrsachen, darumb die kirch semlich bild malen laßt.	Du sprichst also, seitenmal[1304] dass der Tod nicht ist etwas Wesentliches und ist nichts als eine Abscheidung der Seele vom Leib. Warum verwirft dann die Heilige Kirche nicht das Gemälde der Maler, wenn es nicht nach der Gewohnheit ist? Ebenso, warum sagt dann die Heilige Schrift von dem Tod, wie von einem schrecklichen Ding, das des Menschen Leben hin[weg]nimmt? [In] Abacus III.[1305] spricht er: (Ante faciem eius) Vor ihm anhin geht der Tod. Psalm. Veniat mors super illos.[1306] Johannes beschreibt den Tod, dass er auf einem fahlen Pferd reitet. Ich gebe Antwort, obwohl es so ist wie gesagt: Wenn der Tod eine Abscheidung und eine Beraubung ist und mag keine wesentliche Figur haben, die ihn bedeutet, so macht sich die Heilige Schrift gleichförmig dem gemeinen Lauf der Rede und redet von dem Tod, als hätte er ein Wesen und wäre etwa wie eine Mutter, die mit einem Kind redet, wie das Kind mit ihr redet; sie bricht auch die Worte und macht halbe Worte wie das Kind. Sie kann wohl ganze Worte machen, aber sie lässt dem Kind nach, und dem ist das erschreckend. Darum werden vielerlei Bilder von dem Tod erdacht, damit man ihn fürchtet. Wir lesen in der Heiligen Schrift, dass der Tod Einem in der Gestalt erschienen sei, einem Anderen in einer anderen Gestalt. Auf die anderen Frage, warum die Kirche die Gemälde nicht verwirft: Ich antworte, dass die Heilige Kirche [die] Falschheit der Maler nicht bestätigt. Seitenmal aber das man ein Ding nennen mag wie man will. Quia nomina sunt ad placitum. Und die Einfältigen, auch die Maler, heißen einen toten Menschen Leichnam, [denjenigen] der Schlangen und Würmer erbt heißen sie den Tod. So malen

1303 Hier sind vermutlich überflüssige Worte im Schriftspiegel stehen geblieben.

1304 *Seitenmal*, ursprünglich *sintemal*, ist eine heute nicht mehr gebräuchliche Konjunktion, die, wie hier, mit *dass* stehen kann, und am besten mit *wenn* oder *sei es* zu übersetzen ist, vgl. GRIMM 1854–1961, Bd. 16, Sp. 1211 und 1214–1215.

1305 Gemeint ist Joel 2.3.

1306 LUTHER 1999, AT, S. 570, Ps 55, 16 (VULGATA 2018, Ps 54, 16): »Der Tod übereile sie«.

todes bild/vnd ſeind dei vſachen/darüb die kirch ſemlich bild malen la□t. Zů dem erſten als Gego. ſpicht ſo iſt nichts krefftigers fleiſchliche laſter zů zemen/dan gedencken wie vnſer leib nach dem tod werden, darumb dz die menſchē mit iren augen ſehen wie ſie werden in zůkünfftigen/vnd ir můt/wil nider getruckt wird/ſo la□t man das bild für des todts bild bleiben. Zů dem dritten das wir gedemütiget werden ſo wir hoffart treiben mit des leibes hübſche. Zů dem dritten das in dem garten □ heiligen kirch das bild ſtant als ein fogelgeſchüw/wan es die menſchen ſehen/das ſie darab erſchecken/vnd ein focht vberkumen. Alſo v□ der vſach man die tüffel auch malt in villerlei erſchockenlicher geſtalt/die ſie doch nit haben/	Zu dem ersten als Grego. spricht so ist nichts krefftigers fleischliche laster zu zemen, dan gedencken wie vnser leib nach dem tod werden, darumb dz die menschen mit iren augen sehen wie sie werden in zukünfftigen, vnd ir mut-wil nider getruckt wird, so laßt man das bild für des todts bild bleiben. Zu dem dritten das wir gedemütiget werden so wir hoffart treiben mit des leibes hübsche. Zu dem dritten das in dem garten d heiligen kirch das bild stant als ein fogelgeschüw, wan es die menschen sehen, das sie darab erschrecken, vnd ein forcht vberkumen. Also vß der vrsach man die tüffel auch malt in villerlei erschrockenlicher gesstalt, die sie doch nit haben,	sie ein semlich[1307] Bild für des Todes Bild und [es] sind drei Ursachen, darum die Kirche semliche Bilder malen lässt. Zum dem ersten wie [Papst] Gregor [der Große] spricht, so ist nichts Kräftigeres um fleischliche Laster zu zähmen, als [zu] gedenken, wie unser Leib nach dem Tod wird. Darum, dass die Menschen mit ihren Augen sehen, wie sie im Zukünftigen werden, und ihr Mutwille nieder gedrückt wird, so lässt man das Bild für des Todes Bild bleiben. Zu dem dritten,[1308] dass wir gedemütigt werden, wenn wir Hoffart treiben mit des Leibes Hübsche. Zu dem dritten, dass in dem Garten der Heiligen Kirche das Bild als eine Vogelscheuche steht, wenn es die Menschen sehen, dass sie daran erschrecken und [sie] eine Furcht überkommt. Also aus der Ursache man die Teufel auch malt in vielerlei erschreckender Gestalt, die sie doch nicht haben.

1307 Das Adjektiv *semlich* bedeutet »ebenso beschaffen, derselbe, solch, gleich, ähnlich«, GRIMM 1854–1961, Bd. 16, Sp. 559.

1308 Geiler von Kaysersberg hat den zweiten Punkt übersprungen und zählt seine drei Punkte: Erstens, drittens, drittens.



MORS MILITANS

Die Forschung zur Todesikonografie behandelte individuelle Darstellungsformen des Todes bisher meist als Spielarten der Totentänze. Die vorliegende Arbeit führt für ein erweitertes Verständnis der Todesfigur den Begriff der *mors militans* in die kunsthistorische Forschung ein und erfasst erstmalig kohärent die Darstellungskomplexe des streitbaren Todes. Anhand einer ikonografischen, rezeptionsästhetischen sowie kulturhistorischen Untersuchung werden Befunde der bisherigen, von einer teleologischen Motiventwicklung ausgehenden Forschung revidiert. Mit dem Blick für Details, tiefgreifenden Bildanalysen vieler bisher kaum untersuchter Grafiken und einem umfassenden Bild- und Quellenanhang leistet die Dissertation somit einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung künstlerischer Innovationen im Bereich frühneuzeitlicher Druckgrafik.

EBERHARD KARLS
UNIVERSITÄT
TÜBINGEN

TÜBINGEN
LIBRARY PUBLISHING

9783946552536