



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## **Der Tod in der **Kunst**kammer der frühen Neuzeit**

Verfasserin

**Silvia Müllegger**

angestrebter akademischer Grad

**Magister der Philosophie (Mag. phil)**

Wien, im Oktober 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

## **Danksagung**

Ich möchte meine Diplomarbeit zum Anlass nehmen, um mich herzlich zu bedanken,

bei meinem Betreuer Professor Univ. Prof. Michael Viktor Schwarz,  
bei meinen Freunden und darunter ganz besonders Stefan Nützel, Mag. Michael Ullermann  
und Mag. Martin Schwarz,  
aber vor allem bei meinen Eltern, Annemarie und Richard Müllegger, die mir so vieles,  
unter anderem das Studium, ermöglicht haben.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Der Tod im 16. Jahrhundert</b> .....	<b>6</b>
2.1. Theologische Todesängste .....	6
2.2. Bilder des Todes .....	10
2.3. Resümee .....	13
<b>3. Memento Mori: Das Tödlein als säkularisiertes Andachtsobjekt</b> .....	<b>15</b>
3.1. Zum Begriff und der Funktion des „Andachtsbildes“ .....	15
3.2. Das Tödlein, ein multifunktionales <i>Memento mori</i> -Objekt .....	18
3.3. Resümee .....	20
<b>4. Die Kunstkammern der frühen Neuzeit</b> .....	<b>21</b>
4.1. Forschungsstand.....	21
4.2. Über das Sammeln und die Objekte.....	24
4.3. Zur Entwicklung der Kunstkammern im enzyklopädischen Sinn .....	26
4.4. Resümee .....	30
<b>5. Über die Objekte – die Tödlein in der Kunstkammer</b> .....	<b>31</b>
<b>5.1. Das Tödlein von Hans Leinberger, Sammlung Ambras in Tirol</b> .....	<b>31</b>
5.1.1. Über den Künstler .....	33
5.1.2. Das Tödlein und seine expressive Gestaltung .....	34
5.1.3. Ein Tödlein für Maximilian I. – ein Liebhaberstück der privaten Andacht.....	39
5.1.4. Resümee und zur Frage der Funktion in der Kunstkammer von Ferdinand II. ....	42
<b>5.2. Der „Tödlein-Schrein“ von Paul Reichel – Ambraser Kunstkammer</b> .....	<b>44</b>
5.2.1. Des Tödleins Vorlage: Andreas Vesalius Werk „Opera omnia anatomia et chirurgica“ .....	45
5.2.2. Der Tod im Paradies.....	48
5.2.3. Zum Andachtsmoment der „Vita contemplativa“ .....	50
5.2.4. Reichels „Tödlein-Schrein“, eine Preziose der Andacht.....	53
5.2.5. Resümee und zur Frage der Funktion in der Kunstkammer von Ferdinand II .....	56

<b>5.3. Das „Tödlein im Sarg“: ein Kabinettstück aus dem Museum Schnütgen (Köln)...</b>	<b>58</b>
5.3.1. Zum Forschungsstand .....	59
5.3.2. Das Tödlein als <i>Transi</i> .....	60
5.3.3. Das Memento-Särglein.....	63
5.3.4. Zur Rolle der Pleuranten .....	66
5.3.5. Resümee und zur Frage der Funktion in einer unbekanntem Kunstkammer .....	68
<b>6. Resümee: Zur Verortung und Funktion der Tödlein in den Kunstkammern der frühen Neuzeit .....</b>	<b>70</b>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>73</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>88</b>
<b>Abbildungen.....</b>	<b>93</b>
<b>Abbildungsnachweis.....</b>	<b>142</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>145</b>
<b>Lebenslauf.....</b>	<b>146</b>

## 1. Einleitung

„*Tod und Sterben sind nicht eins, das Sterben ist ein Prozess, der im Leben stattfindet, aber ohne den Stachel Tod wäre das Sterben kein Sterben, und ohne Sterben wäre kein Tod.*“<sup>1</sup>

Beides, Tod und Sterben, sind untrennbar verbunden und der Gedanke an das eigene Ende nur fassbar in dem Tod der anderen. In der abendländischen Erinnerungskultur gedenkt man der Toten nicht nur durch Rituale sondern auch durch Mahnungen an die eigene Vergänglichkeit als auch durch das *Memento mori*.<sup>2</sup> Das Gedenken des Todes, die Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit kann man seit der Antike finden, aber besonders im 15. und 16. Jahrhundert wird im Speziellen die *meditatio mortis* und im Allgemeinen die Meditation – frühneuzeitliche Synonyme sind Betrachtung, Andacht, Erinnerung – fester Bestandteil der Frömmigkeitspraxis.<sup>3</sup> Besonders die *Ars Moriendi*, die „Kunst des heilsamen Sterbens“, thematisierte die Sterbestunde, und diese Erbauungsbücher hatten nicht nur die Aufgabe immer wieder das *Memento mori* einzufordern, sondern beinhalteten auch eine *Ars Vivendi*.<sup>4</sup> Diese *Ars vivendi*, ähnlich einem epikureisches *Carpe diem*, bezog sich auf die christlich-religiöse Lebensführung, denn die beeinflusste die Situation nach dem Tod entscheidend. So beinhaltete das *Memento mori* nicht nur das Gedenken an das Jenseits sondern auch eine Ethisierung der Lebensführung.<sup>5</sup>

Vor allem am Beginn der frühen Neuzeit, damit wird hier der Zeitrahmen zwischen Ausgang des Spätmittelalters und der sogenannten Sattelzeit um 1800 verstanden,<sup>6</sup> entstanden eigene Kunstwerke, die den Gedanken des *Memento mori* bzw. des *Carpe diem* eindringlich thematisierten. Diese standen, um Sörries zu zitieren,

„zunächst für eine mittelalterliche und auch noch neuzeitliche Gesinnung, die die Endlichkeit des Lebens bedenkt [...]“ und „die durch Gegenstand und/oder Inschrift diese Vergänglichkeit zum Ausdruck bringen.“<sup>7</sup>

Diese Verbildlichung der Endlichkeit zeigt sich in einer Reihe von Gegenständen, die von janushaft gestalteten Rosenkranzperlen (Abb. 1), über Schmuckgegenstände (Abb. 2) bis zu den verschiedensten Darstellungen der Todesfigur, den sogenannten „Tödlein“, reicht (Abb. 3).

---

<sup>1</sup> Lacina 2009, S. 14.

<sup>2</sup> Angermann 1993, S. 510f.

<sup>3</sup> Wodianka 2006, S. 289.

<sup>4</sup> Niederkorn-Bruck 1997, S. 69f.

<sup>5</sup> Lentjes 2006, S. 317.

<sup>6</sup> Erbe 2007, S. 11.

<sup>7</sup> Sörries 2005, S. 123.

Bei den Tödlein handelt es sich um verkleinerte Darstellungen oder Skulpturen des Todes,<sup>8</sup> die ab dem 16. Jahrhundert vor allem im profanen Bereich ihre Aufstellung fanden. Einige dieser Objekte sind heute noch erhalten, und zeigen unterschiedliche Todesbilder. Drei dieser Figuren sollen hier näher beleuchtet werden, die man m. E. auch als „erste ihrer Art“ verstehen kann (Abb. 3, 4, 5).

Bei einer Skulptur handelt es sich um das Tödlein von Hans Leinberger, das um 1515 entstand und durch sein dynamisches Haltungsmotiv als auch durch seine expressive formale Gestaltung hervorsticht (Abb. 3). Leinbergers Tödlein gilt als beispielgebend für andere, später entstandene Tödlein, wobei diese nur in formaler Hinsicht an ihr Vorbild heranreichen können (Abb. 6, 7, 8, 9, 10). Das zweite Objekt, der „Tödlein-Schrein“ von Paul Reichel, zeigt einen sinnierenden Tod in einem altarähnlichen Schrank, der ein melancholisches Stimmungsbild kreiert (Abb. 5). Zwar kann man auch ähnlich gestaltete Tödlein in dieser Kontemplationshaltung finden, aber in Verbindung mit einem altarähnlichen Schrein bleibt es eine einzigartige Zusammenstellung (Abb. 11). Beide Kunstwerke wurden in der Kunstkammer von Erzherzog Ferdinand II. in Tirol aufgestellt, und erfuhren – wie noch gezeigt werden wird – eine vielschichtige Betrachtung. Bei dem dritten und letzten vorgestellten Kabinettstück ist der Bildhauer unbekannt. Hier wird ein elfenbeinernes Tödlein in der Form eines *Transi*, darunter versteht man eine bildliche oder skulpturale Entsprechung eines in Verwesung befindlichen menschlichen Körpers, in einer nach allen Seiten einsichtigen Tumba gezeigt. Das Besondere an diesem Objekt liegt nicht nur an der gruselig-schönen Darstellung der Verwesung, sondern auch in der Konzeption als liegende Figur (Abb. 4).<sup>9</sup> Wie Sörries zeigen konnte, sind hier Einflüsse aus der Sepulkralkunst beispielgebend,<sup>10</sup> und stellt auch fest, dass man bei manchen dieser liegenden Tödlein die Nähe zu anatomischen Lehrmodellen finden kann (Abb. 12).<sup>11</sup> Dieser Aspekt beinhaltet eine neue Betrachtungsweise, auf die – bei der Besprechung der einzelnen Objekte – noch eingegangen wird.

Alle drei Figuren entstanden in verschiedenen Zeitabschnitten des 16. Jahrhunderts und zeigen unterschiedliche Auseinandersetzungen mit Tod und Sterben. Ausschlaggebend für diese Visualisierungen war vor allem die christliche Heilslehre, die ein jenseitsbejahendes als auch ein auf Furcht, Schuld und Buße gerichtetes Erlösungskonzept entwickelte.

---

<sup>8</sup> Sörries 2005, S. 13.

<sup>9</sup> Marth 1993, S. 118.

<sup>10</sup> Sörries 2005, S. 9.

<sup>11</sup> Ebd., S. 37.

Besonders die Mentalitätsgeschichte hat sich mit Entstehung, Kultivierung und Veränderung dieser abendländischen Einstellung zum Tod auseinandergesetzt.

Neben den einführenden frühen Arbeiten von Johan Huizinga<sup>12</sup> und Alberto Tenenti<sup>13</sup>, etablierte sich als Standardwerk der Todesthematik vor allem Philippe Ariès Publikation *L'homme devant la mort*.<sup>14</sup> Auch wenn seine Herangehensweise durchaus kritisch gesehen wird,<sup>15</sup> verfasste Ariès ein umfassendes Entwicklungsmodell, das die Einstellung der Menschen gegenüber dem Tod darlegt. Nach Ariès Ansicht empfand man den Tod im 11. und 12. Jahrhundert als „gezähmten“ Tod (*la mort apprivoisée*), vor dem die Menschen keinen Schrecken empfanden,<sup>16</sup> wie auch – laut Ariès – die Menschen des frühen Mittelalters die Wiederkehr Christi ohne Angst vor dem Gericht erwarteten.<sup>17</sup> Dies änderte sich im 14. Jahrhundert. Die Angst vor dem schnellen, unvorbereiteten Tod kam auf, und wurde nicht nur durch die christliche Heilslehre sondern auch durch Pestepidemien, Krieg und Hungersnöte geschürt.<sup>18</sup> Unsicherheit, Verlassenheit und Tod fanden ihren Ausdruck in der Ikonographie, die nun bevorzugt Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, des Fegefeuers oder den personifizierten Tod wählte.<sup>19</sup>

Lag der Fokus der Auseinandersetzungen bis zum 15. Jahrhundert auf dem „Danach“, so konnten mit der Zeit diese Konstrukte die Gläubigen nicht mehr restlos beruhigen. Die Angst verlagerte sich mehr auf das Sterben selbst, die sich durch Bilder der Vergänglichkeit, der *Ars moriendi* und der Tendenz zum Makabren zeigte.<sup>20</sup> Als weiteres Indiz dieser Auseinandersetzung stehen die einzelnen Todesikonographien, wie z. B. der *Totentanz*, die *Legende der drei Lebenden und der drei Toten* oder der *Triumph des Todes* (Abb. 13, 14, 15). Ebenso emanzipierten sich auch einzelne Themen, wie der *Tod und das Mädchen*, und letztendlich auch die Figur des Todes selbst (Abb. 16, 17).

---

<sup>12</sup> Huizinga 1953.

<sup>13</sup> Tenenti 1957.

<sup>14</sup> Ariès 1982.

<sup>15</sup> Patschovsky meint zu recht, dass man sich mit dem Tod nie leicht getan hatte, und dass man Ariès Definition des „gezähmten“ Todes kritisch sehen und nicht „romantisieren“ sollte; siehe dazu: Patschovsky 1993, S. 9.

<sup>16</sup> Ariès 1982, S. 41.

<sup>17</sup> Ebd., S. 125.

<sup>18</sup> LeGoff 2004, S. 159.

<sup>19</sup> Delumeau 1989, S. 35-37.

<sup>20</sup> Ariès 1982, S. 159.

Der Tod an sich konnte in verschiedenen Rollen auftauchen, zunächst in Frauengestalt, mit Leichentuch oder nackt (Abb. 15), als Reiter gemäß der Apk (6, 8) mit Schwert oder Sense (Abb. 18), als Schnitter mit einer Sichel (Apk 14, 4) und ab dem 13. Jahrhundert mit einer Sense, da das Korn mit dem Halm gemäht worden ist, als Jäger mit Pfeil und Bogen (Abb. 3), als Totengräber besonders im französischen Gebiet (Abb. 19), als Chronos, meist geflügelt, mit Stundenglas (Abb. 20) und als Spielmann, der die Menschen zum letzten Tanz zwingt und einen eigenen Forschungsbereich, den *Totentanz*, aufgetan hat (Abb. 13).<sup>21</sup>

Auch hinsichtlich seiner formalen Darstellung lassen sich Unterschiede feststellen. Es gab den nur mit einem Leintuch bedeckten ausgemergelten Tod, der meist Ähnlichkeiten mit einem Greis zeigte, einen mit Maden, Würmern und Kröten bedeckten Tod und letztendlich den zum Skelett reduzierten Knochenmann (Abb. 3, 4, 5). Bezüglich der Visualisierung der Todesfigur kamen auch regionale Unterschiede auf. Der Norden thematisierte vor allem den Prozess der Verweslichkeit des Körpers, während der Süden den skelettierten Knochenmann bevorzugte.

In diesen Visualisierungen des Todes – im Bildermachen – sieht Belting, „eine aktive Handlung, um der Todeserfahrung und dem Schrecken nicht mehr passiv ausgeliefert zu sein“.<sup>22</sup> Für Ariès stellen diese Bilder des Todes nicht die Angst vor dem Jenseits dar, auch wenn sie für diesen Zweck benützt wurden, sondern sie sind auch als Zeichen einer leidenschaftlichen Liebe zur hiesigen Welt, besagtem *Carpe diem* gleich, zu verstehen.<sup>23</sup>

Diese Ambivalenz zwischen christlicher Jenseitsgerichtetheit und dem Gedanken des *Carpe diem* wie auch die Beziehung zwischen Tod und Individualität erreichte ihren Höhepunkt im 15. Jahrhundert,<sup>24</sup> als die Entdeckung der Welt mit der christlichen Weltverachtung zu konkurrieren begann.<sup>25</sup> Genau in dieser Zeit, als die Aneignung der Welt zu einer neuen Bewusstheit führte,<sup>26</sup> fanden die Tödlein und mit ihnen die *Memento Mori*-Objekte einen breiten Zuspruch. Ein Zeichen dieser neuen Aufgeklärtheit zeigt sich in der beginnenden Akzeptanz gegenüber naturwissenschaftlichen Errungenschaften, die sich besonders ab dem 16. Jahrhundert zu äußern begann.<sup>27</sup> Die Anatomie setzte sich intensiv mit dem menschlichen Stützapparat auseinander, und stellte ihre neuen Entdeckungen nicht nur bildlich sondern auch anhand von kleinen Lehrmodellen dar (Abb. 12).

---

<sup>21</sup> Kirschbaum 1972, Artikel: Tod, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4: Allgemeine Ikonographie, S. 327-331.

<sup>22</sup> Belting 1996, S. 94.

<sup>23</sup> Ariès 1982, S. 168.

<sup>24</sup> Ebd., S. 180.

<sup>25</sup> Sörries 2005, S. 18.

<sup>26</sup> Ebd., S. 18.

<sup>27</sup> Hildebrand 2006, S. 181.

Die Tödlein aus dem 16. Jahrhundert sind noch weit davon entfernt als anatomische Studienobjekte betrachtet zu werden. Was diese Figuren vor allem auszeichnet ist der generelle Ansporn naturalistische Beobachtungen am oder des menschlichen Körper aufzuzeigen, sodass man – im weitesten Sinne – Ansätze medizinischer Neugier ausmachen kann.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt liegt in der Verortung der Tödlein. Man konnte diese eigenwilligen Skulpturen vor allem bei adeligen Herrschern und in ihren Kunstkammern finden. Heute gelten diese Sammlungen der frühen Neuzeit als Vorläufer der Museen, und entstanden mit dem Ziel den Makrokosmos im Mikrokosmos darzustellen zu wollen.<sup>28</sup> Diesen enzyklopädischen Ansatz des Sammels kann man besonders bei zwei Kollektionen finden: bei der Herzog Albrechts V. in München (1528-1579) und der Erzherzog Ferdinands II. in Tirol (1529-1595).<sup>29</sup> Besonders die Sammlung auf Schloss Ambras in Tirol versucht den ursprünglichen Zustand nach zu gestalten (Abb. 21), und zwei der hier besprochenen Kabinettstücke sind auch heute dort ausgestellt (Abb. 3, 4). Die Tödlein einer Kunstkammer luden dazu ein bewundert und bestaunt zu werden, denn – neben ihrer tiefsinnigen Thematik – zeichneten sie sich durch ein Zusammenspiel von hoher Kunsthandwerklichkeit und Materialität aus. Diese Charakteristik zeichnet fast alle Tödlein aus, und – neben ihrer Funktion als *Memento mori*-Objekt – stellen sie sich ebenso als außergewöhnliche und großartige Kunstwerke dar.

Wie gezeigt wurde, konnte man bei diesen Figuren verschiedenste Betrachtungsansätze finden, und diese Arbeit möchte folgenden Fragestellungen nachgehen: welche Einflüsse in formaler und thematischer Hinsicht haben diese eigenwilligen Skulpturen geprägt, inwiefern kann man sie als Andachts- und naturwissenschaftliche Studienobjekte begreifen, und welche Funktion erfüllten sie im Kontext der Kunstkammern.

Waren sie vorrangig Schmuck- und Sammlerstücke oder dienten sie auch der privaten Erbauung? So widmet sich der erste Teil dieser Arbeit der Einstellung gegenüber Tod und Sterben in der frühen Neuzeit, der zweite Teil der Entstehung und den Charakteristiken der frühen Kunstkammer und der dritte und letzte Abschnitt geht deren Einbindung in den kunsthistorischen Kontext und vor allem der Frage nach ihrer Funktion in der Kunstkammer der frühen Neuzeit nach.

---

<sup>28</sup> König-Lein 2000, S. 11.

<sup>29</sup> Hinsichtlich der historischen Stellung bezeichnet Seelig die Münchner Sammlung als die erste enzyklopädische Kunstkammer; siehe dazu: Seelig 2008, S. 84.

## 2. Der Tod im 16. Jahrhundert

Aufbauend auf antike Betrachtungen hatte das Christentum viele deren Inhalte und Ideen, wie z. B. die Seelenlehre, übernommen und in den christlichen Glauben integriert. Man glaubte an das Weiterleben der Seele nach dem Tod, und die Kirche entwickelte ab dem Mittelalter ein auf das Jenseits geprägtes Heilskonzept. Um in den Himmel aufsteigen zu können, musste man erst das Jüngste Gericht abwarten, wobei ein jeder erst einmal im Fegefeuer bestraft wurde. Die Dauer im Purgatorium hing wesentlich von der Lebensführung ab, aber Fürbitten, Ablässe und Gebete konnten diese Zeit verkürzen. Mit dieser Aussicht auf ein Leben nach dem Tod, auf Gerechtigkeit versuchte man die Angst des Menschen vor Tod und Sterben zu relativieren bzw. zu nehmen, denn zu leben bedeutete generell Furcht zu haben, vor dem Tod, vor Leid oder vor Krankheit.<sup>30</sup> Diese Auseinandersetzung mit der Todesangst zeigt sich in den Bildern des Todes, den verschiedenen Todesikonographien als auch bei den Tödlein, und soll in den nächsten Kapiteln näher beleuchtet werden.

### 2.1. Theologisierte Todesängste

Wesentlich für die christlich geprägten Jenseitsvorstellungen war der Einfluss Platons. Einer seiner wichtigen Lehrensätze zeichnet sich dadurch aus, dass die Seele als der höhere und der Leib als der niedere Teil verstanden wurde, der die Tätigkeit der Seele hemmt und fesselt. Erst durch den Tod ist die Seele losgelöst und kann nun teilhaben am Göttlichen. Dieser Seele-Leib-Dualismus hat die christliche Theologie maßgeblich bestimmt, denn ausgehend von Platons Postulat, dass nur die Seele Anteil hat an der Welt der Ideen, wurde der Körper (die Materie) und das diesseitige Leben als minder bewertet, und das Jenseits als Erfüllung allen Seins gesehen.<sup>31</sup>

Als wichtige Basis fungierte hier Platons Werk *Phaidon*, das unter anderem der Frage nachging, was nach dem Tod mit der Seele passieren würde. Platon versuchte zu erklären, dass die Seele unsterblich sei,<sup>32</sup> und implizierte die Hoffnung auf Wiedergeburt, denn „ ..., es gibt tatsächlich das Wieder-Lebendig-Werden und ein Entstehen der Lebenden aus den Toten und ein Sein der Seelen der Toten, und zwar für die Guten ein besseres, für die Schlechten ein schlechteres.“<sup>33</sup>

Die Annahme eines Gerichtes war für Platon das Ideal der Gerechtigkeit, die in dieser Welt nicht mehr verwirklicht werden konnte, wie auch der Mythos des Totengerichts ausdrückte, dass der Mensch für sein Handeln einstehen musste.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Minois 1994, S. 36.

<sup>31</sup> Haas 1989, S. 22f.

<sup>32</sup> Schade 1974, S. 26.

<sup>33</sup> Plato, übers. und hrsg.: Zehnpfennig 2007, S. 45.

Die Vorstellung des Weltgerichts bzw. eines Weltenrichters fand auch im christlichen Verständnis seinen Niederschlag. Hier wird am Jüngsten Tag über den Menschen gerichtet werden, wie man es bei Mt, 24.29-31 und Mt, 25.31-46 oder in den Offenbarungen an Johannes finden kann.<sup>35</sup> Das passiert erst, wenn der Mensch gestorben ist, wobei der Mensch zwei Tode erfährt, jenen ersten Tod – Trennung in Seele und Leib – und den zweiten, definitiven Tod, in dem die Seele vor dem Weltenrichter ihre Strafen erfährt.<sup>36</sup> Um die Zeit im anstehenden Fegefeuer entsprechend zu verkürzen, kann ein entsprechend religiöser Lebenswandel als auch Gebet, Mediation, Stiftungen und Wallfahrten die Situation nach dem zweiten Tod entscheidend beeinflussen.<sup>37</sup> Bis zu diesem Tag befindet man sich in einer Art Schlaf, der bis zum Anknft des Weltenrichters dauerte, wobei dem Menschen erst nach dem jüngsten Gericht ein glückseliges Leben zugestanden werden kann.<sup>38</sup> So versteht sich das weltliche Leben als ein Sein zum Tode, und – christlich gesehen – bringt der Tod statt der Trennung die Erlösung.<sup>39</sup>

Da im 15. Jahrhundert mehr und mehr die Sterbestunde, und somit der Mensch, in den Mittelpunkt der christlichen Betrachtung rückte, stellte sich die Schriften des Theologen Johannes Gerson als besonders einflussreich heraus. Die kurz nach 1400 entstandene *Ars moriendi* (de scientia mortis), die als dritter Teil des *Opus tripartium* weit verbreitet war, beschäftigte sich mit dem Verlauf zum Tode und dem Vollzug des Sterbens.<sup>40</sup> Diese Sterbebüchlein erfuhren eine breite Resonanz, da der Sterbende nicht alleine gelassen bzw. sich das Sterben nach kirchenamtlichem Ritual und mit Beistand zahlreicher Menschen vollzog.<sup>41</sup>

Bonaventura wie auch Thomas von Aquin waren der Meinung, dass das Sehen über den Hören stand, und dass die Unwissenheit der einfachen Leute, die *ruditas simplicium*, als auch die Gedächtnisschwäche der Rezipienten Bilder notwendig machte.<sup>42</sup> So wurden dem Sterbenden verschiedene Bilder des Gekreuzigten Jesus wie auch von Heiligen gezeigt, damit er dem Ansturm des Teufels widerstehen möge.<sup>43</sup>

---

<sup>34</sup> Ricken 1989, S. 28-34.

<sup>35</sup> Ebd., S. 16f.

<sup>36</sup> Niederkorn-Bruck 2007, S. 63.

<sup>37</sup> Ebd., S. 70.

<sup>38</sup> Ebd., S. 63.

<sup>39</sup> Lotz 1989, S. 52f.

<sup>40</sup> Kiening 2006, 227.

<sup>41</sup> Angenendt 1997, S. 674.

<sup>42</sup> Boerner 2008, S. 41.

<sup>43</sup> Lentens 2006, S. 311-313.

Um das zu bewerkstelligen dafür sorgte die Bilder-Ars des Spätmittelalters, aber wie Lentès feststellt, trat in der Mitte des 15. Jahrhunderts ein Perspektivwechsel ein. Während in der *Ars Moriendi* die Bilder Christi und seiner Heiligen im Vordergrund standen, richtete sich mit der Zeit der Blick auf die Bilder des Todes. Girolamo Savonarola (1452-1498), ein italienischer Bußprediger, war der Ansicht, dass das Leben durch die Brille des Todes betrachtet werden sollte, um sich nicht verführen zu lassen. Gleichfalls meinte er, dass der Mensch immer drei Bilder vor Augen haben sollte. Eines sollte Himmel und Hölle darstellen, das zweite das gemalte Bild eines „krank gewordenen Menschen, bei dem der Tod an die Tür klopft“ und als drittes „ein Bild eines Kranken, der gerade beichtet“. <sup>44</sup> Diese Hinwendung zum Tod sollte dem Menschen im Jetzt erinnern, ein christliches Leben zu führen.

Wieso der Mensch überhaupt sterben muss, erklärt die Geschichte des Sündenfalls. Da Adam das Gebot Gottes bricht, nicht vom Baum der Erkenntnis zu essen, bricht, ist der Mensch sein Leben lang mit der Erbsünde behaftet und sterblich. Durch die Sünde Adams wird zwar der Tod ins Leben geholt, aber im christlichen Verständnis liegt die Rettung in Christus. Indem er für die Menschen gestorben ist und sie erlöst, besiegt er durch seine Auferstehung Sünde und Tod. Der Tod ist somit nicht das Ende, sondern er ist Durchgang und Schwelle zum eigentlichen wahren Leben. <sup>45</sup>

Das theoretische Fundament dieses Heilskonzeptes zusammen mit der Konzeption der Erbsünde beruhte auf Augustinus, der die Theologie des christlichen Mittelalters und der Frühen Neuzeit wesentlich geprägt hat. <sup>46</sup> Mit diesen Erklärungsmodellen versuchten man nicht nur die Existenz des Todes sondern auch seine Unentrinnbarkeit als auch Selbstverständlichkeit zu erklären.

Die Reformation stand der Idee des Fegefeuers ablehnend gegenüber, und da es im Moment des Todes nur zwei Möglichkeiten gab, entweder verdammt oder gerettet zu werden, erübrigte sich auch die Sorge um die Toten. <sup>47</sup> Ginge man nach Luther, so sollte der Sterbende alleine gelassen werden, um „den Sterbenden in die Einsamkeit des eigenen Gewissens“ zu befehlen und auch keine Beichte und keine letzte Ölung erhalten. <sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Lentès 2006, S. 318.

<sup>45</sup> Bächtiger 1970, S. 5.

<sup>46</sup> Wilhelm-Schaffer 1999, S. 111.

<sup>47</sup> Göttler 1994, S. 149.

<sup>48</sup> Angenendt 1997, S. 676.

Diese Doktrin wurde wohl kaum in dieser Härte ausgeführt, zeigt aber einen neuen Umgang mit Tod und Sterben. Die Reformation bestritt zwar nicht den Fakt des Todes, der von Luther als der „größte und letzte Feind“ betrachtet wurde, aber durch den Opfertod Christi wurde dieser überwunden, und so brauchte es kein Wieder-lebendig-Werden im Jenseits.<sup>49</sup>

Unterstützt wurde dieser Wandel durch den Humanismus mit seinem wichtigsten Wortführer Erasmus von Rotterdam (1465-1536). Bezogen auf Tod und Sterben konzentrierte sich sein Hauptgedanke in der *cogitatio mortis*, in der der Mensch sich zwischen der *militia diaboli* (Sünde, Tod und Vergänglichkeit) oder der *militia dei* (Glückseligkeit im Zuge der Verneinung des Weltlich-Irdischen) entscheiden musste. Ausschlaggebend ist die Lebensführung, denn Erasmus leugnete nicht den Tod, aber vergegenwärtigte im seinem 1503 entstandenen Werk *Enchiridion militis Christiani* im Kapitel *Liber quomodo se quisque debeat praeparare ad mortem*, dass der Tod nur bitter für diejenigen ist, die sich der Weltlust ergeben haben, was wiederum nur durch die Schwachheit des Glaubens geschehen kann.<sup>50</sup> So rückte umso mehr die christliche Lebensführung im Mittelpunkt des Interesses als auch das Leben an sich. Dieser Aspekt lässt sich – wie später noch ausgeführt – auch bei den Tödlein finden.

Dieses Nachdenken über das Leben und dem Danach wie auch die *Ars Moriendi* zeigen die Bestrebungen auf mit der Angst vor Tod und Sterben besser umgehen zu wollen. All diese Auseinandersetzungen nahmen den Tod zwar nicht vollständig seine Bedrohung, bzw. der Tod war zu früheren Zeiten sicherlich kein anderer als heute,<sup>51</sup> aber prägten unterschiedlichste Bilder des Todes.

---

<sup>49</sup> Barloewen 1996, S. 62f.

<sup>50</sup> Bächtiger 1970, S. 17.

<sup>51</sup> Sörries 2005, S. 9.

## 2.2. Die Bilder des Todes

Der Umgang mit dem Tod zeigt die Einstellung zum Leben. Wie Ariès feststellt, konnte man im frühen Mittelalters die Darstellungen des Jüngsten Gerichtes kaum finden,<sup>52</sup> und wie es scheint, benötigte das Christentum, zumindest nicht am Anfang, den Tod in Person oder andere Zeichen der Vergänglichkeit. Die christliche Vorstellung des Todes fand seine erste Charakterisierung in der Apokalypse bzw. in den Offenbarungen an Johannes, und hier wird der Tod wie folgt beschrieben:

„Dann brach das Lamm das vierte Siegel auf. Ich hörte, wie die vierte der mächtigen Gestalten sagte: Komm!. Ich schaute hin, da kam ein leichenfarbenes Pferd. Sein Reiter hieß Tod, und die Totenwelt folgte ihm auf den Fersen. Ein Viertel der Erde wurde in ihre Macht gegeben. Durch das Schwert, durch Hunger, Seuchen und wilde Tiere sollten sie die Menschen töten.“ (Off. 6.7-9)

Grundsätzlich stand es hier dem Illustrator frei, wie der Tod aussehen sollte, wobei sich bei den frühen Darstellungen des Todesreiters sich dieser immer noch ganz als „Mensch“ präsentiert (Abb. 18). Mit der Zeit verändert sich dieser, und er wurde mehr und mehr Träger der Vergänglichkeit, sodass er später als alter wie auch in Verwesung begriffener Knochenmann abgebildet wurde (Abb. 24).

Der Tod konnte einzeln oder auch in Kombination mit den Lebenden auftreten, und besonders die verschiedensten Todesikonographien beruhen auf dieser Gegenüberstellung. Lüders stellte zwar fest, dass der Begriff „Todesikonographie“ kein *terminus technicus* sei, und alle Bildgattungen zum Thema Sterben, Tod und Trauer betrifft,<sup>53</sup> aber in dieser Arbeit werden drei Themen unter den Todesikonographie näher erläutert: die *Begegnung der der Lebendigen und der drei Toten*, der *Totentanz* und der *Triumph des Todes*. In diesen Darstellungen kann man schon die ersten Tendenzen einer Personalisierung und Individualisierung der Todesfigur sehen, die besonders für die hier vorgestellten Tödlein beispielgebend waren.

Als eindringlichste Visualisierung des Todes in Verbindung mit der Zurschaustellung der körperlichen Vergänglichkeit offeriert die Geschichte der *Begegnung der drei Lebendigen und der drei Toten*. Drei junge Männer auf der Jagd stoßen auf drei unterschiedlich stark verwesene Tote (Abb. 14), die ihre Betrachter mit folgendem Satz mahnend an ihre eigene Vergänglichkeit erinnern: „*Quod fuimus estis! Quod sumus eritis! (Was wir waren, das seid ihr! Was wir sind, das werdet ihr sein!)*“.

---

<sup>52</sup> Ariès 1997, S. 126.

<sup>53</sup> Lüders 2009, S. 24.

Die ursprünglich aus dem arabischen Raum stammende Geschichte,<sup>54</sup> wurde in christlich-erbaulichem Sinne vor allem ab dem 13. Jahrhundert in Frankreich poetisch verarbeitet. Im deutschsprachigen Raum konzentrierte sich ihre Verbreitung vor allem auf den Oberrhein, dem Bodensee und im Schweizer Mittelland. Als Orte der Darstellung etablierten sich die Mauern von Friedhöfen oder Sakristeien, oder sie tauchte in Bild- und Textfassung in Psaltern, in Gebets- und Stundenbüchern als auch im Kontext von Minnelyrik und Ritterepen auf (Abb. 22).<sup>55</sup> Dieses Offenlegen der körperlichen Vergänglichkeit mit samt der Leichenfauna stellt sich fast als Charakteristikum des 15. Jahrhunderts heraus. Unterstützt wurde diese Hinwendung zur Vergänglichkeit auch durch äußere Umstände wie Kriege oder Naturkatastrophen. Ebenso hinterließ die Pest im Jahre 1347/50 als auch die damit einhergehenden Hungersnöte tiefe Spuren im sozialen Leben.<sup>56</sup> Besonders in der Sepulkralkunst konnte man diese Hinwendung der Vergänglichkeit in künstlerischer Verbildlichung als *Transi* finden, die den in Verwesung befindlichen Körper visualisieren (Abb. 23). Hier ist es zwar nicht der Tod selbst, der auftritt, aber diese Darstellung der Verweslichkeit des Körpers hat die formale Gestaltung des Todes für eine gewisse Zeit wesentlich geprägt (Abb. 16). Trotz des gezeigten Grauens verstanden sich diese künstlerischen Abbildungen und Objekte als Wertschätzung des jetzigen Lebens.<sup>57</sup>

Einen Schritt weiter in der Entwicklung zur Individualisierung der Todesfigur und als weithin populärste Todesikonographie stellte sich der *Totentanz* dar. Man versteht darunter eine aus dem Spätmittelalter hervorgegangene Darstellung, bei der Lebende und Tote entweder abwechselnd in Form eines Reigens oder paarweise „tanzend“ vorgeführt werden (Abb. 13).<sup>58</sup> Die Tanzbewegung des Reigens bezieht sich im archaischen Denken auf den Zauberkreis, dessen Funktion in der Abwehr böser Geister lag. Aus religionswissenschaftlicher Sicht wird das Motiv des Tanzes als gemeinschaftsbildend gesehen, und – übertragen auf den Totentanz – symbolisiert dieser gemeinsam erlebte Ängste und Schicksale.<sup>59</sup> Als weitere Inspirationsquelle wird die im Volksglauben verankerte Vorstellung vom Reigen der Toten angenommen, die als Wiedergänger die Lebendigen in ihren Kreis ziehen wollten.<sup>60</sup>

---

<sup>54</sup> Donien 2000, S. 33.

<sup>55</sup> Lüders 2009, S. 28.

<sup>56</sup> Angenendt 1997, S. 68

<sup>57</sup> Ariès 1997, S. 168.,

<sup>58</sup> Lüders 2009, S. 29.

<sup>59</sup> Wilhelm-Schaffer 1999, S. 275.

<sup>60</sup> Schiretz 1992, S. 3.

Dies verbunden mit der christlichen Theologie führte dazu, dass der *Totentanz* das am meisten dargestellte Motiv unter den Todesikonographien wurde.<sup>61</sup>

Auch der Aspekt, dass niemand von diesem Reigen ausgespart wurde, egal welchen Stand, Geschlecht und Altersklasse er angehörte, thematisiert den *mors aequat omnia* (der Tod macht alle gleich), der auf die Unerbittlichkeit und Unausweichlichkeit des Todes verweist.<sup>62</sup>

Was den Totentanz ebenso ausmacht, ist, dass die einzelnen Todesfiguren die Lebenden nicht bedrohen. Im Gegenteil, sie reichen ihnen die Hände, imitieren deren Haltungen und strahlen fast eine gelassene „Heiterkeit“ aus.<sup>63</sup> Durch diesen Reigen bleibt den „Mittanzenden“ nichts anderes übrig als unausweichlich dem Tod zu folgen. Hier liegt wohl auch der Grund, warum der Tod sich so „freudig“ präsentieren kann, denn es besteht keine Möglichkeit des Entkommens. Bei der Betrachtung des Lübecker Totentanzes, einer der ältesten Totentanzdarstellung aus dem Jahre 1463 (heute nur mehr als Fotodokument erhalten), kann man dies gut erkennen (Abb. 13). Der Tod, im Gegensatz zu seinen eher statischen diesseitigen Begleitern, tanzt und freut sich, und nur mit einem Leintuch bekleidet, formuliert er auch einen krassen Gegensatz zu den standesgemäß ausgestaffierten Bürgern.<sup>64</sup>

Es lösten sich auch aus dem Reigen des Todes einzelne Szenen und etablierten eigene Themenkreise, wie man es beim Bildthema der *Tod und das Mädchen* finden kann (Abb. 16). Diese Figurengruppe ist eine allegorische Gegenüberstellung von Tod und Leben wie auch von Schönheit und Verfall. Hier kann man schon erste Bestrebungen einer Individualisierung finden, denn der Tod präsentiert sich nicht nur als zukünftiges Abbild, sondern auch als eigenständige mahnende Person. Diese Auflösung des Todesreigenes in Einzelszenen kann man auch später bei Hans Holbein d. J. in seiner 1538 erschienen Serie *Les simulachres & historiees faces de la mort* finden (Abb. 17). Hier stellt sich der Tod ebenso schon als selbstständige Figur dar, die den Menschen entweder nachahmt oder ihn mal stark mal sacht auffordert mitzukommen.

Aufgrund der christlichen Vorstellung, dass „der Tod der Sünde Sold“ (Röm 6,23) ist, und ihm durch den Sündenfall ebenso die Macht über die Menschen zugesprochen wurde, etablierte sich als weiterer Typus des Todes vor allem der triumphierende Knochenmann.

---

<sup>61</sup> Ebd., S. 268.

<sup>62</sup> Wilhelm-Schaffer 1999, S. 274.

<sup>63</sup> Ariès 1997, S. 151.

<sup>64</sup> Der Totentanz kann auch als Medium der Selbstpräsentation gesehen werden, wie man es an den Statusmerkmalen der einzelnen Personen und deren Kleidung ersehen kann. Hinweis erhalten von Mag. Martin Schwarz.

Im Motiv des *Triumph des Todes* wird dieser thematisiert, und zeigt sich zumeist auf einem Triumphwagen oder wie in Clusone über einem Grabmal stehend (Abb. 26). Diese Darstellung war vor allem in Italien beheimatet, verstand sich als direkte Reaktion auf die Schrecken der Pest und wurde schon früh, wie z. B. im *Trionfi* von Petrarca (1304-1374), thematisiert (Abb. 25).<sup>65</sup> Als Herrscher über das Schicksal der Menschen präsentiert er sich, wie beim Totentanz, als das blind zuschlagende Schicksal, als *mors improvisa*. Hier geht es nicht nur um die persönliche Auseinandersetzung zwischen Mensch und Tod, sondern auch um die Vergegenständlichung der kollektiven Macht des Todes.<sup>66</sup> Dieser unerwartete Tod gewährte keinen Aufschub mehr, und galt auch damals als der am meisten gefürchtete Tod.<sup>67</sup> Wie anhand der einzelnen Beispiele gezeigt werden konnte, lieferte die Figur des Todes ein heterogenes Erscheinungsbild, und konnte als Gegenpart der Lebendigkeit wie auch später als singuläre Figur abgebildet werden. Diese unterschiedlichen Visualisierungen haben zu variantenreichen wie innovativen Darstellungen geführt, die die Tödlein – wie später noch gezeigt wird – wesentlich beeinflussten.

### 2.3. Resümee

Wie ein kurzer Einblick in die Jenseitsvorstellung christlicher Prägung aufzeigen konnte, machte die Etablierung eines „Danach“ mit der Geringschätzung des Diesseits und mit der Hoffnung auf ein schönes Jenseits es möglich verschiedenste Heilskonzepte zu propagieren. Dies ermöglichte ebenso, dass sich eine ausgeprägte Erinnerungskultur auf hohem geistigem und materiellem Niveau durchsetzen konnte. Umweltbedingte Katastrophen, soziale als auch religiöse Missstände können als Auslöser verstanden werden, die das Thema Sterben mehr und mehr in den Mittelpunkt rückten. Da mit der Zeit die größte Angst vor dem schnellen, unvermittelten Tod bestand, erlebten die Anleitungen zum guten Sterben eine besondere Beliebtheit, und fand ihre literarische Formulierung in den *Ars moriendi*-Schriften. Ebenso etablierten sich eigene Todesikonographien, wie z. B. der *Totentanz*, die *Legende der drei Lebenden und der drei Toten* oder der *Triumph des Todes*, und verwiesen auf die Omnipräsenz des Todes. Hier wird der Tod alleine oder in Verbindung mit den Lebenden gezeigt, und durch die Abbildungen der Vanitas oder des blanken Skelettes wurden die Ängste der Menschen vor der eigenen Vergänglichkeit und dem Tod thematisiert.

---

<sup>65</sup> Wilhelm-Schaffer 1999, S. 263.

<sup>66</sup> Ariès 1997, S. 152-153.

<sup>67</sup> Ebd., S. 151

Diese Verarbeitungen sind als Zeichen einer beginnenden Individualisierung, einer Auseinandersetzung mit dem Tod zu sehen, denn sich ein Bild machen, heißt auch, den Schrecken zu bannen. Nichts ist erschreckender als das Nichts an sich, und um diese Angst zu fassen, ihr eine Form zu geben, dafür steht die Verkörperung des Todes, die ab 1200 in der europäischen Literatur,<sup>68</sup> und ab dem 14. Jahrhundert im bildkünstlerischen Schaffen zu finden ist.<sup>69</sup>

All diese Auseinandersetzungen sind als Versuche zu sehen, den Menschen die Angst vor Tod und Sterben zu nehmen, und mittels der reformatorischen und humanistischen Bestrebungen erhielt der Tod eine erweiterte Bedeutung. Das Leben als auch der Mensch rückte in den Mittelpunkt der Betrachtung, und so verbanden sich profane und christliche Vorgaben zu der Figur des Todes, die nun neu betrachtet werden konnte.

---

<sup>68</sup> Dinzelbacher 1993, S. 249.

<sup>69</sup> Ebd., S. 253.

### 3. Memento Mori: Das Tödlein als säkularisiertes Andachtsobjekt

Wie schon erwähnt, beinhaltet der Gedanke des *Memento mori* auch den Aspekt des *Carpe diem*, und damit einhergehend die Aufforderung ein selbstbestimmtes, verantwortliches Leben zu führen. Um dies zu erreichen verband die christliche Religion das *Memento mori* mit der paränetischen, also mahnenden, Betrachtung der vier Letzten Dinge.<sup>70</sup> Damit man sich dessen auch immer bewusst war, bediente man sich auch im privaten Bereich mit Objekten der christlichen Andacht. Mit dem Humanismus stand der Mensch wie auch sein Tod im Mittelpunkt der Betrachtung, und viele der vorrangig christlich privaten Andachtstücke erhielten eine erweiterte, säkularisierte Bedeutung.<sup>71</sup> Ob man diese „profanen“ Objekte, wie die Tödlein, immer noch als Andachtsobjekte betiteln kann, soll eine kurze Auseinandersetzung mit dem Begriff und der Funktion des Andachtsbildes zeigen.

#### 3.1. Zum Begriff und der Funktion des „Andachtsbildes“

Wie Schade schon in seiner Publikation erörtert, ist der Begriff Andachtsbild ein problematischer. Hinzu kommt, dass dieser Begriff zur Entstehungszeit der Kunstwerke noch gar nicht existent war.<sup>72</sup> Panofskys Auseinandersetzung mit dem Begriff des Andachtsbildes stellt einen ersten Versuch der Klassifizierung dar, und geht nach der Ausschlussformel. Er begrenzt seine Definition nach zwei Seiten: es ist weder Historienbild noch Repräsentationsbild. Ausschlaggebend zur Frage der Funktion sei die „Möglichkeit der kontemplativen Versenkung in den betrachtenden Inhalt zu geben.“<sup>73</sup> Verfolgt man diesen Gedanken weiter, so geben auch *Memento mori*-Objekte die Möglichkeit sich kontemplativ auf das Dargestellte einzulassen, da man z. B. bei der Betrachtung der Tödlein dem unausweichlichen, oft blind zuschlagenden Schicksal gedenken kann.

Wenn man dem Ursprung des Wortes Andacht nachgeht, so versteht man im christlichen Sinne die geistliche Hinwendung, die *devotio*, zu Gott. Im Lateinischen heißt *devovere* „sich zum Opfer weihen“,<sup>74</sup> und steht meist im kultisch religiösen Zusammenhang, so dass der Begriff der Andacht vorerst für liturgische Objekte oder Bildträger seine Anwendung fand. In der hoch- und spätmittelalterliche *meditatio* begab man sich vor einem Gemälde oder einer Statue des anzurufenden Heiligen zum Zweck des Aufbaus einer kommunikativen Situation, die verbal oder gestisch erfolgte.

---

<sup>70</sup> Haas 1989, S 45.

<sup>71</sup> Die Johannesschüsseln sind hier als Beispiel zu sehen, die liturgisches Utensil und auch als Requisite der Mysterienspiele verwendet wurden; siehe auch: Geml 2009.

<sup>72</sup> Schade 1996, S. 10.

<sup>73</sup> Panofsky 1927, S. 264.

<sup>74</sup> Schade 1997, S. 135-136.

So gesehen stellen sich Andachtsbilder – laut Dinzelbacher – als Gesprächspartner der Gläubigen par excellence dar,<sup>75</sup> und auch Belting bezeichnet dasjenige Werk als „Andachtsbild“, das von der Aufgabe, auch der Andacht einzelner zu dienen, determiniert ist.<sup>76</sup>

Panofsky zeigte auf, dass auch neue Typen von Andachtsbildern entstanden, indem

*„aus geeigneten szenischen Darstellungen bestimmte Einzelgruppen oder Einzelgestalten herausgelöst werden, in denen die Handlung zum Stillstand gebracht, dafür aber dem mit der Handlung verbundenen Gefühlserlebnis eine der kontemplativen Versenkung zugängliche Dauer verliehen erscheint (so kristallisiert sich aus der „Kreuztragung“ der „Kreuzträger“ heraus,...), [...] oder aber dadurch, dass geeignete Repräsentationsbilder, bedarfsfalls durch Hinzuziehung neuer Figuren, zu Darstellungen umgeformt werden, [...] und man dadurch in eine der kontemplativen Versenkung zugängliche Bewegung gerät.“<sup>77</sup>*

Durch den Anblick des zugleich toten und doch „lebendigen“ Christus wird die Vergangenheit der Heilsgeschichte in die Gegenwart zurückgeholt, dem Betrachter einen direkten Zugang zum Gnadenpotential des Opfertodes ermöglicht, und er gleichzeitig aufgefordert empathisch an der Passion teilzunehmen (Abb. 27).<sup>78</sup> So bleibt ein aus der Kreuzigungsszene herausgelöster Christus auch im profanen Raum immer noch als Gekreuzigter mitsamt seiner religiösen Bedeutung erkennbar, und dessen Abbild oder Skulptur fand im öffentlichen wie auch im privaten Raum als Andachtsobjekt Verwendung.

Ähnlich verhält es sich auch mit der christlichen Figur des Todes in der Form des Apokalyptischen Reiters oder des Triumphators (Abb. 24, 25), der nicht nur an die Macht des *mors improvisa* (das blind zuschlagende Schicksal) oder des *mors aequat omnia* (der Tod macht alle gleich) erinnert sondern auch an die christliche Heilslehre.

Panofsky bezieht sich in seinen Vergleichen vorrangig auf Objekte – wie am Beispiel des Kreuzträgers gezeigt – aus dem öffentlich religiösen Bereich, die auch bei Benützung im privaten Bereich immer noch Andachtsfunktion anbieten. Als Beispiel für diese religiöse Privatisierung ist hier die Darstellung von *Hieronymus im Gehäuse* zu sehen, wo das Kreuz als Objekt der Andacht auf seinem Studierpult platziert ist (Abb. 28).

---

<sup>75</sup> Dinzelbacher 2002, S. 229-331.

<sup>76</sup> Belting zitiert bei: Schade 1997, S. 139.

<sup>77</sup> Panofsky 1927, S. 266.

<sup>78</sup> Ganz 2008, S. 356.

So stellt auch Schmidt fest, dass

*„für den spätmittelalterlichen Gläubigen jede Darstellung Christi, Mariae, der Heiligen und anderer religiöser Themen in jeder Form, an jedem Ort und in jedem Grad der Öffentlichkeit Medium der Andacht sei.“<sup>79</sup>*

Bei der Frage nach Verortung und Funktion von genuin religiösen Objekten zeigt Kammel nicht nur die Entwicklung des Privatbildes auf, sondern führt den Begriff des „privaten religiösen Bildes“ ein,

*„das impliziert, dass die religiöse Darstellung nicht allein auf ihre Funktion als Andachtsbild einzuschränken ist, dass die entsprechenden Objekte multifunktional waren, dass man unterschiedliche Anforderungen an ein und dasselbe Stück stellen konnte,“*

und

*„die Erreichbarkeit war auf den Eigentümer bzw. eine Gruppe von Eigentümern – eine Familie zum Beispiel – sowie einen von diesem bzw. dieser autorisierten Personenkreis begrenzt.“<sup>80</sup>*

Betrachtet man die meisten privaten religiösen Bilder, so muss man fast feststellen, dass – wie auch bei den *Memento Mori*-Objekten – viele der Darstellungen Sterben und Tod thematisieren (Abb. 27, 43).<sup>81</sup> Wenn nun diese christlichen Kunstwerke als Andachtsobjekte titulierte werden, so sind auch die *Memento mori*-Objekte als religiöse Kontemplationsstücke zu verstehen. Geht man explizit nach Belting, Kammel und Panofsky, so erfüllen sie alle Voraussetzungen eines Andachtsobjektes, da sie den Menschen in ergreifender Weise an Vergänglichkeit, Tod und Sterben erinnern. Besonders im profanen Raum, wie der einer Studienkammer, fanden diese Andachtsobjekte oder -bilder ihre Aufstellung, wie das Beispiel des *Hieronymus im Gehäuse* zeigt (Abb. 28). Hier steht das Kreuzifix als Zeichen der christlichen, der Totenkopf – aufgrund seiner Positionierung in einem Studierzimmer – der weltlichen, säkularen Andacht. Natürlich kann man den Totenkopf auch im christlichen Kontext als Beispiel sehen, dass Christus durch seine Auferstehung die Ursünde Adams und den Tod besiegt hat. Als Zeichen dieser Aufopferung verweist der am Fuß des Kreuzes zu findende Totenkopf.<sup>82</sup>

Anhand dieses Beispiels kann man erkennen, wie aus dem christlichen Kontext heraus verschiedenste Andachtsbilder entstanden und unterschiedlichste Andachtsverweise offerierten, sodass die *Memento mori*-Objekte und darunter auch die Tödlein durchaus als Andachtsobjekte gezählt werden können, auch wenn der Hauptverweis in der eigenen Selbsterkenntnis bestand.

---

<sup>79</sup> Schmidt 2000, S. 70.

<sup>80</sup> Kammel 2000, S. 17.

<sup>81</sup> Der Bogen spannt sich von Christus Leidensweg, seinem Sterben und Tod bis hin zu den unzähligen Märtyrerdarstellungen, die oft als „tote Lebendige“ gezeigt werden.

<sup>82</sup> Niederkorn-Bruck 2005, S. 78.

### 3.2. Das Tödlein, ein multifunktionales *Memento mori*-Objekt

Wie schon erwähnt, konnten die *Memento mori*-Objekte gleichzeitig christliche und säkularisierte Todesbetrachtungen berühren. Diese Ambivalenz wird um einiges gesteigert wenn zwei Aspekte hinzukommen: die zum Teil heftige Darstellung der Vanitas und der Platz der Aufstellung.

Denn anders als bei den religiösen Objekten, veranschaulichen viele dieser Objekte, wie Sörries meint, „durch das Abheben auf die Vergänglichkeit und die drastische Darstellung der Verweslichkeit den ungeheuren Wert und die Einmaligkeit des Lebens“. <sup>83</sup> Man gedachte dadurch nicht primär der christlichen Überwindung des Todes durch die Auferstehung, sondern wurde durch das Zeigen der vergehenden Körperlichkeit sich vorerst seiner selbst gewahr. Wie beim Kabinettstück im Museum Schnütgen betrachtet man an dem Tödlein nicht nur ein Stadium der Verwesung sondern der Betrachter wird direkt angesprochen, weil es auch seine eigene Zukunft reflektiert. Dieser Blick unter die Haut, das Werk der Verwesung, die das Fleisch Schicht für Schicht abträgt, allein das, wird zum *Memento mori*. <sup>84</sup>

Mit diesem dramaturgischen Schema wird es dem Betrachter ermöglicht eine moralische Erfahrung wie auch eine *conversio* (lat. *conversio* v. *convertere* = umkehren) zu vollziehen. <sup>85</sup> Er kann beide Positionen sehen und diese auch als Bedrohung seines Seelenheils wahrnehmen. Indem er seine mögliche Zukunft sehen kann, wird er angehalten in sich zu gehen, sein Leben eindringlich zu betrachten und sich wieder verstärkter dem christlichen Glaubensweg hinzuwenden. Die Stärke oder Anteilnahme, die Gradation dieser *conversion* hängt nicht nur einzig und allein von der Anteilnahme des Betrachters ab sondern wird von der Dramaturgie des Motives bzw. des Bildes bestimmt. Das kann man nicht nur bei *Memento mori*-Objekten finden. Besonders im ausgehenden 14. Jahrhundert werden heftige Abbildungen der Leiden Christi gezeigt, wie z. B. das *crucifixus dolorosus* (Abb. 27). Bei dieser Darstellung des Kölner Meisters kann man die dicken Blutströme an den Unterarmen von Christus gut erkennen. Diese eindeutige Visualisierung sollte vor allem die Empathie anregen, wobei sich hier die Intensität mehr um den christlichen Heilstod als um den eigenen dreht. Aber je stärker die Bilder desto höher der Grad der Andacht, und Andachten und Erinnerungen nahmen einen wesentlichen Bestandteil der mittelalterlichen Frömmigkeitspraxis ein.

---

<sup>83</sup> Sörries 2005, S. 19.

<sup>84</sup> Mühlenberend 2006, S. 197.

<sup>85</sup> Kern 2009, S. 156f.

Diese war geprägt durch das Sich-Aneignen des Betrachtungsgegenstandes, ein Durchdringen, das zu neuen Kombinationen inneren Bilder führte oder neue entstehen ließ.<sup>86</sup> Dazu muss der Blick länger verweilen können, und um das Erreichen zu können, ist die formale Gestaltung, die sich bei den *crucifixus dolorosus* als auch bei den Tödlein zeigt, wesentlich. All das verstärkt die *meditation mortis*, ästhetisiert aber auch gleichzeitig das Grauen. Verstärkt wird dies durch eine außergewöhnliche Materialität und Verarbeitung, sodass die Tödlein gleichzeitig auch als Kunstobjekte zu sehen sind (Abb. 5).

Dieses interessierte Betrachten bezieht sich nicht nur auf die formale drastische Gestaltung und der künstlerischen Verarbeitung. Die Darstellung des Innenlebens des menschlichen Körpers als auch die akribische Behandlung des menschlichen Stützapparates richten sich gezielt an den forschenden, interessierten Blick. Besonders seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts waren Kunst und Wissenschaft in eine symbiotische Beziehung zueinander getreten, und vor allem die Anatomie vermittelte notwendige Kenntnisse über Bau und Funktion des menschlichen Körpers. Darauf aufbauend entstand eine eigene Objektgruppe: verkleinerte anatomische Lehrmodelle aus Elfenbein oder später aus Wachs, die vor allem ab dem 17. Jahrhundert ein breites Aufkommen verzeichneten (Abb. 12).<sup>87</sup> Zwar zeigen die frühen Elfenbein-Tödlein noch viele anatomische Ungenauigkeiten, aber gleichzeitig kann man an ihnen das Interesse an den beschreibenden Naturwissenschaften ausmachen (Abb. 4, 5).<sup>88</sup>

Positioniert im profanen Raum, wie der einer Kunstkammer, konnten die Tödlein diese verschiedensten Aspekte in der Betrachtung aufzeigen. Sie wurden multifunktional, und dies führt unumgänglich zu Ambivalenzen, oder – wie Kammel – feststellt:

*„Es handelt sich nach wie vor um religiöse Bilder, auch wenn der Charakter des Kabinettstückes und artifiziellen Schauobjektes nun deutlich hervortritt.[...] Sie berühren religiöse Aspekte des Menschen und moralische Fragen, leisten aber keine bildhaften Wiedergaben von Gebetszielen.“<sup>89</sup>*

Die Schwierigkeit im Umgang mit den vielfältigen *Memento mori*-Objekten bleibt insgesamt aufrecht,<sup>90</sup> weil die grundsätzliche Frage offen gelassen werden muss, ob man den Tod überhaupt (nur) religiös betrachten kann, aber was die Tödlein dokumentieren ist eine neue Begegnung mit der menschlichen Vergänglichkeit.

---

<sup>86</sup> Hülsen-Esch 2006, S. 301-307.

<sup>87</sup> Hildebrand 2006, S. 181.

<sup>88</sup> Hülsen-Esch 2006, S. 303.

<sup>89</sup> Kammel 2000, S. 30.

<sup>90</sup> Sörries 2006, S. 16.

### 3.3. Resümee:

Hinsichtlich der Todespräsentation ist ein vielfältiger Umgang mit der Todesthematik festzustellen, der sich in *Memento Mori*- und Vanitasobjekten als auch in der Todesfigur selbst äußert. Mit diesem Aufzeigen der Vergänglichkeit oder der Darstellung als Knochenmann erinnern sie an Tod und Sterben und werden eine Figur der Prosopopöie,<sup>91</sup> das heißt, sie fungieren als Sprachrohr, um christliche oder säkulare Betrachtungen über Tod und Sterben zu kommunizieren.

Wie die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Andachtsbildes zeigen konnte, wurden verschiedene Themen aus dem christlichen Kontext gelöst. Es entstanden neue Andachtsobjekte, wie z. B. der aus der Kreuzigungsszene herausgelöste Christus (Abb. 27), und ebenso entwickelten sich die *Memento mori*-Objekte zu einer eigenen Andachtsgruppe. Der Unterschied liegt in der Vermittlung. Der Subtext der Kreuzigung dreht sich um das Heilsversprechen, den Tod durch den christlichen Glauben zu überwinden, während die *Memento mori*-Objekte sich mehr einer säkularisierten Andacht widmen, die den Menschen fokussieren. Zwar behandeln diese ähnliche moralische als auch religiöse Themenkreise, aber im Bezug auf die Todespräsentationen galt der Hinweis nicht nur den christlichen Glaubensinhalten, sondern auch der Reflexion über die Vergänglichkeit des irdischen Lebens, der Vanitas, in intimer Andacht und privater Zurückgezogenheit. Das Aufzeigen der Vergänglichkeit in ihrer drastischsten Form lässt den Blick verweilen, und der hohe Grad der Verarbeitung ästhetisiert des Grauens. So ist es auch möglich die Tödlein auch als kleine Preziosen zu sehen, und durch das Aufzeigen medizinisch anatomischer Neuerungen, verstehen sie sich auch im weitesten Sinne als Studienobjekte.

Die Annahme, mit ihnen sei grundsätzlich die Mahnung verbunden, ein ethisch verantwortetes Leben im Sinne des christlichen Glaubens zu führen, erweist sich als falsch oder zumindest als zu einseitig.<sup>92</sup> Sie offerieren vielschichtige Betrachtungsweisen auf Religion, Kunst und Wissenschaft. Wesentlich für ihre Betrachtung ist der Ort ihrer Aufstellung, denn in den Räumen eine Kunstkammer zeigen sie verschiedenste Interessensgebiete und Denkmodelle auf.

---

<sup>91</sup> Böhme 2000, S. 27.

<sup>92</sup> Sörries 2005, S. 18.

#### 4. Die Kunstkammern der frühen Neuzeit

Schon in der griechischen Antike entwickelte sich das Bedürfnis des Sammelns und Präsentierens, und Sammlungen an sich galten als Statussymbol wohlhabender Bürger. Dieser Gedanke fand ebenso seine volle Entsprechung in den mittelalterlichen und neuzeitlichen Kollektionen.

Im Mittelalter kam es durch die Entwicklung des Reliquienkultes zu eigenen kirchlichen Reliquien- und Schatzkammern, deren Inhalt in den Heilthumsbüchern dokumentiert wurde. Gleichzeitig etablierten sich bei den weltlichen Herrschern eigene Schatzkammern. Die Objekte einer weltlichen wie christlichen Schatzkammer waren zwar Träger hoher geistiger und materieller Werte, hatten hohe politische und religiöse Bedeutung, aber ihre Funktion lag darin Macht und Reichtum sichtbar zu machen. Sie wurden sorgfältig gehütet, kaum öffentlich gezeigt und mussten bei Bedarf auch als Zahlungsmittel herhalten.<sup>93</sup>

In der Frührenaissance jedoch richtete sich das Interesse vor allem auf Objekte als Quelle der Erkenntnis,<sup>94</sup> und man wollte ein facettenreiches Bild der Welt zeigen. Für diese neue Form des Sammelns stehen die Kunstkammern, die sich im 16. Jahrhundert südlich und nördlich der Alpen entwickelten.

##### 4.1. Forschungsstand

Die Literatur zu den Kunst- und Wunderkammern ist breitgestreut, jedoch als unverzichtbare Einstiegswerke sind immer noch Schlossers Publikation *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*<sup>95</sup> wie auch Scheichers Buch *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*<sup>96</sup> zu nennen. Beide Verfasser richten ihren Augenmerk auf die ursprünglichen, d. h. die allerersten wichtigen Sammlungen, die sich in Italien, Tirol, München und Prag befanden, wobei der Begriff „Kunst- und Wunderkammer“ zum ersten Mal im Testament von Erzherzog Ferdinand II. (1529 – 1595) aus dem Jahre 1596 überliefert ist.<sup>97</sup>

Schlosser stellte fest, dass es einen Unterschied zwischen den Kunstkammern des Nordens und des Südens gab. Seiner Ansicht nach folgte der Norden der bodenständigen, mittelalterlichen, „gotischen“ Tradition, während in Italien Anregungen der Antike aufgegriffen und weitergebildet wurden.<sup>98</sup>

---

<sup>93</sup> Pomian 2001, S. 108.

<sup>94</sup> Vieregg 2006, S. 63.

<sup>95</sup> Schlosser 1906.

<sup>96</sup> Scheicher 1979.

<sup>97</sup> Ebd., 1979, S. 73.

<sup>98</sup> Scheicher 1979, S. 20-21.

Für Scheicher spielt Italien und zwar vor allem die Kunstkammer von Francesco de' Medici eine wichtige Rolle, denn hier – ihrer Ansicht nach – war der enzyklopädische Anspruch, ein quasi begehbares und überschaubares Universum für den Lernbegierigen zu sein, schon lange vor den großen Kunstkammern erfüllt (Abb. 29).<sup>99</sup>

Einen wertvollen Überblick liefert Oliver Impey and Arthur MacGregors Aufsatzsammlung „The Origins of Museums“.<sup>100</sup> Die einzelnen Beiträge decken die Sammlungsbestrebungen der verschiedenen Jahrhunderte ab, und liefern neue Einsichten und Ansätze zum Verständnis von Kunst-, Raritäten-, und Wunderkammern. Vor allem die neueste Publikation „Curiosity and Enlightenment“<sup>101</sup> von MacGregor widmet sich, ähnlich wie Schlosser, der Entstehung der Kunstkammern und kann ebenso als Standardwerk betrachtet werden. Lieferte Schlosser, Scheicher und MacGregor die geschichtliche Entwicklungsgeschichte, so befassen sich Paula Findlens Buch „Possessing Nature“<sup>102</sup>, Braungarts Dissertation „Die Kunst der Utopie“<sup>103</sup> als auch die Publikation von Lorraine Daston und Katharine Park „Wonders and the Order of Nature. 1150-1750“<sup>104</sup> mit den Sammlungsprinzipien. Braungart geht zwar im Wesentlichen der Geschichte der Utopie nach, setzt sich jedoch eingehend mit den neuzeitlichen Sammlungskonzepten auseinander.

Findlens Hauptaugenmerk bezieht sich auf wissenschaftliche Aspekte, und zeigt auf, dass man in diesen *studiolos* vor allem auf die Koexistenz von alten und neuen, okkulten und wissenschaftlichen, professionellen und amateurhaften Wissenschaftssystemen Wert gelegt hatte.<sup>105</sup> Daston und Park setzten sich mit dem Begriff *Wunder* auseinander sowie dem Bedeutungswechsel, den dieser Begriff anhand von literarischen und philosophischen Texten über die Zeit erfahren hatte, und der auch mit der Betrachtung der Kunst- und Wunderkammern einhergeht. Ähnlich verfährt auch Bredekamp in seiner Publikation „Antikensehnsucht und Maschinenglauben“.<sup>106</sup> Indem er versucht mit seiner These „der Naturbeherrschung durch die Komponente Mechanik“ die Kunstkammern als Spielzimmer zu titulieren, vermittelt er jedoch eine sehr eingeschränkte Sicht des Sammlungswesens.

---

<sup>99</sup> Ebd., S. 38-42.

<sup>100</sup> Impey 1985.

<sup>101</sup> MacGregor 2007.

<sup>102</sup> Findlen 1994.

<sup>103</sup> Braungart 1989.

<sup>104</sup> Daston/Park 1998.

<sup>105</sup> Findlen 1994.

<sup>106</sup> Bredekamp 2000.

Umso mehr stellt sich die Publikation von Klaus Minges „Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung“<sup>107</sup> als unerlässlich für das Verständnis der Genese und Ordnung der Kunstkammern dar. Minges liefert – ausgehend von den Einflüssen von Philosophie und Literatur – ein kongruentes Bild der zugrundeliegenden Motivation und Kriterien der Zusammenstellung. Ebenso zu erwähnen sind die Berliner Konferenzpublikation „Macrocosmos in microcosmos. Die Welt in der Stube“<sup>108</sup> als auch der Katalog „Weltenharmonie – Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens“.<sup>109</sup> Leitgebend war hier ebenso der Grundgedanke der Mikrokosmos-Makrokosmos-Analogie, die die frühen Kunstkammern als Sammlungen „umfassender Darstellung allen Wissens“ begriffen.<sup>110</sup>

Auch erhellen singuläre Bearbeitungen einzelner Objektgruppen ebenso das Bild der Kunst- und Wunderkammern, wie die Publikation „Der Nautiluspokal, wie Kunst und Natur miteinander spielen,“<sup>111</sup> „Neue Welten in europäischen Sammlungen“<sup>112</sup> oder „Exotica Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance“.<sup>113</sup> All diese Publikationen zeigen einen guten Einblick zur Entstehung und Entwicklung der Kunst- und Wunderkammern, und mittels Schwerpunktthemen, wie z. B. der „Exotica“, kann man auch auf die Vorlieben des Sammlers wie auch auf die Gewichtigkeit der Objekte einer Sammlung schließen.

---

<sup>107</sup> Minges 1998.

<sup>108</sup> Grote 1994.

<sup>109</sup> Kat. Ausst. Walz/König-Lein 2000.

<sup>110</sup> Kat. Ausst. Walz/König-Lein 2000, S. 11. Interessanterweise behandelt diese Zusammenstellung in keinsten Weise die Kunstkammern nördlich der Alpen, z. B. Schloss Ambras in Innsbruck, obwohl sie ebenso als Prototyp einer Kunstkammer an sich steht; siehe dazu: Vieregg 2006, S. 67.

<sup>111</sup> Mette 1995.

<sup>112</sup> Bujok 2004.

<sup>113</sup> Kat. Ausst. Trnek 2001.

## 4.2. Über das Sammeln und die Objekte

Die Lust am Sammeln zeigt das Bestreben entweder Stück für Stück eines Ganzen zusammenstellen oder zumindest aus einem begehrten Bereich einen Teil erlangen zu wollen. Rehberg sieht das Sammeln vor allem als ein Mittel der Machterhöhung, und

„in den traditionellen Gesellschaften und denjenigen, die auf ständischen Rangunterschieden beruhen, war Macht immer verbunden mit ‚demonstrativem Konsum‘, einem ostentativen Zeigen, das gerade Sammeln so bedeutsam macht.“<sup>114</sup>

Die Lust am Sammeln zeigt aber auch andere Motivationen: Kompensation der Angst vor der Unbedeutsamkeit, Aneignung und Beherrschung von magischen Objekten, mit Systematisierung die Schöpfungen von Natur und Mensch bestaunen, entdecken und erforschen zu wollen und wiederum Gliederungen eines Weltausschnittes zu schaffen.<sup>115</sup>

Eine jede Sammlung besticht durch ihre Aufstellung und ihre Objekte. Dieser sind zumeist so aufgestellt, dass sie den Blick auf sich ziehen. Gleichzeitig schreibt man ihnen eigene Werte zu, da sie geschützt, aufbewahrt oder reproduziert werden. Pomian betitelt Sammlungsobjekte auch als *Semiophoren*. Das sind Gegenstände, die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt, die mit einer Bedeutung versehen sind.<sup>116</sup> Sie werden durch den Betrachter erschlossen und zu Wertträgern in künstlerischer, sozialer, ethischer und wirtschaftlicher Hinsicht.<sup>117</sup> Durch ein „systematisches in Bezug setzen“ erhalten sie eine aufmerksame Betrachtung, und so zeigt jede Kunstkammer ein inhärentes Ordnungsprinzip, das es ermöglicht die Einmaligkeit eines Objektes besser betrachten zu können.<sup>118</sup>

Hinsichtlich der Kunstkammern war für die Unterteilung zumeist das antike Werk *Historia Naturalis* von Plinius d. Ä. (23/24-79) ausschlaggebend.<sup>119</sup> Nicht nur Plinius war wichtig für die Systematisierung der Welt, sondern auch ein weiteres Werk, das 1438 auf dem Konzil von Ferrara von Georgios Gemistos Plethon (1355/66-1452) vorgestellt wurde: Das *Corpus Hermeticum*. Hier war vor allem die magische „All-Eins-Vision“ wesentlich, die in dem Satz „Was oben ist, das ist auch unten“ gipfelte, wie auch die Vorstellung, dass die Welt als Mikrokosmos ein Abbild des Makrokosmos sei.<sup>120</sup>

---

<sup>114</sup> Rehberg 2006, S. 14.

<sup>115</sup> Siegel 2006, S.170.

<sup>116</sup> Pomian 2001, S. 50-52.

<sup>117</sup> Vieregg 2008, S. 46.

<sup>118</sup> Siegel 2006, S.170.

<sup>119</sup> Ebd., 2006, S. 59-60.

<sup>120</sup> Minges 1998, S. 72-76.

Dieser Gedanke prägte das Bild der Kunstkammer wesentlich, denn so fanden auch Kabinettstücke, die das allgemeine Wissen und die Neugier einer Epoche aufzeigten, wie z. B. astronomische bzw. mechanische Geräte, Kuriositäten, okkulte und exotische Objekte als auch naturwissenschaftliche Entdeckungen und Abbildungen, eine eigenständige und gesonderte Betrachtung.<sup>121</sup>

Hier wollte man eine ganzheitliche, kosmische Sicht ausdrücken und dazu gehörten auch die Kunstwerke der Natur mit denen des Menschen zu verbinden oder zu vergleichen. Ebenso legte man wachsenden Wert auf die neue Wissenschaft, die sich auf den Gebrauch von Beobachtungs- und Messinstrumenten gründete. Man wollte die Welt erfassen, ordnen und klassifizieren, und es etablierten sich vier große Sammlungsgattungen: *Naturalia*, *Artificialia*, *Scientifica*, und *Exotica*.<sup>122</sup> Die Naturalien (*Naturalia*) waren aufgeteilt in *Animalia*, *Vegetabilia* und *Mineralia*, und behandelten alle Gegenstände als auch Außergewöhnliches der Natur. Als *Artificialien* betrachtet man technisch oder künstlerisch bearbeitete Naturalien, Gemälde, Preziosen, Antiken, Antiquitas, Ethnographica, Kleider, Musikinstrumente, Waffen, Rüstungen, Mirabilien und Abnormitäten der Natur. Unter dem Bereich *Scientifica* fielen Uhren, Automaten, Numismata und Bücher.<sup>123</sup>

Bei Bredekamp kreuzte die Kunstkammer die dreistufige, von den *Naturalia* über die *Artificialia* zu den *Scientifica* reichende Stufenleiter mit einem horizontalen Plateau, das den Globus weltweit zu umfassen suchte. In gewisser Weise waren die Kunstkammern Zeitraffer und Mikrokosmos zugleich.<sup>124</sup> Im 16. Jahrhundert etablierten sich südlich und nördlich der Alpen Sammlungen, die noch versuchten ein enzyklopädisches Bild der Welt zu entwerfen. Ihre Entwicklung soll im nächsten Kapitel kurz besprochen werden.

---

<sup>121</sup> Rehberg 2006, S. 14.

<sup>122</sup> Rehberg 2006, S. 14.

<sup>123</sup> Bujok 2004, S. 57.

<sup>124</sup> Bredekamp 2000, S. 39.

### 4.3. Zur Entwicklung der Kunstkammern im enzyklopädischen Sinn

Was zeichnet eine Kunstkammer im enzyklopädischen Sinn aus, was hebt sie von anderen Kunstkammern ab? Wesentlich war ein eigener Ort der Präsentation, die Etablierung eines eigenen Raumes mit Öffentlichkeitscharakter und der Versuch eine Welt in Miniaturform vorzuführen.<sup>125</sup>

Schon im frühen 15. Jahrhundert konnte man einzelne Persönlichkeiten finden, die mit ihrer Sammelleidenschaft die Basis für die Entwicklung hin zu den späteren Kunstkammern legten. Im Norden ist es vor allem Jean de France, Duc de Berry (1340-1416). Für Walz beginnt hier die Geschichte der Kunstkammer, da man sich ein Bild des Herzogs und seiner persönlichen Interessen machen konnte.<sup>126</sup> Sein Interessensgebiet war breit gestreut, und spannte sich von Wertgegenständen und Reliquien bis hin zu Narwalzähne, Bezoare oder gedrehte Elfenbeinkugeln. Die Sammlung beinhaltete auch Erwerbungen römischer Antiken und Bilderhandschriften, und zeichnete sich in ihrer Breite und Fülle als charakteristisch und beispielgebend für andere europäische Sammlungen aus.<sup>127</sup>

Sein Bruder, der französische König Charles V. (Karl der Weise, 1337-1380) führte die Sammlung weiter, erweiterte sie, wobei man nun auch Luxusgegenstände, Statuen, Brettspielen als auch Kuriositäten finden konnte.<sup>128</sup> Die Sammlung überlebte jedoch nicht so lange, als dass sie als Kunstkammer aufgestellt werden konnte, aber war in ihrer Zusammenstellung beispielgebend für die Wittelsbacher und Habsburger Sammlungen.<sup>129</sup>

Besonders die Kunstkammer von Erzherzog Ferdinand II. (1529-1595) in Tirol und die Kunstkammer von Herzog Albrecht V. (1528-1579) in München sind – bezogen auf Präsentation und Objektvielfalt – als „klassisch“ oder auch als enzyklopädisch zu bezeichnen.<sup>130</sup> Die Kunstkammer auf Schloss Ambras ist in ihrer damaligen Ausformung noch heute gut erhalten und zeigt einen guten Einblick in das Sammlungswesen der frühen Neuzeit (Abb. 21).

---

<sup>125</sup> Pomian 1994, S. 113.

<sup>126</sup> Kat. Ausst. Walz/König-Lein 2000, S. 11.

<sup>127</sup> Viereg 2006, S. 66.

<sup>128</sup> Walz/König-Lein 2000, S. 12.

<sup>129</sup> MacGregor 2007, S. 9.

<sup>130</sup> Syndram 2006, S. 93-95. Auch südlich der Alpen konnte man Sammlungen finden, die ein weltumfassendes Bild zeigen wollten, wie z. B. das *studiolo* des Francesco I. de' Medici (1541-1587), das im Jahre 1570 im Palazzo Vecchio in einem kleinen Raum, den *Stanzino del Principe*, von Georgio Vasari eingerichtet wurde. Scheicher sieht in diesem *studiolo* die Definition für die großen fürstlichen Kunstkammern des Spätmanierismus nördlich der Alpen, aber durch die verschließbaren Wandschränken als auch von der Konzeption her eher für die Kontemplation von Francesco I. de' Medici geschaffen, bleibt doch der Nimbus einer Schatzkammer erhalten; siehe dazu: Scheicher 1979, S. 38-43; MacGregor 2007, S. 13; Seelig 2008, S. 81.

Nach dem Tod von Maximilian I. setzte Kaiser Friedrich III., der als Begründer der Habsburgerischen Kunstkammer galt, den ersten Schritt hin zu einer Institutionalisierung des Sammelwesens und der Verwahrung der Objekte an einem Ort: der „Kunstkammer“. Er widmete den Preziosen eigene Räumlichkeiten und hinterließ in seinem Testament die Aufforderung, die Dinge unabhängig ihres Materials mit gleicher Achtung zu versehen.<sup>131</sup>

Sein Sohn, Erzherzog Ferdinand II., etablierte eine der ersten Kunstkammern nördlich der Alpen im klassischen Sinne. Er gestaltete Schloss Ambras als Residenz und Wohnsitz um, wobei Ferdinand schon vorher – während seiner Stadthalterschaft in Böhmen – zu Sammeln begonnen hatte.<sup>132</sup> Erzherzog Ferdinand II. bekam im Jahre 1564 die Herrschaft in Tirol, und ab 1564 ließ er die mittelalterliche Burganlage von Ambras als Renaissanceschloss umgestalten. Im Zuge dieser Arbeiten errichtete er ein eigenes Geschoß für seine Sammlung.<sup>133</sup> Wie Helmut Trnek bemerkte, handelte es sich bei der Ambraser Kunstkammer um eine Schausammlung: Kasten für Kasten, Stellage für Stellage.<sup>134</sup> In der Saalmitte reihten sich Rücken an Rücken achtzehn vom Boden zur Decke reichende Kabinettschränke aneinander, eine Doppelreihe, die an den beiden Enden durch zwei zusätzliche, querstehende Schränke abgeschlossen wurde. Diese unterschieden sich durch die Innenfarbe, die auch so gewählt wurde, dass sie die, nach Material geordneten Sammelstücke, ergänzte.<sup>135</sup>

Die Objekte befanden sich hinter Glas, konnten aber herausgenommen und betrachtet werden. Einige Objekte wurden offen gezeigt, wie die vielen naturwissenschaftlichen Raritäten (Haie und andere Fische), die von der Decke oder an der Wand hingen.<sup>136</sup> Ausschlaggebend für die Zusammenstellung war Plinius Werk *Historia Naturalis*,<sup>137</sup> aber das wichtigste Ordnungsprinzip beruhte auf dem Material, gleichgültig, welche Form und Funktion der Gegenstand selbst hatte.<sup>138</sup> Wie Seelig zeigen konnte, hegte Ferdinand II. eine besondere Liebe zu Waffen und Rüstungen, wie auch für Porträts speziell in Minitaturform, die er systematisch zu einer umfassenden Sammlung innerhalb der Sammlung aufgebaut hatte. Der sonstige Sammlungsrahmen war umfangreich, und spannte sich von den vier generellen Gattungen (*Naturalia, Artificialia, Scientifica, und Exotica*) über zahlreiche Antiken bis hin zu Büchern und Gemälden.

---

<sup>131</sup> Scheicher 1979, S. 62-67.

<sup>132</sup> Auer 1996, S. 8.

<sup>133</sup> Seelig 2008, S. 74.

<sup>134</sup> Trnek 2000, S. 30.

<sup>135</sup> Habsburg 1997, S. 99-103.

<sup>136</sup> MacGregor 1994, S. 71.

<sup>137</sup> Scheicher zitiert in: Impey 1985, S. 39.

<sup>138</sup> MacGregor 1994, S. 71.

Anhand der Aufstellung konnte man auf Interessen und auf die Person Ferdinands und dessen Dynastie schließen, aber seine Sammlung war – im Gegensatz zur Münchner – nicht primär darauf angelegt, die Verherrlichung seines Herrschaftsbereichs zu dokumentieren.<sup>139</sup> Ihm war es wichtig, dass in seiner Kunstkammer auf eine Ausgewogenheit der Stücke, auf eine vollständige, universale „Dokumentation des Kosmos“ als auch auf eine angemessene Präsentation Wert gelegt wurde.<sup>140</sup> Dass in dieser christlich humanistischen Welt *Memento mori*-Objekte, wie auch die Tödlein, nicht fehlen durften, zeigt ein Einblick in das Inventar aus dem Jahre 1596. Diese sind wie folgt beschrieben:

Eintrag 476: „*Der Todt mit seinem bogen und köcher, gar khunstlich von holz geschniczlt*“<sup>141</sup>

Eintrag 376: „*In ainem schwarz ebenem geheüs ain fügur vom Todt, schön ausgeschnitten*“<sup>142</sup>

Die Ambraser Kunstkammer ist noch im Besitz von diesen zwei Objekten, auf die später noch eingegangen wird.

Fast zeitgleich, oder wie Seelig betont, **vor** der Etablierung der Ambraser Kunstsammlung wurde in den 1560er Jahren die Münchner Sammlung von Herzog Albrecht V. (1528-1579) gegründet.<sup>143</sup> Diese erfüllte ebenso den Anspruch als Kunstkammer im enzyklopädischen Sinn zu gelten. Herzog Albrecht V. war der Schwager von Erzherzog Ferdinand II. in Tirol, sodass eine gewisse gegenseitige Beeinflussung sicherlich stattgefunden hat. Albrecht V. errichtete zwischen Altem Hof und „Neuveste“ in den Jahren 1563-1567 das „Kunstkammergebäude“ als Vierflügelanlage, die im Obergeschoss die Kunstsammlung aufnahm. Der Sammlungstheoretiker und Mitgestalter der Münchner Kunstkammer war Samuel Quiccheberg, der diese Sammlung als ein Museum beschrieb, das alle Dinge der Welt, Gegenstände des täglichen Gebrauchs wie der Naturwissenschaft, der Künste und der Technik, aber auch seltene Kostbarkeiten und Kuriositäten aufnehmen sollte.<sup>144</sup>

Wie die Kunstkammer ausgesehen hat, darüber liegen zwei Berichte vor: das „Inventarium“ von Johann Baptist Fickler 1598 und der Bericht von Philipp Hainhofer aus dem Jahre 1611. Aus diesen Beschreibungen geht hervor, dass Albrecht V. die Gegenstände auf langen „Dafln“ (Tafeln) übersichtlich aufgereiht hatte, und dazwischen standen „mit Aschenfarb angestrichene“ Tische. Die Tafeln, damit waren wohl Schränke mit Schubladen gemeint, enthielten die verschiedensten Objekte, die von Schmuckstücken bis zu Kuriositäten reichten.

---

<sup>139</sup> Seelig 2008, S. 75.

<sup>140</sup> Ebd., S. 30-31.

<sup>141</sup> Boeheim 1888/89, S. CCCXII, fol. 476.

<sup>142</sup> Boeheim 1888/89, S. CCLXXXVI, fol. 376.

<sup>143</sup> Ebd., S. 49.

<sup>144</sup> Heym, 1994. S. 89.

Das Inventar von Fickler zählt 3407 Objekte und in Bezug auf die Sammlungsstücke zeigt die Ambraser Sammlung eine enge Übereinstimmigkeit im Ordnungssystem auf. Der Schwerpunkt von Albrecht V. indessen lag auf antiken Bildwerke, Büchern und Objekten des Kunsthandwerks.<sup>145</sup> Auch in der Münchner Kunstkammer waren *Memento mori*-Objekte aufgestellt,<sup>146</sup> die aber heute als verschollen oder als zerstört gelten. Aus der Beschreibung geht hervor, dass es sich bei drei der vier Münchner Skulpturen um den Tod mit Pfeil, Bogen und Köcher gehandelt haben muss, während bei der vierten Figur es sich um ein Skelett an sich gehandelt haben müsste, das aber damals schon als zerbrochen geschildert wurde.<sup>147</sup> Die ganze Sammlung erstreckte sich über vier Galerien, die als Einheit aufgefasst wurden. In einem prozessionsartigen Weg durch die Räume sollte der Besucher nicht nur zum Staunen gebracht sondern auch auf das hohe Prestige des bayrischen Herzoghauses hingewiesen werden.<sup>148</sup> Im Gegensatz zur Kunstkammer in Ambras, die zwar als Schauraum konzipiert war, aber doch nur einem ausgewählten Publikum zur Verfügung stand, konnte in München ein jeder, der ein legitimes Interesse an der Kunstkammer hatte, Einlass finden.<sup>149</sup> Der vernichtende Schlag aber traf die Kunstkammer mit der Besetzung Münchens durch die Schweden im Jahre 1632. Durch Plünderung und Zerstörung wurden viele der Stücke der Kunstkammer vernichtet oder geraubt, sodass später – und angesichts der allerorts entstandenen Spezialsammlungen – ihr umfassendes Programm obsolet wurde.<sup>150</sup>

Die Ambraser Kunstsammlung entging diesem Schicksal, sodass sie bis heute als einzig erhaltenes Beispiel einer Kunstkammer im enzyklopädischen Sinne steht.<sup>151</sup>

---

<sup>145</sup> Seelig 2008, S. 53.

<sup>146</sup> Im Jahre 2008 kam auf Initiative eines Kreises von Münchner Kunsthistoriker ein Katalog und Aufsätze über die Bestände der Münchner herzoglichen Kunstkammer heraus, der in drei Teilbänden den Bestand des Inventars aufschlüsselt; siehe dazu: Sauerländer 2008.

<sup>147</sup> Siehe Eintrag 1745 (1638): „Ein Schelidon, oder Todtenleichnam, von einem Kriegsmann mit einem Pogen und Khöcheer (Skelett oder Leichnam eines Kriegers mit Bogen und Köcher)“;

Eintrag 1746 (1639): „Ein schwarzer hülzener Castn, vornen her verglaßt, darinn steht ein Todter Leichnam auf einem hülzen fueß, dem hierobgeschribnen gleich, mit Pfeil und Bogen (Leichnam mit Pfeil und Köcher auf einem Holzsockel in einem schwarzen, vorne verglasten Holzkasten)“;

Eintrag 1747 (1640): „*Ein zerbrochner Schelidon, mit einem grüen angstrichnen fueß, darauf es gestanden, von holz ausgeschnitten* (zerbrochenes Skelett, aus Holz geschnitzt, mit einem grün gefaßten Sockel, auf dem es gestanden hat)“;

Eintrag 1757 (1651): „*In einem hohen verglaßten Kästl, steht ein Todtenleichnam, mit einem Pogen und Köcher, von holz künstlich außgeschnitten* (kunstvoll aus Holz geschnitzter Leichnam mit Bogen und Köcher in einem hohen verglasten Kästchen)“; Sauerländer 2008, S. 546 – 550.

<sup>148</sup> MacGregor 1994, S. 70.

<sup>149</sup> Ebd., S. 66.

<sup>150</sup> Seelig 2008, S. 95.

<sup>151</sup> Zwei weitere Sammlungen nördlich der Alpen sollten noch kurz Erwähnung finden, zu einem die Prager Sammlung von Rudolf II. (1552-1612) wie auch die Dresdner Sammlung von Kurfürst Albrecht von Sachsen (1526-1586). Diese sind nur im begrenzten Masse als Kunstkammer im enzyklopädische Sinne zu sehen, da sie im Falle von Rudolf II., mehr seinen Interessen diene, und bei der Dresdner Sammlung sich schon früh eine Spezifizierung auf technisches und wissenschaftliches Material gab; siehe dazu: Seelig 2008, S. 72-78, MacGregor 1994, S. 74.

#### 4.4. Resümee:

Das Sammeln an sich kann vielerlei Gründe haben, die von der Machterhöhung, Aneignung und Beherrschung bis zur Systematisierung, Entdeckung und Erforschung reichen können. Charakteristisch für das Sammelwesen ist eine gewisse Selektivität, denn das macht jede Kollektion wie auch ihre Objekte individuell. Diese werden Wertträger in künstlerischer, sozialer oder politischer Hinsicht, ihnen wird eine Bedeutung gegeben, sie werden wie Pomian es betitelt, zu *Semiophoren*.<sup>152</sup>

Was nun aber eine Kunstkammer ausmacht ist ihre Spannweite. Im Unterschied zu den mittelalterlichen Sammlungen, die in erster Linie mit Objekten des Reichtums und Symbolen der Macht angefüllte waren, handelte es sich bei den neuzeitlichen Kunstkammern um Studienorte, in denen die Wunder der Kunst und Natur zur Freude ihrer Besitzer und zur Erbauung von Gelehrten und Liebhabern zur Schau gestellt wurden.<sup>153</sup> Wie die umfassenden Publikationen zeigen konnten, gab es südlich wie nördlich der Alpen erste Bestrebungen diese peripathetischen Räume zu erschließen. Das Prinzip einer enzyklopädischen Erfassung in einem eigens dafür konzipierten Raum konnte man nördlich der Alpen als erstes bei Herzog Albrecht V. in München und bei Erzherzog Ferdinand II. in Tirol finden. Wesentlich war hier das Werk von Plinius d. Ä., die *Naturalis Historia*, aber auch das *Corpus Hermeticum* von Gemisthos Plethon. Die Einteilung der Objekte, die ein Teil eines Ganzen und somit eine „Welt in der Stube“ zeigen sollten, erfolgte in die Bereiche *Naturalia*, *Artificialia*, *Scientifica*, und *Exotica*, wobei eine jede Kunstkammer Abweichungen aufzeigte, die sich auch durch die Präferenzen des Sammlers erklären.

Wesentlich jedoch ist und bleibt die Art der Präsentation, die Vielfalt und Streuung der Exponate und deren künstlerischer Verarbeitung. So gesehen verstehen sich als Kunstkammern im enzyklopädischen Sinn vor allem die Sammlungen von Herzog Albrecht V. in München wie auch von Erzherzog Ferdinand II. in Tirol. Hier zeichnet sich die sammlerische Neugierde nicht nur durch eine eigene Verortung, der Ausrichtung auf Öffentlichkeit sondern auch durch die Vielschichtigkeit der Exponate aus. Die *Memento mori*-Objekte durften, wie der Einblick in die Inventare zeigt, nicht fehlen.

---

<sup>152</sup> Pomian 2001, S. 51.

<sup>153</sup> Rauch 2006, S. 12.

## **5. Über die Objekte – Die Tödlein in der Kunstkammer**

Wie schon gezeigt wurde, lieferte eine Kunstkammer im enzyklopädischen Sinn vielschichtige Einblicke, und mit dieser geistigen Inbesitznahme der sichtbaren Welt, geht auch die Bestrebung einher göttliche Ordnungen aufzeigen zu wollen.<sup>154</sup> Wie die Münchner und Tiroler Kunstkammer – und auch in der Prager Kunstkammer konnte man zwei Tödlein (todt oder scelition) finden<sup>155</sup> – zeigen, gehörten die Tödlein zum fixen Bestandteil einer Kunstkammer. Anhand drei Beispielen, dem Leinberger Tödlein, dem „Tödlein-Schrein“ von Hans Reichel und dem Kabinettstück ungekannter Herkunft aus dem Schnütgen Museum in Köln soll versucht werden in welchen Grad christlichen Vorstellungen, humanistischen Aspekte und naturwissenschaftlichen Neuerungen bestimmend waren.

### **5.1. Das Tödlein von Hans Leinberger, Sammlung Ambras in Tirol**

Das Objekt wurde von Hans Leinberger aus Birnholz geschnitzt, ist 22, 5 cm hoch und stellt den Tod als Jäger dar (Abb.30). Die linke, gesenkte Hand hält einen Bogen (ursprünglich vermutlich mit Bespannung, die wohl mit der Zeit verloren ging), die rechte, über den Kopf erhobene Hand, zwei Pfeile. Auf Hüfthöhe, an einem in sich gedrehten Tuch befestigt, befindet sich der Köcher, indem ein weiterer Pfeil steckt. Der Tod ist nicht als bloßes, nacktes Gerippe dargestellt, sondern das Skelett ist noch von Hautfetzen bedeckt, die an zerschlissene Kleidungsstücke erinnern. Sie bedecken vor allem den Lendenbereich, den Oberkörper, die Knie als auch Hände und Füße (Abb. 31, 32). Letztgenannte Körperteile sehen aus, als würde das Tödlein Handschuhe und Sandalen tragen, zeigen aber noch Ähnlichkeiten mit den menschlichen Extremitäten. Betrachtet man die Figur von hinten, so wird man einer Art Kapuze aus Haut gewahr, die sich im Nackenbereich in eigentümlicher Weise einrollt (Abb. 33). Es entsteht der Eindruck, als ob das Tödlein eine Metamorphose durchmacht bzw. sich seiner Schale entledigen möchte. Das Besondere an dieser Figur, und sie wird nicht umsonst als kleines Meisterwerk betrachtet, liegt aber vor allem in der Dynamik ihrer Bewegungsdarstellung (Abb. 31). Diese wirkt hochgradig naturalistisch, und der halbskelettierte Körper zeigt einen Moment der äußersten Spannung. Es erscheint, als ob das Tödlein etwas entdeckt hat, und deshalb in der Bewegung inne hält. Der Tod möchte weder den Bogen spannen noch zeigt er Anstalten einen Pfeil einzulegen. Es hat eher den Anschein, dass er auf ein unsichtbares Opfer blickt, die Hand erhoben für einen vielleicht noch nötigen letzten Schlag (Abb. 34).

---

<sup>154</sup> Hülsen-Esch 2006, S. 302.

<sup>155</sup> Sauerländer 2008, S. 546.

Das Tödlein, von dem man heute annimmt, dass es von Leinberger stammte und zwischen 1515 und 1520 gemacht worden ist,<sup>156</sup> wurde erst durch stilistische Vergleiche der jüngeren Literatur Leinbergers Hand zugewiesen.<sup>157</sup> Im Werkverzeichnis Lills ist das Tödlein nicht zu finden,<sup>158</sup> und wurde von Theodor Müller im Jahre 1943 erstmals als Leinbergerwerk erkannt.<sup>159</sup> Anton Legner ist derselben Meinung, und begründet seine Annahme durch den „bizarren Kontrapost“ der Figur (ähnlich bei der Bronzefigur des Grafen Albrecht am Maximiliansgrab) und durch den Rundsockel mit seiner typischen Gliederung.<sup>160</sup> Thoma reiht das Tödlein ebenso als Arbeit Leinbergers ein,<sup>161</sup> verweist aber darauf, dass man bei den späteren Zuschreibungen durchaus vorsichtig sein sollte. Zuwenig ist vom Künstler bekannt, da er nur wenige Arbeiten einer Signatur wert befand oder sich diese durch schriftliche Zeugnisse belegen lassen.<sup>162</sup> Heute ist die Figur im Katalog des Kunsthistorischen Museums Wien als Leinberger-Tödlein gelistet,<sup>163</sup> und auch wenn seine Urheberschaft nicht eindeutig geklärt ist, so besticht das Tödlein nicht nur durch Materialität und hoher Kunstfertigkeit sondern vor allem durch zwei Komponenten: die schon erwähnte, fast naturalistische Wiedergabe des Bewegungsmotives und die drastische, in aller Kunstfertigkeit ausgeführte minutiöse Darstellung des körperlichen Verfalls und der Verwesung.

Die Skulptur wurde für Kaiser Maximilian I. (1459-1519) angefertigt und gelangte später als Erbstück in die Kunstkammer Erzherzog Ferdinands II. (1529-1595).<sup>164</sup> Ihre spätere Verortung in der Kunstkammer wirft Fragen nach der Intention, der Herstellung wie auch der Funktion auf, da dieses Objekt – je nach Aufstellungsort - eine wechselhafte Funktion erfuhr.

---

<sup>156</sup> Behle 1984, S. 221.

<sup>157</sup> Siehe dazu: Thoma 1979; Behle 1984; Kat. Ausst. Seipel 2008.

<sup>158</sup> Lill 1942, S. 313-319.

<sup>159</sup> Wutzel 1965, S. 255.

<sup>160</sup> Ebd., S. 255.

<sup>161</sup> Thoma 1979, S. 133.

<sup>162</sup> Ebd., S. 130.

<sup>163</sup> Seipel 2008, S. 86.

<sup>164</sup> Ebd., S. 87.

### 5.1.1. Über den Künstler

Die archivalischen Angaben über Hans Leinberger sind dünn und gestatten keine gerundete Biographie. Man nimmt an, dass er aus Landshut stammte, in Regensburg seine Lehre absolvierte und danach wieder in seine Heimatstadt zurückkehrte. Durch seine Auftragsarbeiten, wie den Moosburger Münster-Altar, lässt sich eine starke Verbindung zum bayerischen Herrscherhaus wie auch später zum Humanistenkreis um Kaiser Maximilian I. nachweisen. Der bayrische Herzog Ludwig X. (1495-1545) stellte womöglich auch selbst die Verbindung zu Kaiser Maximilian I. her, der Leinberger im Zuge seiner Grabmalgestaltung in Innsbruck den Auftrag für zwei Holzmodelle erteilte.<sup>165</sup>

Bezeichnend für Leinbergers Stil ist eine starke Bewegtheit als auch eine auffallend naturalistische Behandlung des Haltungsmotives. Man kann dies bei vielen seiner Figuren finden, wie z. B. bei der Grabskulptur des Grafen Albrecht von Habsburg in Innsbruck (Abb. 35). Leinbergers Figuren waren zumeist Auftragsarbeiten für den christlichen Bereich. Es gab zwar am Hof Ludwig X. genügend Anknüpfungspunkte für erotische, antikische und mythologische Themen,<sup>166</sup> jedoch lassen sich bei Leinberger kaum derartigen Verarbeitungen finden. So sticht das Tödlein aus dem Oeuvre Leinbergers eindeutig heraus. Aufgrund des für Leinbergers ungewöhnlichen Themas und des kleinen Formats dieser Holzarbeit, meinte Behle, dass hinter der Motivation dieser Arbeit finanzielle Engpässe des Künstlers zu vermuten seien.<sup>167</sup> Das mag durchaus ein Grund gewesen sein, aber es findet sich unter seinen Arbeiten auch eine Lindenholztafel, die um bzw. vor 1510 entstanden ist. Sie illustriert eine Abwandlung des Themas der *Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten* oder, wie Thoma vermutet, *Die Geschichte des frommen Ritters von Scheyern*.<sup>168</sup> Aufgrund der Verarbeitung, der Materialität und auch des kleinen Formats (H 32 cm, B 33 cm), ist es nahe liegend, dass diese für den privaten Bereich bzw. einer Kunstkammer bestimmt war, und bezeugt, dass Leinberger schon früh Kunstkammerstücke hergestellt hatte (Abb. 36).

Wie erwähnt, arbeitete Leinberger, wie auch andere Künstler dieser Zeit, hauptsächlich nach Auftrag, und musste sich durchaus nach den Vorstellungen seiner Auftraggeber richten. Das Thema Sterben und Tod war ihm nicht unbekannt, wie die Lindenholztafel, das Tödlein oder diverse andere Arbeiten für Grabmäler zeigen.

---

<sup>165</sup> Behle 1984, S. 233-240.

<sup>166</sup> Lill 1942, S. 249.

<sup>167</sup> Behle 1984, S. 233.

<sup>168</sup> Thoma 1979, S. 127. Behle betitelt jedoch dieses Relief als mögliche Arbeit von Leinberger, siehe: Behle 1984, S. 228.

Auffallend ist, dass Leinberger auch weniger bekannte Thematiken aufgriff, wie man es beim Epitaph des Stiftsdekans Joh. Walkheimer von Moosburg sehen kann (Abb. 37). Hier wird die Erweckungsvision des Propheten Ezechiel (Ez. 37, 3-6) dargestellt. Ein Motiv, das im Vergleich mit andern Todesikonographien bis ins 16. Jahrhundert eher selten in Erscheinung trat,<sup>169</sup> und meist auf Sarkophagen der frühchristlichen Kunst zu finden ist.<sup>170</sup> Es gibt jedoch keinen Verweis darauf, dass Leinberger je Rom oder anderer antike Stätten besucht hätte, sodass er entweder eine rudimentär ausgeprägte, religiöse Bildung genossen,<sup>171</sup> oder eher – wie später noch gezeigt werden wird – der enge Kontakt mit christlichen als auch intellektuell hochstehenden Auftraggebern seine Interpretationen geprägt haben.

### 5.1.2. Das Tödlein und seine expressive Gestaltung

Geza Habsburg beschreibt das Tödlein von Leinberger als tanzenden, Bogen und Pfeile schwingenden Tod, der beeinflusst durch die mittelalterlichen Totentanzszenen als *Memento mori* gedacht war.<sup>172</sup> Wo man den Tod als Figur am eindringlichsten finden konnte, war bei den Darstellungen der *Totentänze* (Abb. 13). Indem der Tod den Menschen in seinen Tätigkeiten imitiert, an den menschlichen Vergnügungen – wie dem Tanzen – teil nimmt, ironisiert er die Kürze des Lebens und der menschlichen Lusthaftigkeit.<sup>173</sup> Das Tödlein von Leinberger jedoch passt nur bedingt in den Reigen der Totentänze, denn was ihm fehlt ist ein adäquates Gegenüber, der auf das Leben verweist. Auch wenn man davon ausgeht, dass der Betrachter die mögliche Ansprechperson sei, so würde dies ebenso falsch sein, da ein weiteres wesentliches Charakteristikum des Totentanzes in dem fast freundschaftlichen Auftreten des Knochenmanns liegt (Abb. 13). Er bedroht nicht, im Gegenteil, bei den meisten Darstellungen nimmt er den Lebenden an der Hand, berührt ihn sacht, und hat er doch Pfeil oder Sense in der Hand, so sind diese als Attribute seiner Person zu betrachten.

Im Fall des Leinberger-Tödleins, war als Vorlage nicht der Totentanz bestimmend, sondern ein ganz andere Vorgabe aus der Reihe der Todesikonographien: der *Triumph des Todes* (Abb. 25, 26). Wie ein Einblick in die christliche Heilslehre zeigen konnte, lag hier die christliche Vorstellung eines jenseitigen Gerichtes zugrunde.<sup>174</sup>

---

<sup>169</sup> Lüders 2009, S. 26.

<sup>170</sup> Lill 1924, S. 216.

<sup>171</sup> Thoma 1979, S. 56.

<sup>172</sup> Habsburg 1997, S. 108-109.

<sup>173</sup> Cunningham 2000, S. 314-17

<sup>174</sup> Siehe Kapitel 2.1., S. 11.

Der *mors imperator* verbindet die Idee des Gerichtes mit der antiken Idee der *pompa triumphalis*, wobei die Konzeption „der Tod als Richter“ erst im späten Mittelalter auftauchte.<sup>175</sup>

Der Ursprung dieses Motives lag in den Triumphzügen des antiken Roms, wo einst ein Sklave neben dem siegreichen Feldherrn stand, und ihn einflüsterte: „Erinnere dich daran, dass du ein Mensch bist“.<sup>176</sup> Bedingt durch die Krisenepoche des 14. Jahrhunderts,<sup>177</sup> kam es im Mittelalter zu einer Umdeutung des Motives. Nun versinnbildlichte der *Triumph des Todes* nicht mehr einen antiken Mahnenden sondern das blind zuschlagende Schicksal.

Ikonographisch auf einen Festwagen platziert, verkörpert er die Macht des Todes im neutestamentarischen Sinne (Abb. 25).<sup>178</sup> Besonders in Italien war dieses Bildthema beliebt, und fand seine Weiterführung nicht nur im liturgischen sondern auch im profanen Bereich, wie die Theateraufführungen, die *carri carnevaleschi*, aufzeigen.<sup>179</sup>

Eine weitere wesentliche Anregung für Leinbergers Tödlein stellt die Figur des Hl. Michaels dar. Im Hoch- und Spätmittelalter und in der Neuzeit erschien er im Typus des Seelewägers bzw. Seelengeleiters im Rahmen einer größeren Weltgerichtsszene oder auch als Drachentöter im ritterlichen Gewand. Hier wird er entweder triumphierend über den Drachen stehend oder im Kampf mit dem Drachen, ihn tötend, gezeigt (Abb. 38, 39).<sup>180</sup> Vergleicht man das Haltungsmotiv, wie z. B. bei der Michaelskulptur aus dem Schweizerischen Landesmuseum oder Dürers Abbildung des Hl. Michaels mit dem des Tödleins, so lassen sich eindeutige Parallelen finden. Das Tödlein hält, genauso wie der Erzengel Michael seinen Speer, in der erhobenen Hand seine Pfeile, und ist gleichsam im Begriff auf ein mögliches Opfer einzustechen. Hinsichtlich der Kopf- und Fußhaltung lassen sich ebenso Ähnlichkeiten finden, wobei hier natürlich das Tödlein aufgrund seiner Dynamik eindeutig heraussticht. So war die Figur des Erzengels Michaels für Leinberger sicherlich eine wichtige Inspirationsquelle, noch dazu erfüllt der Erzengel in der Totenliturgie auch ähnliche Aufgaben. Er ist ja, wie der Tod selbst, als Richter im Jenseits für die Einteilung der Menschenseelen zuständig, sodass – wie man es auch in Pinzolo sehen kann – Tod und Teufel seine Adjutanten sind (Abb. 40).

---

<sup>175</sup> Buchheit 1926, S. 89.

<sup>176</sup> Beeh 1984, S. 7.

<sup>177</sup> Siehe Kapitel 2.2., S. 15.

<sup>178</sup> Ariés 1982, S. 152.

<sup>179</sup> Eco 2007, S. 62.

<sup>180</sup> Kirschbaum 1972, Artikel: Michael, Erzengel in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3: Allgemeine Ikonographie, S. 258ff.

Hinsichtlich der formalen Gestaltung zitiert Leinberger ein spätmittelalterliches Todesbild des Nordens. Auffallend ist, dass die Behandlung der Hautteile fast als einzigartig zu sehen ist. Das Tödlein entledigt sich mehr und mehr seiner äußeren Schale, die in stark zerschlissenen Hautfetzen, nur noch einzelne Körperbereiche bedecken (Abb. 34). Als einflussgebend wird hier Grünewalds expressive Bildsprache gesehen, die ebenso ohne Parallelen in der bildenden Kunst ist. Die zerrissene Kleidung wie auch der gepeinigte Körper im Bild des *crucifixi dolorosi* steht bei Grünewald als ein Stigma der Ausgestossenheit und der menschlichen Sündhaftigkeit (Abb. 41). Gleichzeitig spendet diese expressive Visualisierung von Schmerz und Leid auch Trost und mahnt den Gläubigen, ebenso geduldig wie Christus, Leid und Schmerz zu ertragen. Diese fast akribische Darstellung seucheninduzierter Gebrechen und Qualen wie auch ein zunehmendes Interesse an der genauen Beobachtung von Krankheitssymptomen zeichnen die Werke der bildlichen Kunst um 1500 aus.<sup>181</sup> Der Holzschnitt von Dürer ist als Beispiel dieser genauen Auseinandersetzung zu sehen, das die Symptome der Syphilis eindeutig visualisiert (Abb. 42). Lepra, Pest, Syphilis oder auch das Antoniusfeuer (Vergiftung durch den Mutterkorn-Pilz) zeigten sich sichtbar auf der Haut, und gingen meist einher mit dem Tod (Abb. 3). So stellt der Verlust der schützenden Haut ein Todeszeichen dar, und „die Übertragung dieses Motives auf die Personifikation des Todes vollzieht Leinberger in seinem ‚Tödlein‘ [...]“. <sup>182</sup>

Dieses Bild der Vergänglichkeit des Körpers im Tod als auch der unmittelbare Zusammenhang zwischen Bewegung des Körpers und der Seele war den Gläubigen aus der Andachtspraxis der Zeit vertraut, wie man es auch bei der Pieta aus dem Schnütgen Museum sehen kann, wo das Hauptaugenmerk auf dem geschundenen Körper Christi liegt (Abb. 43).<sup>183</sup> Diese Bilder und Objekte sollten beeindrucken, den Betrachter Anteil nehmen lassen, ihn direkt ansprechen und als eine Entsprechung dieses Gedankens steht ebenso Leinbergers Tödlein. Aber erst im Vergleich mit anderen, zeitgleichen Darstellungen der Todesfigur wird man sich der expressiven Körperbehandlung des Tödleins richtig bewusst, denn betrachtet man das Gemälde *Die drei Lebensalter der Frau und der Tod* von Baldung Grien (1484/85-1545), so behandelt er die Figur des Todes noch als körperlich intakt (Abb. 44). Die Haut überspannt noch vollständig seinen Körper, ist nur an manchen Stellen aufgerissen, und man kann die Knochen gut erahnen.

---

<sup>181</sup> Reuter 2008, S. 81.

<sup>182</sup> Ebd., S. 82.

<sup>183</sup> Ebd., S. 85.

Der Tod trägt noch Bart, hat stellenweise noch Haare am Kopf, und wäre nicht das Attribut der Sanduhr und die partielle Nacktheit, so würde man durchaus auf einen alten Mann schließen können. Diese Verbindung mit dem Greisenalter kann man auch bei *Den Apokalyptischen Reitern* von Dürer aus dem Jahre 1497/1498 finden, der den Tod – ebenso wie Grien – immer noch menschenähnlich formuliert (Abb. 24). Ein weiterer Künstlergenosse von Leinberger, Hans Burgkmair d. Ä. (1473-1531) zeigt in seinem Holzstich *Der Tod überfällt ein Liebespaar* eine ähnliche Körpervisualisierung,<sup>184</sup> wobei er hier den Tod mit Flügeln ausstattet (Abb. 45). Ein Todesbild, das man mehr im südlichen Raum finden konnte, wobei der Tod hier weiblich tituliert wird, keine Darstellung der Verwesung zeigt und sich ebenso als erbarmungsloser Jäger darstellt (Abb. 13).<sup>185</sup> Betrachtet man hingegen die Entwicklung in der formalen Darstellung der Todesfigur des Nordens, wie man es bei Baldung Grien sehen kann (Abb. 44), so kann man die körperlichen Vergänglichkeits- und Verwesungsstadien gut betrachten.

Das Tödlein von Leinberger steht hier durchaus in einer gewissen Tradition, nur diese expressive Körperbehandlung ist exzeptionell, und zitiert – wie schon erwähnt – Grünewalds Bildsprache. Ebenso verweist das Tödlein in der genauen Behandlung des Skelettes schon auf die endgültige Formulierung des Knochenmanns, wie die Totenserie von Hans Holbeins d. J. (1497-1543), erschienen unter dem Titel *Les Simulachres & historiees faces de la mort* im Jahre 1538 (Abb. 17), aufzeigt. In diesen Holzstichen präsentiert sich der Tod nur noch mehr skeletthaft, und diese Integrierung des Todes ins Leben kann man fast als Überwindung einer mittelalterlichen Todesangst sehen. Von dieser Haltung ist das Tödlein noch weit entfernt, aber es zeigt schon eine fast naturalistische Darstellung des Skelettapparates. Nach Westermann-Angerhausen werden bei diesen Objekten der Bau der Menschen und ihr Zerfall zwar fast versachlicht geschildert, aber der Schnitzer wollte jedoch mit seiner akribischen Darstellung keine Anatomie betreiben.<sup>186</sup> Beim Tödlein von Leinberger verhält es sich ähnlich, und der Künstler wollte nicht nur seine Können sondern auch die Freude an der naturalistischen Betrachtung aufzeigen.

---

<sup>184</sup> Es handelt sich hier um eine eher ungewöhnliche Darstellung, da das Paar antikisierend gekleidet ist, das Umfeld sich in einer Stadtarchitektur südlicher Prägung befindet, auch der Tod als geflügelter Unheilbringer dem südlichen Bild des Todes entspricht, jedoch die Thematik „Liebespaar und der Tod“ mehr der nordischen Kunst geläufig ist; siehe dazu: Burkhard 1932, S. 41.

<sup>185</sup> Im Süden hingegen ging man – wie es scheint – fast übergangslos in die Skelettförmigkeit über, wobei man hier meist den geflügelten Tod finden konnte.

<sup>186</sup> Westermann-Angerhausen 2006, Band 2, S. 42.

Ein weiteres auffallendes Detail in der Gestaltung des Tödleins liegt in der Gestaltung des Köchers. Ein Attribut des Todes ist der Pfeil und Bogen (Abb. 3). Um Spannungsmomente der Gefahr und Bedrohung auszudrücken, verwendeten Künstler meist den gespannten Bogen und den aufgelegten Pfeil.<sup>187</sup> Zwar legt das Tödlein keinen Pfeil ein, aber die Haltung alleine zeigt seine gefährliche Absicht. Das Ungewöhnliche jedoch liegt in der formalen Gestaltung der in sich gewundenen Stoffhalterung des Bogens und in der Form des Köchers mit den dargestellten Voluten (Abb. 46). In den zeitgenössischen Darstellungen und im Alltag fanden sich zumeist rechteckig geformte Köcher, die meist mit Pergament überzogen und an der Vorderseite mit einer Dachs- oder Wildschweinschwarte bedeckt waren.<sup>188</sup> Diese Art von Köcher kann man zum Beispiel bei dem schlafenden Soldaten in der Auferstehung Christi entdecken (Abb. 47). Die geschwungenen Köcher jedoch verwendet, wie Müller feststellte, Dürers durchaus in seinen Darstellung, aber nur bei den mythologischen Gestalten der Antike.<sup>189</sup> Diese Form lässt sich bei dem Kupferstich „Apollo und Diana“ von Albrecht Dürer oder auch bei Burgkmair d. Ä. in einer Illustration zu Johannes Pincianus aus dem Jahre 1513 wieder finden (Abb. 48, 49). Leinberger, der ja mit dem Künstlerkreis rund um Kaiser Maximilian I. in Kontakt stand, kam hier wohl zu seinen Inspirationen. Diese Hinwendung zur Antike im Sinne einer christlich-humanistischen Geisteshaltung in Verbindung von alteingesessenen Ikonographien lässt sich Anfang des 16. Jahrhunderts auch in den Werken anderer Künstlern finden, wie Albrecht Altdorfer, Baldung Grien oder Lucas Cranach d. Ä. Diese Künstler, um nur einige zu nennen, hatten um 1500 ihre größte Wirkungsphase, die man gern unter dem Phänomen *Donaustil* zusammenfasst.<sup>190</sup> Bei diesen Neuinterpretierungen lag der Schwerpunkt darauf Eigenes und Neues zu verarbeiten, wobei die Vermittlung meist durch grafische Werke stattfand.<sup>191</sup> Fritz Dworschak betrachtete diese neue Richtung zwar nicht als Stil, aber als plötzlich einsetzende Kunstübung von ausgesprochener Eigenart, die neben der Betonung des religiösen Motives ein gesteigertes Gewicht auf die Wiedergabe der Natur legte.

---

<sup>187</sup> Müller 2002, S. 31.

<sup>188</sup> Ebd., S. 32.

<sup>189</sup> Müller 2002, S. 38.

<sup>190</sup> Ein terminus der in der neueren Forschung immer neue Probleme aufwirft, da bei Betrachtung der Werke eines Michael Wolgemut, Albrecht Dürer, Michael Pacher, Hans Baldung Grien oder Matthias Grünewald ein heterogenes Bild erzeugt wird. Die großen Künstlerwerkstätten wie auch die individuelle Ausbildung des Künstlers als auch seine Reisen führten zu vielschichtigen, neuen Ausdrucksformen und verweisen auf eigenständige, individuelle Lösungen. In dieser Hinsicht ist es schwer, generalisierende Gesamtcharakteristiken aufstellen zu wollen, siehe auch: Bierende 2002, S. 34-35.

<sup>191</sup> Plieger 2007, S. 595-596.

Auf der einen Seite findet sich eine Betonung des Gefühlsmoments, eine Entsprechung des Volkstümlichen, und auf der anderen Seite eine Hinwendung zu den Idealen der Renaissance und des Humanismus.<sup>192</sup> Genau diese Ambivalenz ist auch beim Tödlein von Leinberger zu erkennen, das versucht Altes und Neues zu verbinden. Als wesentlich für Leinberger und seine Interpretationen stellte sich die „gelehrte Donaugesellschaft“ rund um Kaiser Maximilian I. dar, die sein Werk wesentlich beeinflusste.

### **5.1.3. Das Tödlein von Maximilian I. – ein Liebhaberstück der privaten Andacht**

Heute wird angenommen, dass das Tödlein von Leinberger eine Auftragsarbeit für Kaiser Maximilian I. war, und später, nach dem Tod von Maximilian, in die Ferdinandeische Sammlung auf Schloss Ambras in Tirol aufgenommen wurde.<sup>193</sup>

Es war seit dem 15. Jahrhundert üblich, dass sich Künstler mit ihren Kunstwerken bei Hofe in den Blickpunkt des Fürsten bringen wollten. Je größer die Konkurrenz, desto größer war die Neigung durch etwas Außergewöhnliches, Bizarres oder Extravagantes aufzufallen.<sup>194</sup> Das erklärt wohl auch die drastische formale Gestaltung, die nicht nur den Kaiser beeindruckte sondern auch Leinbergers Fähigkeiten unter Beweis stellte. Wie schon erwähnt, lieferte der Landshuter Bildhauer Hans Leinberger nicht nur das Tödlein, sondern sein Namen findet sich später bei jenem Künstlerkreis wieder, der bei der Grabmalgestaltung für Kaiser Maximilian I. in Innsbruck mitgewirkt hatte. Das kann auch als Hinweis gesehen werden, dass der Kaiser mit der Arbeit zu dem Tödlein zufrieden war, und so Leinberger weiter beschäftigte.

Kaiser Maximilian I. schätzte an den Dingen, die er in Auftrag gab, die schöne und „kunstreiche“ Form. Über allem jedoch standen seine Vorstellungen, die dann von den Künstlern umgesetzt wurden. Das Hauptaugenmerk galt vor allem dem Inhalt,<sup>195</sup> und dem alle Maximilianischen Werke beherrschenden und verbindenden Begriff des „gedechtnus“, des Erinnerungswertes.<sup>196</sup> Wie sehr er dieser Maxime huldigte, zeigt alleine schon die Vorbereitungen für seine letzte Ruhestätte in Innsbruck. Kaiser Maximilian I. plante schon seit 1502, siebzehn Jahre vor seinem Tod, sein Grabmal, wobei seine engsten humanistischen Berater den Kontakt mit den Künstlern unterhielten und auf diese Weise einen wesentlichen Einfluss auf die Werke hatten. Maximilian I. trat mit den Künstlern selbst kaum direkt in Verbindung.<sup>197</sup>

---

<sup>192</sup> Dworschak 1965, S. 10-16.

<sup>193</sup> Habsburg 1997, S. 91.

<sup>194</sup> Warnke 1987, S. 56.

<sup>195</sup> Schütz 1992, S. 157.

<sup>196</sup> Frenzel 2005, S. 75.

<sup>197</sup> Schütz 1992, S. 157.

Es waren die Gelehrten Conrad Celtis, Konrad Peutinger, Willibald Pirckheimer und Johannes Stabius, die Maximilians Hofkunst dominierten und durch genaue Kenntnisse der Antike die Werke der Künstler in Inhalt und Gestaltung mit beeinflussten. Viele Hofkünstler, darunter auch Dürer, mussten sich den programmatischen Vorstellungen der Hofhumanisten unterordnen, sodass die Künstler bestenfalls in formaler Hinsicht auf die Konzeption Einfluss nehmen konnten.<sup>198</sup> Ähnlich wird es auch bei Leinberger gewesen sein. Es ist naheliegend, dass die Idee zu dieser Skulptur von Kaiser Maximilian I. selbst kam, und dass Leinberger als Vorlage – wie eingangs hingewiesen – sich an Dürers und Grünewalds Werken orientierte.

Ein ebenso wichtiger Gedanke gilt der Verortung dieses Objektes, da hinter der *idea movens* dieses Kunstwerkes nicht die Verwendung im liturgisch-öffentlichen sondern im privaten Raum lag. Wie schon bei der Besprechung des Andachtsbildes gezeigt werden konnte, bildeten sich aus den klassischen Andachtsstücken neue Objekte heraus, die den Bezug auf die eigene Person lenkten. Dieser Rückzug mit der Möglichkeit der eigenen Religionsgestaltung oder der privaten Verinnerlichung setzte einen ersten Schritt hin zur Individualisierung.

So ist es nicht abwegig anzunehmen, dass die ursprüngliche Positionierung des Tödleins in den privaten Gemächern von Kaiser Maximilian I. war, als ein *Memento mori*-Objekt, das nun auch als Zeichen der Intellektualität verstanden wurde. Wie das zu verstehen ist, zeigt die Behandlung des Bildthemas *Hieronymus im Gehäus* (Abb. 50). Das ikonographische Sujet der Hieronymus-Darstellungen lieferte zwei Bildtypen: den studierenden Kirchenvater in seiner Zelle und Hieronymus in der Einöde (Abb. 50, 51).<sup>199</sup> Das Gemeinsame der beiden Darstellungsformen liegt in der Zuweisung des Löwen als sein Attribut, die Anwesenheit des Kruzifixes und die Bücher als unerlässlicher Bestandteil der Exegese. Betrachtet man die Umgebung des schreibenden Hieronymus, so lassen sich einige Objekte der Andacht finden, wie z. B. das Kruzifix und den Totenkopf. Das Kruzifix verweist als christliches Andachtsobjekt darauf, dass man durch den Glauben den Tod besiegen kann, und der Totenschädel ist nun nicht nur als Zeichen der Auferstehung sondern vor allem der Ratio zu verstehen.<sup>200</sup> Er zeigt das humanistische Verständnis, dass man den Tod auch überwinden kann, wenn man durch glorreiche Werke ein Teil der *memoria* wurde, und der studierende Hieronymus verkörpert genau dieses neue Ideal.

---

<sup>198</sup> Müller 2003, S. 96-99.

<sup>199</sup> Leuker 2003, S. 51.

<sup>200</sup> Müller 2003, S. 418.

Besonders das Bild des Hl. Hieronymus in seiner Studierkammer, ursprünglich ein Idealbild des asketischen Mönchsgelehrten, wird in der Renaissance oft als Vorlage für die späteren Humanistenportraits genommen, vereint es doch Studium, Kontemplation und christliche Devotion.<sup>201</sup>

Aus diesem Verständnis heraus ist es nicht verwunderlich, dass verschiedenste Vergänglichkeitssymbole langsam Eingang in die Privaträume adeliger und bürgerlicher Häuser finden, wie z. B. Sanduhren oder besagter Totenkopf. Ebenso als Zeichen der Individualisierung im Privaten stehen die Kunstkammern, denn diese waren auch Studierräume, die – rein von der Idee – denen eines Hieronymus sehr nahe standen. So überrascht es nicht, dass man ebenso in der Kunstkammer Objekte dieser Aufgeklärtheit finden konnte.

Auch Kaiser Maximilian I. besaß eine Sammlung wertvoller Preziosen, die er einerseits von seinem Vater Friedrich III. in Wiener Neustadt wie auch von Erzherzog Sigmund von Tirol, erhalten hatte. Er ließ diese neu ordnen, und verfasste im Dezember 1500 eine Schatzkammer-Instruktion,<sup>202</sup> jedoch betrachtete Maximilian diese Sammlung nie als Einheit oder stellte diese geschlossen an einem Ort auf.<sup>203</sup> Auch kam es vor, dass er einzelne Stücke aufgrund von Geldnot verpfändete oder für besondere Anlässe auch verschenkte.<sup>204</sup>

So zeichnete sich seine Kunstkammer allein durch die Art der Aufbewahrung immer noch als Schatzkammern aus (Abb. 52).<sup>205</sup> Hinsichtlich der Motivation zur Figur des Tödlein bleibt es fraglich, ob die Intention in der Aufstellung der Schatzkammer lag.

So kann es durchaus sein, dass sich das Tödlein von Leinberger in Kaiser Maximilians Arbeitsbereich befunden hatte, ähnlich der Komposition des *Hieronymus im Gehäuse*. Diese Kombination aus Andacht und Vergänglichkeit zeigte christliche Devotion und humanistische Aufgeklärtheit wie auch, dass man sich seiner eigenen Sterblichkeit und Nichtigkeit bewusst war und sein Leben den geistigen Dingen widmen wollte. Diese Attribute verliehen Kaiser Maximilian I. den Nimbus eines weltoffenen Herrschers bzw. eines christlichen Humanisten. Ein Bild, das er schon zu Leibzeiten versucht hatte zu etablieren.<sup>206</sup>

---

<sup>201</sup> Fliedl/Geissmar 1992, S. 69.

<sup>202</sup> Haupt 1994, S. 127.

<sup>203</sup> Madersbacher 1994, S. 280.

<sup>204</sup> Kruzik 2010, S. 64.

<sup>205</sup> Scheicher 1979, S. 45-52.

<sup>206</sup> Schütz 1992, S. 160.

#### 5.1.4. Resümee und zur Frage der Funktion in der Kunstkammer von Ferdinand II.

Leinbergers Tödlein wurde, und darauf verweist der im Original erhaltene Podest, als Einzelfigur geschaffen, die freistehend und rundum sichtbar konzipiert wurde. Die Idee zu seiner Einzelfigur bezog Leinberger durch den Künstlerkreis rund um Kaiser Maximilian I. Als ein Indiz dafür ist hier die Form des Köchers zu sehen, die Leinberger bei den Stichen und Graphiken von Albrecht Dürer oder Burgkmair d. Ä. gesehen und zitiert hat.

Weitere Inspirationen zur Figur des Tödleins lassen sich in der Figur des Erzengels Michael suchen, der auch in seiner Rolle als Richter dem Tod sehr nahe steht. In der formalen Behandlung greift die Figur auf gängige Darstellungen des Todes zurück, wobei hier eine starke Anlehnung an Grünewald nicht zu bestreiten ist. Ikonographisch gesehen steht das Tödlein dem Motiv des *Triumph des Todes* weit näher als den Darstellungsformen des Totentanzens, und gilt als Vorlage für weitere später entstandene Tödlein, die aber im qualitativen Vergleich nicht an das Leinberger Objekt herankommen (Abb. 6, 7, 8). Es ist vor allem diese naturalistische Darstellung des Bewegungsmotives, die das Tödlein unter anderem so unvergleichlich macht wie auch die expressive Veranschaulichung der Verweslichkeit des Körpers. Es ging dem Künstler mehr darum diese natürlichen wie auch naturalistischen Beobachtungen darzustellen, als auf die anatomischen Neuerungen in der Anatomie hinzuweisen. Seine expressive Gestaltung, die hohe Qualität der Handwerklichkeit als auch die Thematik beeindruckten auch Erzherzog Ferdinand II., und das Tödlein fand so seine Aufstellung in der Kunstkammer.

Nach Julius Schlosser zählte die Sammlung auf Schloss Ambras zu einer der beeindrucktesten als auch reichsten und zugleich noch aus ihren alten Beständen bestehenden Kunstkammer.<sup>207</sup> Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol, den Michel de Montaigne (1533 – 1592) als „un grand bâtisseur et diviseur de telles commodités“ betitelte, ließ auf Schloß Ambras einen großen, ebenerdigen Saal für seine Kunstschatze errichten.<sup>208</sup> Das aus dem Jahre 1596 stammende Inventar ist noch erhalten, und zeigt die Vorlieben und Sammlungsprinzipien von Erzherzog Ferdinand II. Wie Scheicher zeigen konnte, war es ihm kein großes Anliegen wissenschaftliche Gegenstände auszustellen oder Objekte mit magischen Assoziationen zu zeigen. Sein Enthusiasmus galt besonders seiner Waffensammlung und Portraits von Personen mit geschichtlicher Bedeutung,<sup>209</sup> wie auch ein einzigartiges Kabinetstück, das Wappenkästchen, aufzeigt (Abb. 53).

---

<sup>207</sup> Schlosser 1906, S. 72.

<sup>208</sup> Ebd., S. 75. Über die Entstehung und Aufstellung der Ambraser Kunstkammer siehe Kapitel 4.3., S. 31.

<sup>209</sup> Scheicher 1985, S. 43.

Es handelt sich hier um ein Unikat besonderer Art, das ein Dreifach-Portrait von Ferdinands Urgroßvater Kaiser Maximilian I., seinen Vater und ihn selbst darstellt (Abb. 53). Das Leinberger-Tödlein konnte man im letzten Kasten, das dem Material „Holz“ gewidmet, finden. Viele, der dort befindlichen Objekte zeichneten sich vor allem durch ihre Materialität aus, egal welche Funktion sie hatten. Laut Scheichers stand das Tödlein in unmittelbarer Nähe des schon erwähnten Wappenkästchens wie auch einer kleinen Holzkiste, die Ferdinands Waffen beinhaltete.<sup>210</sup>

Scheicher führt keine Quelle an, die auf diese Platzierung schließen lassen, sondern schließt durch Ferdinands Vorlieben – Waffen und Porträts – auf diese Zusammenstellung. Folgt man dieser Annahme, so würde diese Gruppierung einen Ort der privaten Andacht vermuten, aber m. E. wollte Ferdinand einen mit dieser Aufstellung einen Platz der Erinnerung schaffen. Die Tödlein galten als Verweis, dass man sich mit dem Tod und dem Sterben auseinandergesetzt hatte. Sie standen als Zeichen der Intellektualität und Selbsterkenntnis, wobei Ferdinand II. das Tödlein mehr aufgrund seiner hohen Kunstfertigkeit wie auch als Erinnerungsstück an seinen Urgroßvater Kaiser Maximilian I. aufgestellt hat. Die Aufstellung in die Nähe des Wappenporträts lässt darauf schließen. Es war in diesem Falle kontextgebunden, und diente mehr der Erinnerung an seine Vorfahren,<sup>211</sup> als der Intention einen Platz der christlich-humanistischen Selbstreflektion zu schaffen. Was diese Annahme nur noch unterstützt ist ein weiteres *Memento mori*-Objekt, das Ferdinand selbst in Auftrag gegeben hat. Es handelt sich hier um den „Tödlein-Schrein“ von Peter Reichel. Dieses Kabinettstück reflektiert Ferdinands Gemüts- und Geisteshaltung, und wird im nächsten Kapitel näher beleuchtet.

---

<sup>210</sup> Ebd., S. 47.

<sup>211</sup> Hülsen-Esch 2008, S. 302.

## 5.2. Der „Tödlein-Schrein“ von Paul Reichel – Ambraser Kunstkammer

Der sechste oder „ascherfarbene“ Kasten der Ambraser Kunstsammlung beinhaltet verschiedene Objekte, die aus Stein gemacht wurden. Hier konnte man kunstvolle Verarbeitungen finden, wie ineinander verschlungene Kröten und Schlangen aus Serpentin und Speckstein, Fossilien, kleine Bildwerke aus Alabaster und den sogenannten „Tödlein-Schrein“ (Abb. 54).<sup>212</sup> Dieses Kabinettstück besteht aus einer altarähnlichen Rahmung aus Ebenholz, wird verziert durch einen gesprengten Dreiecksgiebel und ruht auf einem sich nach unten verjüngenden Sockel. Das Objekt an sich ist 82,3 cm hoch und 32 cm breit, und erinnert durch seine Größe und Form an private, kleinformatige Altäre. Überraschend ist jedoch das Innenleben des Schrankes, denn in einer renaissanceartigen „Kulisse“ aus Kehlheimerstein befindet sich ein stehendes Skelett in sinnierender Haltung.<sup>213</sup> Auch der Betrachter wird mit angesprochen, denn er wird nicht nur dem Tod gewahr sondern auch sich selbst, da sich an den Innenseiten der Schranktüren Spiegel befinden.

Die Figur ist auf einem kleinen sockelartigen Podest platziert, und wird von einem gestelzten Rundbogen auf säulenartigen Vorlagen mit Basis- und Kämpferkapitellen gerahmt (Abb. 54a). Diese Arkadenformulierung ist aus einem Stück gefertigt und mit elf bunten Glassteinen verziert. Das Tödlein steht mit überkreuzten Beinen vor einem großen Postament. Sein Kopf ist in der linken Hand abgestützt, während die rechte einen Apfel hält. Auf der Sockelplatte befinden sich in loser Drapierung weitere Äpfel mit Stengeln und Blättern, dazwischen windet sich eine Schlange, die jedoch kaum wahrnehmbar ist. Gleichfalls befindet sich im Hintergrund eine Sanduhr, die aber nicht prominent ins Blickfeld gerückt ist (Abb. 54b). Die Rückwand ist als Relief gestaltet, und zeigt wiederum die Abbildung dorischer Säulen als auch des Handwerkszeug des Todes: einen Köcher mit Pfeil und Bogen. Der Tod in seiner sinnierenden Haltung hat jeden Schrecken verloren, er ist nicht mehr Jäger sondern hält inne in der Betrachtung des Apfels.

Das Tödlein von Hans Reichel wurde nach einer Vorlage aus dem anatomischen Werk von Andreas Vesalius gearbeitet, dass 1543 erschienen ist (Abb. 55).<sup>214</sup> Diese skulpturale Umsetzung in Verbindung mit der Geschichte des Sündenfalls, positioniert in einem altarähnlichen Schrank, macht dieses Werk so einzigartig wie rätselhaft, und soll hier näher beleuchtet werden.

---

<sup>212</sup> Schlosser 1908, S. 57

<sup>213</sup> Rauch 2006, S. 139.

<sup>214</sup> Scheicher 1979, S. 103.

### 5.2.1 Des Tödleins Vorlage: Andreas Vesalius und sein Werk „Opera omnia anatomia et chirurgica“

Die Vorlage, die der Schongauer Paul Reichel für sein Tödlein genommen hat, entstammte aus dem Traktat *Opera omnia anatomia et chirurgica* von Andreas Vesalius (1514-1564). Dieser Gelehrte, der aus Brüssel stammte, veröffentlichte im Jahre 1543 einen der damals einflussreichsten, anatomischen Atlanten der Medizingeschichte: *De humani corporis fabrica libri septem*, auch *Fabrica* genannt. Das Außergewöhnliche dieses Werkes bestand in der Überwindung von Galens Humoraltheorie, in der genauen Sektion des menschlichen Körpers und in der hohen künstlerischen Wiedergabe der einzelnen Abbildungen, für die er sich die besten Verleger, Holzschneider und Künstler suchte.<sup>215</sup> Viele der Zeichnungen und Stiche möchte man Tizian selbst oder aber auch seinem Schüler Jan Stephan von Calcar zusprechen, auf den das Titelblatt der *Fabrica* zurück geführt wird (Abb. 55).<sup>216</sup> Vesal selbst war Leibarzt von Karl V. wie auch von dessen Sohn König Philipp II. von Spanien,<sup>217</sup> und die *Fabrica* ist auch Kaiser Karl V. selbst gewidmet. Sie galt in Aufbau und Form bis ins 18. Jahrhundert hinein als Standardwerk der Anatomie.<sup>218</sup>

In dem zweiten Band, dem *Opera omnia anatomia et chirurgia*, des siebenteiligen Werks kann man unter den rund 250 Illustrationen auch drei Skelettabbildungen finden (Abb. 56, 57, 58). Vesal versuchte seine Erkenntnisse des menschlichen Stützapparates nicht nur in anatomischer Darstellungsform zu übertragen, sondern auch künstlerische wie christlich-philosophische Betrachtungen mit einzubeziehen (Abb. 58). Am Beispiel des in gebückter Haltung stehenden Skelettes wird offensichtlich, dass die Szene von der Vertreibung von Adam und Eva, die sich angstvoll vor dem Engel ducken, als Anregung für eines seiner Skelette gedient hatte (Abb. 57, 59).<sup>219</sup> Ebenso verweist die Haltung des „Denker-Skelettes“, der aufgestützte Arm, auf bildliche Vorgaben, die man auch beim sinnierenden Hieronymus im Gehäuse finden kann (Abb. 28). Vesals Illustrationen versuchen somit christliche Ikonographie und wissenschaftliche Entdeckungen aus dem Bereich der Anatomie künstlerisch zu verbinden.<sup>220</sup> Eine Herangehensweise, die man durchaus als innovativ und revolutionär bezeichnen kann.

---

<sup>215</sup> Rifkin/Ackerman 2006, S. 69.

<sup>216</sup> Fröber 2010, S. 23.

<sup>217</sup> Hildebrandt 2006, S. 130.

<sup>218</sup> Mühlenberendt 2010, S. 39.

<sup>219</sup> Hinweis dankend erhalten von Prof. Michael Victor Schwarz.

<sup>220</sup> Mühlenberend 2010, S. 39.

Hinsichtlich des „Tödlein-Schreins“ war die Vorlage des „Denker-Skeletts“ von Vesal ausschlaggebend. Dieses umfasst in einer theatralischen Pose den Schädel so, dass es sich selbst nochmals betrachten kann. Interessant jedoch sind die auf Podest befindlichen Knochenstücke, die sonst im oder am Schädel zu finden sind. Bei den beiden kleineren Knochenstückchen handelt es sich um Ambros (*os incus*) und Hammer (*os malleus*), die im Mittelohr platziert sind. O'Malley nimmt an, dass diese nicht nur der Vollständigkeit halber gezeigt werden, sondern dass es sich hier um einen versteckten Hinweis auf den Namen des Stechers dieser Platte handelt.<sup>221</sup> Neben diesen beiden Knochenteilen ist auch ein drittes, als „H“ bezeichnetes Stück zu sehen. Hier handelt es sich um das Zungenbein (*os hyoideum*). Dies ist der einzige Knochen, der nicht mit dem übrigen Skelett verbunden ist, sondern nur durch Bändern und Muskeln am Skelettapparat gehalten wird. Einer davon ist der Schildknorpel des Kehlkopfs (*Cartilago thyroidea*), auch Adamsapfel genannt. Geht man nach der Etymologie des Wortes „Adamsapfel“, so blieb Adam nach dem Biss in die verbotene Frucht ein Stück von dieser in der Kehle stecken.<sup>222</sup> In der christlichen Auffassung gilt dies als Merkmal der stets erkennbaren Erinnerung an die Erbsünde, ein gewissermaßen augenfälliger Restbestand jenes „alten Adam“, den jeder Mensch in sich trägt. So gesehen verweist Vesals Knochenmann in indirekter Weise auf den Sündenfall. Gleichzeitig zeigt er jedoch auch auf, dass die eigene Unsterblichkeit auch durch wissenschaftliche Leistungen gewährleistet werden kann, und nicht einzig und allein mittels des christlichen Glaubens. Als Indiz für diese aufgeklärte Geisteshaltung kann der im Postament ausgewählte Sinnspruch gesehen werden, der lautet:

„VIVITUR INGENIO, CAETERA MORTIS ERUNT“ (Man überlebt durch das Genie, der Rest gehört dem Tod).

Bei Reichels Kabinettstück ist dieser Apell jedoch weggelassen worden, und durch die eindeutige Erkennbarkeit des Apfels steht das Thema des Sündenfalls prominent im Mittelpunkt. Im Vergleich mit Vesals Vorlage hat sich auch das ursprüngliche Ambiente der Landschaft im Ambraser Stück verändert, und erinnert nun an eine renaissanceartige Kulisse (Abb. 53). Ein Grund für diese Gestaltung mag in der Tatsache liegen, dass man einer spätmittelalterlichen Abbildungstradition folgend, für die Visualisierung von Träumen, Vorstellungen oder der Kontemplation an sich meist den Innenraum als dominierendes Thema wählte.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> O'Malley 1964, S. 86.

<sup>222</sup> Etymologie des Wortes, siehe: Kluge 2002, S. 14.

<sup>223</sup> Ganz 2008, S. 247.

Als Beispiel sei hier auf mittelalterliche Darstellungen der *Verkündigung an Maria* oder wiederum auf das Bildthema des *Hieronymus im Gehäuse* verwiesen (Abb. 60, 28). Beide Szenen finden in häuslicher, gebauter Architektur statt, wobei Marias Engel meist „real“ abgebildet wird, während es beim Hieronymus dem Betrachter frei gestellt wird, worüber man den Philosophen und Kirchenvater sinnieren lässt. Anscheinend sind seine Vorstellungen zu vielfältig, als dass man sie in Abbilder fassen kann, aber das Gemeinsame beider Protagonisten ist, dass sie sich, wie das Tödlein, geistig in einer anderen Welt befinden.

Ein anderer Grund, warum Reichel die Szene in die „Jetzt-Zeit“ versetzt (in diesem Falle ins 16. Jahrhundert), mag wohl sein, dass er zum einen daran erinnern möchte, dass dem Tod immer eine Realpräsenz innewohnt, und zum anderen, dass er dem Geschmack des Auftraggebers, Erzherzog Ferdinand II, entsprechen wollte. Ferdinand bevorzugte besonders die italienische Formensprache,<sup>224</sup> wie man es auch bei seinem Umbau der Burganlage in Tirol sehen kann. Hier verpflichtete er 1564 die italienischen Architekten Giovanni und Alberto Lucchese als auch seinen Hofbaumeister Paul Uchall den Tiroler Wohnsitz in ein Renaissanceschloss umzuwandeln.<sup>225</sup> Diese Hinwendung zum Süden erklärt auch den renaissanceartigen Bezug in Reichels Tödlein-Schrein. Man kann annehmen, dass die Vorlage zur Figur des Tödleins von Ferdinand II. selbst kam, denn der Erzherzog entwarf und gestaltete vieles selbst. Als Beispiel seines Gestaltungswillens sind die komplexen Programme zu seinen Festzügen zu sehen, die sich in erster Linie auf seine Vorstellungen stützen.<sup>226</sup> Vielleicht war es auch seine Intention, dass die christlich-moralische Aussage des Sündenfalls betont werden sollte. Durch die Abänderungen, wie die eindeutige Präsentation der Utensilien des Sündenfalls und das Weglassen des Wahlspruches, ist nun der Hauptgedanke hinter diesem Kabinetttstück ein offensichtlich religiöser: die Thematisierung der Erbsünde und ihre Konsequenzen.

---

<sup>224</sup> Andergassen 2007, S. 354.

<sup>225</sup> Auer 1996, S. 8.

<sup>226</sup> Auer 2001, S. 12.

### 5.2.2. Der Tod im Paradies

Im Katalog des Ambraser Schlosses findet sich die Interpretation, dass das Tödlein in seiner sinnierenden Haltung die Äpfel des Paradieses, die die ewige Jugend verheißen, betrachte.<sup>227</sup>

Es geht um die Geschichte des Sündenfalls, die auch die Geburtsstunde des Todes darstellt.

Die Erblast des Sündenfalls ist bekannt, und resultierte in der Vertreibung aus dem Paradies und um das Wissen der eigenen Sterblichkeit: „*Ja, Staub bist du, und zu Staub musst du wieder werden.*“ (1. Moses 3,19) Nach Apostel Paulus hat der Tod seine Wurzel in der Ursünde. Gottes Verbot von der Frucht des Baumes zu essen, umgeht Adam und so kam, durch Adams „Ungehorsam“, der Tod als der Sünde Sold in die Welt.<sup>228</sup>

Die Figur des Todes erschien jedoch in keinster Weise im Paradies. Erst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und das nur für kurze Zeit, findet man im deutschsprachigen Raum die Darstellung des Todes im Garten Eden. Als Beispiel dieser kurzen Rezeption des Todes im Paradies sind die Abbildungen von Hans Sebald Beham oder Baldung Grien zu nennen, fügten sie doch in ihren Interpretationen des Sündenfalles den personifizierten Tod mit ein (Abb. 61, 62). Bei Beham findet man eine ausgeklügelte Lösung, denn hier verbindet er den schon skelettierten Tod mit dem Baum der Erkenntnis, und verweist somit gleich auf eine Konsequenz des Sündenfalls, die Sterblichkeit. Da Eva Adam die Frucht angeboten, und so das Unheil und den Tod in die Welt gebracht hatte, verwundert es auch nicht, dass der Tod Eva und nicht Adam betrachtet bzw. fast anlächelt.

Bei Grien bleibt es jedoch offen, ob es sich bei seiner Darstellung des Sündenfalls um Adam oder den Tod oder beides handelt. Er hält sich bei der Visualisierung des Todes (oder Adams?) an das nordische Bild des in Verwesung begriffenen Knochenmannes und indem – als Kontrast – Eva in voller Schönheit darstellt wird, thematisiert der Künstler den Aspekt der Vanitas gleich mit (Abb. 62). Als eine Inspirationsquelle diente hier wohl das Bildthema *Der Tod und das Mädchen*, das ein eigenständiges wie auch beliebtes Bildthema im Mittelalter wurde (Abb. 16.).<sup>229</sup> Hier wird mit dem Prinzip des Gegensatzes gearbeitet um die Vergänglichkeit allen Seins wie auch der Schönheit anzusprechen. Was aber beide Künstler, Beham und Grien, in ihren Bildern zeigen sind die Folgen des Sündenfalls, die schon im Vorhinein veranschaulicht werden: Tod und Vergänglichkeit.

---

<sup>227</sup> Auer 1996, S. 45.

<sup>228</sup> Lotz 1989, S. 53-58.

<sup>229</sup> Siehe dazu: Wirth 1979.

Ganz anders verhält es sich bei Dürer, der hier ein ganz eigenes Stimmungsbild liefert. Hier wird noch der Moment abgebildet, wo die Frucht zwar schon gepflückt, aber auf die Darstellung der dramatischen Konsequenzen verzichtet wurde (Abb. 63). Hier liegt die Fokussierung auf den Moment davor, auf die göttliche Schöpfung und die paradiesische Friedfertigkeit vermittelt durch die Tiere, wie Katze und Maus. Erst der Sündenfall wird ihr ursprüngliches Gleichgewicht stören, und dem Menschen Tod und Krankheit bringen.<sup>230</sup> Diese idyllische Visualisierung des Sündenfalls wird sich in der Kunstgeschichte fortgesetzt, sodass sich die Interpretationen des Paradieses von Beham oder Grien, die den Tod mit einbeziehen, als singuläre Interpretationen verstehen. Diese Bildideen sind aber ebenso als Zeichen zu verstehen, dass man kurzfristig bemüht war, neue Interpretationen zu gängigen Themen zu finden.

In den Kunstkammern lassen sich ebenso ungewöhnliche Verarbeitungen finden, wie ein Kabinettstück zeigt, dass Adam und Eva als Skelette darstellt (Abb. 11). Dieses „Tödlein-Pärchen“ bezieht sich, wie das Tödlein von Reichel, auf die gleiche Illustration aus Vesals Werk: das „Denker-Skelett“ (Abb. 58). Auch wenn die anatomische Darstellung der um 1600 in Italien gemachten Skelette nicht so präzise ist, so verweisen sie, wie Reichels Tödlein, auf die Neugier anatomischer Beobachtungen. Wie Westermann-Angerhausen jedoch auch gleichzeitig betont, dienen sie auch „als privates Mediationsobjekt mit der ständigen Aufforderung zur Buße als Vorbereitung eines guten Todes“.<sup>231</sup> Denselben Aspekt beinhaltet auch Reichels Tödlein, und hier wie auch beim „Tödlein-Pärchen“ entsteht der Eindruck, dass – in Bezug auf die Kunstkammer und ihren Objekten – mit Themen und deren Interpretationen freier umgegangen werden konnte, mehr noch, dass dies ein wichtiges Kriterium war, um als Kabinettstück seinen Platz zu finden.

Aber anders als bei seinen Zeitgenossen, die den Tod als lachende, triumphierende oder erschreckende Figur zeigen, beleuchtet Reichel bzw. sein Auftraggeber, Erzherzog Ferdinand II., den Tod von einer ganz anderen Seite. Reichels „Tödlein-Schrein“ präsentiert, wie das „Tödlein-Pärchen“ aus Italien (Abb. 11) einen intellektuellen Tod, der inne hält, sinniert und auf diese Weise fast menschlich wirkt. Alle drei Darstellungen, das „Denker-Skelett“ von Vesal, Reichels Tödlein wie auch das Tödlein-Pärchen zeigen dieselbe Andachtsgestik: die *vita contemplativa*, ein Gemütszustand, der je nach Epoche eine wechselhafte Betrachtung erfuhr.

---

<sup>230</sup> Kat. Ausst. Schröder/Sternath 2003, S. 256.

<sup>231</sup> Westermann-Angerhausen 2006, Bd. 2, S. 33.

### 5.2.3. Zum Andachtsmoment der „Vita contemplativa“

Aby Warburg teilte generell Gesten in zwei Gebärdengruppen ein: in die *vita activa* und die *vita passiva* oder *contemplativa*. Letztere, entstanden aus der Sklavenpose der antiken Triumphalkunst, stellt die Inversion einer vergeistigten heidnischen Ausdrucksgebärde zur humanistischen Melancholie dar.<sup>232</sup> Kein Gemütszustand erhielt in der Kunstgeschichte eine so genaue Betrachtung wie die der Melancholie. Die verfassten Publikationen sind umfangreich, wobei immer noch Klibanskys und Panofskys „Saturn and Melancholy“<sup>233</sup> aber auch Clairs Publikation „Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst“<sup>234</sup> als Standardwerke gesehen werden können.

Das Verb *melancholia* setzt sich aus zwei Begriffen zusammen, aus dem Wort *cholan*, dass „schlecht gelaunt sein“ oder „aufbrausend“ bedeutet, und das dem Wort *melas*, das für die Farbe Schwarz steht. In der Antike fand man in der Betrachtung der Melancholie unterschiedliche Standpunkte. Beruhend auf antiken Schriften ordnete man der Melancholie den Stern Saturn zu, und man nahm an, dass Saturn im Menschen die Milz, die als Produktionsstätte der schwarzen Galle galt, beeinflussen konnte.<sup>235</sup> Die Griechen glaubten, dass die Galle durch Austrocknung und Überhitzung eine schwarze Färbung annehmen konnte, und dass deswegen melancholische Leiden besonders in den trockenen Monaten auftraten. Aufbauend auf dieser Ansicht propagierte Galen (Galenos von Pergamon, 129-199/216 n. Chr.) seine „4 Säfte Theorie“, die noch bis in die Spätrenaissance an den Universitäten gelehrt wurde. Aus dieser Vorstellung heraus entstand die Vorstellung der vier Temperamente: Sanguiniker, Phlegmatiker, Choleriker und Melancholiker.<sup>236</sup>

Erste Schritte einer Unterteilung hinsichtlich der Menschentypen konnte man schon viel früher bei Hippokrates (460-370 v. Chr.) finden. Er unterschied zwischen einem „phlegmatischen“ und einem „galligen“ Menschentypus, wobei nur der letztere vom melancholischen Leiden betroffen war.<sup>237</sup>

---

<sup>232</sup> Friedl/Geissmar 1992, S. 61.

<sup>233</sup> Klibansky 1979.

<sup>234</sup> Kat. Ausst. Clair 2005.

<sup>235</sup> Völlnagel 2006, S.105. Saturns Natur ist janushaftig. Auf der einen Seite ist er der Gott des Landbaus und auf der anderen der finstere, entthronte Gott, der Herrscher der niederen Götter. Laut Hesiod ist er der Vater der Götter und auch der, der seine Kinder verschlingt. Saturn entmannt mit der Sichel seinen Vater, ein Schicksal, dass ihm später genauso durch einen seiner Söhne wiederfahren wird. So wird die Sichel einerseits als Instrument der Fülle andererseits auch der Unfruchtbarkeit gesehen, und später ein Attribut des Todes; siehe dazu: Clair 2005, S.121.

<sup>236</sup> Friedl/Geissmar 1992, S. 67.

<sup>237</sup> Klibansky 1979, S. 32.

Aristoteles (384-322 v. Chr.) stellte ebenso eine Differenzierung der Gemütslagen fest, wobei auch er bei der Melancholie zwei Ausprägungen sah, eine permanente Melancholie, die bestimmte Typen hervorbrachte, und eine temporäre Melancholie, die kreative, wie apathische Stimmungslagen hervor rief.<sup>238</sup> Seiner Ansicht nach war nur der temporäre oder natürliche Melancholiker im Stande Außergewöhnliches zu leisten.<sup>239</sup> Seneca (4 v. Chr. - 65 n. Chr.) indessen betrachtet die Melancholie als eine Krankheit. Seiner Ansicht nach lag die Hauptursache dieses Zustandes in der Feigheit bzw. der Unfähigkeit oder dem Unwillen uns selbst zu begegnen und Verantwortung für uns zu übernehmen.<sup>240</sup>

In der antiken Welt konnte man die verschiedensten Betrachtungen gegenüber der Melancholie finden, aber im generellen wurde sie nicht als negativ betrachtet. Für die mittelalterlichen Theologen indessen war es seit den Übersetzungen des Origines (185-254 n. Chr.) klar, dass die Melancholie einen Menschen für die Werke des Teufels anfällig machte. Die Hölle konnte mittels melancholischer Mutlosigkeit und Niedergeschlagenheit mehr Macht über den Menschen erlangen als durch unsere Wollüste.<sup>241</sup> Besonders die *acedia*, der „Überdross des Herzens“, die vor allem bei monastisch lebenden Mönchen dokumentiert wurde, setzte wiederum die schwarze Galle in Gange und rief den Teufel herbei. Noch einen Schritt weiter ging Hildegard von Bingen, indem sie ausführte, dass erst durch die Schuld Adams die Melancholie in die Welt treten und so zum Bösen verleiten konnte.<sup>242</sup> So zeigt sich im Tödlein von Reichel weitere Konsequenz des Sündenfalls: die Schwermut des Herzens.

Es standen aber auch verschiedenste Mittel zur Verfügung, von den man glaubte, dass sie die Melancholie heilen könnten, wie z. B. der Beozarstein, ein sehr beliebtes wie gern gesehenes Stück in der Kunstkammer. Seine Attraktivität begründete sich nicht nur durch seine Seltenheit, sondern auch durch seine heilsame Wirkung. In Form von Pulver eingenommen, erfrischt er das Herz und vertrieb die Melancholie. Ähnliches schrieb man auch den Korallen und Edelsteinen zu, welche die durch die Melancholie verursachte Illusionen und Phantasmen vertreiben könnten.<sup>243</sup> Und vielleicht ist es auch kein Zufall, dass man bei Reichels Kunstkammerobjekt an der Einfassung der Arkade elf Glassteine, die an Edelsteine erinnern, angebracht sind (Abb. 54a).

---

<sup>238</sup> Klibansky 1979, S. 32.

<sup>239</sup> Demont 2005, 34f.

<sup>240</sup> Kühner 2000, S. 70.

<sup>241</sup> Starobinski 2005, S. 23.

<sup>242</sup> Hersant 2005, S. 57.

<sup>243</sup> Clair 2005, S. 84f. In Hinblick auf die Objekte der Kunstkammer spielten vielleicht ihre magischen Wirkungen, über ihre kunsthandwerklichen Status hinaus, eine weit größere Rolle als bisher angenommen

In Verbindung mit dem eingestellten Tödlein ergibt sich der Eindruck, dass die Steine, neben dem Aspekt des Verzieren, den Betrachter vor möglichen negativ melancholischen „Schwingungen“ schützen sollen.

Im Gegensatz zum Mittelalter, wo der Melancholiker durchwegs negativ beurteilt wurde, entdeckte man in der Renaissance die antike Bedeutung wieder, und die Melancholie stand unter den Neuplatonisten als Ausweis der Genialität.<sup>244</sup> Als Beispiele sei hier wiederum auf die Darstellung *des Hieronymus im Gehäuse* verwiesen, der wiederum in der *vita contemplativa* über seinen Büchern gebeugt ist und bildprägend für das Philosophenporträt wurde (Abb. 50).

Als bekanntestes Beispiel der Visualisierung der Melancholie gilt Dürers *Melencolia I* (1514), das heute als Temperamentbild aufgefasst wird (Abb. 64). Es wird als Teil eines Programmes verstanden, indem *Hieronymus im Gehäus* als Phlegmatiker (Abb. 50), *Ritter, Tod und Teufel* als Choliker und *Adam und Eva* als Sanguiniker zu verstehen sind (Abb. 65, Abb. 63).<sup>245</sup>

Vor allem Clair sieht in Dürers Engel der *Melencolia I* den Übergang in die Unruhe des neuzeitlichen Gelehrten wie auch der Wechsel von der christlichen Inbrunst zur humanistischen Bildung.<sup>246</sup> Dieselbe Analogie findet sich beim Tödlein wieder, denn zu einem verweist das Tödlein durch das Betrachten der Äpfel auf eine Konsequenz des Sündenfalls, nämlich die Schwermut des Herzens und den Tod, und zum anderen zollt er, indem er die Vorlage zu Vesals Kompendium zitiert, auch seine Referenz gegenüber dem humanistischen Weltbild, in dem die *vita contemplativa* als Ausweis der Genialität und der Vergeistigung verstanden wurde.

So verweist Reichels Tödlein auf verschiedenste Aspekte in der Todesbetrachtung, und zeigt ein einzigartiges Mediationsbild, das mittelalterliche und humanistische Betrachtungen der Melancholie zusammenfasst.

---

<sup>244</sup> Müller 2003, S. 93.

<sup>245</sup> Schuster 2005, S. 95.

<sup>246</sup> Clair 2005, S. 203.

#### 5.2.4. Reichels „Tödlein-Schrein“, eine Preziose der privaten Andacht

Abgesehen von der innovativen Interpretation des Sündenfalls in Reichels Kabinettstück, ist die Wahl eines aufklappbaren Schreines, der an kleinformatige Altäre erinnert, eine ungewöhnliche Präsentationsform. Diese retabelartigen Objekte konnte man vor allem im häuslichen Bereich finden, wobei man hier zumeist differenzieren muss, ob es sich um einen richtigen Altar handelte, also einen Altar, an dem eine Messe zelebriert wurde, oder um eine altarartige Anordnung eines Retabels,<sup>247</sup> wie man es bei der Darstellung eines Innenraumes von Jos van Cleve sehen kann (Abb. 60).

Diese Kleinformate hatten ihren Ursprung im kirchlichen Umfeld, denn zu einem Altar gehörte in der Regel auch Bildschmuck, wie besagtes Retabel oder das Antependium. Hierbei handelte es sich um Bildtafeln, die im Falle der Retabel hinter dem Altar und bei dem Antependium vor dem Altar platziert wurden.<sup>248</sup> Im 13. Jahrhundert kam es durch eine immer größer werdende Schaulust der Gläubigen zu grundlegenden Veränderungen im liturgischen Bereich.<sup>249</sup> Eine Neuerung war es, dass man die Messe nicht mehr *versus populum* (zum Volk) sondern vor dem Altar zu feiern,<sup>250</sup> und im Zuge dessen kam dem Retabel eine bessere als auch gut sichtbarere Position zu.<sup>251</sup> Ebenso änderte sich ihre Form als auch ihre Funktion. Sie wuchsen nicht nur in die Höhe sondern entfalteten vor allem Polyptychen,<sup>252</sup> und es entwickelte sich mit der Zeit der Flügel- bzw. der Klappaltar. Die Hauptcharakteristiken dieses neuen Andachtsobjektes waren die Art des Zeigens und Verschließens und die Verwandelbarkeit der Schauseiten je nach liturgischer Ausrichtung des Festkalenders der Kirche.<sup>253</sup>

Ab dem Beginn des Trecento kann man eine sprunghafte Zunahme von Kleinformaten dieser Klappaltäre verzeichnen, die aufgrund ihrer kleinen Größe sehr beliebt waren (Abb. 66). Ein weiterer Grund ihres Entstehens und ihrer breiten Resonanz lag in der Mobilität der oberen Schichten, die ab dem 14. Jahrhundert stetig zunahm.<sup>254</sup> Was die Beliebtheit dieser Preziosen ebenso steigerte waren „die Ausformungen para-liturgischer Handlungen, intimere und individuellere Ansprache des Rezipienten durch das Kleinformat, eine Personalisierung der Form, Ikonographie und Nutzung wie auch die Betonung des sozialen Status“.<sup>255</sup>

---

<sup>247</sup> Ebd., S. 41.

<sup>248</sup> Curtius 2000, S. 40.

<sup>249</sup> Ebd., S. 37.

<sup>250</sup> Sander 2006, S. 14.

<sup>251</sup> Curtius 2003, S. 41.

<sup>252</sup> Ebd., S. 18.

<sup>253</sup> Legner 1995, S. 172.

<sup>254</sup> Kammel 2000, S. 265.

<sup>255</sup> Weppelmann 2006, S. 220.

Diese neuen Andachtsstücke konnten einerseits Mönchszellen, Kapellen von Rathäusern schmücken oder andererseits im Besitz von Bruderschaften oder Laien auftauchen.<sup>256</sup> Geht man nach der Funktion dieser Kleinformaten, so stellt Weppelmann jedoch fest, dass man auch bei eindeutiger ikonographischer Thematisierung der Frage einer Katalogisierung nur schwer nach gehen kann. Zum einen erfüllen nicht alle kleinformatigen Objekte die Funktion eines Altarwerkes, basierten auch nicht immer auf privaten Aufträgen und zum anderen waren nicht alle verschließbaren Kleinformaten auch für Reisen bestimmt.<sup>257</sup> So galten viele Objekte zwar als Instrument der Andacht, waren aber auch Embleme des Wohlstands, Attribute der sozialen Stellung und Zertifikate frommer Gesinnung,<sup>258</sup> Viele dieser privaten Kultobjekte erfuhren einen Funktionswechsel, indem sie als profanes Sammelobjekt eines kunstsinnigen Fürsten und so der ursprünglichen Intention als religiöses Andachtsobjekt entzogen wurden.<sup>259</sup> Als Beispiel kann hier auf ein weiteres Kunstkammerstück verwiesen werden: der Altar von Caroni, Byliveld und Gaffuri aus Florenz (Abb. 67). Hier ist man so überwältigt von der exquisiten Verarbeitung und der exklusiven Materialien, dass das Bildthema fast nebensächlich erscheint.

Was Reichels Tödlein-Schrein mit diesem Kleinformat verbindet ist weniger die Materialität sondern die Gestaltung des Rahmens, denn mit der gesprengten Giebelform bezieht sich Reichel auf die italienische Formensprache. Nur der Inhalt ist ein völlig anderer, denn bezogen auf die Bildthemen dieser kleinformatigen Klappaltäre konzentrierte man sich meist auf bestimmte Abbildungen aus der christlichen Heilslehre. In der Mitteltafel des Retabels wurden meist Darstellungen der Madonna mit dem Christuskind inklusiver regionaler Heiliger gezeigt oder die Kreuzigung Christi (Abb. 66).<sup>260</sup> Das Thema Tod und Sterben konnte man in der Predella finden, wie man es sehr drastisch bei Grünewald sehen kann (Abb. 68). Hier kamen zumeist Bilder aus dem Passionszyklus zu tragen, wie das letzte Abendmahl oder die Grablegung Christi, denn – neben dem Aspekt die „compassio“ zu wecken – verwiesen diese Themen auch darauf, dass Christus zwar Sühne und Tod auf sich genommen, sich aber auch mit den Menschen versöhnt hat.<sup>261</sup>

---

<sup>256</sup> Sander 2006, S. 14 - 20.

<sup>257</sup> Ebd., S. 217.

<sup>258</sup> Weppelmann 2006, S. 242.

<sup>259</sup> Wie Sanders am Altenburger Altargemälde von Filippo Lippi aufzeigen konnte, war dieses ursprünglich für einen Karmelitermönch gemacht. Im Jahre 1492 tauchte es im Inventar des Nachlasses von Lorenzo il Magnifico wie, und wurde später als Kabinettstück im Jahre 1560 in der Kunstsammlung von Großherzog Cosimo I. de' Medici betitelt, siehe: Sanders 2006, S. 270.

<sup>260</sup> Weppelmann 2006, S. 220.

<sup>261</sup> Sander 2006, S. 107f.

Andererseits hat es durchaus Retabel gegeben, vor allem im italienischen Raum, die in den Flügeln und in der Mitteltafel sich Todesikonographien bedienten. So konnte man das Thema die *Legende der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten* finden, wie das Diptychon von Bernardo Daddi zeigt (Abb. 69). Hier befinden sich auf der linken Seite die Abbildungen der Lebenden als auch die Mutter Maria mit dem Christuskind, und auf der rechten Seite wird die Zukunft dargestellt, Kreuzigung und Tod. Indem der gekreuzigte Christi über den drei Toten platziert ist, wird hier gleichzeitig auch auf die Erlöserrolle Christi angespielt.<sup>262</sup> Leider erfuhren solche Lösungen jedoch keine oder kaum weitere Zitierungen, und so stellt sich dieses Kleinformat unter der Vielzahl von anderen Altärchen als Ausnahme dar. Es ist aber anzunehmen, dass – schon aufgrund der geographischen Nähe zu Italien – solch ein „Todes-Retabel“ den Anstoß bzw. die Idee für Reichels Kunstkammerobjekt gab.

Dass auch bei Reichel mit der Gegenüberstellung von Gegenwart und Zukunft – nur in anderer Form – gespielt wird, das zeigen die an den Innenseiten der Seitenflügel angebrachten Spiegel. Dort konnte man zumeist Abbildungen von Märtyrern, Stiftern oder Szenen aus der christlichen Heilslehre finden, jedoch bei Reichels Lösung wird das Bild des Betrachters ebenso in die Komposition mit einbezogen. Im Mittelalter war der Spiegel ein beliebtes Vanitassymbol, das den Betrachter jedes Mal aufs Neue seine eigene Vergänglichkeit vorführen sollte. So überrascht es auch nicht, dass der Spiegel ein Verweis auf Tod und Vergänglichkeit wird, wie man es bei *Die drei Lebensalter und der Tod* von Hans Baldung Grien finden kann (Abb. 44). Hier zeigt der Tod mittels des vorgehaltenen Spiegels der Lebendigen ihr Abbild, und da er ihr über die Schulter schaut, zeigt er ihr gleichzeitig sein Bild und ihr Schicksal. So ist der Zweck des Spiegels auch die Selbsterkenntnis: der Jüngling soll die Jugend als Zeit des Lernens begreifen, der Alte angemessen würdig sein und den Tod bedenken. Der Spiegel zeigt auf in dieser Weise auf, was sein wird.<sup>263</sup>

Im Falle des Kabinettstückes von Reichel verweist der Spiegel in Kombination mit dem Tödlein auf die eigene Vergänglichkeit, und gleichzeitig arbeitet der Künstler mit dem Überraschung-Effekt. Im geschlossenen Zustand würde der Betrachter niemals auf den ungewöhnlichen Inhalt mitsamt der Betrachtung seiner selbst schließen, und erst beim Öffnen wird er sich selbst und dem Tödlein gewahr.

---

<sup>262</sup> Siehe Kapitel 6.1.3, S. 46, Zitat 215, bzw.: Bruck-Nieder Korn 2005, S. 78.

<sup>263</sup> Bellot 2007, S. 416.

So ist die Funktion des Kabinetttstückes nicht nur dem Tod zu gedenken, sondern offeriert auch eine *conversio*, eine moralische Erfahrung,<sup>264</sup> und präsentiert sich somit als ein einzigartiges und außergewöhnliches *Memento mori*-Objekt, das den Betrachter mit einzubeziehen versucht.

### **5.2.5. Resümee und zur Frage der Funktion in der Kunstkammer von Ferdinand II.**

Reichels Tödlein-Schrein zeigt auf, wie sehr sich die Einstellung gegen Ende des 16. Jahrhunderts gegenüber Tod und Sterben verändert hat. Leinberger Tödlein zeigt den Tod als triumphierender Jäger, und das Hauptaugenmerk liegt auf der Vergänglichkeit des Körpers. Bei Reichels Tödlein nimmt der Tod eine andere Rolle ein, denn hier erscheint der Tod nicht mehr in schaurig-schöner Weise, sondern Reichels Tödlein ist ein humanistischer Knochenmann, der in melancholischer Haltung über sich und die Welt sinniert.

Wie gezeigt werden konnte, besann man sich in der Renaissance auf die antike Bedeutung der Melancholie wieder, die nun als Ausweis von Genialität verstanden wurde. Galt die Melancholie im Mittelalter noch als Eintrittspforte des Bösen, als eine der Konsequenzen der Erbschuld, so veränderte sich ihre Bedeutung dahin gehend, dass sie als herausragende Eigenschaft großer Denker angesehen wurde. Diese Haltung wird auch als charakteristisch für Erzherzog Ferdinands II. Lebenseinstellung, speziell im letzten Drittel seines Lebens, beschrieben.<sup>265</sup> Ein anderer Grund liegt wohl auch in Ferdinands Gesundheitszustand, der schon früh als schlecht eingestuft wurde, und man ihn auch als Melancholiker betrachtete bzw. diagnostizierte.<sup>266</sup> Passend dazu wurde das „Denker-Skelett“ von Vesal als Vorlage für dieses Kabinetttstück gewählt. Mit dieser Referenz an eines der bedeutendsten anatomischen Werke der Medizingeschichte verweist der Auftraggeber, Erzherzog Ferdinand II. nicht nur auf seine Gemüthaltung sondern auch auf seine Hinwendung zum humanistischen Weltbild.

Bezieht sich jedoch Vesals Darstellung nur versteckt auf den Sündenfall, so zeigt Reichels Tödlein einen direkten Bezug, und kreierte mit seinem sinnierenden Tödlein ein eigenes, ungewöhnliches Stimmungsbild. Betrachtet man das künstlerische Umfeld von Reichel, so kann man auch bei Beham und Grien, neue ungewöhnliche Lösungen für das Thema des Sündenfalls finden.

---

<sup>264</sup> Siehe Kapitel 3.2.

<sup>265</sup> Auer 2001, S. 69.

<sup>266</sup> Schütz 2002, S. 146.

Auch wenn es singuläre Interpretationen blieben, so zeigt es doch die Intention auf, neue Lösungen zu gängigen Themen vorzubringen. Diese neue Sichtweise des Sündenfalls lässt sich auch beim „Tödlein-Schrein“ finden, der vor allem die Konsequenzen des Sündenfalls thematisiert.

Die Positionierung des Todes in einem renaissanceartigen „Gehäus“, das in Form und Gestalt auf kleinformatige Hausaltärchen Bezug nimmt, ist ebenso außergewöhnlich. Objekte dieser Art konnte man im privaten Bereich finden, wo man neben den Stubenbildern auch kleine private retabelähnliche Andachtsobjekte finden konnte. Diese Kleinformate erfuhren mit der Zeit eine große Beliebtheit, wobei sie der ursprünglichen Intention als religiöses Andachtsobjekt zu gelten, langsam enthoben und zu Sammelobjekten kunstsinniger Mäzene wurden. Reichels Schrein orientierte sich an diesen neuen Andachtsstücken, und hinsichtlich der Formensprache sind eindeutig Anlehnungen an den italienischen Raum zu erkennen.

Erzherzog Ferdinand II. stand mit führenden Denkern und Philosophen seiner Zeit in Kontakt, kannte die wichtigsten Sammler seiner Zeit, und seine Kunstkammer reflektiert die Leistungen der Menschen in Kultur, Technik, Wissenschaft und Politik. Das zeigt sich in seinem Sammlungsprogramm, das sich durch seinen Reichtum in allen wichtigen Kategorien auszeichnet.<sup>267</sup> Der „Tödlein-Schrein“ steht für diese aufgeschlossene Geisteshaltung, die auf originelle Weise naturwissenschaftliche Erkenntnisse mit christlichen Aspekten der Heilslehre verbindet.

Hinsichtlich seiner Funktion besticht dieses Kabinettstück nicht nur als Kunstwerk, sondern auch durch das Anbringen der Spiegel als auch der Darstellung des melancholischen Tödleins als einzigartiges *Memento mori*-Objekt. Der Auslöser für den Auftrag könnte der Tod von Ferdinands Frau Philippine Welser (24. April 1580) sein, denn durch den Hinweis einer Zahlungserinnerung aus dem Jahre 1583 lässt eine Entstehungsdatum nicht allzu lange davor annehmen.<sup>268</sup> Unter diesen Aspekten erweist sich Reichels Tödlein-Schrein nicht nur auf anschauliche Weise als ein moralisches Lehr- und Studienobjekt für den findigen Betrachter aus, sondern diente Ferdinands II. als Objekt der eigenen privaten Andacht als auch dem Gedenken an seine verstorbene Frau.

---

<sup>267</sup> Auer 2001, S. 10f.

<sup>268</sup> Ebd., S. 69.

### 5.3. Das „Tödlein im Sarg“: ein Kabinettstück aus dem Schnütgen-Museum in Köln

Laut Alexander Schnütgen sollten Sammlungen „in erster Linie nicht Anhäufungen toter Gegenstände sein, sondern Sammlungen von anregenden Mustern“, <sup>269</sup> und dieser schöne Gedanke kann auch als Leitgedanke für die frühen Kunstkammern geltend gemacht werden. Im Schnütgen Museum zu Köln befindet sich ebenso ein Kabinettstück, das sicherlich die Sammlung einer unbekanntenen Kunstkammer bereichert und angeregt hat, das sogenannte „Tödlein im Sarg“ (Abb. 70).

Das Objekt besteht aus zwei Teilen: eine nach allen Seiten offene, aus Holz und Elfenbein gearbeitete Miniaturtumba und ein liegendes Tödlein aus Elfenbein. Diese Skulptur zeigt die Darstellung eines in Verwesung begriffenen Leichnams, eines sogenannten *Transi*, der bedeckt ist mit Maden, Molchen, Fliegen und Kröten (Abb. 71). Die stellenweise aufgeplatzte Haut, wie auch die geöffnete Bauchhöhle, lassen Einblicke in das Innere des Körpers zu, die ebenfalls mit den schon erwähnten Lebewesen bevölkert ist (Abb. 72). Die Tumba, bzw. Sörries betitelt diese Verkleinerungsformen aus hochwertigen Materialien auch als „Memento-Särglein“, <sup>270</sup> ist kunstvoll verarbeitet.

Sie besteht aus zwölf alternierenden schachbrettmusterartigen, schwarzen Ebenholzstützen und ebenso vielen Stützfiguren aus Elfenbein (Abb. 73.). Diese repräsentieren verschiedenste Stände der Gesellschaft und bilden jeweils drei zusammengehörige Paare: Papst und Kaiser, Patriarch und Sultan sowie Mönch und Edelmann (Abb. 74-79). <sup>271</sup> Die Figuren des Edelmannes und des Mönches halten Spruchbänder in den Händen, auf denen in Französisch geschrieben steht: „Mourir nous faut (wir müssen sterben) – quand dieu plait (wann es Gott gefällt).“ Das dritte Spruchband, das vom Papst gehalten wird, ist unbeschrieben.

Der Boden der Miniaturtumba zeigt – wie auch die Deckelinnenseite – das gleiche Ornamentschema: ein aus Dreiecken zusammengesetzter Rapport aus schwarzen und weißen Hölzern, das ein Muster aus Vierecken bildet (Abb. 80). Ebenso ist die Deckeloberseite durch Einlegearbeiten strukturiert, wobei hier das Ornament aus schmalen, schräggestellten Rechtecken besteht (Abb. 81). Im geschlossenen Zustand wird man dem gruseligen Bewohner nicht sofort ansichtig, und seine Präsenz lässt sich nur durch die kleinen Blickfenster zwischen den Stützen erahnen.

---

<sup>269</sup> Kat. Slg. Schnütgen-Museum 1968, S. 8.

<sup>270</sup> Sörries 2005, S. 12.

<sup>271</sup> Westermann-Angerhausen 2006, S. 44.

Öffnet man den Deckel, so konzentriert sich die Aufmerksamkeit jedoch auf die Elfenbeinfigur, wobei die diamantschnittartige Bodenmusterung die drastische Formulierung der Figur ein wenig zu mildern vermag (Abb. 71). Die farbliche Gestaltung erweckt die Assoziation eines Schachbretts als auch ein harmonisches, farblich abgestimmtes Ganzes. Es gibt keine Angaben die Rückschlüsse auf die Entstehung zulassen, jedoch der hohe Grad der Ausfertigung und Materialität verweist auf einen finanziell gutgestellten Auftraggeber mit hohem Bildungsniveau.

### 5.3.1. Forschungsstand

Dieses Kabinettstück fand seine erste singuläre Besprechung im Schnütgen Katalog aus dem Jahre 1968,<sup>272</sup> und wurde als „Memento mori in Form einer Tumba“ bezeichnet und einer stilistischen Verortung unterzogen.<sup>273</sup> Der Künstler ist unbekannt, aber anhand der Gestaltung der Figuren und der Baldachine am Schrein wurde diese Preziose in die Gegend um Lausanne,<sup>274</sup> bzw. im westschweizerischen Raum um 1520 angesiedelt.<sup>275</sup>

Der Katalog „Ludwigs Lust“<sup>276</sup> aus dem Jahre 1993 verwies auf zwei neue Aspekte. Zu einem darauf, dass dieses Objekt womöglich für eine Kunstkammer zwecks meditativer Betrachtung intendiert war, und zum anderen auf die Konzeption als Liegefigur. Das ist insofern auffallend, da die im 16. Jahrhundert geschaffenen Tödlein überwiegend in stehender Position dargestellt waren.<sup>277</sup> Der Katalog „Himmel Hölle Fegefeuer“<sup>278</sup> betitelt dieses Werk als ein Kabinettstück, und verweist als Einfluss auf die Gestaltung auf die *Transi* monumentaler Fürstengräber.<sup>279</sup> Dieselben Ansatzpunkte kann man auch in der Besprechung dieses Kunstobjektes in der Ausstellung „Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter“<sup>280</sup> finden. Im Katalog des Schnütgen-Museums aus dem Jahre 2006 mit dem Titel „Zum Sterben schön“<sup>281</sup> erfährt die formalen Gestaltung eine eingehendere Betrachtung. Hier wurde die Symbolik der dargestellten Tiere thematisiert und als Inspirationsquelle für die Stützfiguren der Miniaturtumba auf die Totentanzdarstellungen verwiesen. Auf die einzelnen Aspekte soll hier nochmals eingegangen und um einen neuen erweitert werden: inwiefern das Tödlein auch als anatomisches Studienobjektes zu sehen ist.

---

<sup>272</sup> Kat. Slg. Schnütgen-Museum 1968.

<sup>273</sup> Ebd., S. 103.

<sup>274</sup> Marth 1993, S. 216.

<sup>275</sup> Kat. Slg. Schnütgen-Museum 1968, S. 103.

<sup>276</sup> Kat. Ausst. Eissenhauer 1993.

<sup>277</sup> Marth 1993, S. 118.

<sup>278</sup> Kat. Ausst. Jetzler 1994.

<sup>279</sup> Ebd., S. 181.

<sup>280</sup> Kat. Ausst. Kammel 2000.

<sup>281</sup> Kat. Ausst. Hülsen-Esch von/Westermann-Angerhausen 2006.

### 5.3.2. Das Tödlein als *Transi*

Wie Augustinus schon in seinem vierten Buch der *Confessiones* (Conf. IV, 4, 9) feststellte, ist es der Tod eines Mitmenschen, der den Tod erfahrbar und gleichzeitig auch unfassbar macht. Die Phänomenologie des Todes beruht auf dem Aspekt der anwesenden Abwesenheit des Todes im Toten, der bloß noch Leichnam, seelenlose Materie ist.<sup>282</sup> Dieses Bild manifestiert sich im *Transi*, da er nicht nur den Schrecken des Todes, sondern gleichzeitig das körperliche Vergehen in drastischer Art und Weise aufzeigen kann (Abb. 83).

Das Wort *transi* leitet sich vom lateinischen Verb *transire* ab, und heißt so viel wie „zu gehen“ oder „überschreiten“. Panofsky unterscheidet in diesem Zusammenhang zwei Darstellungsformen, die *representacion au vif*, auch als *Gisant* bezeichnet, die den vollständigen Menschen in seiner Würde und seines Standes zeigt (Abb. 84), und im Gegensatz dazu die *representacion de la mort* auch *Transi* genannt, die den zum Skelett reduziert oder in Verwesung begriffenen Körper zeigt (Abb. 83).<sup>283</sup>

Cohen beschäftigte sich in ihrer Publikation *Metamorphosis of a death symbol*<sup>284</sup> ausführlich mit Genese, Einfluss und Wandlung dieses Grabmaltypus. Sie zeigt auf, dass man die verschiedensten Arten von *Transi* finden konnte. In der französischen, deutsch-französischen und englischen Kunst gab es über zwei Jahrhunderte die Tradition den *Transi* mit dem *Gisant* in den sogenannten „Doppeldecker-Grabmälern“ übereinander zu stellen, um so den Gegensatz zwischen Vergänglichkeit des Einzelnen und der Beständigkeit seiner Würde aufzuzeigen (Abb. 85).<sup>285</sup>

Der *Transi* konnte aber auch isoliert auftreten und unterschied sich, je nach Region, in seiner formalen Ausführung. Der *Transi* französischer Art ist in der Regel ausgemergelt, und zeigt keine Zeichen der körperlichen Verwesung (Abb. 23). In Süddeutschland, der Schweiz oder in Österreich hingegen lässt sich der von Ungeziefer bedeckten *Transi* in verschiedenen Stadien des Verfalls finden (Abb. 83, 88).<sup>286</sup> Der Grund für die drastische Ausformulierung der *Transi* lag darin, Empathie beim Betrachter auszulösen und ein Mehr an Fürbitten zu erlangen.

---

<sup>282</sup> Haas 1989, S. 7.

<sup>283</sup> Panofsky 1993, S. 62.

<sup>284</sup> Cohen 1973.

<sup>285</sup> Ebd., S. 72, und Kantorowicz verweist auf den Brauch, dass bei königlichen Begräbnisritualen es wichtig war zu zeigen, dass der Körper zwar vergeht nicht aber dessen Dignität, siehe: Kantorowicz 1990, S. 430

<sup>286</sup> Cohen 1973, S. 3-4.

Lüders meint auch, dass hier ebenso die Hingabe des Auftraggebers zu sehen ist, dem es wichtig war zu zeigen, dass er sich für die Kirche aufgeopfert hatte. Er bekundete seine Reue durch die Zurschaustellung und Annahme der Bestrafung seines Leibes, indem er das Getier auf seinem Körper regungslos erträgt (Abb. 83).<sup>287</sup>

Grundsätzlich zielte man darauf ab, die Anteilnahme des Betrachters anzuregen und zur inneren Andacht aufzurufen. Diese Darstellung des verwesenden Körpers mit und ohne Leichenfauna fand ab dem 14. Jahrhundert zuerst Einzug in die Sepulkralkunst wohlhabender Schichten, und hatte – wie Cohen hervorhebt – auch repräsentativen Charakter.<sup>288</sup> Diese Einflüsse aus der Sepulkralkunst lassen sich auch beim Tödlein als *Transi* im Schnütgen Museum feststellen, dass den *Transi* süddeutschen und schweizerischen Prägung wiedergibt. Hier wird ebenso ein Stadium der fortgeschrittenen Verwesung gezeigt (Abb.72), und nach Sörrie ist hier der Typ *Transi* dargestellt, der sich am Übergang zwischen leiblich-irdischer Schönheit und dem scheußlichen Gegenbild der Vergänglichkeit befindet, ein ins Bild gesetztes *sic transit gloria mundi* (so vergeht der Glanz der Welt).<sup>289</sup> Die Funktion dieses Kabinettstückes war es somit, dem Betrachter durch die drastische Zurschaustellung der Verweslichkeit auf die Endgültigkeit auch seines Seins zu erinnern.

Es sind aber auch weitere Details, die die Figur so vielschichtig machen, wie die Darstellung der Amphibien und Insekten (Abb. 86, 87). Hinsichtlich der Symbolik der Fliegen lassen sich schon negative Anklänge in der Bibel finden. Im 2. Buch der Könige 1,2 wird der Beelzebul als der Herr der Zerstörung als auch der Fliegen bezeichnet, und steht gleichbedeutend mit dem Teufel. In Anlehnung daran wurde die Fliege mit dem Bösen und der Sünde assoziiert,<sup>290</sup> und so nannte Hildegard von Bingen Fliegen auch „Teufelszeug“.<sup>291</sup> Ebenso standen Kröten und Lurche nicht nur für den Tod, sondern auch für die Sünde im generellen.<sup>292</sup> Es mag kaum ein Zufall in der Gestaltung sein, dass beim Grabmal von Franz I. in La Sarraz genau die Stellen, die zur Sünde verleiten können, wie die Genitalien oder die Augen, von diesen Amphibien bedeckt sind (Abb. 88).

---

<sup>287</sup> Lüders 2009, S. 115.

<sup>288</sup> Ebd., S. 114.

<sup>289</sup> Sörries 2005, S. 38.

<sup>290</sup> Impelluso 2005, S. 336.

<sup>291</sup> Westermann-Angerhausen 2006, S. 43-44.

<sup>292</sup> Solche Kriechtiere befinden sich gezielt auf der Rückseite bei der Skulptur der „Frau Welt“, und verweisen auf die Schändlichkeit der Welt und ihre Laster, die sich hinter einer schönen Fassade verstecken können.

Cohen meint, dass man bei bestimmten Grabmälern, wie demjenigen von La Sarraz, die einzelnen Amphibien noch bewusst gesetzt und ausgewählt hat. Mit der Zeit jedoch war man sich der symbolhaften Bedeutungen nicht mehr bewusst, und man hat andere Tiere dazu addiert um den Horror und die Präsenz des Todes zu unterstreichen.<sup>293</sup>

Diese Herangehensweise kann man gut beim Tödlein im Schnütgen-Museum nachvollziehen, denn hier hat man die symbolischen Tierchen und die natürliche Begleiter der Verwesung verwendet, die sich auch durch Fliegen, deren Maden und im späteren Verlauf durch Käfer charakterisiert.<sup>294</sup> Beim Tödlein hat man noch dazu den Eindruck, dass die einzelnen Amphibien nicht nur „dekorativen“ Charakter haben, sondern auch teilweise besonders effektiv in Szene gesetzt sind, wie z. B. die Fliege in der Bauchhöhle, die man erst bei genauerer Betrachtung entdecken kann (Abb. 72). Ebenso interessant ist, dass der Schnitzer zwar die Proportionen der menschlichen Figur stimmig wiedergibt, aber nicht die der Insekten. Die Fliegen sind in ihrer natürlichen Größe dargestellt, während im Vergleich dazu die Kröten und Lurche (Salamander?) viel zu klein ausgefallen sind (Abb. 87).<sup>295</sup> Vielleicht kann man das als Verweis sehen, dass der Künstler sein künstlerisches Fähigkeiten – im Bezug auf die genaue Imitation der Natur und in diesem Fall der Fliegen – unter Beweis stellen wollte. Beim Tödlein fungiert die schöne, grausige Thematisierung der vergehenden Körperlichkeit und die Beigabe der Verwesungsbegleiter als „eyecatcher“, oder wie Sörries es treffender formuliert, es handelt sich hier „bei aller Scheußlichkeit des Sujets um eine ausgesprochen ästhetische Wiedergabe des Dargestellten.“<sup>296</sup>

Darüber hinaus zeigt das Tödlein im Schnütgen Museum noch ein weiteres interessantes Charakteristikum: erste anatomische Betrachtungen. Als Indizien sind hier die genaue Bearbeitung des Kopfes mitsamt der akribisch eingearbeiteten Schädeldeckennähte, die Darstellung der stellenweise aufgeplatzten Haut, als auch die einzelnen Ligamente und Knochenteile zu sehen (Abb. 89, 90). Westermann-Angerhausen meint hierzu, „dass der Schnitzer mit seiner akribischen Darstellung keine Anatomie betreiben wolle, und dass hier die Beliebtheit von mehr oder weniger ‚naturalistischen‘ Darstellungen aufgezeigt wird, die häufig ins Makabre spielen“.<sup>297</sup>

---

<sup>293</sup> Cohen 1973, S. 94f.

<sup>294</sup> Hunger 1993, S. 171.

<sup>295</sup> Wobei es sich in Hinblick auf die dargestellten Eidechsen es sich auch um Salamander handeln könnte, ein Tier, das wiederum als Sinnbild der Seelen im Fegefeuer steht, siehe dazu: Artikel: Salamander, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von E. Kirschbaum, Bd. 4: Allgemeine Ikonographie, S. 11.

<sup>296</sup> Sörries 2005, S. 38.

<sup>297</sup> Westermann-Angerhausen 2006, S. 42.

Zwar ist diese Figur von den später aufkommenden anatomischen Modellen noch weit entfernt (Abb. 12), aber m. E. kann man dem Künstler ein gewisses medizinisches als auch biologisches Interesse nicht absprechen. Noch dazu ist die Figur auch dafür geschaffen, um sie herauszunehmen als auch anzufassen. Sie besteht aus sechs Teilen: Kopf, Rumpf, Arme und Beine ab der Mitte der Oberschenkel (Abb. 91).<sup>298</sup> Das ermöglicht die einzelnen Körperpartien genauer betrachten zu können, und hier liegt wohl auch der Grund, dass der Bauchraum mit samt der Fliege gestaltet wurde (Abb. 72).

Ein weiterer Hinweis für eine haptische Benutzung liegt im Material. Elfenbein visualisiert zumeist die Nähe zum menschlichen Körper und die Konnotation mit dem Skelett. Durch die leichte Verarbeitung als auch durch seine Farbe konnte der Künstler die Materialität des Knochens suggerieren, und kein anderes Material visualisiert die Nähe zum menschlichen Körper so wie Elfenbein. Warum aber gerade Elfenbein so gerne verwendet wurde, liegt wohl auch in der Praxis Kunstgegenstände berühren zu wollen, und besonders Elfenbein verleitet gerade aufgrund seiner Farbe und Konsistenz dazu, die Natur erfahrbar zu machen. Durch den hohen Grad der Verarbeitung und durch das Material wird der Betrachter angehalten, das Tödlein nicht nur visuell sondern auch haptisch zu erfahren. Darin liegt wohl auch der Grund, warum gerade Elfenbein für Objekte dieses Themenkreises so geeignet und oft vorkam.<sup>299</sup> Aber nicht nur das Tödlein ist ein Kunstwerk sondern auch seine Präsentationsform: das sogenannte „Memento-Särglein“.

### **5.3.3. Das Memento-Särglein**

Seit dem 16. Jahrhundert kann man verkleinerte Formen von Tumben und Särgen finden, die meist in Kombination mit einem Tödlein in unterschiedlichster Gestaltung und Materialität ihre Verbreitung fanden. Sörrie hat sich dieser Kleinformate angenommen und versucht, sie nach ihrer Funktion einzuteilen. Wie er feststellte, reicht bei der heute auszumachenden Formen- und Funktionsvielfalt der Begriff „Betrachtungssärglein“ meist nicht mehr aus, um allen Varianten gerecht zu werden.

So hat sich für die „Tödlein im Sarg“ oder „Leichnam im Sarg“ genannten Kabinettstücke noch keine eigene Benennung heraus kristallisiert, obwohl sie – aufgrund der Materialität und Ausführung – eine Gattung sui generis darstellen (Abb. 82.).<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup> Ebd., S. 42.

<sup>299</sup> Hülsen-Esch 2006, S. 306f.

<sup>300</sup> Ebd., S. 13.

Im Hinblick auf das Kabinettstück aus dem Schnütgen-Museum bietet sich aufgrund der kostspieligen Materialien und der einzigartigen Verarbeitung die Betitelung „Memento-Särglein“ an, und lässt – laut Sörries – „nur die Annahme einer Entstehung für eine fürstliche Kunst- und Wunderkammer zu“.<sup>301</sup>

Hinsichtlich der Gestaltung wird zumeist ein Objekt, der Johanniter-Teppich auf der Wartburg bzw. der Jahrzeitbehang der Schultheißen-Familie Ringoltingen (Abb. 92) als einflussgebend angeführt.<sup>302</sup> Dieser konnte aufgrund der stilistischen Wiedergaben und der Wappen in die Schweiz verortet werden,<sup>303</sup> und wird gern als Vergleich für das Kabinettstück heran gezogen. Hinsichtlich seiner Funktion ist der Jahrzeitbehang im liturgischen Gebrauch verankert. Als Liturgie- oder Bildträger fanden Tücher und Teppiche schon früh in der Kirche ihre Verwendung. Seit dem 3. Jahrhundert gibt es Zeugnisse, dass z. B. der Altar für die Feier des eucharistischen Opfers mit einem Leinentuch, der späteren Korporale, bedeckt wurde.<sup>304</sup> Ebenso wurde die Vorderfront des Altares geschmückt, wobei die Antependien meist aus kostbaren Stoffen hergestellt wie auch meist ornamental gestaltet und reich verziert waren.<sup>305</sup> Nicht nur der Altar sondern auch die Kirche wurde geschmückt. Eine Chronik des Klosters Wessenbrunn in Bayern aus dem 16. Jahrhundert zeigt auf, die angibt, dass man durchaus bildgeschmückte Teppiche in der Klosterkirche („*tapetia sive vela, mirabilis picturae ac variaae texturae*“) finden konnte.<sup>306</sup>

Nach Braun waren diese Textilien in der Liturgie dazu bestimmt für Personen, Geräte und Stätten den Dekor zu bilden,<sup>307</sup> wie auch für bestimmte Grabmäler. Geht man nach einem Nürnberger Inventar, so fand man auch Paramente zum Schmuck des Grabes. Diese wurden an den Jahrtagen bei den Bestattungen frommer Bürgerfamilien gestiftet und aufgelegt.<sup>308</sup> Als ein noch erhaltenes Objekt dieses Brauches steht hier besagter Jahrzeitbehang der Schultheißen-Familie Ringoltingen in der Größe von einem Meter Höhe und einer Breite von 2,42 m (Abb. 92).

---

<sup>301</sup> Sörries 2005, S. 12.

<sup>302</sup> Schmid/Jezler 1994, S. 267.

<sup>303</sup> Kurth 1926, S. 92.

<sup>304</sup> Adam 1984, S. 97.

<sup>305</sup> Windbichler 2008, S. 27.

<sup>306</sup> Ebd., S. 29.

<sup>307</sup> Braun zitiert in: Lüders 2009, S. 15.

<sup>308</sup> Kurth 1926, S. 75.

Als Motiv wurde ein vergitterter Sarg genommen, indem ein von Würmern zerfressener *Transi* liegt. Drei betende Gruppen oder Pleuranten sind dahinter angeordnet: rechts und links die Stifterfamilie – acht Männer in höfischer und acht Frauen in klösterlicher Tracht – und als dritte mittig eingestellt, die Johanniter-Bruderschaft in Ordenskleidung. Gezeigt wird hier „der Gang über das Grab.“ Diese Bezeichnung des Grabbesuches schließt bei den Jahrzeitfeiern an das Totenoffizium an, wo sich der Klerus mit dem Vortragekreuz nach dem gesungenen Vergil um das betreffenden Grab versammelte um Fürbitten zu halten.<sup>309</sup> Im Falle des Jahrzeitbehanges der Familie Ringoltingen wird der Betrachter nicht nur durch das Bild sondern auch mittels Text angesprochen, wo in großen Buchstaben zu lesen steht: *an dise figur sond ir sechen/uch wirt ouch alle also beschehen (an dieser Figur sollt ihr erkennen: euch wird auch allen dasselbe geschehen).*<sup>310</sup> Man ist hier mit einem doppelten *Memento mori* konfrontiert, da Wort und Bild dem Betrachter die eigene Sterblichkeit nicht nur visualisiert sondern auch formuliert, und man umso mehr aufgerufen ist, Andacht und Fürbitten zu leisten.<sup>311</sup>

Das Kabinettstück aus dem Schnütgen Museum und das Ringoltinger Grabtuch zeigen in der Art der Präsentation einige Gemeinsamkeiten, wie die formale Behandlung des *Transi*, die Platzierung in der Tumba und ihre Einsichtigkeit. Was sie jedoch wiederum unterscheidet, ist die Positionierung der Pleuranten, die beim Grabtuch in den hinteren Reihen positioniert wurden, beim Särgelein des Schnütgen-Museums jedoch als Stützfiguren fungieren. Auch der Aufruf an den Betrachter ist, im Gegensatz zum Kabinettstück, unübersehbar groß ausgefallen, aber das erklärt eher die Art der Verwendung. Solche Appelle und Spruchbänder kann man wiederum bei den *Transi*-Grabmälern finden, die hier als die Gestaltungsvorlage gelten können (Abb. 23). Mit diesen Appellen wird den Toten Stimme und Gegenwart verliehen,<sup>312</sup> und auch beim Schnütgener Kabinettstück kann man diese, verhalten aber doch, finden. Was jedoch die Miniaturtumba ebenso interessant macht, sind die eingestellten Figuren, die wiederum eine eigene Geschichte erzählen.

---

<sup>309</sup> Schmidt/Jetzler 1994, S. 267. Ebenso wird angenommen, dass diese Textilien auch anderweitig eingesetzt wurden, und an bestimmten Tagen die Funktion des Antependiums übernahmen.

<sup>310</sup> Ebd., S. 266.

<sup>311</sup> Körner 1997, S. 162.

<sup>312</sup> Schwarz 2000, S. 165.

#### 5.3.4. Zur Rolle der Pleuranten

Die sechs Stützfiguren sind aus Elfenbein geschnitzt und zeigen auf der Vorderseite verschiedenste hohe Vertreter der Gesellschaft. An deren Hinter- bzw. Rückseite kann man drei verschieden Säulenarten ausmachen, die jeweils drei zusammen gehörige Paare formulieren. Die Säule mit dem „Schuppenmuster“ lässt sich beim Edelmann und Mönch finden (Abb. 93), die gedrehte Säule bei Kaiser und Papst (Abb. 95) und die kantig gestaltete Säule bei Patriarch und Sultan (Abb. 94).

Da Mönch und Edelmann, bezogen auf ihre Stellung in der Kirche bzw. Gesellschaft, ein gleichgestelltes Paar bilden, wurde bei der Identifizierung der anderen Figuren ähnlich vorgegangen, so dass sich in der neuern Besprechung die Zuweisungen Kaiser, Papst, Patriarch und Sultan finden lassen.<sup>313</sup> Diese Bezeichnung der einzelnen Stände ist bei allen nicht so einfach, z. B. die Skulptur des Papstes zeigt keine Mitra sondern mehr eine Wanderkappe, und ebenso weist der Sultan zwar eine turbanähnliche Kopfbedeckung auf, aber eine ähnlich gestaltete kann man auch bei der Darstellung des Patriarchen finden (Abb. 89). Was jedoch allen Figuren, außer dem Edelmann, gemein ist, dass sie lange Roben tragen, und sich damit als hohe Stellvertreter wie auch als Angehörige gelehrter Berufe ausweisen,<sup>314</sup> wie man sie auch bei den Abbildungen der *Les simulachres & historiees faces de la mort* von Holbein d. J. finden kann (Abb. 17).

Aufgrund der Positionierungen der Figuren wird das Kabinettstück zumeist mit zwei Vergleichen bedacht. Zu einem mit dem schon zerstörten Grabmal des Jaques de Malein in Saint-Martin-de-Lux, von dem sich ein Fragment im Louvre befindet und zum anderen mit einem Fresko aus dem Jahr 1458 in der Kirche Saint-Maurice in Annecy (Abb. 96, 96a).<sup>315</sup>

Zwar kann man Annecy durchaus als Vergleich heranziehen, jedoch der in Verwesung gezeigte Leichnam liegt auf der Tumba und nicht drinnen, und auch der Transi zeigt keine Anzeichen tierischer Bevölkerung. Als einzige verbindende Elemente stellen sich die in einer Reihe und unter den Baldachinen platzierten Figuren dar (Abb. 70, 96). In Annecy wiederum handelt es sich auch, anders als bei den Pleuranten der Tumba, im sprichwörtlichen Sinne um Pleuranten. Diese sind, wie Prochno es gut formuliert, „Erlebnisbilder des Schmerzes, die dem Betrachter meist zugewandt, ihn immer wieder in ihre Trauer mit ein beziehen“.<sup>316</sup>

---

<sup>313</sup> Kammel 2000, S. 416.

<sup>314</sup> Thiel 2004, S. 127 bzw. S. 169. Mehr dazu: Kania 2010, S. 178.

<sup>315</sup> Kammel, S. 416.

<sup>316</sup> Prochno 2000, S. 83.

Das Betrachtungssärglein verzichtet zwar nicht auf diesen Aspekt, aber es handelt sich bei den Dargestellten der Tumba nicht ausschließlich um Mönche, sondern auch um Vertreter verschiedener weltlicher und geistlicher Stände. Auch zeigen sie nur bedingt Affekte, beten und weinen auch nicht, wie die Mönchsdarstellungen in Annecy, sondern zeigen mehr Attribute ihres gehobenen Standes. Auch tritt je ein Vertreter der geistlichen und der weltlichen Welt, in diesem Fall ist es der Mönch und der Edelmann, untereinander in Dialog. Auf die Feststellung des Mönches „mourir nous faut“ (wir müssen sterben) pariert der Edelmann „quand dieu plat“ (wann es Gott gefällt). Die Zitate können sich auf verschiedene Bibelstellen beziehen, wobei Gen 3.19 „Zu Staub bist du, und zu Staub musst du wieder werden“ oder aber auch der Psalm 90.12 „Lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden“ am ehesten in Frage kommen. Man kann auch in Annecy ebenso die Darstellung eines Spruchbandes finden, das wird aber vom *Transi* selbst gehalten, und nicht von den Pleuranten. Bei beiden ist der Appell an den Betrachter gerichtet, aber bei der Tumba fällt dieser – wie schon erwähnt – eher klein und verhalten aus, wobei es auch auffällig ist, dass eine der Stützfiguren ein leeres Spruchband in den Händen hält (Abb. 75).<sup>317</sup> Hiermit zeigt sich, dass für die Figuren nicht das Fresko in Annecy, das wohl aufgrund der geographischen Nähe als Vergleichsbeispiel gewählt wurde, sondern wie Westermann-Angerhauser vermutet, die Totentanzdarstellungen als Inspirationsquelle gelten können (Abb. 13, 19).<sup>318</sup>

Ein grundsätzliches Zeichen eines jeden Totentanzes ist es, dass Vertreter verschiedenster sozialer, politischer und religiöser Gruppierungen gezeigt werden. Dieses Charakteristikum kann man auch bei dem Memento-Särglein finden. Auch wenn in der schon genannten Literatur oft Verweise zu den Bilderfolgen und Dichtungen der mittelalterlichen Totentänze zu finden sind,<sup>319</sup> so offeriert sich in diesem Bezug ebenso ein weiteres Bildthema: die *Legende der drei Lebenden und der drei Toten*.

Besonders in der französischen Literatur des 13. Jahrhunderts wurde diese Geschichte aufgegriffen, wobei angenommen wird, dass die *Transi*-Darstellung von der literarischen und bildlichen Fassung dieser Legende abhängt.<sup>320</sup> Der Inhalt dieser nicht auf christlichen Quelle basierenden Fabel von Tod und Leben wurde über den Kulturaustausch von Italien mit Deutschland nach Frankreich weiter getragen, wo die Geschichte auf breite Resonanz stieß (Abb. 14).

---

<sup>317</sup> Vielleicht ist dies ein Zeichen, dass dieses Objekt noch nicht ganz fertig gestellt war?

<sup>318</sup> Westermann-Angerhauser 2006, S. 44.

<sup>319</sup> Kat. Slg. Schnütgen Museum 1968, S. 103.

<sup>320</sup> Körner 1997, S. 162.

In einem Wald begegnen drei junge Edelleute drei garstigen Leichen, die sie auf ihre vormalige irdische Größe und gleichzeitig auf das baldige Ende, das sie erwartet, hinweisen. Hier wird durch die Gegenüberstellung auf die Kürze des Lebens hingewiesen, wobei auch interessant ist, dass diese Geschichte vorrangig in der höfischen Welt und ihren „Freizeitaktivitäten“ wie der Jagd angesiedelt ist, und so auch der Gedanke des *carpe diem* mit zu tragen kommt. Auch bei den Elfenbeinfiguren der Tumba lässt sich ein Edelmann mit einem Falken in der Hand finden, und gemeinsam mit dem Appell in den Händen passt sich die Anordnung stimmig in die Komposition der *Legende der Begegnung der drei Lebendigen und der drei Toten*. So stellen sich vor allem die gängigen Todesikonographien als Vorbilder hinsichtlich der einzelnen Figuren dar.

### **5.3.5. Resümee und zur Frage der Funktion in einer unbekanntem Kunstkammer**

Das Kabinetstück aus dem Schnütgen-Museum hat über die Zeit verschiedenste Besprechungen erfahren. Wie Sörrie zeigen konnte, steht die Kombination „Miniaturtumba mit einem kunstvollen geschnitzten *Transi*“ für eine eigene Gattung unter den „Betrachtungssärgelein“, die sich durch einen hohen Grad der Verarbeitung und Materialität auszeichnet. Aufgrund dessen nimmt auch Sörries als einzigen Grund ihrer Entstehung die Aufstellung in einer fürstlichen Kunst- und Wunderkammer an. Das Kabinetstück wurde höchstwahrscheinlich in der Westschweiz angefertigt, und zeigt durch seine drastische Darstellung der Vergänglichkeit starke Anlehnung an die Abbildungsform der *Transi* aus der Sepulchralkunst. Hinsichtlich der Gestaltung in einer nach allen Seiten einsichtigen Tumba wird oft das Ringoltinger Grabtuch als Vergleichsobjekt angeführt. Was beide Kunstwerke der Sepulchralkunst auszeichnet, ist die Übernahme des *Transi*-Motives, die als Hauptinspirationsquelle für beide Gestaltungen gesehen werden kann. Auch wenn das Betrachtungssärgelein gegenüber dem Ringoltinger Grabtuch einige Veränderungen hinsichtlich der Gestaltung aufzeigt, so bleibt der Bezug zum Grabtuch – rein von der Präsentation des Tödleins als verwesender *Transi* süddeutscher Prägung – am eindeutigsten bestehen.

Beim dem Schnütgener Tödlein spielt nicht nur Visualisierung der Verweslichkeit eine wichtige Rolle sondern auch die Verwesungsfaua. Einige der gezeigten Getiere sind physiologisch, andere jedoch, wie die Kröten oder Lurche haben symbolischen Charakter und verweisen auf moralische Bezüge. Bezogen auf das Tödlein dienen sie auch dekorativen Zwecken und Erhöhung damit den schaurig-schönen Anblick.

Der Betrachter ist angehalten durch die explizite Darstellung der verwesenden Körperlichkeit auch seiner Zukunft zu gedenken, sodass die erste Funktion das Kabinettstück in der Andacht, dem Gedenken an den Tod, gilt. Auch die elfenbeinernen Stützfiguren greifen diesen Gedanken wieder auf, und verweisen auf zwei populäre Themen, zu einem auf den *Totentanz* wie auch auf die *Legende der drei Lebenden und der drei Toten*. In jeweils drei Zweiergruppen werden die verschiedenste Stände präsentiert, und mit dem Anspruch, dass ein jeder Sterben muss, wird auf die Unausweichlichkeit des Todes hingewiesen. Was aber das Tödlein noch zeigt, ist ein gewisses Interesse an anatomischen Details, etwa die Schädelnähte oder die aufgeplatzte Haut, unter der die Knochen und Sehnen zu erkennen sind. Vor allem die Möglichkeit das Tödlein aus seiner Tumba herauszunehmen, die ganze Figur wie auch einzelne Teile genauer studieren zu können, zeigt die Hinwendung zu humanistischen Wissensgebieten, wie der der Anatomie. Ebenso der hohe Grad der Ausarbeitung und der Materialität zeichnet dieses Kunstwerk aus, und für den unbekanntem Auftraggeber lag hier wohl sicherlich die Hauptintention, ein säkularisiertes Andachtsobjekt wie auch gleichzeitig ein einzigartiges Kunstwerk zu besitzen. So wäre es, wie Sörries schon feststellte, falsch die frühen Tödlein in ihren Särgelein ausschließlich oder überwiegend als religiös motiviert zu verstehen. Mehr noch lassen sich hier gut neue Wissensgebiete, wie der der Anatomie, darstellen, sodass diese *Mememto mori*-Tödlein mitsamt ihren Särgelein vielmehr Teil einer ganzheitlichen Weltanschauung werden.<sup>321</sup>

---

<sup>321</sup> Sörries 2005, S. 37.

## 6. Resümee: Zur Verortung und Funktion der Tödlein in den Kunstkammern der frühen Neuzeit

Wesentlich für die Entstehung der Tödlein bzw. der Memento Mori-Objekte war auf der einen Seite die christliche Heilslehre, die eine gegenwartsverneinendes und jenseitsgeprägtes Glaubenskonzept vertrat und zum anderen der Humanismus, der dem Tod eine erweiterte Bedeutung zukommen ließ. Nach Ariès Ansicht empfand man den Tod im 11. und 12. Jahrhundert als „gezähmten“ Tod (*la mort apprivoisée*), vor dem die Menschen keinen Schrecken empfanden.<sup>322</sup> Dies änderte sich im 14. Jahrhundert und aufgrund sozialer, umweltbedingter und politischer Einflüsse bestand die größte Angst vor dem schnellen, unvermittelten Tod und später auf die Sterbestunde. Die Auseinandersetzung mit diesen Todesängsten lieferte die Basis für die Etablierung eigener Todesikonographien, wie den *Totentanz*, die *Begegnung der Toten und der drei Lebenden* oder den *Triumph des Todes*, die letztendlich zur Personifizierung und Individualisierung der Todesfigur führten. Erst durch den Humanismus und der Reformation besann man sich wieder mehr auf den Wert des Lebens, stellte den Mensch in den Mittelpunkt und erweiterte die Betrachtung der Figur des Todes. Gleichzeitig etablierten sich mit Zeit aus gängigen christlichen Ikonographien Andachtsobjekte, die für den privaten Raum und der eigenen Andacht gedacht waren. Durch diese Privatisierung lösten sich wiederum Objekte aus dem religiösen Kontext heraus, die den Fokus auf den eigene Tod und Sterben lenkten, die *Memento mori*-Objekte und darunter die Tödlein. Diese säkularisierten Andachtsobjekte thematisierten elementare Religionsfragen und übernahmen gängige Andachtsformen, versahen sie jedoch mit einem neuen Inhalt. Sie offerierten neue Betrachtungsweise, wobei der mittelalterliche Kern bzw. der christliche Gedankenschatz erhalten blieb. Sie sind immer noch als Andachtsobjekte zu sehen, auch wenn im Mittelpunkt der Andacht die eigene Selbstreflexion stand.

Die Tödlein zeigen diese neue Hinwendung gegenüber Tod und Sterben auf, und drei dieser eigenwilligen und einzigartigen Kunstwerke fanden in dieser Arbeit mit folgender Fragestellung ihre Besprechung: inwiefern man sie als Andachts- bzw. naturwissenschaftliche Studienobjekte betiteln kann, und welche Funktion sie im Kontext der frühen Kunstkammern erfüllten. Betrachtet man das Tödlein von Leinberger in der Ambraser Sammlung wie auch das „Tödlein in seinem Sarg“ im Schnütgen-Museum so sind diese zumeist in drastischen Darstellungen gezeigt, und thematisiert in heftiger Weise die Anzeichen der körperlichen Verweslichkeit.

---

<sup>322</sup> Ariès 1982, S. 41.

Durch die Vanitas sollte der Betrachter eine *conversio* erfahren, wobei hier der mahnende Appell im Vordergrund steht. Es wird dem Betrachter die Zukunft gezeigt, auf die Unbeständigkeit allen weltlichen Seins und auf die Wichtigkeit eines christlich geführten Lebens verwiesen. So verstehen sich die Tödlein, und diese beiden Kabinettstücken ganz vehement, als moralisches Lehr- und Andachtsobjekt.

Als Orte dieser Begegnungen stellten sich die Kunst- und Wunderkammern dar, die als Vorläufer der heutigen Museen zu verstehen sind. Die Welt außerhalb der Stube warf keine „Schatten mehr an die Wand“, sondern konkretisierte sich in haptischen Objekten, den *Semiophoren*, die jedes Stück einen eigenen, individuellen Wert zuerkannten und den Sammler als Kosmopoliten auswiesen. Sammeln heißt Ordnen, die Schöpfungen von Natur und Mensch bestaunen, entdecken und erforschen zu wollen. Es lässt sich feststellen, dass egal welche Ordnungsprinzipien – ob antike, christliche, mystische oder astrologische -, immer auch versucht wurde auf die Gleichwertigkeit im Hinblick auf den schöpferischen Ursprung ob Gott oder Mensch der Objekte zu verwiesen. Der Gedanke an Tod und Sterben durfte hier nicht fehlen.

Als sich die ersten Kunst- und Wunderkammern etablierten, war der Geist des Humanismus der prägende Leitgedanke für die Zusammenstellung der Objekte, und es entstanden im 16. Jahrhundert südlich und nördlich der Alpen Kunstkammern, die unterschiedliche Schwerpunkte setzten. Ging man jedoch nach einem enzyklopädischen Ansatz des Sammelns und der Art der Präsentation, so fand man diese beiden Kriterien vor allem bei zwei Kunstkammern erfüllt: bei Albrecht V. in München und bei Erzherzog Ferdinand II. in Tirol, und als Kunstkammern im enzyklopädischen Sinn bezeichnet werden können. Ein Blick in die Inventare konnte zeigen, dass man bei allen Kunstkammern verschiedenste Tödlein finden konnte, und es kam in der künstlerischen Darstellung eine weitere Funktion hinzu: erste Anzeichen anatomischer Betrachtungen. Diese Epoche der naturwissenschaftlichen Entdeckungen zeigt sich besonders in der Anatomie, wie Andrea Vesalius Werk *Opera omnia anatomia et chirurgica* darstellt. Zwar sind die Tödlein noch weit weg davon, naturwissenschaftliche Studienobjekte zu sein, aber auch sie offerieren dem humanistisch geschulter Betrachter naturwissenschaftliche Berührungspunkte. Zeigt das Tödlein von Hans Leinberger mehr das Interesse an der naturgetreuen Darstellung der Bewegung auf, so ist man beim Tödlein vom Schnütgen-Museum schon einen Schritt weiter. Hier wird mit dem Blick unter die Haut und der akribischen Behandlung des Schädels durchaus schon dem naturwissenschaftlichen Blick Tribut gezollt, wobei bei beiden Objekten die drastische Darstellung der Vergänglichkeit als Erstes ins Auge fällt.

Anders verhält es sich mit dem Andachtsstück, das für Erzherzog Ferdinand II. und seiner Kunstkammer in Ambras gemacht wurde. Hier wurde in beeindruckender Weise der Geist des Humanismus mit christlichem Gedankengut verbunden. Präsentierte sich das Tödlein aus dem Schnütgen-Museum noch in einer Tumba, deren Vorbildern man in der Sepulkralkunst finden konnte, so verwendete der Schongauer Künstler Paul Reichel als Rahmen für sein melancholisches Tödlein einen aufklappbaren Altar bzw. Schrein. Diese Kleinformaten oder Preziosen erlebten ab dem 13. Jahrhundert eine gesteigerte Beliebtheit, und noch dazu zeigt Reichel mit seinem Kabinettstück eine neue Interpretation des Todes. Das Tödlein sinniert, und erweist in seiner Positionierung seinen Referenz zu Vesals Kompendium, die *Fabrica*, dem wohl wichtigsten medizinischen Atlas der Neuzeit. Auch wenn der humanistische Sinnspruch weggelassen und der Knochenmann die Attribute der Erbsünde betrachtet, steht dieses Tödlein für ein neues Verständnis gegenüber Tod und Sterben. Es versinnbildlicht mit der *vita contemplativa* ein wichtiges Attribut des intellektuell geprägten Denkers, der durch seine Werke den Tod besiegt. Indem sich hier christliche Bezüge gemeinsam mit wissenschaftlichen Erkenntnissen finden lassen, wurde versucht spätmittelalterliche Weltvorstellungen mit dem Geist der Neuzeit zu verbinden. Der Betrachter musste in vielerlei Hinsicht interessiert sein, um dieses Kabinettstück und seine Bezüge verstehen zu können. So versteht sich dieses Kunstwerk auch als ausgeklügeltes, intellektuelles Schaustück, das auf seinen Besitzer zurück reflektiert. Hinsichtlich der Positionierung in Ferdinands Kunstkammer war die Aufstellung – unabhängig ihrer Materialzugehörigkeit – auch kontextgebunden. Das Leinberger Tödlein galt als Erinnerungsstück an Ferdinands Urgroßvater Maximilian I., und Reichels Tödlein-Schrein dem Gedenken seiner verstorbenen Frau. So waren sie nicht nur Träger moralischer Werte sondern individueller Erinnerungen. Es sind kleine Preziosen, die, wie Kammel es ausdrückt, trotz der tiefsinnigen Thematik dem Betrachter auffordern auch die künstlerische Idee im Werk zu suchen, wenn auch auf Kosten der moralischen Aura.<sup>323</sup> Dort wurden sie nicht nur als private Andachts- sondern auch als Studien- und Kunstobjekt betrachtet, und wie weit dies forciert wurde, hing von der formalen und ikonographischen Gestaltung ab. Auf diese Weise konnte der Tod auf verschiedenste Weise instrumentalisiert werden, im christlich-religiöser oder in christlich-humanistischer Weise, und als Zeichen dieser privaten Auseinandersetzung sind die kunstvoll und ideenreich gestalteten Tödleins der frühen Neuzeit zu sehen.

---

<sup>323</sup> Kammel 2000, S. 30.

## **Literaturverzeichnis:**

### **Angenendt 1997**

Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 1997.

### **Angermann 1993**

Angermann, Norbert: Lexikon des Mittelalters, Band VI, Stuttgart 1993.

### **Andergassen 2007**

Andergassen, Leo: Renaissancealtäre und Epitaphien in Tirol, Schlern-Schriften 325, Innsbruck 2007.

### **Ariès 1982**

Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, München 1982.

### **Auer 1996**

Auer, Alfred: Schloß Ambras, in: Seipl, Wilfried (Hg.): Schloß Ambras, Mailand 1996.

### **Auer 2001**

Auer, Alfred: Tödlein-Schrein, in: Seipel, Wilfried (Hg.): Alle Wunder dieser Welt. Die kostbarsten Kunstwerke aus der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529-1595) (Kat. Ausst. des kunsthistorischen Museums Wien, Sammlung Schloß Ambras 30. Juni bis 31. Oktober 2001) Wien 2001, S. 69-70.

### **Auer 2001**

Auer, Alfred: Alle Wunder dieser Welt. Die kostbarsten Kunstwerke aus der Sammlung Erzherzogs Ferdinand II. (1529-1595), in: Seipel, Wilfried (Hg.): Alle Wunder dieser Welt. Die kostbarsten Kunstwerke aus der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529-1595) (Kat. Ausst. des kunsthistorischen Museums Wien, Sammlung Schloß Ambras 30. Juni bis 31. Oktober 2001) Wien 2001, S. 9-15.

### **Baracchini 1996**

Baracchini, Clara (Hg.): Il Composanto di Pisa, Torino 1996.

### **Barloewen 1996**

Barloewen, Constantin v. (Hg.): Der lange Schlaf, in: Barloewen, Constantin v. : Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen, München 1996, S. 9-91.

### **Bächtinger 1970**

Bächtinger, Franz: Vanitas – Schicksalsdeutung in der deutschen Renaissancegraphik, Phil. Diss., München 1969, Zürich 1970.

### **Bätschmann/Griener 1997**

Bätschmann/Oskar, Griener/Pascal: Hans Holbein, Köln 1997.

**Beeh 1984**

Beeh, Wolfgang: Vorwort zu: Wolbert, Klaus (Hg.): Memento mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Kat. Ausst. Hessisches Landesmuseum Darmstadt vom 20. 9. 1984 bis 28. 10. 1984), Darmstadt 1984, S. 7-9.

**Behle 1984**

Behle, Claudia: Hans Leinberger. Leben und Eigenart des Künstlers. Stilistische Entwicklung. Rekonstruktion der Gruppen und Altäre (Miscellanea Bavarica Monacensia 124), München 1984.

**Bellot 2007**

Bellot, Christoph: Spiegel und Allegorie, in: Augustyn, Wolfgang/Leuschner, Eckhard (Hg.), Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler, Passau 2007, S. 401-455.

**Belting 2000**

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

**Bierende 2002**

Bierende, Edgar: Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln, München Berlin 2002.

**Braungart 1989**

Braungart, Wolfgang: Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung, Stuttgart 1989.

**Boheim 1888/89**

Boheim, Wendelin: Inventar des Schloß Ambras, JB d. KH Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band VII und X. 1888/89.

**Boerner 2008**

Boerner, Bruno: Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen, Berlin 2008.

**Bredenkamp 2000**

Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 2000.

**Buchheit 1926**

Buchheit, G: Der Totentanz, o. A. 1926.

**Bujok 2004**

Bujok, Elke: Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670, Berlin 2004.

**Burkhard 1932**

Burkhard, Arthur: Hans Burgkmair d. Ä., Meister der Graphik, in: Prof. Dr. Hermann Voss (Hg.), Band XV, Berlin 1932.

**Böhme 2000**

Böhme, Harmut: Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten, in: Belting, Hans/Kamper, Dietmar (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000.

**Clair 2005**

Clair, Jean (Hg.): Aut deus aut demon. Die Melancholie und die Werwolfskrankheit, ebenso: Ein Museum der Melancholie, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst; zu Ehren von Raymond Klibansky (1905 - 2005), (Kat. Ausst. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 10. Oktober 2005 bis 16. Januar 2006; Neue Nationalgalerie, Berlin 17. Februar bis 7. Mai 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 118-125.

**Clair 2005**

Clair, Jean (Hg.): Die Melancholie des Wissens, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst; zu Ehren von Raymond Klibansky (1905 - 2005), (Kat. Ausst. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 10. Oktober 2005 bis 16. Januar 2006; Neue Nationalgalerie, Berlin 17. Februar bis 7. Mai 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 200-2008.

**Cohen 1973**

Cohen, Kathleen: Metamorphoses of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance, Berkeley Los Angeles London 1973.

**Cunningham 2000**

Cunningham, Andrew: The four horsemen of the Apocalypse. Religion, war, famine and death in reformation Europe, Cambridge 2000.

**Curtius 2000**

Curtius, Andreas: Die Hauskapelle als architektonischer Rahmen der privaten Andacht, in: Kammel, Frank Matthias (Hg.): Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter (Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 31. Mai bis 8. Oktober 2000), Nürnberg 2000, S. 34-48.

**Daston/Park 1998**

Daston, Lorraine/Park, Katherina: Wonders and the Order of Nature. 1150-1750, New York 1998.

**Delumeau 1989**

Delumeau, Jean: Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts, Hamburg 1989.

**Demont 2005**

Demont, Paul: Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament, in: Clair, Jean (Hg.): Ausstellung Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst; zu Ehren von Raymond Klibansky (1905 - 2005), (Kat. Ausst. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 10. Oktober 2005 bis 16. Januar 2006; Neue Nationalgalerie, Berlin 17. Februar bis 7. Mai 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 34-37.

**Dinzelbacher 1993**

Dinzelbacher, Peter: Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1993.

**Dinzelbacher 2002**

Dinzelbacher, Peter: Religiöses Erleben vor bildender Kunst, in: Schreiner, Klaus/ Marc Müntz (Hg.): Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002, S. 299-331.

**Donien 2000**

Donien, Jürgen: „Mir kommt es zu, euch hinzuführen an diesem Tanz“. Kurze Einführung zur Geschichte des Totentanzes, in: Laue, Georg (Hg.): Kunstkammer. Memento mori, München 2000, S. 32-37.

**Dworschak 1965**

Dworschak, Fritz (Hg.): Die Kunst der Donauschule 1490-1540 (Kat. Ausst. Stift St. Florian und Schlossmuseum Linz 14. Mai bis 17. Oktober 1965), Linz 1965.

**Eco 2007**

Eco, Umberto: Die Geschichte der Hässlichkeit, München 2007.

**Erbe 2007**

Erbe, Michael: Frühe Neuzeit. Grundkurs Geschichte, Stuttgart 2007.

**Findlen 1994**

Findlen, Paula: Possessing Nature, Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy, University of California Press, Berkeley Los Angeles London 1994.

**Fliedl/Geissmar 1992**

Fliedl/Ilsebill Barta/Geissmar Christoph (Hg.), Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, Salzburg und Wien 1992.

**Frenzel 2005**

Frenzel, Monika (Hg.): Grabmal & Gedächtnis, in: Maximilian I. Triumph eines Kaisers. Herrscher mit europäischen Visionen (Kat. Ausst. der Kaiserlichen Hofburg zu Innsbruck von 26. Oktober 2005 – 30. Juni 2006), Innsbruck 2005.

**Fröber 2010**

Fröber, Rosemarie: Anatomie: wissenschaftliche Erkenntnis des menschlichen Körpers, in: anatomie. Gotha geht unter die Haut (Kat. Ausst. des Schlossmuseums Gotha auf Schloss Friedenstein 16. Mai – 24. Oktober 2010), Gotha 2010, S. 21-36.

**Ganz 2008**

Ganz, David: Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter, Berlin 2008.

**Geml 2009**

Geml, Georg: Frühe Johannesschüssel, phil. Dipl. (ms), Wien 2009.

**Göttler 1994**

Göttler, Christine: „Jede Messe erlöst eine Seele aus dem Fegefeuer“. Der privilegierte Altar und die Anfänge des barocken Fegefeuerbildes in Bologna, in: Jezler, Peter (Hg.): Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter (Kat. Ausst. des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln) Zürich 1994, S. 149-164.

**Grote 1994**

Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994.

**Haas 1989**

Haas, Alois M.: Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur, Darmstadt 1989.

**Habsburg 1997**

Habsburg, Géza: Fürstliche Kunstkammern in Europa, Stuttgart Berlin Köln 1997.

**Haupt 1994**

Haupt, Herbert: Bemerkungen zur Charakteristik von Schatz-, Silber- und Kunstkammer in der frühen Neuzeit am Beispiel der habsburgerischen Sammlungen, in: Baumstark, Reinhold (Hg.)/Seling, Helmut: Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas (Kat. Ausst. des Bayerischen Nationalmuseums, München, 23. Februar - 29. Mai 1994], Bd.1, München 1994, S. 127-134.

**Hayum 1989**

Hayum, Andrée: God's Medicine and the Painter's Vision, The Isenheim Altarpiece, Oxford 1989.

**Hersant 2005**

Hersant, Yves: Acedia und ihre Kinder, in: Clair, Jean (Hg.) in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst; zu Ehren von Raymond Klibansky (1905 - 2005), (Kat. Ausst. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 10. Oktober 2005 bis 16. Januar 2006; Neue Nationalgalerie, Berlin 17. Februar bis 7. Mai 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 54-59.

**Heym 1994**

Heym, Sabine: Silberkammer – Schatzkammer – Reiche Kapelle. Augsburger Goldschmiedekunst in der Münchner Residenz, in: Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas. Ausstellungskatalog des Bayerischen Nationalmuseums, München vom 23. Februar bis 29. Mai 1994. S. 83-102.

**Hildebrandt 2006**

Hildebrandt, Reinhard: De humani corporis fabrica libri septem, in: Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.), Zum Sterben schön! Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Kat. Ausst. des Museums Schnütgen 6. September bis 26. November 2006), Band II, Köln 2006, S. 129-196.

**Hildebrandt 2006**

Hildebrandt, Reinhard: Anatomische Darstellungen zwischen Kunst und Wissenschaft, in: Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.), Zum Sterben schön! Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Kat. Ausst. des Museums Schnütgen 6. September bis 26. November 2006), Band II, Köln 2006, S. 181-196.

**Huizinga 1953**

Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, Stuttgart 1953.

**Hunger 1993**

Hunger, Horst (Hg.): Lexikon der Rechtsmedizin, Leipzig 1993.

**Husemann 2000**

Husemann, Simone: Pretiosen der persönlichen Andacht, in: Kammel, Frank Matthias (Hg.): Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter (Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 31. Mai bis 8. Oktober 2000), Nürnberg 2000, S. 54-68.

**Hülsen-Esch 2006**

Hülsen-Esch, Andrea: Elfenbein in der Kunstammer. Zu Funktion und Materialität von Memento mori-Objekten, in: Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.), Zum Sterben schön! Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Kat. Ausst. des Museums Schnütgen 6. September bis 26. November 2006), Köln 2006, S. 301-309.

**Impey 1985**

Impey, Oliver (ed.): The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe, Oxford 1985.

**Impelluso 2005**

Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen, Berlin 2005.

**Jetzler 1994**

Jetzler, Peter: Am Jahrtag besuchen Klerus und Angehörige das Ringoltinger-Grabmal, in welchem der Leichnam modert, in: Jetzler, Peter (Hg.): Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, (Kat. Ausst. des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln), Zürich 1994, S. 267.

**Kat. Ausst. Beck/Decker 1982**

Beck, Herbert/Decker, Bernhard: Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock (Kat. Ausst. des Liebighaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 1. November – 17. Januar 1982), Frankfurt/Main 1982.

**Kat. Ausst. Brinkmann 2007**

Brinkmann, Bodo (Hg.): Hexenlust und Sündenfall, Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien; Witches' lust and the Fall of man, The strange Fantasies of Hans Baldung Grien (Kat. Ausst. des Städel Museums und Städtische Galerien, Frankfurt am Main, 24. Februar - 13. Mai 2007), Petersberg 2007.

**Kat. Ausst. Clair 2005**

Clair, Jean (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst; zu Ehren von Raymond Klibansky (1905 - 2005), (Kat. Ausst. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 10. Oktober 2005 bis 16. Januar 2006; Neue Nationalgalerie, Berlin 17. Februar bis 7. Mai 2006), Ostfildern-Ruit 2005.

**Kat. Ausst. Eissenhauer 1993**

Eissenhauer, Michael: Ludwig's Lust - die Sammlung Irene und Peter Ludwig (anlässlich der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 19. Juni bis 10. Oktober 1993), München 1993.

**Kat. Ausst. Jezler 1994**

Jezler, Peter: Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, (Kat. Ausst. des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln), Zürich 1994.

**Kat. Ausst. Hülsen-Esch von/Westermann-Angerhausen 2006**

Hülsen-Esch von, Andrea/Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Kat. Ausst. Museum Schnütgen Köln 6. September 2006 bis 26. November), Band II, Köln 2006.

**Kat. Ausst. Kammel 2000**

Kammel, Frank Matthias (Hg.): Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter (Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 31. Mai bis 8. Oktober 2000), Nürnberg 2000.

**Kat. Ausst. Schröder/Sternath 2003**

Schröder, Klaus Albrecht/Sternath, Maria Luise (Hg.): Albrecht Dürer (Kat. Ausst. Albertina Museum Wien, 5. September bis 30. November 2003), Ostfildern-Ruit 2003.

**Kat. Ausst. Sander 2006**

Sander, Jochen (Hg.): Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino (Kat. Ausst. Städel Museum, Frankfurt am Main 7. Juli - 22. Oktober 2006), Frankfurt/Main 2006.

**Kat. Ausst. Seipel 2008.**

Seipel, Wilfried (Hg.)/Sandbichler, Veronika (Red.): Meisterwerke der Sammlungen Schloss Ambras, KHM - Kunsthistorisches Museum 2008.

**Kat. Ausst. Trnek 2001**

Trnek, Helmut (Hg.): Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance (Symposium am 19. und 20. Mai 2000, KHM), Wien KHM 2001.

**Kat. Ausst. Walz/König-Lein 2000**

Walz, Alfred/König-Lein, Susanne: Vorwort, in: Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, (Kat. Ausst. im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 20. Juli bis 22. Oktober 2000), Braunschweig 2000.

**Kat. Slg. Schnütgen-Museum 1968**

Das Schnütgen-Museum, (Hg. vom Schnütgen-Museum der Stadt Köln), 4. erw. Aufl, Köln 1968.

**Kammel 2000**

Kammel, Frank Mathias (Hg.): *Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter*, ebenso: *Bilder in Taschenformat*, in: Kammel, Frank Matthias (Hg.): *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter* (Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 31. Mai bis 8. Oktober 2000), Nürnberg 2000, S. 10 - 34.

**Kania 2010**

Kania, Katrin: *Kleidung im Mittelalter. Materialien-Konstruktion-Nähtechnik. Ein Handbuch*, Wien 2010.

**Kantorowicz 1990**

Kantorowicz, Ernst: *Die zwei Körper des Königs, eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990.

**Kern 2009**

Kern, Manfred: *Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. und 15. Jahrhunderts*, Berlin New York 2009.

**Kiening 2000**

Kiening, Christian (Hg., übersetzt und kommentiert): *Johannes von Tepl: Der Ackermann*, Stuttgart 2000.

**Kiening 2003**

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

**Kirschbaum 1972**

Kirschbaum, Engelbert (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Bd. 4, Rom Wien 1972.

**Klibansky 1979**

Klibansky, Raymond: *Saturn und Melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art* / by: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl. Nachdr. d. Ausg. London 1964, Liechtenstein 1979.

**Kluge 2002**

Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24. Auflage, Berlin 2002, S. 14.

**Körner 1997**

Körner, Hans: *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997.

**König-Lein 2000**

König-Lein, Susanne: *Weltenharmonie, Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, (Kat. Ausst. im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 20. Juli bis 22. Oktober 2000), Braunschweig 2000.

**Kuhn 1965**

Kuhn, Charles L.: *German and Netherlandish sculpture, 1280 – 1800, The Harvard Collection*, Cambridge 1965.

**Kurth 1926**

Kurth, Betty: Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Band I, Wien 1926.

**Kühner 2000**

Kühner, Ludwig: Melancholische Haltungen und ihre Ablehnung (Kritik am Reisefieber), in: Jehl, Rainer/Weber, Wolfgang E. J. (Hrsg.): Melancholie. Epochenstimmung – Krankheit – Lebenskunst, Stuttgart Berlin Köln 2000. S. 68-71.

**Kruzik 2010**

Kruzik, Claudia: Margarethe von Österreich. Statthalterin der Niederlande und Tochter Kaiser Maximilians I. aus dem Blickwinkel der Korrespondenz mit ihrem Vater, phil. Dipl. (ms.), Wien 2010.

**Lacina 2009**

Lacina, Katharina: Tod, Wien 2009.

**Legner 1995**

Legner, Anton: Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung, Darmstadt 1995.

**LeGoff 1991**

LeGoff, Jacques: Die Geburt des Fegefeuers. Vom Wandel des Weltbildes im Mittelalter, München 1991.

**LeGoff 2004**

LeGoff, Jacques: Auf der Suche nach dem Mittelalter. Ein Gespräch, München 2004.

**Lentes 2006**

Lentes, Thomas: Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod. Rosenkranz und Todesvorstellung zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.), Zum Sterben schön! Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Kat. Ausst. des Museums Schnütgen 6. September bis 26. November 2006), Köln 2006, S. 310-321.

**Lill 1942**

Lill, Georg: Hans Leinberger. Der Bildschnitzer von Landshut. Welt und Umwelt des Künstlers, München 1942.

**Leuker 2003**

Leuker, Tobias: Dürer als ikonographischer Neuerer, Freiburg in Breisgau 2003.

**Lotz 1989**

Lotz, Johannes B.: Zur Theologie des Todes, in: Jansen, Hans Helmut (Hg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, Darmstadt 1989, S. 51-64.

**Lüders 2009**

Lüders, Imke: Der Tod auf Samt und Seide. Todesdarstellungen auf liturgischen Textilien des 16. bis 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, Kassel 2009.

**MacGregor 2007**

MacGregor, Arthur: Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century, Yale University Press New Haven and London 2007.

**Madersbacher 1992**

Madersbacher, Lukas: Maximilians Sammlertätigkeit, in: Rosenauer, Artur (Hg.): Hispania – Austria. Kunst um 1492. Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien (Kat. Ausst. Innsbruck, Schloss Ambras, 3. Juli - 20. September 1992), Milano 1992.

**Marth 1993**

Marth, Regine: LudwigsLust - die Sammlung Irene und Peter Ludwig (anlässlich der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 19. Juni bis 10. Oktober 1993), München 1993, S. S. 86-146.

**Marino 2008**

Marino, Eugenio: La Trinità di Masaccio, Saggio storico de interpretativo degli schemi stilistici, iconografici ed iconoteologici, Firenze 2008.

**Mette 1995**

Mette, Hanns-Ulrich : Der Nautiluspokal: wie Kunst und Natur miteinander spielen, Braunschweig 1995.

**Minges 1998**

Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit, Kriterien der Ordnung und Spezialisierung, Münster 1998.

**Minois 1994**

Minois, Georges: Die Hölle. Zur Geschichte einer Funktion, München 1994.

**Mühlenberend 2006**

Mühlenberend, Sandra: Skelettpräsentation in Wissenschaft und Kunst, in: Hülsen-Esch von, Andrea/Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Kat. Ausst. Museum Schnütgen Köln 6. September 2006 bis 26. November), Band II, Köln 2006, S. 197-205.

**Mühlenberend 2010**

Mühlenberend, Sandra: Künstleranatomie als Wissenschaft und Reglement, in: anatomie. Gotha geht unter die Haut (Kat. Ausst. des Schlossmuseums Gotha auf Schloss Friedenstein 16. Mai – 24. Oktober 2010), Gotha 2010, S. 37-54.

**Müller 2002**

Müller, Heinrich: Albrecht Dürer. Waffen und Rüstungen, Mainz 2002.

**Müller 2003**

Müller, F. Mathias: Albrecht Dürer und das Kunstleben am Kaiserhof Maximilians I., in: Schröder, Klaus Albrecht/Sternath, Maria Luise (Hg.): Albrecht Dürer (Kat. Ausst. Museum Albertina Wien 5. September – 30. November 2003), Wien 2003, S. 89-102.

**Niederhorn-Bruck 2007**

Niederhorn-Bruck, Meta: Das Leben stirbt, wo es beginnt..., in: Hameter, Wolfgang (Hg.), Freund Hein? Tod und Ritual, Innsbruck Wien 2007, S. 60-82.

**Panofsky 1927**

Panofsky, Erwin: „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzenmannes“ und der „Maria Mediatrix“, in: Max J. Friedländer, Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, S. 261-308.

**Panofsky 1993**

Panofsky, Erwin: Grabplastik: vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, Köln 1993.

**Patschovsky 1993.**

Patschovsky, Alexander: Tod im Mittelalter. Eine Einführung, in: Borst, Arno (Hg.) Tod im Mittelalter, Konstanz 1993, S. 9-25.

**Pauli 1901**

Pauli, Gustav: Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, Strassburg 1901.

**Plieger 2007**

Plieger, Cornelia: Plastik der Renaissance, in: Naredi-Rainer, Paul/Madersbacher, Lukas (Hg.), Kunst in Tirol, Innsbruck-Wien 2007, S. 595-610.

**Pomian 2001**

Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 2001.

**Prochno 2000**

Prochno, Renate: Das Grabmal Philipps des Kühnen (1363-1404) für Champmol, in: Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit, Hg.: Maier, Wilhelm/Schmid, Wolfgang/Schwarz, Michael Viktor, Berlin 2000, S. 75-102.

**Rauch 2006**

Rauch, Margot: Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Seipel, Wilfried (Hg.): Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts (Kat. Ausst. des Kunsthistorischen Museums Wien; Schloss Ambras, Innsbruck 22. Juni - 31. Oktober 2006; Kunsthistorisches Museum Wien 12. Februar - 20. Mai 2007), Wien 2006, S. 11-17.

**Rauch 2006**

Rauch, Margot: Der Mensch als Sammelobjekt, in: Seipel, Wilfried (Hg.): Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts (Kat. Ausst. des Kunsthistorischen Museums Wien; Schloss Ambras, Innsbruck 22. Juni - 31. Oktober 2006; Kunsthistorisches Museum Wien 12. Februar - 20. Mai 2007), Wien 2006, S. 133-157.

**Rehberg 2006**

Rehberg, Karl-Siegbert: Schatzhaus, Wissensverkörperung und „Ewigkeitsort“. Eigenwelten des Sammelns aus institutional-analytischer Perspektive, in: Marx, Barbara/Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, München Berlin 2006, S. XI-XXXI.

**Reuter 2008**

Reuter, Astrid: Zur expressiven Bildsprache Grünewalds am Beispiel des Gekreuzigten, in: Lüdke, Dietmar (Hg.): Grünewald und seine Zeit. Zeichnungen und Gemälde (Kat. Ausst. der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 8. Dezember 2007 – 2. März 2008, Anlässlich der Ausstellung Matthias Grünewald – Zeichnungen und Gemälde, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 13. März–1. Juni 2008), München 2008, S. 78-87.

**Ricken 1989**

Ricken, Friedo SJ: Gerechtigkeit Eros Freiheit – Platon über das Verhältnis des Menschen zum Tod, in: Jansen, Helmut Hans (Hg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Darmstadt 1989, S. 27-34.

**Rifkin/Ackermann 2006**

Rifkin, Benjamin/Ackerman, Michael: Die Kunst der Anatomie. Körperdarstellungen aus fünf Jahrhunderten. München 2006.

**O'Malley 1964**

O'Malley, Charles D.: Andreas Vesalius of Brussels 1514 – 1564, Berkeley/Los Angeles 1964.

**Sander 2006**

Sander, Jochen (Hg.): Die Predella. Der bevorzugte Ort der frühen Bilderzählung, in: Sander, Jochen: Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino (Kat. Ausst. Städel Museum, Frankfurt am Main 7. Juli - 22. Oktober 2006), Frankfurt/Main 2006, S. 107-130.

**Sauerländer 2008**

Sauerländer, Willibald: Die Münchner Kunstkammer, Aufsätze und Anhänge, Band 3, München 2008.

**Schade 1996**

Schade, Karl: Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs, Weimar 1996.

**Scheicher 1979**

Scheicher, Elisabeth: Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, Hg.: Brandstätter, Christian, Wien München Zürich Innsbruck 1979.

**Scheicher 1985**

Scheicher, Elisabeth: The collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: its purpose, composition and evolution, in: Oliver Impey (ed.) / Arthur MacGregor: The Origins of Museums, Oxford 1985, S. 29-38.

**Schiretz 1992**

Schiretz, Thomas: Der Totentanz – von der Bildidee zur szenischen Darstellung. Zur dramatischen Ausgestaltung des Totentanzes im Zeitalter des Barocks, in: Triumph des Todes (Kat. Ausst., Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt, 12. Juni - 26. Oktober 1992), Eisenstadt 1992, S. 1-15.

**Schlosser 1906**

Schlosser, Julius: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Wien 1906.

**Schmid/Jezler 1994**

Schmid Theo/Jezler, Peter: Am Jahrtag besuchen Klerus und Angehörige das Ringoltinger-Grabmal, in welchem der Leichnam modert, in: Jezler, Peter: Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, (Kat. Ausst. des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln), Zürich 1994, S. 267-277.

**Schmidt 2000**

Schmidt, Peter: Bildgebrauch und Frömmigkeitspraxis. Bemerkungen zur Benutzung früher Druckgraphik, in: Kammel, Frank Matthias (Hg.): Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter (Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 31. Mai bis 8. Oktober 2000), Nürnberg 2000, S. 69-83.

**Schuster 2005**

Schuster, Peter-Claus: Melancholia I, Dürer und seine Nachfolger, in: Clair, Jean (Hg.) in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst; zu Ehren von Raymond Klibansky (1905 - 2005), (Kat. Ausst. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 10. Oktober 2005 bis 16. Januar 2006; Neue Nationalgalerie, Berlin 17. Februar bis 7. Mai 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 90-103.

**Schütz 1992**

Schütz, Karl: Maximilian I. und seine Kunst, in: Rosenauer, Artur (Hg.): Hispania – Austria. Kunst um 1492. Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien (Kat. Ausst. Innsbruck, Schloss Ambras, 3. Juli - 20. September 1992), Milano 1992, S. 155-181.

**Schwarz 2000**

Schwarz, Michael Viktor: Liturgie und Illusion, in: Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit, Hrsg.: Maier, Wilhelm/Schmid, Wolfgang/Schwarz, Michael Viktor, Berlin 2000.

**Seelig 2008**

Seelig, Lorenz: die Münchner Kunstammer, in: Sauerländer, Willibald (Hg.): Die Münchner Kunstammer, Aufsätze und Anhänge, Band 3, München 2008, S. 1-115.

**Seipel/Sandbichler 2008**

Seipel, Wilfried (Hg.)/Sandbichler, Veronika (Red.): Meisterwerke der Sammlungen Schloss Ambras, KHM - Kunsthistorisches Museum 2008.

**Siegel 2006**

Siegel, Steffen: Die „gantz accurate“ Kunstammer, in: Bredekamp, Horst/Schneider, Pablo (Hg.): Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt, München 2006, S. 157-182.

**Starobinski 2005**

Starobinski, Jean: Die Tinte der Melancholie, in: Clair, Jean (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst; zu Ehren von Raymond Klibansky (1905 - 2005), (Kat. Ausst. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 10. Oktober 2005 bis 16. Januar 2006; Neue Nationalgalerie, Berlin 17. Februar bis 7. Mai 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 24-33.

**Syndram 2006**

Syndram, Dirk: Zwischen Intimität und Öffentlichkeit. Pretiosenkabinette und Schatzkammern im Barock, in: Marx, Barbara/Rehberg Karl-Siegbert (Hg.): Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, Berlin 2006, S. 93-100.

**Sörries 2005**

Sörries, Reiner: Vergänglichkeit für die Westentasche. Miniatursärgle und Betrachtungssärglein, Kassel 2005.

**Tenenti 1957**

Tenenti, Alberto : Il senso della morte e l'amore della vita nel. Torino 1957.

**Thiel 2004.**

Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2004.

**Thoma 1979**

Thoma, Hans: Hans, Leinberger: seine Stadt, seine Zeit, sein Werk. Regensburg 1979.

**Trnek 2000**

Trnek, Helmut: „Und ich hab aber all mein lebtag nichts gesehen, das mein hercz also erfreuet hat als diese din.“ Exotica in habsburgerischen Kunstkammern, deren Inventare und Bestände, in: Seipel, Wilfried (Hg.): Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance (Kat. Ausst. des Kunsthistorischen Museums Wien mit Unterstützung des Calouste Gulbenkian Museums in Lissabon, 3. März bis 21. Mai 2000), Wien 2000, S. 23-48.

**Vieregg 2006**

Vieregg, Hildegard K.: Museumswissenschaften, Eine Einführung, Paderborn 2006.

**Völlnagel 2006**

Völlnagel, Jörg: Melancholie und Alchemie, in: Clair, Jean (Hg.): Aut deus aut demon. Die Melancholie und die Werwolfskrankheit, ebenso: Ein Museum der Melancholie, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst; zu Ehren von Raymond Klibansky (1905 - 2005), (Kat. Ausst. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 10. Oktober 2005 bis 16. Januar 2006; Neue Nationalgalerie, Berlin 17. Februar bis 7. Mai 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 104-109.

**Warnke 1987**

Warnke, Martin: Der Kopf in der Hand, in: Hoffmann, Werner (Hg.): Der Zauber der Medusa. Europäische Manierismen (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Wiener Festwochen, 3. April bis 12. Juli 1987 im Wiener Künstlerhaus), Wien 1987, S. 55-61.

**Weppelmann 2006**

Weppelmann, Stefan: Kollektives Ritual und persönliche Andacht. Kleinformat in der Tafelmalerei des Trecento, in: Sander, Jochen (Hg.): Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino (Kat. Ausst. Städel Museum, Frankfurt am Main 7. Juli - 22. Oktober 2006), Frankfurt/Main 2006, S. 213-250.

**Westermann-Angerhausen 2006**

Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): Memento Mori in Form eines Grabmals, in: Hülsen-Esch von, Andrea/Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Kat. Ausst. Museum Schnütgen Köln 6. September 2006 bis 26. November), Band II, Köln 2006, S. 42-44.

**Westermann-Angerhausen 2006**

Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): Ein Paar Tödlein, in: Hülsen-Esch von, Andrea/Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Kat. Ausst. Museum Schnütgen Köln 6. September 2006 bis 26. November), Band II, Köln 2006, S. 33-35.

**Wilhelm-Schaffer 1999**

Wilhelm-Schaffer, Irmgard : Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Köln Wien Böhlau 1999.

**Windbichler 2008**

Windbichler, Friedrich Michael: Der Altar – Ausdruck von Theologie und Liturgie: Der Altar vor und nach dem II. Vatikanischen Konzil, phil. Dipl. (ms.), Wien 2008.

**Wirth 1979**

Wirth, Jean: La jeune fille et la mort, Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance, Geneve 1979.

**Wodianka 2006**

Wodianka, Stephanie: Individuelle Erinnerung und kulturelles Gedächtnis. Zur Funktion der *Meditatio mortis* in der Literatur, in: Hülsen-Esch von, Andrea/Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Kat. Ausst. Museum Schnütgen Köln 6. September 2006 bis 26. November), Band II, Köln 2006, S. 289 – 301.

**Zehnpfennig 2007**

Zehnpfennig, Barbara (Hg., Übers.): Platon: Phaidon, Hamburg 2007.

## Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1: Gebetschnur mit Wendehäupter, Ende 15. bis Mitte 17. Jahrhundert, Elfenbein, vergoldetes Silber, Museum Schnütgen, Köln, Leihgabe der Sammlung Peter und Irene Ludwig, Aachen.
- Abb. 2: Anhänger: Tödlein mit Sense, 16. Jahrhundert, Gold, Email, H: 3,6 cm, Kestner-Museum Hannover, Deutschland, Inv. Nr. 1928.256.
- Abb. 3: Leinberger, Tödlein, um 1520, Landshut, Birnbaumholz, H: 22,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Schloss Ambras, Inv. Nr. PA 694.
- Abb. 4: Paul Reichel, Tödlein-Schrein, um 1580, tätig in Schongau, Kehlheimerstein, Ebenholz, Vergoldung, Spiegelglas, Glassteine, H: 82,3 cm, B: 32 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Schloss Ambras, Inv. Nr. KK 4450.
- Abb. 5: Tödlein, um 1520, Elfenbein, Ebenholz, H: 12 cm, L: 42 cm, B: 42 cm; Skelett: Länge 36 cm (aus sechs Teilen zusammen gesetzt), Museum Schnütgen, Köln; Leihgabe der Sammlung Peter und Irene Ludwig, Aachen.
- Abb. 6 und 6a: Tödlein, um 1600-1650, H: 27 cm, Gebiet: Oberrhein, Busch-Reisinger Museum, Harvard Art Museum, Cambridge/Bosten, Cat. no. 55.
- Abb. 7 und 7a: Tödlein, um 1600-1650, H: 27 cm, Gebiet: Oberrhein, Busch-Reisinger Museum, Harvard Art Museum, Cambridge/Bosten, Cat. no. 54.
- Abb. 8 und 8a: Tödlein mit Köcher, 1673, Buchsbaum, H: 25 cm, Bayerisches Nationalmuseum (Leihgabe des Oberhaus-Museums, Passau), München, I. N. L 59/319.
- Abb. 9: Tödlein mit Pfeil und Bogen, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Höhe: 28 cm, Birnbaumholz, Bayern, Victoria und Albert Museum, London, Inv. Nr. AG-299-1870.
- Abb. 10 und 10a: Der Tod mit Köcher, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (?), Buchsbaum, H: 27,7 cm, Süddeutschland, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, I. N. 68/113.
- Abb. 11: Ein Paar Tödlein (Adam und Eva), um 1600, Italien, Buchsbaum, Spiegelglas, Höhe männl. Tödlein: 21,3 cm (mit Sockel 35,3 cm), Höhe weibliches Tödlein: 21, 6 (mit Sockel 35,6 cm), Olbrich Collection, Essen, Inv. Nr. ANO-MM 052.
- Abb. 12: Stephan Zick (1639-1715): Anatomisches Modell einer schwangeren Frau, um 1680, Elfenbein, Holz und Stoff, Länge der Figur: 12,2 cm, Nürnberg, Olbricht Collection, Essen, Inv. Nr. SZ 002.
- Abb. 13: Berndt Notke, Rest des Totentanzfrieses, Totentanz, Detail, Aufnahme 1890, urspr. aus dem Jahre 1463/1466, L: 26 m, H:160 cm, Beichtkapelle der Lübecker Marienkirche, Lübeck.
- Abb. 14: Buonamico Buffalmaco, Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten, 1340, Fresko, Compo Santo, Pisa.
- Abb. 15: Buonamico Buffalmacco, Der Triumph des Todes, 1340, Detail, Fresko, Compo Santo, Pisa.
- Abb. 16: Hans Baldung Grien, Der Tod und das Mädchen, 1517, Öffentliche Kunstsammlung Basel.
- Abb. 17: Hans Holbein d. J., Les simulachres & historiees faces de la mort, 1538, Holzschnitte von Hans Lützelburger und Veit Specklin, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. X.2186.1-41.

- Abb. 18: Les Très Riches Heures du duc de Berry, Der Tod als Reiter, ca. 1412-1416, Folio 90v, Musée Condé, Chantilly.
- Abb. 19: Simone Baschenis aus Averiaria im Raum Bergamo, Der Tod als Totengräber holt Priester und die weltlichen Würdenträger, Szene aus dem Totentanz San Vigilio in Pinzolo, 1539, Südwand, Trentino.
- Abb. 20: Hans Sebald Beham (1500-1550): Der Tod (Chronos ?) und das stehende nackte Weib, Kupferstich/engraving nach Barthel Beham. 7,5 x 4,8 cm. 1547. B. 150, Pauli 151 III, Hollstein 151 III.
- Abb. 21: Einblick Kunstsammlung Ambras, Sommer 2009.
- Abb. 22: Begegnung der drei Lebenden und drei Toten, Psalter und Gebetbuch der Bonne von Luxemburg, um 1345, Seitenformat H: 12,4 cm B: 9,1 cm, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 69.86, fol. 321v/322r.
- Abb. 23: Bildnis des Kardinals Jean de Lagrange en Transi (gest. 1402), Museum Calvet, Avignon.
- Abb. 24: Albrecht Dürer, Die apokalyptischen Reiter, 1498, Holzschnitt, H: 29 cm, B: 38 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.
- Abb. 25: Petracca, Francesco, Trionfo della morte, 15. Jahrhundert, Holzstich, Bibliotheca Vaticana, Rom.
- Abb. 26: Triumph des Todes, Fresko, 1485, Oratorio dei Disciplini, Clusone.
- Abb. 27: Kölner Meister, Crucifixus dolorosus, Ende des 14. Jahrhunderts, Kreuz: 69 x 16 x 14 cm, Korpus: 52 x 23,5 x 8 cm, Nussbaum (Korpus) und Buche (Kreuz mit Fuß), farbige Fassung abgelaugt, zahlreiche kleine Verluste und alte Ergänzungen, Köln, Museum Schnütgen, Inv.; A 37.
- Abb. 28: Albrecht Dürer, Der heilige Hieronymus im Gehäus, 1514, Kupferstich, Wien, Albertina, Inv. DG. 1930/1511.
- Abb. 29: *Studiolo* des Francesco I. de' Medici, 1570, Palazzo Vecchio, Florenz.
- Abb. 30: Hans Leinberger, Tödlein, um 1520, H: 22,5 cm, Buchsbaumholz, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlungen Schloss Ambras, Inv.-Nr. AM\_PA\_694, Provenienz: Inventar 1596, fol. 476.
- Abb. 31: Leinberger, Tödlein, Detail Körper, Sammlungen Schloss Ambras, Tirol.
- Abb. 32: Leinberger, Tödlein, Detail Füße, Sammlungen Schloss Ambras, Tirol.
- Abb. 33: Leinberger, Tödlein, Detail Kopf, Sammlungen Schloss Ambras, Tirol.
- Abb. 34: Tödlein, Detail Kopf und Körper, Hans Leinberger, Sammlungen Schloss Ambras.
- Abb. 35: Hans Leinberger, Albrecht von Habsburg, um 1515/16, , Bronze, H: 2,29 m, Grabmal Maximilian I., Hofkirche, Innsbruck.
- Abb. 36: Hans Leinberger, Bischof von Toten bedrängt, um 1510, Lindenholztafel, H: 34 cm, B: 33 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.

- Abb. 37: Hans Leinberger, Epitaph des Stiftsdekans Joh. Walkheimer von Moosburg, um 1526/30, Relief in Sandstein, H: 1,56 m, B: 0,98 m, Pfarrkirche St. Peter, Straubing.
- Abb. 38: Der Erzengel Michael richtet Heilige und Verdammte, um 1490, vollrunde Lindenholzfigur, originale Fassung, teilweise vergoldet, H 119 cm, Kirche St. Michael im Zug, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 17680.
- Abb. 39: Abb. 39: Albrecht Dürer, Michaels Kampf mit dem Drachen, um 1498, Holzschnitt, Bl. 41,6 x 32, 2 cm, Wien, Albertina, Inv. DG 1934/362.
- Abb. 40: Simone II. Baschenis, um 1515, Detail aus dem Totentanz; der Tod mit Pfeil und Bogen, den Pfeil im Anschlag, auf seinem geflügeltem Schimmel rechts der Erzengel Michael mit der Seelenwaage und der Teufel mit dem Sündenbuch, San Vigilio, Trient (Italien).
- Abb. 41: Abb. 41: Matthias Grünewald, Baseler Kreuzigung, um 1509/10, Tempera auf Lindenholz, 74,8 x 54,3 cm, Kunstmuseum, Basel.
- Abb. 42: Albrecht Dürer, Der Syphilitiker, 1496, Einblattholzschnitt, Bl. 35,5 x 24,3 cm.
- Abb. 43: Pieta, um 1380/90, Nussbaum, 45,5 x 23,5 x 17 cm (mit Sockel), Rheinland, Schnütgen Museum, Köln, Inv. Nr. A 1052.
- Abb. 44: Hans Baldung Grien, Die drei Todesalter der Frau und der Tod,
- Abb. 45: Hans Burgkmair, Der Tod überfällt ein Liebespaar, um 1518, Holzschnitt, H: 21,1 cm, B: 15,3 cm, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Karlsruhe.
- Abb. 46: Hans Leinberger, Tödlein, Detail: Köcher, Sammlung Ambras, Tirol
- Abb. 47: Albrecht Dürer, Auferstehung Christi, große Passion, 1519, Holzschnitt, Bl. 39,1 x 27,8 cm.
- Abb. 48: Albrecht Dürer, Apoll und Diana, um 1503/04, Kupferstich, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin.
- Abb. 49: Hans Burgkmair d. Ä., Aus Pinicianus Epitoma: Wanderer vom Tode belauert, um 1513, Holzschnitt, München, Staatsbibliothek.
- Abb. 50: Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäuse, 1514, Kupferstich, Pl. 24,9 x 18,9 cm, Wien, Albertina, Inv. DG. 1930/1511.
- Abb. 51: Albrecht Dürer, Hieronymus in der Wüste, um 1496, Kupferstich, Pl. 31, 5 x 22,3 cm, Wien, Albertina, Inv. DG 1930/1512.
- Abb. 52: Schatzgewölbe Kaisers Maximilians I. in der Burg zu Wiener Neustadt, um 1517/1518, Holzschnitt aus der Ehrenpforte.
- Abb. 53: Wappenkästchen, 1483, süddeutsch, Holz, Papier, Glas, tw. bemalt, Perlen, Rubine; Beschläge und Scharniere: Eisen, H. 6,5 cm, L. 28,5 cm, B. 28,5 cm, Inschrift: "MAXIMILIANUS D. G. ROM. 1583" (um Medaillon); "FERDINANDUS D. G. ROM. IMPERATOR." (um Medaillon); "FERDINANDUS D. G. ARCH. DUX AUSTRIAE 1583" (um Medaillon), Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 3892.
- Abb. 54: Paul Reichel, Tödlein-Schrein, um 1583, Ebenholz, Solnhofer Stein, Marmor, Vergoldung, Spiegelglas, Bergkristall, 82,3 x 32 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nr. KK 4450.

- Abb. 55a: Paul Reichel, Tödlein mit Rahmung, Detail, KHM Wien, Sammlung Ambras (Tirol).
- Abb. 55b: Paul Reichel, Tödlein, Detail, KHM Wien, Sammlung Ambras (Tirol).
- Abb. 55: Frontispiz zu VESALS „De humani corporis fabrica libri septem“, 1543, Holzschnitt, Basel.
- Abb. 56: Vesals „Fabrica“, Skelettillustration mit Schaufel, 1543, Holzschnitt.
- Abb. 57: Vesals „Fabrica“, Skelettillustration in gebückter Haltung, , 1543, Holzschnitt.
- Abb. 58: Vesals „Fabrica“, Skelettillustration in sinnierenden Haltung, 1543, Holzschnitt.
- Abb. 59: Masaccio, Vertreibung aus dem Paradies, 1427, Fresko , Santa Maria del Carmine, Florenz.
- Abb. 60: Jos van Cleve, Verkündigung Maria, um 1525, New York, The Metropolitan Museum.
- Abb. 61: Hans Sebald Beham, Adam und Eva, 1543, Kupferstich nach Bartel Beham, Bartsch 6, Hollstein 7 V, Pl.: 8,2 : 5,7 cm, Papier: 8,1 : 5,6 cm, Wien, Albertina.
- Abb. 62: Hans Baldung Grien, Eva, die Schlange und der Tod als Adam, 1512, Öl/Leinwand, National Gallery of Canada.
- Abb. 63: Albrecht Dürer, Adam und Eva, 1504, Kupferstich, Pl. 25,2 x 19,5 cm, Wien, Albertina, Inv. DG. 1930/1451.
- Abb. 64: Albrecht Dürer, Melencolia I (Die Melancholie), 1514, Kupferstich, Pl. 24,2 x 19,1 cm, Wien, Albertina, Inv. DG 1930/1525.
- Abb. 65: Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel, 1513, Kupferstich, Bl. 24,4 x 18,8 cm, Wien, Albertina, Inv. DG 1930/1549.
- Abb. 66: Flügelretabel, Nürnberg, um 1510/1515, Kiefernholz (Schrein), Lindenholz (Flügel und Skulptur), polychromiert, H. 66 cm, B. 48,8 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Pl.O. 205.
- Abb. 67: Gian Ambrogio Caroni (Rahmen), gest. 1611 Florenz, Jacques Byliveld (Goldschmied), Delft 1550 - 1603 Florenz, Bernardino Gaffuri (Nischenwände), gest. 1606 Florenz und Cristofano Gaffuri, (Mittelfeld), gest. 1626 Florenz, Florenz 1591-1600, Rahmen: Bergkristall, Jaspis, Achate, Lapislazuli, Smaragd, Amethyst, Gold, teilweise emailliert, Emailmalerei, Rückplatte aus vergoldetem Silber, Perlen, H. 39 cm, B. 23,4 cm, T. 7,4 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 1542.
- Abb. 68: Matthias Grünewald, Isenheimer Altar, um 1512-16, Colmar, Musée d'Unterlinden.
- Abb. 69: Bernardo Daddi, Thronende Madonna mit vier Heiligen, Kreuzigung Christi, Begegnung der drei Lebendigen und der drei Toten, Florenz, Galeria dell'Accademia.
- Abb. 70: Tödlein, um 1520, Elfenbein, Ebenholz, H: 12 cm, L: 42 cm, B: 42 cm; Skelett: Länge 36 cm (aus sechs Teilen zusammen gesetzt), Museum Schnütgen, Köln; Leihgabe der Sammlung Peter und Irene Ludwig.
- Abb. 71: Tödlein, Detail, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.
- Abb. 72: Tödlein, Detail: Körper, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.
- Abb. 73: Tödlein, Detail: Bauchhöhle, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.

Abb. 74: Stützfigur: Kaiser (?), Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.

Abb. 74a: Zeichnung Kaiser/©MS.

Abb. 75: Stützfigur Papst (?), Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.

Abb. 75a: Zeichnung Papst/©MS.

Abb. 76: Stützfigur: Patriarch (?), Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.

Abb. 76a: Zeichnung Patriarch/©MS.

Abb. 77: Stützfigur: Sultan (?), Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.

Abb. 77a: Zeichnung Sultan/©MS.

Abb. 78: Stützfigur: Mönch, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.

Abb. 78a: Zeichnung Mönch/©MS.

Abb. 79: Stützfigur: Edelmann, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.

Abb. 79a: Zeichnung Edelmann/©MS.

Abb. 80: Ornamentgestaltung, Detail zu Abb. 70: Deckelinnenseite und Auflagefläche, Elfenbein und Ebenholz, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.

Abb. 81: Ornamentgestaltung, Detail zu Abb. 71: Deckeloberseite, Elfenbein und Ebenholz, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.

Abb. 82: Leichnam (Transi) im Sarg, 17. Jahrhundert, 56 x 13 x 6,5 cm, Holz, Herkunft unbekannt, Heimatmuseum im Grünen Haus, Reutte in Tirol, Inv. Nr. I C 47.

Abb. 83: Grabmal von Peter Niderwirt (gest. 1522), Transi, Eggenfelden.

Abb. 84: Grabmal des Hl. Emmeram, um 1350, St. Emmeram, Regensburg.

Abb. 85: Ludwig Juppe, Grabmal für Wilhelm II. (gest. 1509), 1516, Elisabethkirche, Marburg.

Abb. 86: Tödlein, Detail: Maden, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.

Abb. 87: Tödlein, Detail: Fliegen, Salamander und Kröten, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.

Abb. 88: Grabmal des Franz I. in La Sarraz, um 1360/1370, H: 200 cm, B: 72, T: 43 cm, Kapelle in St. Antoine in La Sarraz, Kanton Waadt.

Abb. 89: Tödlein, Detail: Schädel, Elfenbein, Museum Schnütgen, Köln.

Abb. 90: Tödlein, Detail: Fuß, Elfenbein, Museum Schnütgen, Köln.

Abb. 91: Tödlein, Detail: Anstecklinie Oberschenkel, Elfenbein, Museum Schnütgen, Köln.

Abb. 92: Jahrzeitbehang der Schultheißen-Familie Ringoltingen, um 1460, Basler Wirkerei, Wolle, Höhe: 101 cm, Breite: 243 cm, Darstellung des Grabbesuchs im Anschluss an die Jahrzeitfeier, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 19688.

Abb. 93: Elfenbeinstützen, Rückseite Edelmann und Mönch, Elfenbein, Schnütgen Museum.

Abb. 94: Elfenbeinstütze, Detail: Rückseite Kaiser und Papst, Elfenbein, Schnütgen Museum.

Abb. 95: Elfenbeinstütze, Detail: Rückseite Patriarch und Sultan, Elfenbein, Schnütgen Museum.

Abb. 96 und 96a: Transi, Fresko, 1458, Kirche Saint-Maurice, Annecy.

**Abbildungen:**



Abb. 1: Gebetsschnur mit Wendehäupter, Ende 15. bis Mitte 17. Jahrhundert, Elfenbein, vergoldetes Silber, Museum Schnütgen, Köln, Leihgabe der Sammlung Peter und Irene Ludwig, Aachen.



Abb. 2: Anhänger: Tödlein mit Sense, 16. Jahrhundert, Gold, Email, H: 3,6 cm, Kestner-Museum Hannover, Deutschland, Inv. Nr. 1928.256.



Abb. 3: Hans Leinberger, Tödlein, um 1520, Landshut, Birnbaumholz, Höhe: 22,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Schloss Ambras, Inv. Nr. PA 694.



Abb. 4: Paul Reichel, Tödlein-Schrein, um 1580, tätig in Schongau, Kehlheimerstein, Ebenholz, Vergoldung, Spiegelglas, Glassteine, Höhe: 82,3 cm, Breite: 32 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Schloss Ambras, Inv. Nr. KK 4450.

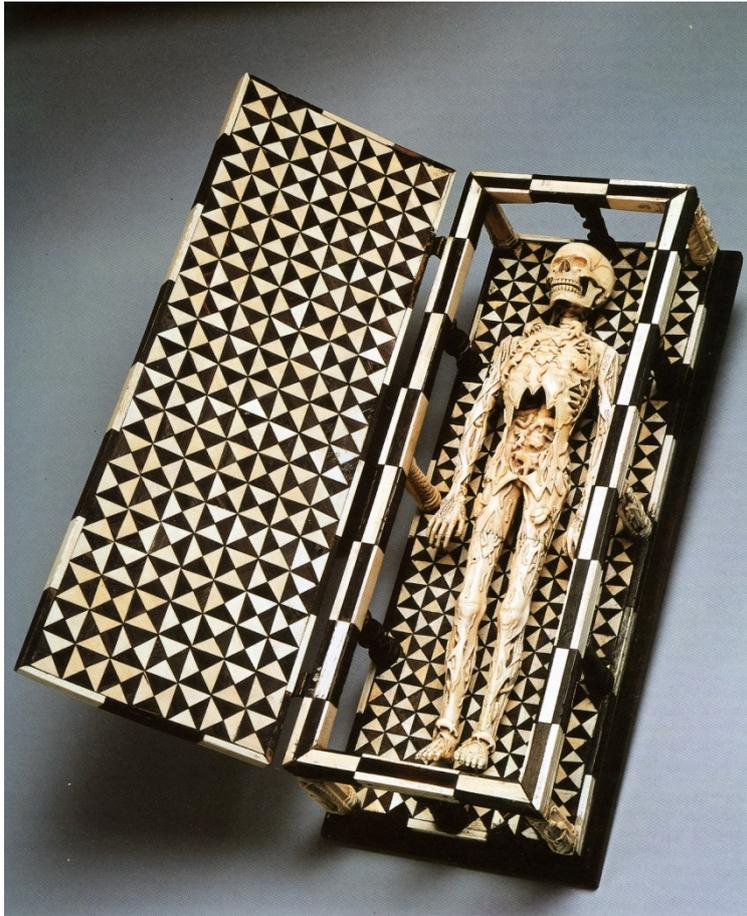


Abb. 5: Tödlein, um 1520, Elfenbein, Ebenholz, H: 12 cm, L: 42 cm, B: 42 cm; Skelett: L: 36 cm (aus sechs Teilen zusammengesetzt), Museum Schnütgen, Köln; Leihgabe der Sammlung Peter und Irene Ludwig, Aachen.



Abb. 6 und 6a: Tödlein, um 1600-1650, H: 27 cm, Buchsbaum, Gebiet: Oberrhein, Busch-Reisinger Museum, Harvard Art Museum, Cambridge/Bosten.



Personification of Death, Upper Rhenish, c. 1600-50  
(Cat. no. 54)



Personification of Death, rear view  
(Cat. no. 54)

Abb. 7 und 7a: Tödlein, um 1600-1650, Buchsbaum, H: 27 cm, Gebiet: Oberrhein, Busch-Reisinger Museum, Harvard Art Museum, Cambridge/Bosten.

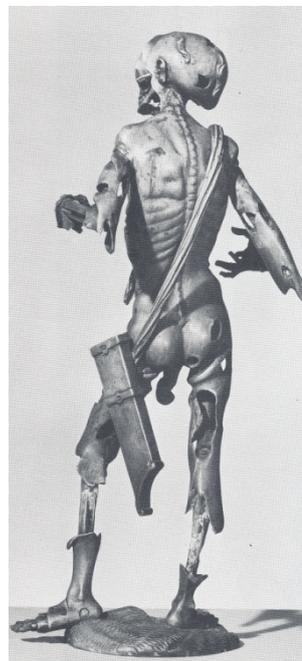


Abb. 8 und 8a: Tödlein mit Köcher, 1673, Buchsbaum, H: 25 cm, Bayerisches Nationalmuseum (Leihgabe des Oberhaus-Museums, Passau), München, I. N. L 59/319.



Abb. 9: Tödlein mit Pfeil und Bogen, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Höhe: 28 cm, Birnbaumholz, Bayern, Victoria und Albert Museum, London, Inv. Nr. AG-299-1870.



Abb. 10 und 10a: Tödlein mit Köcher, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (?), Süddeutschland, Höhe: 27,7 cm, Buchsbaum, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, I. N. 68/113.



Abb. 11: Ein Paar Tödlein (Adam und Eva), um 1600, Buchsbaum, Spiegelglas, Höhe männl. Tödlein: 21,3 cm (mit Sockel 35,3 cm), Höhe weibliches Tödlein: 21, 6 (mit Sockel 35,6 cm), Italien, Olbrich Collection, Essen, Inv. Nr. ANO-MM 052.



Abb. 12: Stephan Zick (1639-1715), Anatomisches Modell einer schwangeren Frau, um 1680, Elfenbein, Holz und Stoff, Länge der Figur: 12,2 cm, Nürnberg, Olbrich Collection, Essen, Inv. Nr. SZ 002.



Abb. 13: Berndt Notke, Rest des Totentanzfrieses, Aufnahme 1890, urspr. aus dem Jahre 1463/1466  
26 m lang, 160 cm hoch, Beichtkapelle der Lübecker Marienkirche, Detail,  
Lübeck.Totentanz, Detail, Lübeck.



Abb. 14: Buonamico Buffalmacco, Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten, 1340,  
Compo Santo, Pisa.



Abb. 15: Buonamico Buffalmacco, Der Triumph des Todes, 1340, Detail, Fresko, Compo Santo, Pisa.



Abb. 16: Hans Baldung Grien, Der Tod und das Mädchen, 1517, Öffentliche Kunstsammlung Basel.

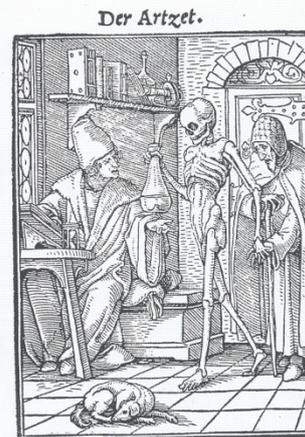


Abb. 17: Hans Holbein d. J., Les simulachres & historiees faces de la mort, 1538, Holzschnitte von Hans Lützelburger und Veit Specklin, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. X.2186.1-41.



Abb. 18: Les Très Riches Heures du duc de Berry, Der Tod als Reiter, ca. 1412-1416, Folio 90v, Musée Condé, Chantilly.



Abb. 19: Simone Baschenis aus Averiaria im Raum Bergamo, Der Tod als Totengräber holt Priester und die weltlichen Würdenträger, Szene aus dem Totentanz San Vigilio in Pinzolo, 1539, Südwand, Trentino.



Abb. 20: Hans Sebald Beham (1500-1550): Der Tod und das stehende nackte Weib, Kupferstich/engraving nach Barthel Beham. 7,5 x 4,8 cm. 1547. B. 150, Pauli 151 III, Hollstein 151 III.



Abb. 21: Einblick Kunstsammlung Ambras, Sommer 2009.

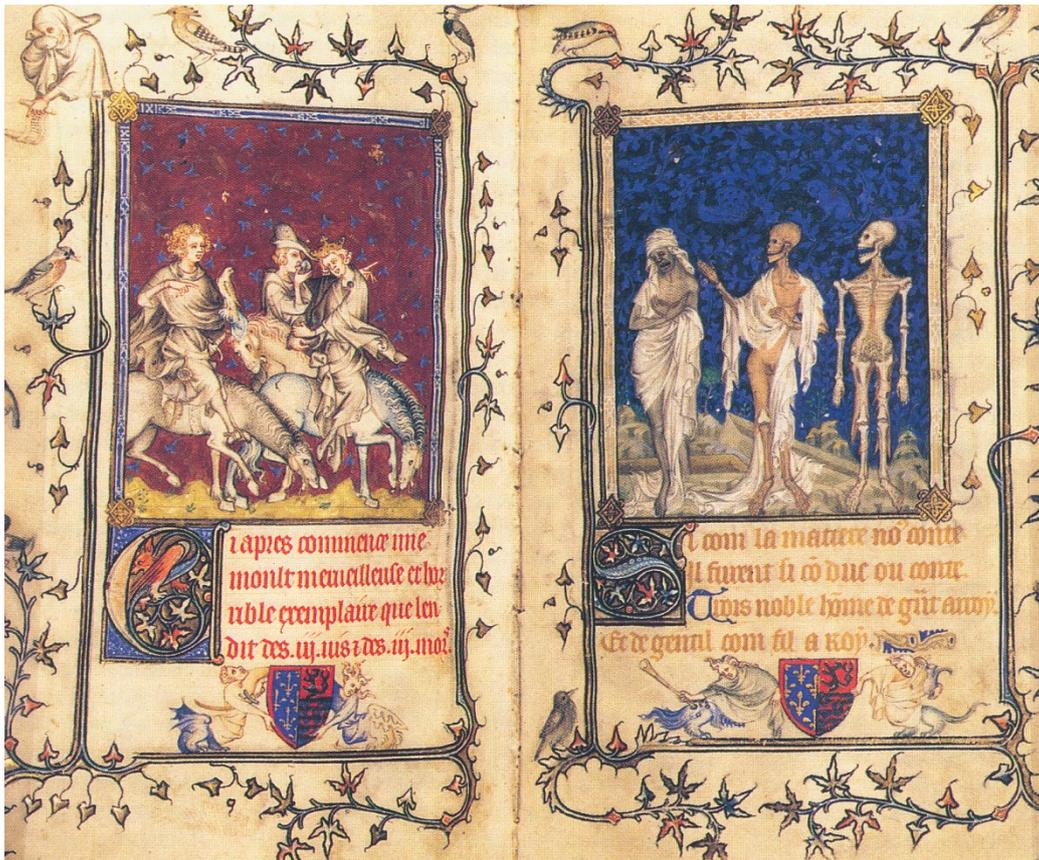


Abb. 22: Begegnung der drei Lebenden und drei Toten, Psalter und Gebetbuch der Bonne von Luxemburg, um 1345, Seitenformat H: 12,4 cm B: 9,1 cm, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 69.86, fol. 321v/322r.



Abb. 23: Bildnis des Kardinals Jean de Lagrange als Transi (gest. 1402), Museum Calvet, Avignon.



Abb. 24: Albrecht Dürer, Die apokalyptischen Reiter, 1498, Holzschnitt, H: 29 cm, B: 38 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

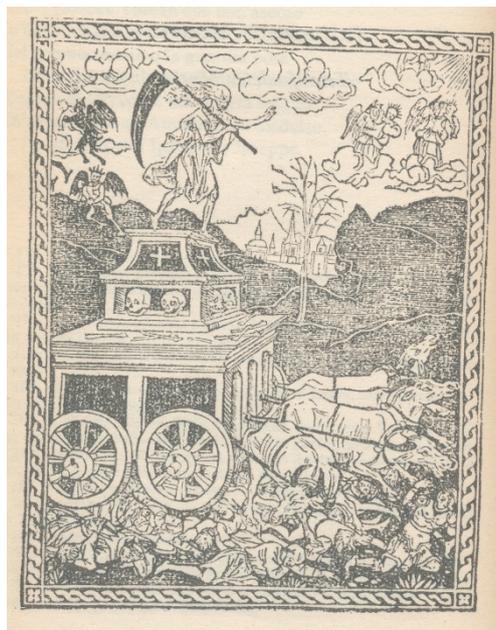


Abb. 25: Petraca, Francesco, Trionfo della morte, 15. Jahrhundert, Holzstich, Bibliotheca Vaticana,

Rom.



Abb. 26: Triumph des Todes, 1485, Fresko, Oratorio dei Disciplini, Clusone.



Abb. 27: Kölner Meister, Cruxifixus dolorosus, Ende des 14. Jahrhunderts, Kreuz: 69 x 16 x 14 cm, Korpus: 52 x 23,5 x 8 cm, Nussbaum (Korpus) und Buche (Kreuz mit Fuß), farbige Fassung abgelaut, zahlreiche kleine Verluste und alte Ergänzungen, Köln, Museum Schnütgen, Inv.: A 37.



Abb. 28: Albrecht Dürer, Der heilige Hieronymus im Gehäus, 1514, Kupferstich, Wien, Albertina, Inv. DG. 1930/1511.



Abb. 29: *Studiolo* des Francesco I. de' Medici, 1570, Palazzo Vecchio, Florenz.



Abb. 30: Tödlein, Detail Hand, Hans Leinberger, Sammlung Schloss Ambras (Tirol)



Abb. 31: Tödlein, Detail Körper, Hans Leinberger, Sammlung Schloss Ambras (Tirol).



Abb. 32: Leinberger, Tödlein, Detail Füße, Sammlung Schloss Ambras (Tirol).



Abb. 33: Leinberger, Tödlein, Detail Kopf, Sammlung Schloss Ambras (Tirol).



Abb. 34: Tödlein, Detail Kopf und Körper, Hans Leinberger, Sammlung Schloss Ambras (Tirol).



Abb. 35: Albrecht von Habsburg, Skulptur, Innsbruck, Hofkirche,



Abb. 36: Hans Leinberger, Bischof von Toten bedrängt, um 1510, Lindenholztafel, Höhe 34 cm, Breite: 33 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.



Abb. 37: Hans Leinberger, Epitaph des Stiftsdekans Joh. Walkheimer von Moosburg, um 1526/30, Relief in Sandstein, Höhe 1,56 m, Breite: 0,98 m, Pfarrkirche St. Peter, Straubing.



Abb. 38: Der Erzengel Michael richtet Heilige und Verdammte, um 1490, vollrunde Lindenholzfigur, originale Fassung, teilweise vergoldet, H 119 cm, Kirche St. Michael im Zug, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 17680.



Abb. 39: Albrecht Dürer, Michaels Kampf mit dem Drachen, um 1498, Holzschnitt, Bl. 41,6 x 32, 2 cm, Wien, Albertina, Inv. DG 1934/362



Abb. 40: Simone II. Baschenis, um 1515, Detail aus dem Totentanz; der Tod mit Pfeil und Bogen, den Pfeil im Anschlag, auf seinem geflügeltem Schimmel rechts der Erzengel Michael mit der Seelenwaage und der Teufel mit dem Sündenbuch, San Vigilio, Trient (Italien).

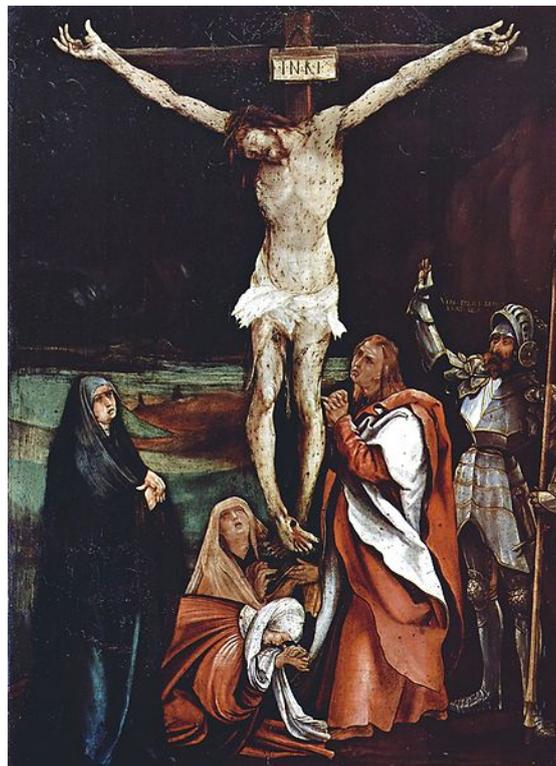


Abb. 41: Matthias Grünewald, Baseler Kreuzigung, um 1509/10, Kreuzigung Christi, Tempera auf Lindenholz, 74,8 x 54,3 cm, Kunstmuseum, Basel.



Abb. 42: Albrecht Dürer, Der Syphiler, 1496, Einblattholzchnitt, Bl. 35,5 x 24,3 cm.



Abb. 43: Pieta, um 1380/90, Nussbaum, 45,5 x 23,5 x 17 cm (mit Sockel), Rheinland, Schnütgen Museum, Köln, Inv. Nr. A 1052.



Abb. 44: Hans Baldung Grien, Die drei Lebensalter und der Tod, um 1509/11, Holz, 48,2 × 32,7 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. GG 2636.

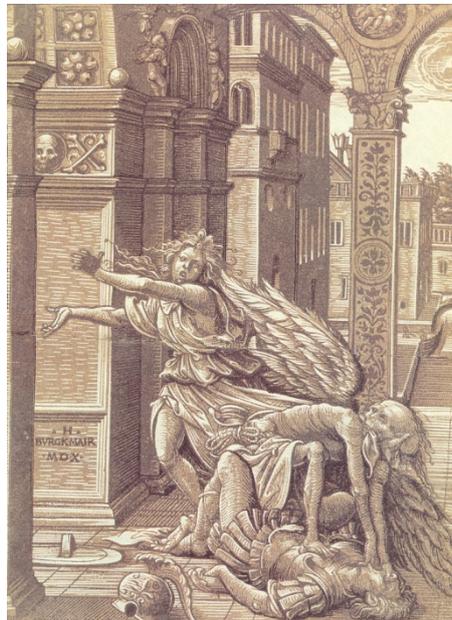


Abb. 45: Hans Burgkmair, Der Tod überfällt ein Liebespaar, um 1518, Holzschnitt, Höhe: 21,1 cm, Breite: 15,3 cm, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Karlsruhe.



Abb. 46: Hans Leinberger, Tödlein, Detail, Köcher, Sammlung Ambras, Tirol.



Abb. 47: Albrecht Dürer, Auferstehung Christi, große Passion, 1519, Holzschnitt, Bl. 39,1 x 27,8 cm.



Abb. 48: Albrecht Dürer, Apollon und Diana, um 1503/04, Kupferstich, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 49: Hans Burgkmair d. Ä., Aus Pinicianus Epitoma: Wanderer vom Tode belauert, um 1513, Holzschnitt, München, Staatsbibliothek.



Abb. 50: Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäuse, 1514, Kupferstich, Pl. 24,9 x 18,9 cm, Wien, Albertina, Inv. DG. 1930/1511.



Abb. 51: Albrecht Dürer, Hieronymus in der Wüste, um 1496, Kupferstich, Pl. 31, 5 x 22,3 cm, Wien, Albertina, Inv. DG 1930/1512.

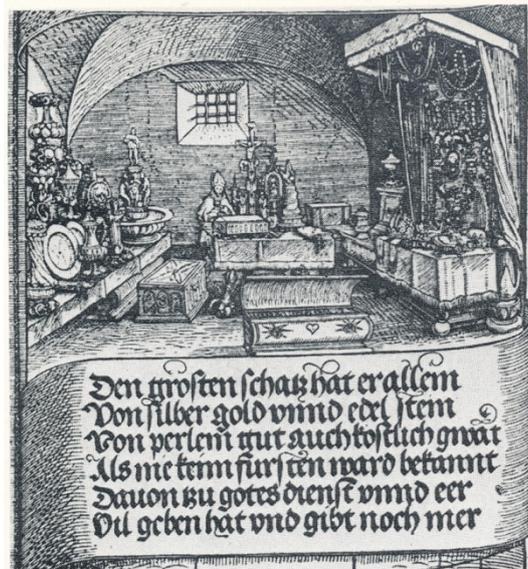


Abb. 52: Schatzgewölbe Kaisers Maximilians I. in der Burg zu Wiener Neustadt, um 1517/1518, Holzschnitt aus der Ehrenpforte.



Abb. 53: Wappenkästchen, 1483, süddeutsch, Holz, Papier, Glas, tw. bemalt, Perlen, Rubine; Beschläge und Scharniere: Eisen, H. 6,5 cm, L. 28,5 cm, B. 28,5 cm, Inschrift: "MAXIMILIANUS D. G. ROM. 1583" (um Medaillon); "FERDINANDUS D. G. ROM. IMPERATOR." (um Medaillon); "FERDINANDUS D. G. ARCH. DUX AUSTRIAE 1583" (um Medaillon), Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 3892.



Abb. 54: Paul Reichel, Tödlein-Schrein, um 1583, Ebenholz, Solnhofer Stein, Marmor, Vergoldung, Spiegelglas, Bergkristall, 82,3 x 32 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. KK 4450.



Abb. 55a: Paul Reichel, Tödlein mit Rahmung, Detail, KHM Wien, Sammlung Ambras (Tirol).



Abb. 55b: Paul Reichel, Tödlein, Detail, KHM Wien, Sammlung Ambras (Tirol).

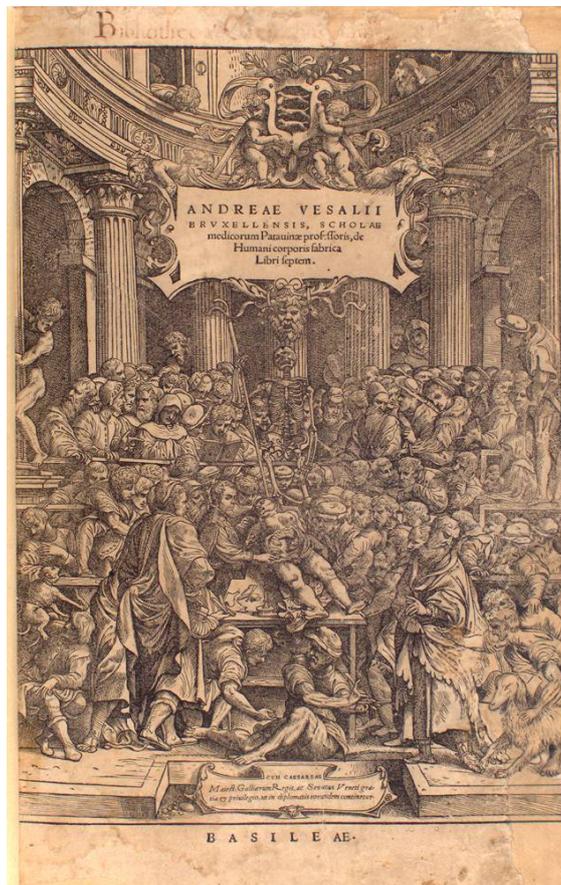


Abb. 55: Frontispiz zu VESALS „De humani corporis fabrica libri septem“, 1543, Holzschnitt, Basel.



Abb. 56: Vesals „Fabrica“, Skelettillustration mit Schaufel, p. 163, 1543, Holzschnitt.



Abb. 57: Vesals „Fabrica“, Skelettillustration in gebückter Haltung, p. 165, 1543, Holzschnitt.



Abb. 58: Vesals „Fabrica“, Skelettillustration in sinnierenden Haltung, p. 164, 1543, Holzschnitt.



Abb. 59: Masaccio, Vertreibung aus dem Paradies, 1427, Fresko , Santa Maria del Carmine, Florenz.



Abb. 60: Jos van Cleve, Verkündigung Maria, um 1525, New York, The Metropolitan Museum.



Abb. 61: Hans Sebald Beham, Adam und Eva, 1543, Kupferstich nach Bartel Beham, Bartsch 6, Hollstein 7 V, Pl.: 8,2 : 5,7 cm, Papier: 8,1 : 5,6 cm, Wien, Albertina.



Abb. 62: Hans Baldung Grien, Eva, die Schlange und der Tod als Adam, 1512, Öl/Leinwand, National Gallery of Canada.

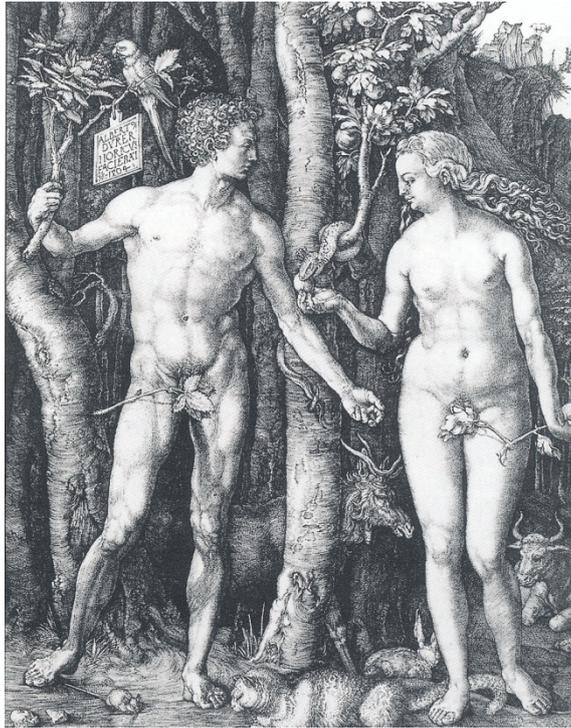


Abb. 63: Albrecht Dürer, Adam und Eva, 1504, Kupferstich, Pl. 25,2 x 19,5 cm, Wien, Albertina, Inv. DG. 1930/1451.



Abb. 64: Albrecht Dürer, Melencolia I (Die Melancholie), 1514, Kupferstich, Pl. 24,2 x 19,1 cm, Wien, Albertina, Inv. DG 1930/1525.



Abb. 65: Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel, 1513, Kupferstich, Bl. 24,4 x 18,8 cm, Wien, Albertina, Inv. DG 1930/1549.



Abb. 66: Flügelretabel, Nürnberg, um 1510/1515, H. 66 cm x 48,8 cm, Kiefernholz (Schrein), Lindenholz (Flügel und Skulptur), polychromiert, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Pl.O. 205.



Abb. 67: Gian Ambrogio Caroni (Rahmen), gest. 1611 Florenz, Jacques Byliveld (Goldschmied), Delft 1550 - 1603 Florenz, Bernardino Gaffuri (Nischenwände), gest. 1606 Florenz und Cristofano Gaffuri, (Mittelfeld), gest. 1626 Florenz, Florenz 1591-1600, Rahmen: Bergkristall, Jaspis, Achate, Lapislazuli, Smaragd, Amethyst, Gold, teilweise emailliert, Emailmalerei, Rückplatte aus vergoldetem Silber, Perlen, H. 39 cm, B. 23,4 cm, T. 7,4 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 1542.

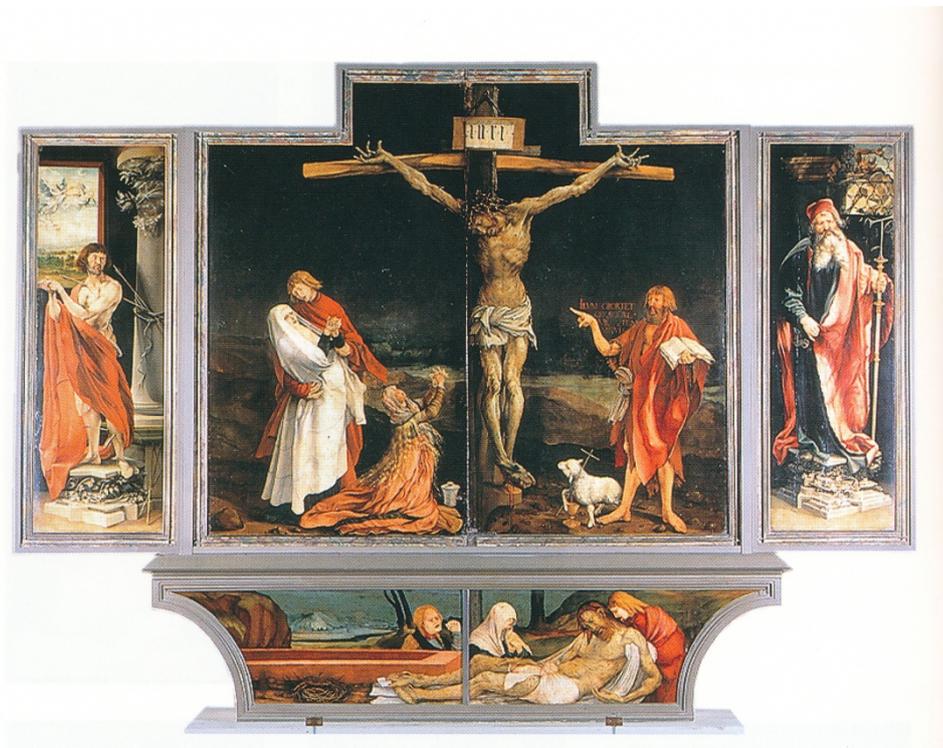


Abb. 68: Matthias Grünewald, Isenheimer Altar, um 1512-16, Colmar, Musée d'Unterlinden.

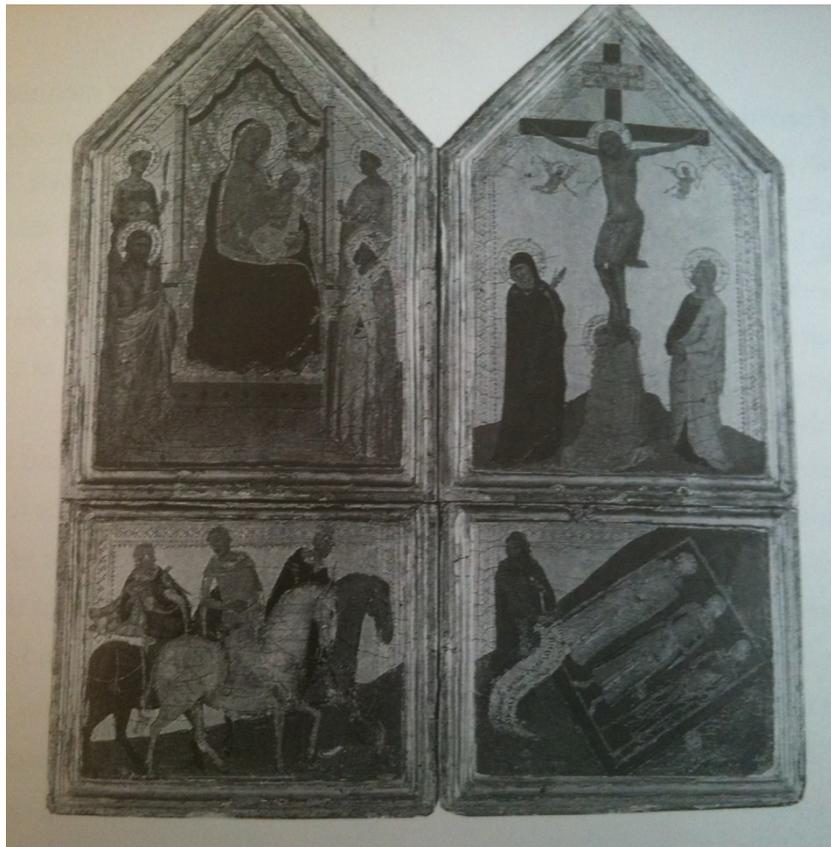


Abb. 69: Bernardo Daddi, Thronende Madonna mit vier Heiligen, Kreuzigung Christi, Begegnung der drei Lebendigen und der drei Toten, Florenz, Galeria dell' Accademia.

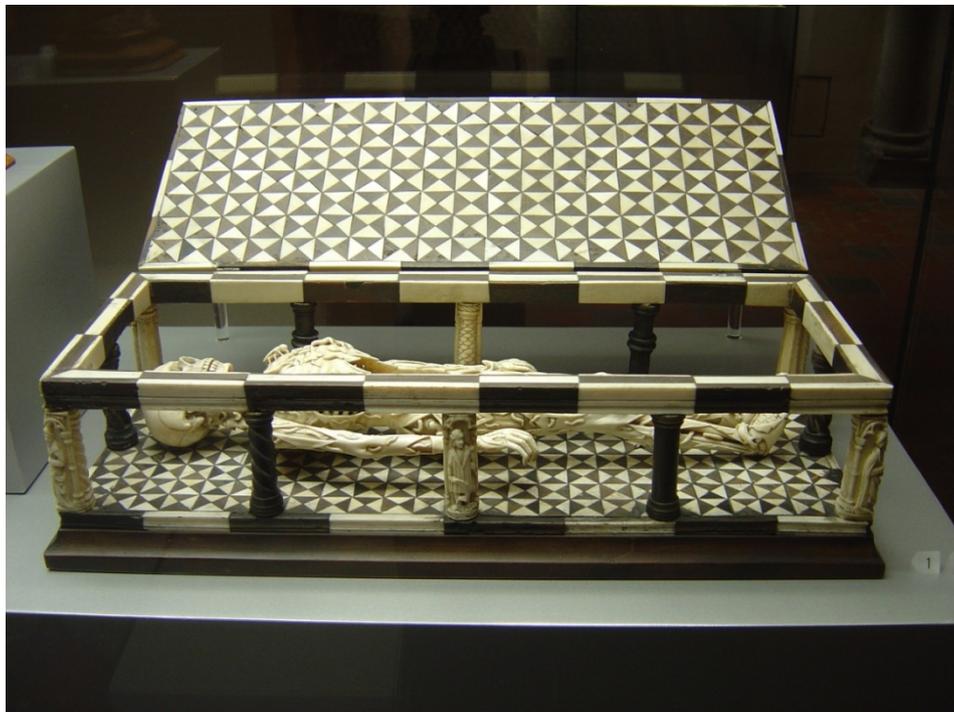


Abb. 70: Tödlein, um 1520, Elfenbein, Ebenholz, Höhe: 12 cm, Länge: 42 cm, Breite: 42 cm; Skelett: Länge 36 cm (aus sechs Teilen zusammen gesetzt), Museum Schnütgen, Köln; Leihgabe der Sammlung Peter und Irene Ludwig, Aachen.



Abb. 71: Tödlein, Detail zu Abb. 70: Körper, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.



Abb. 72: Tödlein, Detail zu Abb. 70: Bauchhöhle, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.



Abb. 73: Tumba, Detail: Stützen, Schnütgen Museum, Köln.



Abb. 74: Stützfigur: Kaiser (?), Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.

Abb. 74a: Zeichnung Kaiser/©.MS.

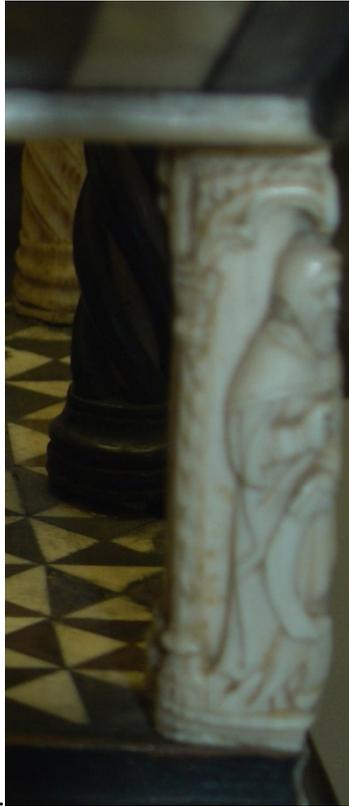


Abb. 75: Stützfigur Papst, Schnütgen Museum, Köln.  
 Abb. 75a: Zeichnung Papst/©MS.



Abb. 76: Stützfigur: Patriarch (?), Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.  
 Abb. 76a: Zeichnung Patriarch/©MS.



Abb. 77: Stützfigur: Sultan (?), Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.  
Abb. 77a: Zeichnung Sultan/©MS.



Abb. 78: Stützfigur: Mönch, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.  
Abb. 78a: Zeichnung Mönch/ ©MS.



Abb. 79: Stützfigur: Edelmann, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.  
 Abb. 79: Zeichnung Edelmann/©MS.

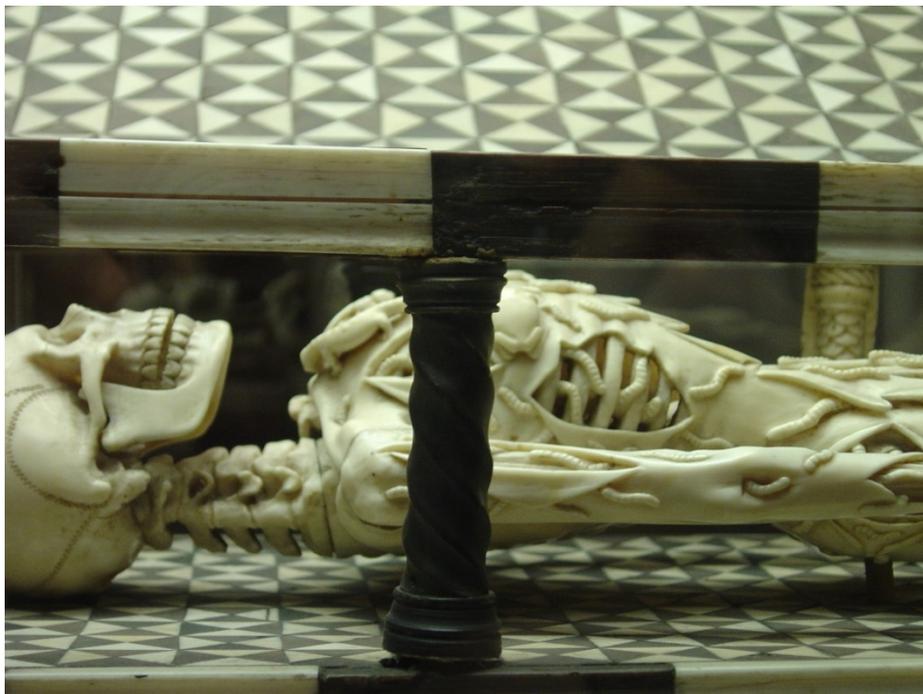


Abb. 80: Ornamentgestaltung, Deckelinnenseite und Auflagefläche, Elfenbein und Ebenholz, Schnütgen Museum, Köln.



Abb. 81: Ornamentgestaltung, Deckeloberseite, Elfenbein und Ebenholz, Schnütgen Museum, Köln.



Abb. 82: Leichnam (Transi) im Sarg, 17. Jahrhundert, 56 x 13 x 6,5 cm, Holz, Herkunft unbekannt, Heimatmuseum im Grünen Haus, Reutte in Tirol, Inv. Nr. I C 47.



Abb. 83: Grabmal von Peter Niderwirt (gest. 1522), Transi, Eggenfelden.



Abb. 84: Grabmal des Hl. Emmeram, um 1350, St. Emmeram, Regensburg.



Abb. 85: Ludwig Juppe, Grabmal für Wilhelm II. (gest. 1509), Doppeldeckergrabmal, 1516, Elisabethkirche, Marburg.



Abb. 86: Tödlein, Detail zu Abb. 70: Maden, Elfenbein.

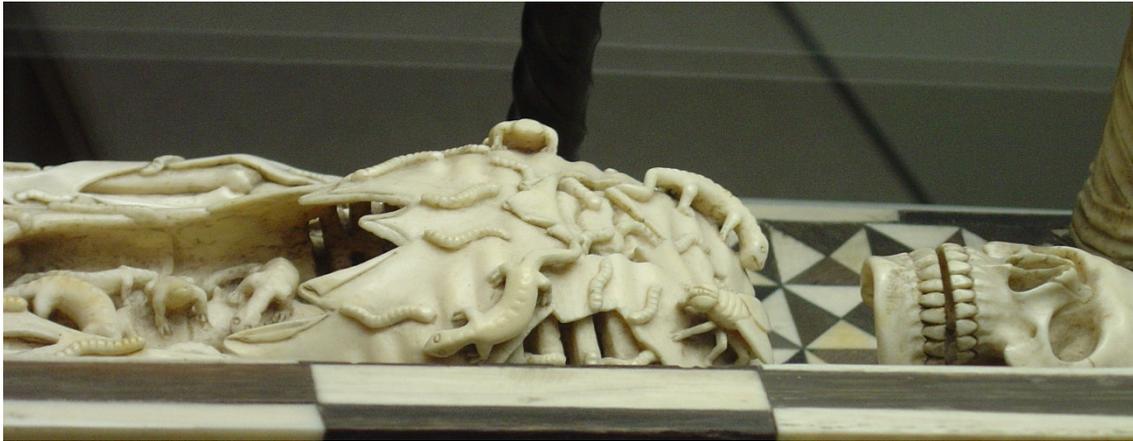


Abb. 87: Tödlein, Detail zu Abb. 70: Fliegen, Lurche oder Salamander und Kröten, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.



Abb. 88: Grabmal des Franz I. in La Sarraz (gest. 1363), um 1360/1370, H: 200 cm, B: 72, T: 43 cm, Kapelle in St. Antoine in La Sarraz, Kanton Waadt.

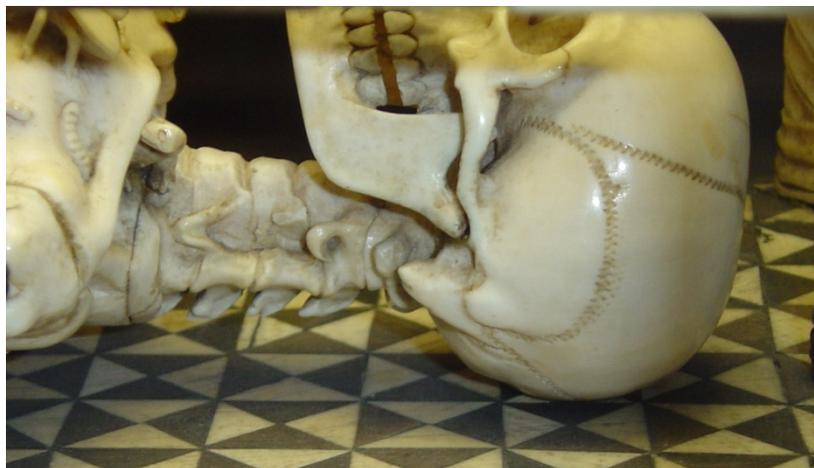


Abb. 89: Tödlein, Detail zu Abb. 70: Schädel, Elfenbein, Museum Schnütgen, Köln.



Abb. 90: Tödlein, Detail zu Abb. 70: Fuß, Elfenbein, Museum Schnütgen, Köln.



Abb. 91: Tödlein, Detail zu Abb. 70: Anstecklinie Oberschenkel, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.



Abb. 92: Jahrzeitbehang der Schultheißen-Familie Ringoltingen, um 1460, Basler Wirkerei, Wolle, Höhe: 101 cm, Breite: 243 cm, Darstellung des Grabbesuchs im Anschluss an die Jahrzeitfeier, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 19688.



Abb. 93: Elfenbeinstützen, Detail: Rückseite Edelmann und Mönch, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.



Abb. 94: Elfenbeinstütze, Detail: Rückseite Kaiser und Papst, Elfenbein, Schnütgen Museum, Köln.



Abb. 95: Elfenbeinstütze, Detail: Rückseite Patriarch und Sultan.



Abb. 96: Transi, Fresko, 1458, Kirche Saint-Maurice, Annecy.



Abb. 96a: Detail aus dem Fresko.

## **Abbildungsnachweis:**

- Abb. 1: Aus. Kat. Hülsen-Esch von/Westermann-Angerhausen 2006, S. 83.
- Abb. 2: Aus. Kat. Hülsen-Esch von/Westermann-Angerhausen 2006, S. 61.
- Abb. 3: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=390919>
- Abb. 4: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=90457>
- Abb. 5: Aus. Kat. Hülsen-Esch von/Westermann-Angerhausen 2006, S. 43.
- Abb. 6: Kuhn 1965, S. L und LI
- Abb. 7: Kuhn 1965, S. XLVIII und XLIX.
- Abb. 8: Aust. Kat. Beck/Decker 1982, S. 303 und 304
- Abb. 9: Aus. Kat. Hülsen-Esch von/Westermann-Angerhausen 2006, S. 26.
- Abb. 10: Aust. Kat. Beck/Decker 1982, S. 301 und 302.
- Abb. 11: Aus. Kat. Hülsen-Esch von/Westermann-Angerhausen 2006, S. 34.
- Abb. 12: Aus. Kat. Hülsen-Esch von/Westermann-Angerhausen 2006, S. 143.
- Abb. 13: [http://de.wikipedia.org/wiki/L%C3%BCbecker\\_Totentanz](http://de.wikipedia.org/wiki/L%C3%BCbecker_Totentanz)
- Abb. 14: Baracchini 1996, Abb. 52.
- Abb. 15: Baracchini 1996, Abb. 51.
- Abb. 16: Aus. Kat. Brinkmann 2007, S. 81/Abb. 105.
- Abb. 17: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=87262>
- Abb. 18: [http://de.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%A8s\\_Riches\\_Heures](http://de.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%A8s_Riches_Heures)
- Abb. 19: <http://www.sagen.at/doku/totentanz/pinzolo.html>
- Abb. 20: Pauli 1901, Taf. XXII/Abb. 151 II.
- Abb. 21: Ambrasl/2009, ©Müllegger.
- Abb. 22: Aus. Kat. Jezler 1994, S. 323/Kat. 120.
- Abb. 23: Körner 1997, S. 163/Abb. 124.
- Abb. 24: Aus. Kat. Schröder/Sternath 2003, S. 221/Kat. 47.
- Abb. 25: Petrarca 1984, S. 74.
- Abb. 26: Eco 2007, S. 64.
- Abb. 27: Aus. Kat. Lüdke 2007, S. 370/Abb. 134.
- Abb. 28: Aust. Kat. Schröder/Sternath 2003, S. 418/Kat. 140.
- Abb. 29: [http://en.wikipedia.org/wiki/Studiolo\\_of\\_Francesco\\_I](http://en.wikipedia.org/wiki/Studiolo_of_Francesco_I)
- Abb. 30: TL03/2009, ©Müllegger
- Abb. 31: TL07/2009, ©Müllegger
- Abb. 32: TL05/2009, ©Müllegger
- Abb. 33: TL08/2009, ©Müllegger
- Abb. 34: TL06/2009, ©Müllegger
- Abb. 35: Thoma 1979, S. 152.
- Abb. 36: Thoma 1979, S. 138.
- Abb. 37: Thoma 1979, S. 183.

Abb. 38: Kat. Ausst. Jetzler 1994, S. 332/Abb. 126.  
Abb. 39: Aust. Kat. Schröder/Sternath 2003, S. 422/Kat. 48.  
Abb. 40: <http://www.sagen.at/doku/totentanz/pinzolo.html>  
Abb. 41: Aus. Kat. Lüdke 2007, S. 215/Kat. 51.  
Abb. 42: Aus. Kat. Grossmann 2002, S. 39/Kat. 103.  
Abb. 43: Aus. Kat. Lüdke 2007, S. 327/Kat. 111.  
Abb. 44: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=96>  
Abb. 45: Burkhard 1932, S. LIII/Kat. 99.  
Abb. 46: TL09/2009, ©Müllegger  
Abb. 47: Aus. Kat. Grossmann 2002, S. 212/Kat. 165.  
Abb. 48: Müller 2002, S. 35.  
Abb. 49: Aus. Kat. Müller 2006, S. 475.  
Abb. 50: Aus. Kat. Schröder/Sternath 2003, S. 418/140.  
Abb. 51: Aus. Kat. Schröder/Sternath 2003,  
Abb. 52: Scheicher 1979, S. 52.  
Abb. 53: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=89899>  
Abb. 54: [http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=90457&image=KK\\_4450\\_02.jpg](http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=90457&image=KK_4450_02.jpg)  
Abb. 54a: [http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=90457&image=KK\\_4450\\_04.jpg](http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=90457&image=KK_4450_04.jpg)  
Abb. 54b: [http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=90457&image=KK\\_4450\\_08.jpg](http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=90457&image=KK_4450_08.jpg)  
Abb. 55: <http://imgbase-scd-ulp.u-strasbg.fr/displayimage.php?album=19&pos=0>  
Abb. 56: <http://quod.lib.umich.edu/w/wantz/images/vesdi01.jpg>  
Abb. 57: <http://quod.lib.umich.edu/w/wantz/images/vesdi03.jpg>  
Abb. 58: <http://quod.lib.umich.edu/w/wantz/images/vesdi02.jpg>  
Abb. 59: Marino 2008, S. 355/Tav. 1.  
Abb. 60: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Annunciation\\_by\\_Joos\\_van\\_Cleve.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Annunciation_by_Joos_van_Cleve.jpg)  
Abb. 61: Pauli 1901, Taf. I/Abb. 7 II.  
Abb. 62: Brinkmann 2007, S. 175.  
Abb. 63: Aus. Kat. Schröder/Sternath 2003, S. 255/Kat. 65.  
Abb. 64: Aus. Kat. Schröder/Sternath 2003, S. 422/Kat. 142.  
Abb. 65: Aus. Kat. Schröder/Sternath 2003, S. 416/Kat. 139.  
Abb. 66: Aus. Kat. Großmann 2000, S. 225/Abb. 52.  
Abb. 67: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=87741>  
Abb. 68: Hayum 1989, Plate 7.  
Abb. 69: Sander 2006, S. 176/Abb. 129.

Abb. 70: Mementofigur/2009, ©Müllegger.

Abb. 71: Mementofigur1/2009, ©Müllegger.

Abb. 72: Westermann-Angerhausen/Täube 2003, S. 156.

Abb. 73: Mementofigur2/2009, ©Müllegger.

Abb. 74 u. 74a: Tumbafigur1/2009, ©Müllegger, ZeichnungTF1/2009, ©Müllegger.

Abb. 75 u. 75a: Tumbafigur2/2009, ©Müllegger, ZeichnungTF2/2009, ©Müllegger.

Abb. 76 u. 76a: Tumbafigur3/2009, ©Müllegger, ZeichnungTF3/2009, ©Müllegger.

Abb. 77 u. 77a: Tumbafigur4/2009, ©Müllegger, ZeichnungTF4/2009, ©Müllegger..

Abb. 78 u. 78a: Tumbafigur5/2009, ©Müllegger, ZeichnungTF5/2009, ©Müllegger.

Abb. 79 u. 78a: Tumbafigur6/2009, ©Müllegger, ZeichnungTF6/2009, ©Müllegger.

Abb. 80: Ornament1/2009, ©Müllegger.

Abb. 81: Ornament2/2009, ©Müllegger.

Abb. 82: Sörries 2005, S. 37/Kat. 15.

Abb. 83: Cohen 1973, Abb. 43.

Abb. 84: Körner 1997, S. 48/Abb. 34.

Abb. 85: Körner 1997, S. 55/Abb. 43.

Abb. 86: Figuroberk1/2009, ©Müllegger.

Abb. 87: Figuroberk2/2009, , ©Müllegger.

Abb. 88: Aus. Kat. Hülsen-Esch von/Westermann-Angerhausen 2006, S. 48.

Abb. 89: Figurkopf/2009, ©Müllegger.

Abb. 90: Figurfuss/2009, ©Müllegger.

Abb. 91: Figurschenkel/2009, ©Müllegger.

Abb. 92: Aust. Kat. Jezler 1994, S. 277/Kat. 85.

Abb. 93: StuetzrueckEM/2009, ©Müllegger.

Abb. 94: StuetzrueckKP/2009, ©Müllegger.

Abb. 95: StuetzrueckPS/2009, ©Müllegger.

Abb. 96: <http://www.trivago.de/annecy-37424/kirche-dom-kloster/eglise-saint-maurice-239941/bild-i698306>

Abb. 96a: [http://www.virtualtourist.com/travel/Europe/France/Rhone\\_Alpes/Annecy-138780/Things\\_To\\_Do-Annecy-TG-C-2.html](http://www.virtualtourist.com/travel/Europe/France/Rhone_Alpes/Annecy-138780/Things_To_Do-Annecy-TG-C-2.html)

*„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“*

## Abstrakt

Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen drei Figuren der frühen Neuzeit, die als sogenannte *Tödlein* betitelt werden. Unter dieser Bezeichnung versteht man verkleinerte Darstellungen des Todes in bildlicher und skulpturaler Form. Wesentlich für ihre Entstehung war auf der einen Seite die christliche Heilslehre und auf der anderen Seite der Humanismus. Besonders gegen Ende des 15. Jahrhunderts erhielt die Auseinandersetzung mit Tod und Vergänglichkeit eine immer größer werdende Bedeutung. Als Zeichen dieses neuen Verständnisses entstanden aus dem religiösen Kontext heraus „neue“ Andachtsobjekte. Der Tod erhielt eine erweiterte Bedeutung, da diese *Memento mori*-Objekte den Menschen und seinen Tod in den Mittelpunkt der Betrachtung stellten. Auch wenn sie vorrangig der Selbstreflexion dienten, es handelt sich hierbei immer noch um religiöse Objekte, da der mittelalterliche Kern bzw. der christliche Gedankenschatz immer noch erhalten blieb.

Als Orte ihrer Aufstellung etablierten sich die Kunstkammern adliger Herrscher, die im 16. Jahrhundert südlich und nördlich der Alpen entstanden und unterschiedliche Sammlungsschwerpunkte setzten. Wesentlich für diese ersten Kunstkammern war der Leitgedanke den Makrokosmos im Mikrokosmos darstellen zu wollen. Ging man nach diesem enzyklopädischen Ansatz des Sammelns und der Art der Präsentation, so fand man diese beiden Kriterien vor allem bei zwei Kunstsammlungen erfüllt: bei Herzog Albrecht V. in München und bei Erzherzog Ferdinand II. in Tirol. Ein Blick in die Inventare offenbart, dass man vor allem in den Kunstkammern verschiedenste Arten von Tödlein oder *Memento mori*-Objekte finden konnte. Dort wurden die Tödlein nicht nur als private Andachts- sondern auch als Kunstobjekte betrachtet, da sie durch außergewöhnliche Verarbeitung, Materialität und Gestaltung bestachen. Aber neben der künstlerischen Darstellung kommt ein weiterer Aspekt hinzu: die Tödlein zeigen in ihrer Gestaltung ebenso eine naturwissenschaftliche-medizinische Neugier auf.

Drei dieser eigenwilligen und einzigartigen Kunstwerke fanden in dieser Arbeit mit folgenden Fragestellungen ihre Besprechung: inwiefern kann man sie als Andachts- bzw. naturwissenschaftliche Studienobjekte betiteln, und welche Funktion erfüllten sie im Kontext der frühen Kunstammer. Denn ja nach formaler und ikonographischer Gestaltung konnte der Tod auf verschiedenste Weise instrumentalisiert werden, im christlich-religiöser oder in christlich-humanistischer Weise, und als Zeichen dieser privaten Auseinandersetzung sind die kunstvoll und ideenreich gestalteten Tödlein der frühen Neuzeit zu sehen.

# LEBENS LAUF

## PERSÖNLICHE DATEN

Name: Silvia Müllegger  
Geburtsort: Linz  
Geburtstag: 10.1.1973  
Nationalität: Österreich  
Familienstand: Ledig

## BILDUNGSGANG

2001 – 2011 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien  
2003 – 2004 Studienaufenthalt an der Universität Leipzig  
1997 – 1999 Medizinisch technische Akademie AKH – Wien  
1987 – 1992 HBLA für Kunstgewerbe Linz/ Reifeprüfung im Juni 1992  
1983 – 1987 Humanistisches Gymnasium Körnerschule Linz

## BESCHÄFTIGUNGEN

Seit 2003 bis heute **Museum Albertina Wien/Kunstvermittlung**  
Kunstpädagoge

März 08 – Aug 09 **Museum Albertina Wien/Studiensaal**  
Büro, Rezeption, Recherche

Juli 05 – Jan. 07 **Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft, Universität Wien**  
Büro des Dekanats

Jan.01 – Juni 02 **Anwaltskanzlei Weiss-Tessbach**  
Expensar

Jan. – Aug. 2000 **Janssen & Cilag Pharma GmbH.**  
Assistentin der Geschäftsführung

Okt. 98 – Okt. 04 **Theater Akzent, Wien**  
Garderobe, Kurtine, div. Büroarbeiten

1993 – 1997 **Radio Austria Audiotex GmbH. (ehem. OSM Audiotex GmbH.)**  
Assistentin des Geschäftsführers

## FERIALPRAKTIKA

23.02.04 – 10.04.04 **Festwochen der Alten Musik Innsbruck**  
Büro- und Konzertorganisation und Künstlerbetreuung

Juli 02 – Aug. 02 **Galerie Thaddaeus Ropac (Salzburg)**  
Büroorganisation und Ausstellungsbetreuung