

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
der Technischen Universität Graz

I RARA-SLG

312851

Herrn Regierungsrath Prof. Dr. Th. Wastler
in vollkommener Hochachtung
sein Verfasser.

Beiträge

zu einer

Ikonographie des Todes.

Von

Dr. Theodor Frimmel.

Mit 10 Text-Illustrationen.



Wien.

Aus der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei.

1891.
selbes Fund
Kunstgeschichtliches Institut
an der
Technischen Hochschule in Graz

Brofschüren und zerftreuten Auffätzen, die für das Thema im weiteren Sinne in Frage kommen, fo dürftig ift die Literatur, welche die Ikonographie des Todes direct in Angriff nimmt. Eine in *Didron's* „Annales archéologiques“ im Jahre 1856 von *Texier* veröffentlichte „Ikonographie de la mort“ befchränkt fich faft nur auf eine Todes-Darftellung an einem Grabmal in Limoges und auf die apokalyptifchen Reiter des Dürer und des Cornelius. *Weffely's* „Die Gefaltten des Todes und des Teufels in der darftellenden Kunft“, 1876 in Leipzig erfchienen, ift, wenn auch umfangreicher als *Texier's* Artikel, dennoch etwas dürftig gerathen und weniger für den Gelehrten als für ein größeres Publicum berechnet.

Diejenige Literatur, die nur auf einzelne Bezirke der Ikonographie des Todes Bezug nimmt, ift fehr umfangreich; befonders muß dies von der Todtentanz-Literatur gelten. Ich erinnere nur an die zum Theile veralteten Werke von *G. Peignot*, *G. Kafner*, *F. Douce*, *H. Langlois*, an die erft im Verlauf des letzten Decenniums erfchienene kleinere Arbeit von *Vigo*. *Massmann's* Bemühungen um die Literatur der Todtentänze brauchen nicht erft hervorgehoben zu werden, ebenfowenig als das, was *Woltmann* in feinem Holbein über den Gegenftand gefprochen hat. Noch will ich auf einige Artikel hinweisen, die fich mit andern Gebieten der Ikonographie des Todes befchäftigt haben. *A. Ilg* (im XVII. Bande der Mittheilungen der k. k. Central-Commiſſion) handelt von Todesdarftellungen vor den Todtentänzen. *Dobbert* (im IV. Bande des Repertoriums für Kunftwiſſenſchaft und in einigen früheren Arbeiten) betrachtet die Ikonographie des Todes im Mittelalter hauptſächlich in Beziehung auf den Triumph des Todes im Campo Santo zu Piſa.

Was die ikonographifchen Compendien über das Thema bringen, ift wenig und gibt keine allgemeinen Gefichtspunkte. *Grimonard* in feinem „Guide de l'art chrétienne“ widmet dem Tode mehrere kleine Ab-

schnitte an verschiedenen Stellen seines Buches und einen Artikel von fünf Seiten, der jeden Hinweis auf eine historische Entwicklung vermissen läßt. Die mangelhaft beschriebenen Monumente sind schier ohne inneren Zusammenhang neben einander gestellt. W. Menzel spricht vom Tode in mehreren Artikeln seiner christlichen Symbolik.¹ Der Artikel „Tod“ umfaßt etwas über 6 Octav-Seiten, birgt manche Irrthümer und dringt nicht im entferntesten bis zu einer historischen Uebersicht durch. H. Otte's Abschnitt über den Tod in seinem Handbuch der christlichen Kunst-Archäologie (5. Auflage, 503 ff.) ist in vieler Beziehung vortrefflich, erhebt aber keinen Anspruch auf selbständige Bedeutung. Müller und Mothes in ihrem „illustrierten archäologischen Wörterbuch“ machen keine genauen Quellen-Angaben, so daß ihr Artikel „Tod“ wenig Werth hat.

Aus der gedrängten Uebersicht, welche ich hier gegeben habe, geht hervor, daß eine umfassende Ikonographie des Todes erst geschrieben werden muß. Ja bei eingehendem Studium der Literatur ergibt sich sogar, daß es zu einer solchen umfassenden Arbeit noch an gründlichen Vorarbeiten an allen Ecken und Enden fehlt. Der Denkmälervorrath, der dabei in Betracht kommt, ist ein ungeheurer, von einem Einzelnen kaum zu überblicken. Bevor also Jemand an die Ausarbeitung einer breitangelegten wissenschaftlichen Ikonographie des Todes herantreten kann, muß erst durch Special-Studien auf einzelnen Gebieten eine Basis geschaffen werden, auf welcher spätere Forscher jene umfassende Arbeit aufzubauen haben. Um sich aber der Sache methodisch nähern zu können, um zu wissen, wo hauptsächlich die Special - Studien einzusetzen hätten, ist es nöthig, einmal das Vorhandene so gut als möglich zusammenzufassen, zu ordnen. Deshalb gebe ich hier auch zuerst hauptsächlich eine übersichtliche *Skizze* zu einer Ikonographie des Todes überhaupt und

¹ So bei Apfel, Gerippe, Leichnam, Totenkopf.

erst in zweiter Linie einige Special-Studien. Diese werden, so bemerke ich schon hier, ihr Hauptgewicht auf den *Tod in der Apokalypse* legen. Es geschieht dies zum Theile deshalb, weil die apokalyptischen Todes-Darstellungen eine verhältnismäßig isolirte Stellung unter den übrigen einnehmen und deshalb besonders zur Bearbeitung verlocken (wiewohl auch die apokalyptischen Todesbilder durch manchen festen Faden mit den anderen Todes-Darstellungen verknüpft sind), zum Theil deshalb, weil mir mehrjährige Studien über die bildlichen Darstellungen zur Offenbarung gerade hier am meisten Material an die Hand geben.

Bezüglich der voranzustellenden Skizze werde ich freilich nicht ganz programmäßig verfahren und über das Zusammenfassen des bisher Beschriebenen hinausgehen. Es wird viel neues Material hineingearbeitet erscheinen. Dies aber ist eine Inconsequenz, von der ich hoffen darf, daß sie die gestrengen Fachgenossen am mildesten beurtheilen werden.

Eine Skizze zu einer Ikonographie des Todes könnte in der verschiedensten Weise aufgebaut werden. Der Stoff könnte einmal synchronistisch geordnet werden, oder ethnographisch; die verschiedenen Darstellungstypen könnten ein morphologisches Eintheilungs-Princip abgeben; man könnte dann wieder von den literarischen Quellen ausgehen, an welche sich die einzelnen Todesbilder anschließen; endlich könnte nach der Art der Monumente, an welchen sie vorkommen eingetheilt werden.

Wie gewöhnlich so läßt sich auch hier ein einziges Eintheilungs-Princip nicht durchaus streng festhalten, weshalb sich die Nothwendigkeit einer vielseitigen Eintheilung ergibt. Die Kunst in ihrer Entwicklung kümmert sich ebenfowenig um eine Eintheilung als die Natur in ihren mannigfaltigen Erscheinungen.

Für das Aufstellen größerer Gruppen möchte sich wohl am meisten eine *synchronistisch ethnographische* Behandlung empfehlen; für Unterabtheilungen mögen

dann andere Gesichtspunkte in Betracht gezogen werden.

Voraus schicken muß ich noch, daß es sich bei meiner Arbeit fast einzig und allein um den Tod in der christlichen Kunst handelt. Trotzdem wird es keiner Entschuldigung bedürfen, wenn ich auch die Todes-Darstellungen der classischen Völker heranziehe und meine Skizze mit dem „*Tod in der Antike*“ beginne. War doch die classische Kunst von so gewaltiger Macht, daß sie im Großen oder Kleinen in dem nachfolgenden Kunststreben aller civilisirten Nationen die bedeutendsten Spuren zurückgelassen hat. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wollte ich den ausgesprochenen Gedanken noch weiter ausführen, den schon in den 60er Jahren Anton *Springer*¹ und seither einige jüngere Kräfte² von verschiedenen Seiten beleuchtet haben. Ueber die Wichtigkeit der Antike für unseren Fall ist denn auch kein Zweifel.

Die Frage nach der Darstellung des Todes in der Antike wurde eingehend und in kritischer Weise bekanntlich zuerst von *Gothh. Ephr. Lessing* bearbeitet. Seine Untersuchung „*Wie die Alten den Tod gebildet*“ erschien 1769. Dem damaligen Stande der Archäologie entsprechend konnte Lessing verhältnismäßig nur wenige Monumente heranziehen und diese gehörten sämmtlich der römischen Kunst an. Das Resultat seiner Untersuchung ist für uns von hoher Wichtigkeit, ja in mancher Beziehung wichtiger als die Ergebnisse der neueren und neuesten Forschung über den Gegenstand. Denn die Monumente, aus deren Kreis Lessing seine Kenntniss geschöpft hat, die römischen Darstellungen nämlich, haben die Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte, dann das Mittelalter, die Renaissance und endlich die Künstler von 1769 bis heute weit mehr

¹ In den Bildern aus der neueren Kunstgeschichte.

² Ich nenne besonders *Wickhoff*. Der Gedanke, Antiken zur Erklärung von Renaissance-Werken heranzuziehen, findet sich übrigens schon 1823 bei Seroux d'Agincourt. Vergl. „*histoire de l'art par les monuments*“ *Peint.* Pl. CLXXXIII und Text II. Band, S. 173, 174.

beeinflusst als die griechischen Denkmäler, welche das Fundament der neueren Forschungen über den Tod bei den Alten abgeben. Deshalb sei hier an das Resultat von Lessings Untersuchung erinnert, wenn auch nur mit wenigen Worten

Der große Kritiker und Dichter erkennt in den Darstellungen zweier „Genien“ mit umgekehrter Fackel die Darstellungen der Zwillingbrüder Tod und Schlaf, der Söhne der Nacht. Die Skelette, welche die antike Kunst gebildet hat, sind nicht Darstellungen des Todes sondern die von Seelen abgesehener Menschen (larvae).

Ob die beiden Flügelknaben mit gefenkter Fackel wirklich Tod und Schlaf bedeuten, ist nicht entschieden, muß aber immerhin als möglich zugegeben werden. Zum mindesten liegt darin eine Anspielung auf Tod und Sterben, die von der Noblesse antiker Anschauung solcher Dinge Zeugnis gibt.

Die Antike scheint auch die *Keren* bildlich dargestellt zu haben. *Pausanias* (V. Cap. XIX), beschreibt solche Darstellungen auf der Kypselos-Lade. Auf indirectem Wege, durch die Stelle des Pausanias nämlich, mag die Idee der Keren auch auf die Früh-Renaissance eingewirkt haben. *Dobbert* (im Repertorium IV. S. 24, 25) vermuthet dies in Beziehung auf die bekannte Todesfigur im Campo Santo zu Pisa.

Von den späteren Forschungen über antike Todesdarstellungen will ich die wichtigsten hervorheben und allfogleich bemerken, daß seit G. E. *Lessings* Untersuchung unzweifelhaft ältere griechische Todesdarstellungen entdeckt worden sind. Schon *Julius Lessing*, der gegenwärtige Director des Berliner Kunstgewerbemuseums, konnte in seiner Inaugural-Dissertation¹ drei gesicherte griechische Darstellungen des Thanatos anführen. Neuerlich hat Karl *Robert* im 39. Programm zum Winkelmann-Feste² noch weitere Thanatos-Dar-

¹ „De mortis apud veteres figura scripsit Julius Lessing“ Berolini 1866.

² „Thanatos“ 1879.

stellungen beigebracht und abgebildet. Tod und Schlaf kommen auch auf griechischen Darstellungen neben einander vor. „Auf mehreren unter einander verwandten Vasen-Gemälden ist eine männliche Leiche dargestellt, die von zwei geflügelten ebenfalls männlichen Gestalten getragen wird. In den letzteren erkennt man jetzt allgemein den Schlaf und den Tod.“¹ Die ältere und mittlere Vasen-Malerei kennt diese Darstellung. In jener Kunst-Periode war sie fogar typisch. Eines aber muß festgehalten werden, daß in der Antike die Darstellungen des Todes verhältnismäßig selten sind.

Der griechische Tod war geflügelt und wurde gelegentlich bärtig und bewaffnet dargestellt. Für unsere Frage aber sind, wie schon angedeutet, die Zusammenstellungen von Tod und Schlaf, wie sie auf römischen Bildwerken, insbesondere auf Sarkophagen vorkommen, von größerer Wichtigkeit. Der Typus der Flügelknaben mit der umgekehrten Fackel hat mit der römischen Kunst überhaupt seinen Weg auch in die Provinzen gefunden. Ich gebe nur einige Beispiele, die den Oesterreichischen Kaiserstaat betreffen: Ein römisches Grabmal gefunden zu Mitrowitz (an der unteren Save) Nr. 217a (Inv. Nr. 82) der Antiken des Unteren Belvedere zu Wien (Vergl. S. 86 des Kataloges von *Kenner* und *Sacken*). An beiden Seiten sehen wir je einen Knaben mit umgekehrter Fackel. Hieher gehören auch mehrere römische Sarkophage im Pester National-Museum. Es sind im heutigen Ungarn gemachte Funde, die *Desjardin* und *Romer* in den „*acta nova musei hungarici*“ abgebildet haben. Siehe dort XIII, 87, XXIV, 142, XXVI, 154, XXVIII, 157, XXXI, 191.) In der Außenwand der Rundkirche von St. Lorenzen bei Makersdorf ist ein römischer Stein mit einer hieher gehörigen Darstellung eingemauert (Vergl.

¹ Brunn. In dem Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen Classe der königl. bayr. Akademie der Wissenschaften zu München vom 5. Juni 1880 „*Troische Miscellen*“ III.

Sacken: „Kunstdenkmale des Mittelalters im Kreise ob dem Wiener Walde des Erzherzogthums Nieder-Oesterreich“ im Jahrbuche der Central-Commission II. Bd., S. 138).

Nicht vergessen darf hier werden, dafs die römischen Dichter vom Tode als von einer Göttin, der *dea mors*, sprechen und sie als *gestügeltes Weib* schildern. Für die Beurtheilung der italienischen Todes-Darstellungen des 14. Jahrhunderts ist dies von Wichtigkeit, weshalb ich weiter unten auf diese Auffassung des Todes noch einmal zurückkommen werde.

Auch in der *früh-christlichen* Kunst hat der Typus der zwei Jünglinge oder Knaben mit umgestürzter Fackel eine, wie es scheint, nicht ganz seltene Verwendung gefunden, allerdings nur in dem Sinne, als man sich von Seite der Christen heidnischer Sarkophage bedient haben mag, welche (in Vorrath gearbeitet) diese Darstellung schon trugen, ehe sie in christliche Hände gelangten.

Auch hier gebe ich einige Beispiele; Nr. 160 der von *Dütschke* aufgezählten Pisaner Sarkophage¹ ist wohl altchristlich. Die Figur in der Mitte der Vorderseite bedeutet den guten Hirten (fehlt bei *Lasinio*). Nr. 164 (abgebildet bei *Lasinio*) muß gleichfalls erwähnt werden. Auch kommt hier der Sarkophag von Salona in Betracht, den *Conze* im 22. Bande der Denkschriften der Wiener Akademie beschrieben hat.² *Garrucci's* „Storia dell' arte cristiana nelle primi otto secoli“ bildet im V. Bande mehrere Sarkophage mit den zwei Knaben ab — (Taf. 297, Nr. 1 und 2 vom Campo Santo zu Pisa — Nr. 1 bei *Dütschke* beschrieben Nr. 160 — Nr. 2 bei *Lasinio* abgebildet — Taf. 299 Nr. 2 der Sarkophag von Salona — endlich auf Taf. 403 ein Sarkophag in Rom. Pal. Farnefe).

In der ältesten symbolischen christlichen Kunst, so in den Darstellungen der Katakomben suchen wir

¹ Vergl. Die antiken Bildwerke des Campo Santo zu Pisa — beschrieben von Hans *Dütschke*, Dr. phil. Leipzig *Engelmann* 1874.

² *Conze*: Römische Bildwerke, Wien 1873, 1. Heft, Taf. (II) und III.

übrigens wohl vergebens nach einer Personification des Todes. Symbolisch mag er wohl dargestellt worden sein; eine begründete Vermuthung aber läßt sich heute noch nicht aussprechen. Personificationen des Todes begegnen uns erst im frühen Mittelalter. Bevor wir auf diese eingehen, muß jedoch ein Blick auf das *Wesen der christlichen Auffassung des Todes* geworfen werden. Wir greifen zunächst zur Bibel und finden, daß im alten Testament vielmals vom Tod und vom Sterben die Rede ist;¹ doch sind es nur wenige Stellen, welche zu bildlicher Darstellung Anlaß gegeben haben, wenige, bei denen man auf den Gedanken einer Personification des Todes kommen könnte. Es wären etwa Stellen wie:

Jes. IX. 21: „Der Tod ist zu unseren Fenstern hereingefallen und in unsere Paläste gekommen, die Kinder zu würgen auf der Gasse und die Jünglinge auf der Strafe.“²

Jes. XXXVIII, 18. „Denn die Hölle lobt dich nicht, so rühmt dich der *Tod* nicht“

Habac. II, 5: „Aber der Wein betrügt den stolzen Mann, daß er nicht bleiben kann, welches seine Seele aufsperrt, wie die Hölle, und ist gerade wie der *Tod*, der nicht zu sättigen ist. . .“

Hos. XIII, 14: „Aber ich will sie erlösen aus der Hölle und vom *Tode* erretten.“

Beachtenswerth ist es gewiß, daß die alten Hebräer sich den Tod als einen vom Herrn geschickten Engel dachten. Diese Vorstellung kommt zum Ausdruck im

2. Buch der Könige XIX. 35: „Und in derselben Nacht fuhr aus der Engel des Herrn und schlug im Lager von Assyrien 85.000 Mann —“.

¹ Ein guter Index biblicus gibt eine Uebersicht über die vielmaligen Erwähnungen des Todes.

² Ich habe nur von wenigen späten Illustrationen dieser Stelle Kenntnis erhalten. Auf einem Stiche von J. ab Heyden ist der Tod dargestellt wie er auf einer Leiter zum Fenster hinaufsteigt. — Erwähnt bei *Wessely*, a. a. O. S. 69. Ein schlechter Stich „Incarnationis et passionis Christi veraeque religionis praeclara insignia et mysteria“ — „Admodum Rdo piissimo viro D. Gasparo Crucio Adrianus de S. Huberto D. D.“ zeigt Christus am Kreuz. Unten links ein Skelet mit Sense und Leiter. Auf einer Banderolle steht die erste Hälfte der oben citirten Schriftstelle.

Dem entsprechend bei Is. 37, 36: „Da fuhr aus der Engel des Herrn“ u. s. w. Vielleicht bezieht sich auch Sprichw. 17, 11 auf den Todes-Engel:

„Ein bitterer Mensch trachtet Schaden zu thun, aber es wird ein grausamer Engel über ihn kommen.“¹

Als Erinnerung an den Todes-Engel der Hebräer ist jene Figur aufzufassen, die in dem jüngst von O. v. Gebhard publicirten Pentateuch der Asburnham-Bibliothek vorkommt.² Der dargestellte Gewand-Engel in diesem dem 7. Jahrhundert zugetheilten Codex stürzt fast senkrecht aus der Luft herab. Er ist einfach nimbirt und trägt in der Rechten ein Schwert mit goldenem Griff. Ueber dieser Figur und rechts von ihr findet sich die theilweise zerstörte Schrift: „hic angelus iub[en]te dō percu[ti]t primogenita egyptiorū in egypto.“ Das Bild gehört also zu Vers 29 des XII. Cap. im 2. Buch Mosis „Und zu Mitternacht schlug der Herr alle Erstgeburt in Egyptenland. . . .“ Dieser Todes-Engel kommt auch im Malerbuch vom Berge Athos vor,³ desgleichen der Engel, der die 85.000 Mann des Senacherib schlägt.⁴

Von Schriftstellern des neuen Testaments, die für die Ikonographie des Todes von Bedeutung sind, führe ich an:

Paulus, Römer V. 12: „Der halben, wiedurch einen Menschen die Sünde ist gekommen in die Welt und der *Tod* durch die Sünde, und ist also der Tod zu allen Menschen durchgedrungen, dieweil sie alle gefündigt haben.“

Paul. Röm. VI, 23: „Denn der *Tod* ist der Sünde Sold. . . .“

Paul. I. Corinth XV, 26: „Der letzte Feind der aufgehoben wird ist der *Tod*“ — a. a. O. V. 55. „Der

¹ Erinnert sei hier auch an Luc. XVI, 22: „Es begab sich aber, dafs der Arme starb und ward getragen von den Engeln in Abrahams Schoos.“ Diese Engel sind aber keine eigentlichen Todes-Engel, sondern nur Seelen-Führer.

² Vergl. Taf. XVI. der neuen 1883 bei Asher in London erschienenen Publication. resp. fol 65 b des Codex.

³ Vergl. *Didron*: Manuel d'Iconogr. chr. S. 97. Nr. 10.

⁴ A. a. O. S. 114.

Ash Pent

Tod ist verschlungen in den Sieg. Tod wo ist dein Stachel? Hölle¹ wo ist dein Sieg?⁴

Paul. 2. Timot. I, 10 „... Jes. Christ.... der dem *Tode* die Macht genommen hat.“

Apokal. II. II, VI. 8, IX. 6, XVIII. 8, XX. 14, XXI. 4, 8. Vom Tod in der Apokalypse wird in einer Special-Studie die Rede sein. Hier nur so viel: Von den angeführten Stellen ist nur eine für die Ikonographie des Todes von Wichtigkeit. Es ist die aus dem VI. Capitel, welche die Vision nach Eröffnung des 4. Siegels beschreibt: „Und ich sahe, und siehe ein fahl Pferd; und der darauf saß, des Name hieß *Tod*, und die Hölle folgte ihm nach...“ Die übrigen Stellen treten dagegen zurück und haben, soweit mir bekannt, keinen Anlaß zur bildlichen Darstellung des Todes gegeben. Es ist dies um so begreiflicher, wenn wir uns des Bilderreichthums der Apokalypse erinnern, welcher dem Künstler so viele Motive an die Hand gab, daß er nach versteckten Beziehungen nicht zu suchen brauchte. Die Vision des VI. Capitels ist aber so bedeutsam, daß sie zur Illustration geradezu auffordert.

Anschließend an Paulus Röm. V, 12 und VI, 23 ferner an Genesis II, 17² lehrt also die christliche Religion, daß der Tod durch die erste Sünde in die Welt gekommen.

Von Darstellungen dieser Entstehung des Todes durch den Sündenfall im Paradiese sind mir mehrere bekannt geworden. Die älteste, welche ich hieher rechnen möchte, ist allerdings in ihrer Deutung zweifelhaft. Ich meine die Darstellung des Sündenfalles mit Beigabe zweier nackter Unholde, welche sich auf einem Relief der romanischen Kirche zu Schöngrabern aufsen an der Apis findet.

¹ So schreibt Luther. Im textus receptus heißt es: Πῶς σου θάνατος, τὸ νίκος; πῶς σου θάνατος, τὸ κέρρον; Vergl.: „Novum testamentum. textus graecus latinae vulgatae.“ J. M. Jäger und C. Tischendorf.

² „Aber von dem Baum des Erkenntnisses Gutes und Böses sollst du nicht essen, denn welches Tages du davon issest, wirst du des Todes sterben.“ Vergl. auch III, 19.

welt Parten

Bekanntlich hat Dr. G. Heider der interessanten Kirche eine musterhafte Monographie mit vielen Abbildungen gewidmet, so daß ich hier jeder Beschreibung überhoben bin. Ausprechen will ich eben nur, daß ich es wenigstens zulässig finde, die beiden nackten Unholde für *Tod* und *Teufel* zu halten.¹ Die Reliefs der Kirche zu Schöngrabern stammen etwa aus dem 13. Jahrhundert. Es wird im Verlauf meiner Skizze klar werden, daß man zu jener Zeit, gelegentlich wohl auch noch später, den Tod als nackten Mann gebildet habe, noch ohne Hinweis auf ein abgezehrtes Cadaver oder gar auf ein Skelet.

Die meisten mir bekannten Darstellungen von der Entstehung des Todes durch den Sündenfall schliessen sich nicht an die Bibel an, sondern an das XIII. Buch von Augustini *De civitate dei*, welches ausführlich vom Tode handelt, „in quo docetur mortem in hominibus esse poenalem, ortamque ex Adami peccato.“²

In der christlichen Lehre wird streng unterschieden der Tod des Körpers und der der Seele. Augustinus sagt (a. a. O. Cap. II); „Mors igitur *animae* fit, cum eam deserit Deus — sicut *corporis*, cum id deserit anima. Ergo utriusque rei, id est, totius hominis mors est, cum anima a Deo deserta deserit corpus.“

Stirbt der Mensch im Stande der Ungnade Gottes, so verfällt er der ewigen Verdammnis. Nicht so häufig als den leiblichen Tod hat die bildende Kunst den geistigen Tod dargestellt. Dieser wird meistens umschrieben durch das Anheimfallen an Hölle und Teufel. Wo der geistige Tod, der Tod der Seele wirklich personificirt wird, unterscheidet er sich nicht von der eben geläufigen Darstellung des leiblichen Todes. So auf dem Blockbuch-unicum der Bibliothèque nationale zu Paris, einem deutschen Todtentanz, der den Tod dar-

¹ Für meine Annahme stimmt die Verschiedenheit in der Gestalt der beiden Dämonen; dagegen spricht der Umstand, daß unzweifelhafte Teufels-Gestalten auf den Reliefs derselben Kirche in ganz ähnlicher Form auftreten, wie der Unhold zur Seite Adam's.

² Vergl. Sancti Aurelii Augustini Hipponeusis Episcopi opera omnia usque adhuc edita . . . Venetiis typis Josephi Antonelli 1833—1862, Fol. 8. Bd.

stellt, wie er den Gerechten und den Sünder abholt. Hier ist noch entsprechend der katholischen Lehre ein Unterschied zwischen lässlicher Sünde und Todsfünde zum Ausdruck gebracht, wonach der Tod in dreifacher Eigenschaft auftritt: als Beförderer 1. in den Himmel 2. ins Fegefeuer 3. in die Hölle.

Kehren wir aber zurück zu *Augustini civitas dei*.

Eine besonders lebhafte Anregung zum Illustriren der genannten Schrift scheint die französische Uebersetzung des *Raoul de Praelles* gegeben zu haben, welche der Genannte dem Könige Charles V. überreichte.

Die ältesten Bilderhandschriften dieser Uebersetzung werden von der Bibliothèque S^{te} Geneviève und von der Bibliothèque nationale in Paris bewahrt. Das Manuscript der Bibliothèque S^{te} *Geneviève* gehört zu den ausgestellten Cimelien — gr. fol. Es beginnt mit der Widmung des Schreibers: „A vous tres-excellent prince Charles le quint roy de france. Je Ravul de praelles treshumble et subjet.“ Am Ende finden wir die verschlungenen gothischen Majuskeln P und R danach ein Minuskel — o (Wahrscheinlich das Monogramm von d. Praelles und o für opus).

Die 13. Miniatur zu Anfang des 13. Buches stellt das Paradies als baumreiche Gegend dar; ein Fluß zieht von Hintergrunde her und umgränzt rechts im Vordergrunde eine kleine Insel, einen Wiesenplan. Adam und Eva sehen wir im Mittelgrunde nackt beim Baume der Erkenntnis stehen. Gott Vater mit einem Schwert versehen steht links im äußersten Vordergrunde und hält in der Linken eine Bandrolle, worauf zu lesen: „per unum hominem mors introivit in orbem terrarum.“ Mit der Rechten deutet er auf den *Tod*, d. i. auf ein liegendes Cadaver. Diesen sehen wir rechts auf dem erwähnten Wiesenplan ausgestreckt (parallel mit dem unteren Rande des kleinen Bildes). Der Tod ist hier eine höchst abgemagerte graue Gestalt, zwar noch mit Haut bedeckt, aber von sehr

ausgeprägten Hauptgelenken (Annäherung an das Skelet). Die vordere Bauchwand ist unregelmäßig aufgeschlitzt. Die Arme sind neben dem Körper ausgestreckt (nur der linke Arm ist sichtbar).

Im Hintergrund ein thurmartiger Brunnen von phantastischer Architektur. Aus dem Brunnen springen zwei Wasserstrahlen in den Fluß.

Eine der eben beschriebenen ganz ähnliche Todesfigur findet sich gleich auf der nächsten Miniatur. Dort steht der Tod aufrecht und scheint Adam und Eva herbeizuwinken. Rechts im Hintergrunde das Paradies als ummauerter Garten. Innerhalb desselben der Engel mit dem Schwert. Im Vordergrunde die Hölle nicht als Thierrachen, sondern als Abgrund, übrigens mit Teufeln und Verdammten reich ausgestattet.

Unter den Bilderhandschriften der cité de dieu, welche sich in der Bibliothèque Nationale zu Paris befinden, hat die (wie es scheint) älteste [zwei Bände Franç. Nr. 22912 und 22913 kl. Fol., XIV. Jahrhundert Ende] keine analoge Todes-Darstellung aufzuweisen. Von den späteren Abschriften (von denen eine die Widmung an „Charles quint trepassé“ richtet) Franç. Nr. 21 gr. Fol. enthält eine Todesfigur als Illustration zum 13. Buch. Das kleine roh ausgeführte Bild zeigt Adam und Eva zu beiden Seiten des Baumes mit der Schlange. In der Mitte des Vordergrundes liegt der *Tod* als nackter Mann mit Vollbart. Obwohl mit dieser Gestalt ein Cadaver gemeint sein dürfte, sehen wir doch eine kräftige ja beleibte Gestalt vor uns. Die Carnation ist bei den Lebenden ebenso grünlich und leichenhaft wie an der Todesfigur.

Sehr ähnlich dem eben erwähnten Manuscript ist Franç. Nr. 23 und 24. Zu Anfang des 13. Buches aber finden wir keine Todes-Darstellung, sondern nur eine Vertreibung aus dem Paradies von sehr einfacher Composition.

Auch in *Brüssel* und zwar in der Bibliothèque royale finden sich französische Bilderhandschriften der

civitas dei, ebenso wie die vorhergehenden vom Ende des 14. Jahrhunderts stammend.

Nr. 9295 zeigt zu Anfang des 13. Buches eine Darstellung von Adam und Eva am Baume der Erkenntnis. Im äußersten Vordergrund liegt querüber der *Tod* als Cadaver auf dem Boden ausgestreckt. Er scheint männlichen Geschlechtes — Körper kaum abgezehrt und von den Lebenden nur durch die etwas dunklere Färbung unterschieden.

Zwei andere etwa gleichzeitige Manuscripte der cité de Dieu in derselben Bibliothek bringen zwar Adam und Eva, aber keinen *Tod*.

Dagegen finden wir in der jüngsten civitas dei der Brüsseler Bibliothek, einem Manuscripte des 15. Jahrhunderts (und einer Copie der Uebersetzung des Raoul de Praelles) wieder einen *Tod* und zwar halb als Skelet gebildet, halb als Cadaver. Er ist hier der Vertreibung aus dem Paradies zu Anfang des 13. Buches beigegeben. Mit beiden Händen hält er eine Sense. Färbung grau, Bauch geöffnet von der symphysis ossium pubis bis zum processus xyphoideus. Zeichnung auffallend schlecht. Eine zweite Darstellung des Todes, welche sich in dieser Handschrift findet, zeigt eine ebenso geformte und gefärbte Figur, welche damit beschäftigt ist, einen Baum umzufügen, auf dem ein Mann sitzt. Zur Rechten des Mannes schwebt ein Engel, zur Linken ein Teufel. Letzterer bietet eine geldgefüllte Schatulle dar, ersterer eine Krone. Am Fusse des Baumes zwei Drachen mit den Inschriften „nuit“ und „jour.“

Noch füge ich hinzu: Zwei Bände zweier Manuscripte im Museum Meermanno-Westreenianum zu *Haag*. — Beide Handschriften aus dem 15. Jahrhundert. Der erste Band ist viel feiner und von anderer Hand ausgeführt als der zweite.¹ Im ersten Bande fand ich auf S. 46 eine Todesfigur als graues Cadaver, Pfeile

¹ Die Fortsetzung des ersten Bandes soll sich in der bibliothèque publique zu Nantes befinden.

tragend, Schädel affenartig mit Haaren am Hinterkopf. Im zweiten Bande zeigt die wenig bedeutende Miniatur zu Anfang des 13. Buches wieder Adam und Eva am Baume. Vorn querüber liegt der *Tod* als Cadaver; schmutzig grau im Gegensatz zur frischen Carnation der beiden Lebenden.

Mancherlei Erwähnungen von hieher gehörigen Manuscripten finden sich in der Literatur. Diese Spuren wären also noch zu verfolgen. So zum Beispiel *Woltmann* im II. Band des Rep. f. K. *Pettigrew* Bibl. Sussex, I, 136 ff. — *Piper* in der Mytholog. der christlichen Kunst I, 422. In der Universitäts-Bibliothek zu *Turin* wird der erste Band einer französischen Handschrift von Augustini civitas dei mit schönen Miniaturen (aus dem 15. Jahrhundert) bewahrt. Der dazugehörige zweite Band soll sich in einer andern Turiner Bibliothek befinden.

An die Manuscripte schliesse ich einen alten seltenen französischen Druck mit Holzschnitten an. Ich meine die in der „Notice des objets exposées“ (Nr. 316) der Bibl. Nat. zu Paris als „premier livre imprimé à Abbeville“ erwähnte, 1486 „avant pasques“ vollendete schöne Incunabel, welche die französische Uebersetzung des Raoul de Praelles reproducirt und mit zahlreichen guten Holzschnitten illustriert. Diese schliessen sich zwar im allgemeinen an die entsprechenden Bilder der Manuscripte an; ein nahes Verhältnis aber wie von Vorbild und Nachahmung konnte ich bisher nicht nachweisen.

Die Cité de dieu aus Abbeville bringt zu Beginn des 13. und des folgenden Buches Bilder mit Todesdarstellungen. Die erste Todesfigur kommt vor als Beigabe zur Vertreibung aus dem Paradies, welches links als ein von Mauern mit Zinnen und hohen Thürmen eingeschlossener Bezirk sichtbar ist. Durch ein Thor ist der Engel mit dem flammenden Schwert herausgetreten und vertreibt (mit ruhiger Geberde) das nackte Paar. Dieses sehen wir rechts. Zwischen den ersten Eltern

und dem Engel steht der *Tod*, ein gänzlich nacktes Cadaver, das eine Sense hält und auf den Engel hinblickt, wie um auf den Befehl zur Benützung der Sense zu warten. Die Todesfigur ist dieselbe, wie sie in den ältesten gedruckten französischen Todtentänzen vorkommt, d. h. eine magere überhäutete Figur, welche eine Art Todtenschädel (hier mit Stirnnath) trägt. Am Hinterkopfe gewahren wir ein Haarbüschel. Die Rippen sind sehr deutlich ausgeprägt und nicht ohne Verständniß der Verlaufsrichtung gezeichnet. Der Bauch ist in der Mittellinie unregelmäßig aufgeschlitzt. Noch füge ich die Beschreibung der links im Hintergrunde sichtbaren Schlange hinzu; das Thier ringelt sich an dem Baume herab und hat als Vorderkörper die seltene Gestalt eines Teufels mit Flügeln. Dimensionen der Holzschnitte B. o., 18, 4 Br. o, 15, 5.

Auf dem folgenden Bilde, dessen Composition vorzüglich ist, erblicken wir den Tod (nach dem oben charakterisirten Typus gebildet) damit beschäftigt, einen Baum abzufällen, auf welchem ein junger Mann sitzt; von seiner Rechten her bietet ihm ein Engel eine Krone, von seiner Linken her ein Teufel ein mit Geld gefülltes Kästchen.

Am Fusse des Baumes erblicken wir zwei Drachen.

Die Analogie der beiden Darstellungen mit denen des Manuscripts in Brüssel sind gewiß höchst auffällig; wahrscheinlich ist das Brüsseler Manuscript sehr nahe verwandt mit jener Gruppe von Abschriften, aus der ein Exemplar dem Formschneider des Druckes von Abbeville vorgelegen hat. Auch diese Spur wäre zu verfolgen.

Erwähnt muß noch werden, daß eine Todesfigur auf den Darstellungen des Sündenfalls oder denen der Vertreibung aus dem Paradiese nicht ganz gewöhnlich ist. In den Bilderbibeln, in handschriftlichen sowohl wie in gedruckten, kommt sie niemals oder doch gewiß höchst selten vor, auch nicht auf den entsprechenden

Bildern der *specula humanae salvationis*, nicht in der *ars moriendi*. Auch das Malerbuch vom Berge Athos spricht in der Anweisung zu der Darstellung des Sündenfalles nicht von einer Todesfigur.

Bei andern Darstellungen aber, die in irgend einer Weise eine Beziehung des Sündenfalles zur Entstehung des Todes veranschaulichen wollen, kommt häufig auch eine Todesdarstellung oder eine bildliche Hinweisung auf den Tod vor. Wenn wir z. B. in der Initiale zu den Gebeten für die Todten im Gebetbuch Herzogs Albrecht IV. von Bayern [königl. Bibl. München Cm. 42]¹ Adam und Eva beim Baume der Erkenntnis dargestellt finden, so kann das nicht anders gedeutet werden, als in Bezug auf die Entstehung des Todes durch die erste Sünde. Die bildliche Hinweisung auf den Tod ist hier in die Randverzierungen verlegt; dort sehen wir in Medaillons einige Todtenschädel.

Nebstbei sei hier erwähnt, dafs die bezeichnete Stelle in den zahllosen Gebetbüchern häufig der Fundort für Todesdarstellungen ist: wiewohl sich statt dessen auch die Auferweckung des Lazarus oder eine Bestattungs-Ceremonie dargestellt findet. Seltener sind die drei Todten und die drei Lebenden,² der Jüngling zu Naim (in einem italienischen Gebetbuch der Sammlung Morbio, jetzt bei Ackermann-Naue in München).³

Verwandt mit dem Gedanken von der Entstehung des Todes durch die Sünde ist auch der Sinn des in Ernst Förster's „Denkmalen“ (III. Bd.) abgebildeten Miniatur-Gemäldes von Berthold Furtmeyr aus dem 3. Bd. der 1480 für den Erzbischof Bernhard von Salzburg angefertigten Codices (gegenwärtig in der königl. Bibliothek

¹ Geschrieben von Ant. Sinibaldi zu Florenz 1485.

² Die im Besitz von Kunsthändler *Miethke* in Wien befindliche einzelne Miniatur mit dieser Darstellung gehörte jedenfalls einem livre d'heures des 15. Jahrhunderts an. Solche Darstellungen erwähnt auch *Dabbert* Rep. IV, 11. — Vergl. auch d. Brev. Grimani — und einige livres d'heures im Berliner Cabinet.

³ Zu beachten ist auch, dafs sich in minirten Missalen als Illustration der Todtenmessen häufig Todes-Darstellungen oder Todtenschädel finden z. B. im sogenannten Hussiten-Codex der Ambrascher-Sammlung und im Codex Nr. 14501 der Wiener Hof-Bibliothek. (Beide um 1490 entstanden.)

zu München). Die Darstellung zeigt den Baum des Todes. Rechts im Hintergrund finden wir den Tod als Cadaver gebildet.

Eine Anspielung auf die Entstehung des Todes nach der christlichen Lehre findet sich auch auf vielen Kunstdrucken des 16. und der folgenden Jahrhunderte. Ich erinnere nur daran, daß *Holbein* seine Bilder des Todes mit der Schöpfung und mit Adam und Eva im Paradies einleitet.

Ein Skelet zwischen Adam und Eva finden wir auf dem bekannten Kupferstich des H. S. *Beham* (B. 6). Auf dem großen Holzsnitte R. 74 (aus der Patriarchen-Suite) der gleichfalls Adam und Eva am Baume der Erkenntnis darstellt, steht in der Mitte der Tod als mageres Cadaver. Hieran schließt sich eng ein späterer Holzsnitt von *Jost Amman* aus dessen bei *Andresen* beschriebenen Hebammenbuch. Links Adam, rechts Eva. In der Mitte ein Skelet mit verschlungenen Beinen. Seine Arme bilden zugleich die Aeste des Baumes der Erkenntnis, welchen hier das Skelet vertritt. Der Holzsnitt ist reproducirt in *Langlois'* „Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des morts“ (Rouen 1852) auf Taf. VII aber ohne Angabe der Provenienz, welche *Langlois* nicht bekannt war. Denselben Sinn, wie *Amman's* Holzsnitt hat gewiss auch die Initiale *A* in dem bekannten Kupferstich-Alphabet des *J. D. de Bry*, obwohl sich dort zwischen Adam und Eva nur ein Todtenschädel (ohne Unterkiefer — von vorn gesehen) findet.

Von Tafelgemälden, welche hierher gehören, führe ich an: Nr. 3 der städtischen Galerie zu *Bamberg*, ein Werk der ober-deutschen Schule aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Am Fusse des Baumes der Erkenntnis, an welchem die ersten Eltern stehen, liegt ein weißer Todtenschädel. — Das Germanische Museum in *Nürnberg* bewahrt ein Gemälde des jüngeren *Cranach* (Nr. 236), welches eine „Allegorie auf den ersten Sündenfall“ darstellt Vom Mittelgrunde her

wird Adam vom Tode (einem Skelet) und vom Teufel (einem hundeartigen Ungethüm) gegen links nach dem Vordergrunde getrieben. Dort sehen wir die Vorhölle. Im Hintergrunde erblicken wir Adam und Eva am Baume der Erkenntnis. Es ist dies daselbe Bild, welches Dr. *Ilg* vor Jahren in der Moriz-Capelle gesehen und in seiner Arbeit „Todes-Darstellungen vor den Todtentänzen“ (Mitth. d. Centr.-Com. XVII), kurz erwähnt hat. Die Gemälde der Moriz-Capelle sind nämlich vor einiger Zeit in's Germanische Museum geschafft worden.

Um nicht allzu weitläufig zu werden, begnüge ich mich nunmehr mit knapper Aufzählung noch einiger Beispiele:

— Gemälde, dem Otto Venius zugeschrieben (Bamberg, Galerie Nr. 144). Der Tod als mageres Weib mit Flügeln — italienischer Einfluß —. Allard's Copie frei nach Dürer's Kupferstich Adam und Eva — (Allard hat einen Todtenschädel in der Mitte des Vordergrundes hinzugefügt) — Eine Zeichnung des Jacob *Ligozzi* († 1627) in der Akademie von Venedig (S. 27 des Cataloges von Selvatico — Tod als realistisches Skelet mit Federbusch).

— Sculpturen der Kanzel (von Verbruggen) in der Brüsseler Kathedrale (Tod als realistisches Skelet) — Das große geschabte Blatt des J. E. *Ridinger*, aus dem *Langlois* Blatt XXV ein Stück reproducirt hat.

Nun aber werfen wir einen Blick auf die Illustrationen zu den angeführten Stellen aus Pauli erstem Korinther-Brief. Einige Darstellungen, die im klaren Bezug zu I. Cor. XV, 55 stehen, werden wir weiter unten kennen lernen. (Einen Sieg Christi über den Tod aus einem Wormser Missale und einen überwundenen Tod aus einem Evangeliar aus Niedermünster.)

Die hierher gehörigen Darstellungen, welchen man meistens den Titel von: *Christus als Ueberwinder von Tod und Teufel* geben kann, gehören, soweit mir be-

kannt geworden, meist dem späten Mittelalter und der Neuzeit an. Eine Darstellung aus dem 12. Jahrhundert, welche vielleicht als Sieg Christi über Tod und Teufel gedeutet werden könnte, halte ich für eine verkümmerte Illustration zur bekannten Stelle des XCI. Psalmes: „Auf den Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf den jungen Löwen und Drachen“.¹ Ich meine die Darstellung Christi, der aufrecht steht und mit seinem rechten Fuß auf einem Löwen mit seinem linken auf einem Drachen ruht, eine Darstellung, die sich auf dem alten Buchdeckel von einem der Hildesheimer Dom-Codices findet (Missale von 1159, erneuert 1400, aufbewahrt im östlichen Chore hinter dem Hochaltar). Christus² hält in der Rechten eine Scheibe, worauf in romanischen Majuskeln geschrieben steht: „celum et terram ego impleo“. Die Linke hält ein aufgeschlagenes Buch, in welchem die Worte zu lesen: „ego sum dominus deus vester“. Auf den Randleisten des Mittelfeldes: „Regens adversa, premens inimica, coercens nos humiles, salva majestas quaesumus amanda“.

Die Versuchung liegt nahe, bei dieser und bei analogen Darstellungen an Christus als den Ueberwinder von Tod und Teufel zu denken. Der Drache wäre der Teufel und der Löwe der Tod; es wäre damit eine neue interessante Todes-Darstellung gewonnen. Leider belehrt uns ein näheres Eingehen in die Sache, das an dgl. hier nicht gedacht werden kann, sondern das eine verkümmerte Illustration jener Psalm-Stelle vorliege. Das man schon früh nur die eine Hälfte jenes Verses illustriert habe, beweist ein Stucco-Relief des katholischen Baptisteriums zu Ravenna.³ Die Darstellung zeigt einen Knaben, „welcher in der linken Hand ein offenes Buch hält.“ Er tritt

¹ So Luther. Eigentlich: „Super aspidem et basilicum ambulabis et conculcabis leonem et draconem“.

² Die Figuren sind aus dünnem Kupferblech ausgeschnitten und gravirt. Auf dem Kupfergrund des Deckels sind sie mit kleinen Nägeln befestigt. Reste von Vergoldung.

³ Vergl. J. P. Richter: Die Mosaiken von Ravenna, S. 18.

„wegschreitend über den Kopf eines Löwen auf den Kopf einer Schlange“ — also nur zwei Thiere zu Füßen Christi. — Auch in dem berühmten Utrecht-Pfalter ist dies der Fall „Christus steht auf dem Löwen und sticht mit der Lanze nach dem Drachen zu seinen Füßen.“¹ Konnte man über die Beziehung der Reliefs in Ravenna zur angeführten Stelle des Pfalmes noch etwa im Zweifel sein, so wird dieser durch die Illustration des Utrecht-Pfalters gemildert und verschwindet wohl gänzlich, wenn man sich an eine gleichfalls abgekürzte Darstellung mit nur zwei Thieren auf einem Apfis-Mosaik im Dome von Triest erinnert. Dort läßt die beigefügte Inschrift „ambulat en Christus sup. aspidem et basiliscum“ wohl keine andere Beziehung, als die auf den Pfalm-Vers zu.²

Häufiger sind allerdings die vollständigen Illustrationen des Pfalm-Verfes. Sie haben schon bei *Didron* und bei *Springer* Beachtung und Würdigung gefunden³ und sollen uns hier nicht weiter beschäftigen.

Von den Darstellungen des *Sieges Christi über Tod und Teufel* möchte ich einige anführen:

An Tafelgemälden: das große Altarblatt des älteren Lucas Cranach in der Stadtkirche zu *Weimar*.⁴ In der Mitte des Hintergrundes Tod und Teufel den Adam in die Vorhölle jagend (ganz ähnlich wie auf dem obenerwähnten Bilde im Germanischen Museum).⁵

Vom jüngeren Cranach ist eine „Allegorie auf die Erlöfung: Christus am Kreuz; links Johannes und Adam . . .“ Nr. 237 der Galerie des *Germanischen Museums*. Rechts im Vordergrund Christus, der auf dem Tode (einem Skelette) und dem Teufel (einem Drachen) steht.

¹ Vergl. A. *Springer*: Pfalter-Illustrationen im hohen Mittelalter S. 26.

² Mith. der k. k. Central-Commission.

³ Vergl. auch *Roller*: Les catacombes II. Bd., S. 309.

⁴ Abgebildet in Ernst *Förster's* Denkmalen 10. Bd. und in den „Denkmalen d. K.“ von *Lübke* und *Lützow*, Taf. 84.

⁵ Ganz ähnliche Darstellungen von *Cranach* gemalt oder aus seiner Werkstatt hervorgegangen befinden sich im Weimarer Museum und in der Galerie zu Gotha. (Vergl. hiezu auch *Woltmann* und *Woermann*. Geschichte der Malerei II. 472.)

Dafs das Skelet schlecht und mit wenig Verständ-
nis für Anatomie gezeichnet ist, braucht bezüglich
Cranach's kaum erwähnt zu werden.

In den *Uffizien* befindet sich unter Nr. 43 (Vgl.
S. 84 des Cataloges) ein kleines Bild von Stradanus
mit dem Gekreuzigten auf dem Calvarienberge. Zu
Füfsen des Kreuzes ist angekettet der Tod (als Skelet),
der Teufel (als Drache). Der Maler führte denselben
Gegenstand im Grosfen für die Chiesa dell' Annunziata
zu Florenz aus.

Hierher gehören auch zwei Gemälde der Galerie
zu *Antwerpen* Nr. 72 von M. de Vos und Nr. 376 von
M. van Coxcyen.

Angeführt seien auch noch Nr. 372 der *Bamberger*
Galerie (dem Christ. Schwarz zugeschrieben) und ein
sehr ähnliches Bildchen aus der Sammlung Habich in
Cassel (gegenwärtig leihweise in der Galerie), welches
in der Art des Franck gemalt ist. Das Mittelbild stellt
Golgatha vor. Unten in der braun in braun gemalten
Umrahmung mitten die Weltkugel von der Schlange
(dem Teufel) umwunden und den Tod (ein Cadaver)
erdrückend. Ein ähnliches Bild befindet sich in der
Hausmann'schen Sammlung zu Herrenhausen.

Ein grosfes Gemälde des van Oost in Brügge
(Cathedrale) bringt gleichfalls den siegreichen Christus.
Der Tod ist hier ein überlebensgrosfes realiftisches
Skelet.

Viele Kunstdrucke haben denselben Gegenstand
behandelt, so der Stich von Dan. Hopfer B. 29 (Tod
als abgekehrtes Cadaver einem Muskelmanne nicht
unähnlich — Bauch aufgeschlitzt — Eine Lanze liegt
daneben).

N. *Beautrizet* auf B. 35 (Dum. 13) bringt den Tod
als flüchtig gezeichnetes Skelet zu Füfsen des leeren
Kreuzes. Legende: „Occidi occidens“ in Bezug auf
Hofeas XIII, 14.

Noch führe ich an die Stiche von H. *Wierx* Alvin
Nr. 1781, 358, 224, 1215 (schon oben erwähnt bei der

Darstellung des Sündenfalles) und Ant. *Wierx* Alvin Nr. 1335.

Auch bei Heemskerck bei den Sadeler und bei S. Bolswert etc. kommt diese Darstellung vor. Ein sehr spätes Vorkommen habe ich in einer Nürnberger Bibel von 1700 („in Verlegung Johann Andrea Endters Seel. Söhne“) gefunden; auf dem Titelblatt. — Noch habe ich ein hieher gehöriges Grabmal von 1574 an der Nordseite des Stephans-Domes in Wien zu erwähnen, das den Triumph Christi über Tod und Teufel im Relief darstellt. — Ein Kampf Christi mit dem Tode im Schatzbehälter (1491) wird weiter unten besprochen werden. Ebenso ein Stich von unbekanntem Meister nach Tizian.

Nun aber zurück zur chronologischen Ordnung.

Kosmas
Unter den christlichen Todes-Darstellungen gilt als die älteste die in der Topographie des Cosmas (Bibl. Vatic. Cod. gr. Nr. 699, Fol. 56 a) aus dem 9. Jahrhundert. Der *Tod* ist dort als *Jüngling* mit nacktem Oberkörper von grünlicher Farbe dargestellt. Seine Lenden sind von einem grünen Gewand bedeckt. Das Haar ist zerzaust. „So sitzt er auf einem Sarkophage und wendet sich ab von dem gerechten Henoch¹ der ja ohne zu sterben . . . von Gott hinweggenommen wurde.“²

Eine zutreffende Würdigung hat diese Darstellung durch *Dobbert* im Repertorium für Kunstwissenschaft³ gefunden; verwandte Todesgestalten sind dabei herangezogen, so die aus dem Florentiner Exemplar der Topographie des Cosmas (Laur. Plut. 9 Cod. 28 Fol. 118 b) „Dieselbe Scene findet sich ferner in der vaticanischen Handschrift des Octateuchs (gr. 796) aus dem 12. Jahrhundert.“ Noch erwähnt *Dobbert* (nach Kondakoff und Richter) eine analoge Darstellung im Codex Vaticanus Nr. 747 und eine dunkelgefärbte Todes-

¹ Genesis V, 24. „Und dieweil er ein göttliches Leben führte, nahm ihn Gott hinweg, und er ward nicht mehr gesehen.“

² Vergl. Rep. IV., S. 21.

³ A. a. O. S. 21. 22.

figur auf Fol. 103 des griechischen Pfalters Nr. 217 in der Bibl. Barberini zu Rom.

Sehr interessant ist das, was *Dobbert* über Darstellungen des Todes als Einhorn und als Hades sagt. Auch die russische Literatur über den Gegenstand wird von ihm benützt. Die letzterwähnten Darstellungen des Todes als Einhorn oder als Hades scheinen übrigens gegen die als Jüngling oder als Mann (nicht filenartig oder teufelartig wie Hades) zurückzutreten, die durch die apokalyptischen Bilder eine nicht geringe Verbreitung gefunden haben mochten.

In der Kunst des *hohen Mittelalters* ist mit wenigen Ausnahmen, von denen eben einige angedeutet worden, der *Tod* als *Jüngling* oder als *Mann* gebildet worden. Der filenartige Hades als Tod gehört zudem, wie es scheint, der byzantinischen Kunst an. Eine merkwürdige Todesfigur aus dem eilften Jahrhundert beschreibt *Dobbert* (a. a. O., S. 24 und 25), dessen Mittheilungen ich hier anführen will.

„In einem dem 11. Jahrhundert angehörenden lateinischen Pfalter mit angelfächischer Interlinearversion des Britischen Museums (Cotton Tiberius C VI) findet sich (auf Bl. 6 b) eine Gegenüberstellung von *Vita* in Gestalt Christi und von *Mors*, wo letztere Personification, wie mir schien, weiblich gebildet ist: „*Mors*“ hat langes in regelmässigen Strähnen auf Schultern und Brust herabfallendes Haar, kleine *Flügel*, sechs vom Kopfe nach beiden Seiten ausgehende Schlangen. Mit beiden symmetrisch erhobenen Händen hält die vollständig in der Vorderansicht gegebene nackte Gestalt ein grosses Schriftband. Wenn die Gestalt weiblich gedacht ist (was nicht ganz feststeht) so ist sie die einzige weibliche Personification des Todes, welche mir aus der Kunst des Mittelalters vor dem Campo Santo-Bilde... bekannt geworden ist.“

Die beschriebene Todes-Figur findet sich ohne genaue Angabe der Provenienz bei *Müller* und *Mothes* abgebildet (im illustrierten archäologischen Wörterbuch.

Fig. 1421) ¹ Sehr verwandt mit der eben beschriebenen ist eine „MORS“ (gleichfalls der Vita gegenübergestellt), die sich in „the Missal of Bishop Leofric“ der Bodleiana zu Oxford findet. Sie mag etwas älter sein als die vorerwähnte Todes-Figur und ist besonders bemerkenswerth durch die Krallen an Händen und Füßen und durch die Hörner, die über der Stirn bemerkt werden. Erwähnenswerth ist auch, daß hier auf dem Schriftbände sich eine Reihe von Zahlen aufgeschrieben findet. ²

Die letzterwähnte Todesfigur hat unleugbare Aehnlichkeit mit einem Teufel. Deshalb reihe ich an sie eine andere teufelartige Figur an, die als Tod gedeutet worden ist, deren Deutung mir übrigens nicht ganz sicher erscheint. Ich meine die Figur in der Initiale T des Rouleau mortuaire de Saint Vital aus dem 12. Jahrhundert. Die Hauptfigur ist im Begriffe zwei kleinere Teufel zu verschlingen. Vielleicht ist hier der Tod gemeint, dernicht zu fättigen ist (nach Habac. II. 5). Abbildungen gaben Silvestre im III. Bande seiner Paléographie universelle und Lacroix in mehreren seiner Bücher über Mittelalter und Renaissance.

Von den Beziehungen des Todes zum Teufel wird noch anläßlich des apokalyptischen Todes die Rede sein.

Vielleicht würden eingehende vergleichende Studien eine Aufklärung darüber geben, ob hier wirklich ein geflügelter weiblicher Tod (wohl als Rest antiker Anschauung) oder eine männliche Figur anzunehmen sei. Eines männlichen geflügelten Todes in einer Apokalypse des 12. Jahrhunderts erinnere ich mich; davon aber später.

Der Tod in der besprochenen Periode tritt sonst männlich auf. So finden wir ihn auf einem Elfenbein-

¹ Kurz beschrieben ist dieselbe Figur bei *Hollo*; Gesch. d. christl. Mal., S. 114 und bei *Schnaase*, 2. Aufl. IV 642, erwähnt in *Westwood's Palaegr. sacra pictoria*, endlich bei *G. Vofs*: Das jüngste Gericht, Leipzig, Seemann 1884, S. 24.

² Abbildung *Westwood's*: Facsimiles of the miniatures and ornaments of Anglo Saxon and Irish manuscripts. London 1868.

Relief (aus dem 10. Jahrhundert etwa) im grünen Gewölbe zu Dresden.¹ Soweit ich bei ungünstiger Beleuchtung sehen konnte, ist der Tod hier von kräftigem Körperbau. Dichtes lockiges Haupthaar und ein Vollbart zeichnen ihn aus. Er scheint nur mit einem Tuch um die Lenden bekleidet zu sein. *Didron* bildet in seiner „Histoire de dieu“ S. 306 eine Todesfigur² ab, die man wohl nicht anders denn als Jüngling bezeichnen kann. Sie findet sich in einem aus *Worms* stammenden *Missale* des 11. Jahrhunderts (Bibliothèque de l’Arsenal theol. lat. Nr. 192). Es ist dort der Sieg Christi über den Tod dargestellt. Christus (noch unbärtig) sitzt auf einem Thronessel und tritt mit dem rechten Fuß auf die vor dem Throne liegende Gestalt des Todes; dieser ist hier mit einer Art langen Hemdes bekleidet; die Haare sind struppig. Die Hände sind gefesselt. Eine Kette reicht vom Halse des Todes hinauf zu den Händen Christi.

Unzweifelhaft männlich ist auch die bekleidete Todesfigur, die sich in dem Evangeliarium aus Niedermünster (königl. Biblioth. zu München Cim. 54) findet. Ernst *Förster* hat im II. Bande seiner „Denkmale“ und *Woltmann* in seiner Geschichte der Malerei (I., S. 260) eine Abbildung dieser Darstellung gegeben, welche eine Zusammenstellung von Vita und Mors am Fusse des Kreuzes gibt: Mors mit verhüllter unterer Gesichtshälfte trägt Sichel und Lanze, die letztere bricht ab und kehrt ihre Spitze gegen das Haupt des Trägers, Haare der Todesfigur struppig; Vita, eine reichgekleidete weibliche Gestalt, ist wohl frisirt und trägt eine Krone.³

Von einer männlichen Todesfigur aus dem 12. Jahrhundert, die sich im Octateuch der Vaticana (gr. 796) findet, wurde oben berichtet.

¹ Eine bessere Abbildung bei Lacroix: *La vie militaire et religieuse*, Paris 1873, S. 499.

² Vergl. *Erlstein's* Catalog von 1884, S. 17.

³ Eine mangelhafte Abbildung gab 1870 *Stockbauer* in seiner Kunstgeschichte des Kreuzes (S. 208). Vgl. auch *Hotho* a. a. O. S. 122 und *H Waagen*; Handb. d. Gesch. d. Mal. I. S. 14.

Gleichfalls männlich scheint eine bisher noch unpublicirte Todes-Darstellung aus dem 12. Jahrhundert zu sein, die sich auf dem ehemaligen Fußboden des Ost-Chores im Dom zu *Hildesheim* findet. Ich gebe eine kleine Abbildung dieser interessanten Figur (Fig. 1).



Fig. 1.

Die Inschrift: „MORS“ (in rom. Capitalis), die sich rechts über dem Kopfe im Rande befindet, ist in der Abbildung weggelassen, weil sie in der vielfachen Verkleinerung undeutlich erscheinen müßte. Der Fußboden, der vor einigen Jahren aufgebrochen worden, und jetzt in verfallenen Stücken in der dunklen Laurentius-Capelle neben der Dom-Sacristei umherliegt, ist flüchtig erwähnt in *Woltmann-Woerman's* Geschichte der Malerei (I, 290), wo sich auch einige Worte über die

Technik dieses Fußbodens finden.¹ Die erwähnte Inschrift und der Kopf sind in derselben Technik ausgeführt wie der ganze Fußboden.² Der Tod ist hier abermals dem Leben gegenüber gestellt. In den sieben Medaillons, die in dem breiten Rande des halbkreisförmigen Fußbodens symmetrisch vertheilt sind,³ ist nämlich der Reihe nach von links angefangen dargestellt:

1. Das Feuer (als Basilisk), 2. die Luft (Brustbild eines Blafenden), 3. *das Leben* (Brustbild eines Mädchens) 4. in der Mitte des Fußbodens die Trinität (in Form des dreifachen Antlitzes), 5. *der Tod* (als männlicher Kopf, fast Brustbild — schwarze Hauptumriffe, die Haare und die Linie schief über die Wange sind roth), 6. das Land (Brustbild eines Mannes mit Hut) 7. das Wasser (menschliche Gestalt mit dem Kopf eine Wasservogel; sie hält einen Fisch und einen Dreizack).

Innerhalb der Umrahmung waren in kleineren Medaillons noch dargestellt: Juventus, Fortitudo, Sapientia und Justitia, sowie in größeren Rundbildern Abrahams und wahrscheinlich Melchisedeks Opfer. Tod und Leben sind also hier in einem Cyclus mit den vier Elementen vereinigt. Der Tod hat, wie die Abbildung zeigt, ein mageres häßliches Gesicht, das man wohl für männlich halten kann. Auf die Häßlichkeit darf man hier kein großes Gewicht legen, weil auch die andern Gesichter, besonders die drei an der Trinität, fast ebenso häßlich sind.

¹ Bezüglich der Technik möchte ich hier die Angaben bei *Woltmann* einigermaßen richtigstellen. Die Zeichnung auf dem Hildesheimer Fußboden ist nicht in „Gypsgrund vertieft (und mit schwarzer Masse ausgegossen)“ — ein solcher Grund wäre für einen Fußboden denn doch etwas zu weich — sondern die Zeichnung ist in derben Strichen in einem mörtelartigen *Cementgrund* eingegraben. Die Striche sind dann mit schwarzer Masse hauptsächlich Kohle, zum Theil *auch mit rother* (bestehend aus Eisen-Verbindungen) ausgefüllt.

² Sehr zu wünschen wäre es, daß die hier gegebene Erwähnung des interessantesten Monuments dazu den Anstoß gäbe, daselbe an einem würdigeren Orte aufzustellen und dann durch Photographie weiter bekannt zu machen.

³ Die Beschreibung entnehme ich einer Lithographie, die Dr. *Krätz* in Hildesheim hat anfertigen lassen. Als Grundlage für diese Abbildung, welche für eine bevorstehende Publication bestimmt ist, dienten die Baufen, die Dr. *Krätz* noch vor der Entfernung des schadhafte Fußbodens von den Darstellungen deselben genommen hat.

Vereinzelt dürfte eine noch etwas räthfelhafte Todes-Figur aus dem 12. Jahrhundert dastehen, die sich im Capitel-Saale des Klosters St. Georges in Bocher-ville bei Rouen findet.¹ Es ist eine aufrechtstehende Gewand-Figur (als Seitenstück zu einer Vita aufgestellt), die mit einem grossen Messer sich den Hals abzuschneiden im Begriffe steht. Leider zeigt der Kopf so arge Verstümmelung, dass man nur mehr Reste von struppigem Haar unterscheiden kann. Das Gesicht fehlt gänzlich. „Ego mor(s) hom(i)n(em) jugulo co(rripio)“ liest Darcel, auf einer Bandrolle, die sich von der Linken der Todes-Figur nach abwärts erstreckt.

Im Anschluss an die Todes-Darstellungen im hohen Mittelalter spreche ich von dem Wenigen, das im Malerbuche vom Berge Athos über den Gegenstand zu finden ist. Die Tradition, die dort zum Ausdruck kommt, reicht ja doch bis ins hohe Mittelalter zurück, wengleich man heute über Anregung *Kondakoff's* und *Springer's* nicht mehr an dem Glauben der unwandelbaren Starrheit byzantinischer Kunst festhalten kann.² Leider lässt die Angabe des Malerbuches keinen Schluss auf die äussere Gestalt des „démon“ zu, der dem sterbenden „hypocrite“ und dem „pécheur“ einen Dreizack ins Herz stößt.³ Vielleicht war der „démon“ ein als Hades aufgefasster Tod.

An die Todes-Darstellungen im hohen Mittelalter reihe ich noch jene in der Literatur bekannt gewordenen *ruthenischen* und *russischen* Todesbilder an, die wengleich späteren Kunst-Perioden angehörig, dennoch in morphologischer Beziehung sich an die eben beschriebenen Todesfiguren enger anschliessen als an die des späten Mittelalters. Ich meine jene bei *Séroux d'Agincourt* VI. Taf. CXX abgebildete Figur, die inschriftlich als „smert“ d. i. als Tod bezeichnet ist

¹ Vgl. *Langlois*, a. a. O. I, 161, und *Darcel* in den „Annales archéologiques“, XXVII. S. 397—399.

² Vgl. insbesondere *Springer's* Artikel über byzantinische Kunst im *Art* 1883.

³ *Manuel* S. 407, 468.

und die Sér. d. A. als „Peinture ruthénique, exécuté en détrampe sur bois, vers le XIV. siècle“ bezeichnet. Aufrichtiger Weise sagt er aber von dem Bilde: „Le hasard m'ayant mis entre les mains ce tableau je l'ai fait dessiner et graver, quoique je n'aie rien de précis sur son auteur et sa date.“ Ferner führe ich hier jene mit der eben erwähnten Darstellung in nächster Verwandtschaft stehenden Todes-Figuren an, die *Buslajev* in seinen Skizzen aus der russischen Kunstgeschichte (St Petersburg 1861)¹ abbildet. Der Text ist meinen geringen Kenntnissen im Russischen unzugänglich. Im ersten Bande des genannten Werkes finde ich auf der Tafel zu S. 435 den Tod als nackte Gestalt mit häßlichem Antlitz und mit Krallenfüßen. In einem korbartigen Köcher, den er auf dem Rücken trägt, gewahrt man Speere, Sichel und etwas wie eine Hellebarde. Die Figur ist inschriftlich als „СМЕРТЬ“ d. i. als Tod gekennzeichnet, S. 624 (5) finden wir ebenfalls den Tod.

Er sieht hier aus wie eine nackte Glieder-Puppe, welche mit beiden Händen eine Sense hält. (Diese Figur nähert sich also mehr dem Todes-Typus wie er im Westen im späten Mittelalter verbreitet war.) Inschriftlich als Tod bezeichnet. Noch mehr Aehnlichkeit mit dem sogenannten ruthenischen Tode hat die bei *Buslajeff* auf S. 624 (6) mitgetheilte Gestalt. Der Tod ist hier eine nackte, kaum sehr magere Figur, die auf einem Löwen reitet, einen gespannten Bogen abzu drücken im Begriff ist und überdies eine Sense hält. Der Köcher mit sieben Pfeilen ist korbartig. Auch auf den folgenden zwei Tafeln kommt ein nackter Sensemann vor, der wohl nichts Anderes als den Tod bedeutet. Im II. Bd. auf der 2. Taf. zu S. 138 ist ebenfalls ein nackter Sensemann mit einem Köcher abgebildet.

So spärlich die Mittheilungen sind, welche man heute über die Todes-Darstellungen im hohen Mittelalter machen kann, so überaus reich sind die, welche

¹ ИСТОРИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ СЛОВЕСНОСТИ И ИСКУССТВА. — СОЧИНЕНИЕ О. БУСЛАЕВА. — САНКТ-ПЕТЕРБУРГЪ 1861.

den *Tod im späten Mittelalter* betreffen. In dieser Periode verbreitet sich, wie es scheint ziemlich gleichzeitig mit der Gothik, ein neuer Typus der Todesdarstellung, der seine Formen nicht dem lebenden Menschen, sondern dem *Cadaver* entnimmt und je später je mehr dem *Skelet* zuneigt. Ob dieser Typus ebenso wie die Gothik aus dem Herzen Frankreichs stammt und sich von dort aus mit der gothischen Weise über die Culturstaaten Europa's verbreitet habe, läßt sich heute zwar vermuthen, aber trotz der großen Anzahl von Darstellungen aus dieser Zeit nicht beweisen. Der Gedanke aber wäre einer eingehenden auf diesen Punkt gerichteten Forschung werth.

Die Formen des spät-mittelalterlichen Todes haben wir schon oben in vielen an die Stellen der Bibel angefügten Beispielen kennen gelernt. Sie entsprechen dem Cadaver eines meist sehr abgezehrten Menschen; doch scheint es, nach einigen Darstellungen z. B. in den Pariser Manuscripten der *cité de dieu* (s. oben) zu schliessen, daß ursprünglich nur der todte Mensch überhaupt, wenn auch nicht abgezehrt oder verschrumpft, als Figur für den Tod verwendet wurde. Das abgezehrte Cadaver, das durch Querlinien an den großen Gelenken schon eine Beziehung zum Skelet erhält, dürfte sich erst nach und nach aus dem Cadaver von gewöhnlicher Beschaffenheit entwickelt haben. Die Figuren mit jenen markirten Hauptgelenken sind übrigens gewiß oft als Skelete gemeint gewesen. Eine noch wenig entwickelte künstlerische Technik, verbunden mit Unkenntnis der Anatomie, wollte ein Skelet bilden, konnte aber einen naturgetreuen Ausdruck deselben noch nicht finden. Skelet-Theile wurden zwar schon im hohen Mittelalter dargestellt, aber in unvollkommener Weise und ohne Beziehung auf eine Personification des Todes.¹ Das realistisch gebildete

¹ Ich erinnere an die Schädel und langen Röhrenknochen bei dem in der Literatur mehrmals abgebildeten Ezechiel aus dem Pariser Gregor von Nazianz (IX. Jahrhundert). Skelete können ferner vorkommen auf den Bildern zum zweiten Buch Könige XIII, 21 — bei der Auferstehung, auf jüngsten Gerichten. Sie alle aber haben mit dem Tode als Person nichts zu thun.

Skelet in der Anwendung als Todesfigur findet erst spät, naturgemäfs erst in der Zeit einer hochentwickelten Technik, allgemeine Verbreitung; für das späte Mittelalter aber blieb jener oben charakterisirte Typus geltend, der seine häufigste Anwendung in den Todtentänzen und auf verwandten Bildern gefunden hat. Die Allgemeinheit seiner Verbreitung erlitt allerdings schon früh eine Einschränkung u. zw. in Italien.

Der Tod nimmt dort bald Züge auf, die aus den classischen Schriftstellern entlehnt sind.¹ Schon oben wurde angedeutet, dafs sich aus diesen Quellen Angaben schöpfen lassen, welche dahin gehen, die Römer der Kaiserzeit hätten sich eine *dea mors* als *geflügeltes Weib* gedacht. *Statius* sagt, dafs sie fliegend das Schlachtfeld bedeckt, *Horaz* spricht von schwarzen Flügeln der Mors. Es sind dies Stellen aus Schriften, die den Humanisten wohl bekannt waren und die durch die letzteren gewifs auch auf die bildenden Künstler ihren Einflufs geübt haben. *Petrarca* führt in seinem Trionfo della morte den Tod als „una donna involta in veste negra“ ein, „con un furor, qual io non so semai al tempo de' gigantifosse a Flegra si mosse“. Er ist hier, wie *Dobbert* des weiteren ausführt, von der antiken Todesanschauung beeinflusst. Nun ist es weiter nicht ganz unmöglich, dafs *Petrarca's* Trionfo della morte einen gewissen Antheil an der Composition des Campo Santo-Bildes in Pisa habe. Dort ist der Tod bekanntlich als schreckliches Weib mit Flügeln dargestellt, krallenfüfsig, gewaltig mit der Sense ausholend. Wenigstens ist die Figur von demselben Geiste, wie *Petrarca's* Todesgöttin befeelt. Die Pisaner Figur sowohl an sich, als auch in Beziehung zu den Gruppen, auf welche sie losstürmt, ist gewifs eine ergreifende zum mindesten eine auffällige Gestalt, die, noch dazu an einem bedeutsamen Orte angebracht, einen tiefgehenden Einflufs (direct oder indirect) auf die nachfolgende Kunst Italiens ausüben mußte. Wenn wir in

¹ Vergl. *Dobbert*, a. a. O. S. 26 ff. und die dort angegebene Literatur. (Frimmel.)

der Folge öfters geflügelten Todesgestalten in der italienischen Kunst begegnen werden, so dürften die Flügel gar oft nicht ganz allein auf Rechnung der antikisirenden Anschauung jener Zeit überhaupt, sondern auch auf Rechnung des Pisaner Bildes zu setzen sein. Der Tod mit Flügeln in der neueren Kunst hat gewifs in Italien u. z. in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts seinen Ursprung genommen. Von einer directen Fortpflanzung der antiken Idee in Bildwerken kann deshalb wohl nicht gesprochen werden, weil — wie wir gesehen haben — aus dem Mittelalter neben vielen ungeflügelten doch gar zu wenig geflügelte Todesfiguren bekannt sind.

Nach dem Norden verirrt sich selten ein geflügelter Tod. Vor Beginn der Neuzeit wüfte ich nördlich der Alpen nur eine solche Figur nachzuweisen. Es ist der Tod zu Füßen des Erzengels Michael auf dem jüngsten Gericht des *Petrus Christus*¹ in Berlin. Ich kenne diese Todesfigur fast nur aus den Angaben des Galerie-Kataloges und aus *Kugler's* Beschreibung, welche ich hier folgen lasse: „(Oben Christus mit den Auserwählten thronend) unten St. Michael, den Teufel. . . und den Tod besiegend, dessen *weite Fledermaus-Flügel* (hoch poetisch und originell gedacht) die ganze Hölle unter ihm überschatten“.² Ich kann mir diesen vereinzeltten Fall nicht anders erklären als durch ein supponirtes italienisches Vorbild, wenn man nicht lieber

¹ Vergl. *Crowe und Cavalcafele*; Geschichte der altniederländischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe von A. Springer, S. 148.

² *Kugler*: Geschichte der Malerei. 3. Auflage, II, 382. *Kugler's* Beschreibung bedarf einer Berichtigung. Herr Director Jul. Meyer in Berlin hatte die Güte, meine auf die Todesfigur des *Petrus Christus* bezügliche Anfrage dahin zu beantworten, daß zwar hinter den Knochenarmen der Todesfigur Flügel sichtbar sind, daß diese aber *keineswegs Fledermaus-Flügel* genannt werden dürfen, weil sie mit (dunkelgrauen) Federn bedeckt sind. „Diese Flügel verlaufen“, so schreibt Director Meyer, „nach unten ohne alle Trennung in die schwarzbräunliche Partie, welche die Hölle vorstellt.“ . . . „es sind diese Flügel quasi nur der Anfang des Höllenrahmens, der sich hinter und unter dem Tode ausbreitet.“ — Sollte es zu gewagt sein, wenn ich die Vermuthung ausspreche, der Künstler sei durch eine zufällige Formähnlichkeit des oberen Abchlusses seiner Hölle mit den Flügeln eines Vogels auf den Gedanken verfallen, auf diese flügelähnliche Bildung Federn zu malen?

eine zufällige Bildung annehmen will, die vereinzelt geblieben ist.

Wenn der geflügelte Tod dann später nicht ganz selten in Deutschland und den Niederlanden auftritt, so liegt die Beziehung zu Italien meist auf der Hand. Das Bild des Otto *Venius* in der städtischen Galerie zu Bamberg (Nr. 144) hätte wohl keinen geflügelten Tod noch dazu als Weib aufzuweisen, wäre *Venius* nicht in Italien gewesen.¹ Ebenfowenig wird es uns Wunder nehmen, bei H. S. *Beham* oder bei M. *Heemskerck* einer Todesfigur mit Flügeln zu begegnen. Bei Th. *de Brye* kommt der Tod als realistisches Skelet bald mit bald ohne Flügel vor.

Hier mag auch ein geflügeltes Skelet erwähnt werden, das sich auf einer Braut-Truhe von unbekannter Provenienz im Musée d'antiquités zu Rouen vorfindet. Die Truhe (ein Werk des 16. Jahrhunderts und wahrscheinlich in Frankreich entstanden) ist mit Zeichnungen in schwarzen Conturen (nicht mit Intarsien — wie der Katalog angibt) geziert und zeigt auf der Mitte des Deckels neben einigen Szenen allegorischen Inhalts auch einen Wucherer, der vom Tode überfallen wird. Der Tod hat grofse ausgezackte Flügel. Seine Linke ist mit einem Pfeil bewaffnet.

In den „Heures de Geoffroy Tory . . . imprimées à Paris en 1525“ kommt ein Triumph des Todes vor. La mort ist halb als Skelet, halb als Cadaver gebildet und hat kurze Flügel an den Schultern, ganz kleine Flügel auch an den Fersen (Anspielung auf den antiken Hermes psychopompos) Vgl. die Abbildung im „L'art“ von 1877 2. Band, S. 132.

Einige frühe Darstellungen des italienischen Todes mit Flügeln müssen angeführt werden. Vorher aber will ich ausdrücklich erwähnen, dafs auch in Italien im späten Mittelalter die meist verbreitete Darstellungsform des Todes die des nackten Cadavers, später die des Skeletes war. Der Tod des *Giotto* auf der Allegorie

¹ Er ging dahin 1575 und blieb 5 Jahre in Rom.

der Keuschheit in der Unterkirche von St. Francesco zu Affifi ist „uno scheletro con quattro ali“.¹

Auch führe ich eine interessante Todesfigur auf der dem Taddeo *Gaddi* zugeschriebenen Predelle im Louvre (Nr. 188) an. Wir sehen darauf den Tod, der bemüht ist, im Verein mit zwei Teufeln einen Sünder vor Christum zu schleppen. Ob der Tod hier männlich oder weiblich sei, ist schwer zu entscheiden; die Fledermaus-Flügel erinnern gewifs sehr an die Fittige des Todes in Pisa. Im Ganzen aber möchte ich den Tod des *Gaddi* im Louvre als eine Kreuzung zwischen dem Typus des geflügelten Weibes (in Pisa) und dem sonst ziemlich allgemein verbreiteten Typus des Cadavers ansehen.

Einen geflügelten Tod finde ich auch auf den schönen Miniaturen der von *Sinibaldi* im Jahre 1476 geschriebenen, respective illustrierten *Petrarca*-Handschrift der Pariser Bibliothèque Nationale.

Auf den alten italienischen Stichen kommt der Tod öfters geflügelt vor. So bei Marc *Anton* (B. 184) und bei M. d. *Ravenna* B. 425).

Auch Agostino *Veneziano* (B. 424) und noch viel später Diana *Ghisi* (Pass. VI, S. 144, Nr. 55) bilden den Tod geflügelt als Skelet. Auf dem Triumph Christi nach *Tizian* von A. *Andreani*² (nach Anderen von *Boldrini*) in Holz geschnitten, finden wir ein geflügeltes Skelet als Tod. So auch auf einem Stich des 16. Jahrhunderts im Pariser Kupferstich-Cabinet (2. Bd. *Tizian* S. 95 ohne Monogramm und ohne Marge). — Das Blatt kann als Sieg Christi über den Tod bezeichnet werden.

Marc *Antons* geflügeltes Skelet mufs vom Standpunkt des Anatomen aus betrachtet als weiblich

¹ *Vigo* (a. a. O. S. 19). Vergl. auch *Crow*. und *Cav.* (Jordan) I. 199. In der Oberkirche von S. Francesco ist nach *Vigo* (S. 18) und nach *Dobbert* (S. 20, 21) eine andere Todes-Darstellung zu finden, ein Skelet, aber wie es scheint, ohne Flügel. Der schon bei *Séroux d'Agincourt* abgebildete feither öfter in der Literatur erwähnte Tod als Skelet (beritten und mit Schwert) im Kloster Sacro Speco bei Subiaco könnte hier wieder in Erinnerung gebracht werden.

² Eine Todes-Darstellung von A. *Andreani* auch auf B. 13.

gelten. Der schwächliche Brustkasten, der stumpfwinkelige arcus subpubicus des breiten Beckens weisen mit Bestimmtheit darauf hin, womit übrigens noch nicht bewiesen ist, daß der Künstler, dem offenbar ein weibliches Skelet als Muster diente, sich dieses Umstandes auch bewußt war. Handwurzel und Fußwurzel sind schematisirt; doch ist das Ganze mit vielem Verständnis für Anatomie gezeichnet; sogar das Becken, das sonst meistens unverstanden bleibt, ist hier einigermaßen naturgetreu. Die durch die Neigung des Beckens verlangte compensirende Krümmung der Wirbelsäule ist angedeutet.

Sehr verwandt mit der Darstellung des Marc Anton, der dem Tode grobgefiederte Flügel gibt, ist das Todesbild des Andr. Riccio, welches sich auf einem der Bronze-Reliefs für das Grabmal des berühmten Marc. Anton della Torre findet. Das Relief stammt aus Verona¹ und befindet sich bekanntlich gegenwärtig im Louvre.² In welcher Beziehung dieser Tod zu Petrarca's Triumph des Todes und des Ruhmes steht, soll weiter unten besprochen werden.

Kaum ist es nöthig, Einzelnes von jenen Darstellungen des Todes in der italienischen Kunst des späten Mittelalters anzuführen, die dem gewöhnlichen Typus des Cadavers oder des Skeletes folgen. Erinnerung soll übrigens werden an einen bei H. W. Schulz (u. Quast) publicirten Grabstein in der Kirche von S. Pietro martire in Neapel (aus dem Jahre 1361 — Tod als Skelet), an die von Vallardi veröffentlichten Todesbilder in Clusone und Pisogne, sowie an manches Andere, das sich in Vigo's „danze macabre in Italia“ zusammengestellt findet. (S. 28 erwähnt ein cadaverartiger Tod aus dem 15. Jahrhundert an der Façade von St. Lorenzo fuori di Como.)

Noch ein Beispiel ganz aus dem Süden sei gewählt, nämlich der früher dem Crescentio zuge-

¹ In S. Fermo Maggiore.

² Abbildung bei Clarac I., Pl. 50. Vergl. ferner eine Zeichnung von Charles Percier in der Louvre-Sammlung. (Reiset Nr. 1235).

schriebene Triumph des Todes im Cortile des Spedale grande zu *Palermo* (abgebildet bei *Rofini*), den *Fanitschek* einem flandrischen Meister zuweist.¹ Der Tod ist hier skeletartig² gebildet und sitzt auf einem Rosse. Die Idee, den Tod als Reiter zu bilden, ist wohl eine orientalische und kommt in der von orientalischer Phantastik erfüllten Apokalypse am reinsten zum Ausdruck; die ältesten christlichen Todesreiter finden sich in den Bilderhandschriften der Apokalypse. Aus diesen dürfte auch die Figur des berittenen Todes in die Todtentänze und in verwandte Darstellungen des späten Mittelalters gelangt sein. Einige Beispiele, wie die in den gedruckten Todtentänzen Frankreichs, sind so klar, daß für diese Fälle an eine andere Herkunft des Todesreiters als aus der Apokalypse gar nicht gedacht werden kann.

Hatten wir oben für den Tod in Italien als bedeutsam hervorgehoben, daß sich auf antiker Basis schon früh eine Opposition gegen die landläufige Skelet-Form geltend macht zu Gunsten einer geflügelten weiblichen Figur, so können wir nun hinzufügen, daß auch jene andere Form des antiken Todes, wie sie G. E. *Lessing* meint, schon früh beginnt, das Skelet zu verdrängen.

Oder sagen wir besser: die *italienische Renaissance* stellt den *Tod* überhaupt *seltener* dar, als die mittelalterliche Kunst, sie stellt ihn *selten* in der abschreckenden Form *des Skeletes* dar, sondern *zieht jene Umschreibung oder Darstellung vor*, deren sich das *classische Alterthum* bediente. Es wären also zunächst drei Gruppen von Todesbildern, drei Typen, zu unterscheiden, die wir zu Beginn der Neuzeit in Italien vorfinden: 1. der Typus des *Cadavers oder des Skeletes* (vielleicht direct oder indirect aus Frankreich eingewandert), 2. der des *geflügelten Weibes* (zunächst aus den römischen Schrift-

¹ Repert. F. K. I. 357 und 360 ff.

² Schädel wirklich skeletirt, die übrige Gestalt überhäutet. Bauchwand zerrissen. Verlauf und Anzahl der Rippen gänzlich verfehlt auch bei dem Pferde. Wenn nicht von Seiten des Zeichners ein Misverständnis vorliegt, so ist die Todesfigur hier langgeschwänzt. (Nachahmung eines Vierhänders?)

quellen, dann aus den Werken der Humanisten), 3. die Darstellung oder Umschreibung in dem Sinne, wie G. E. *Lessing* von dem Tod bei den Alten spricht. Der dritte Typus stammt wohl unbestreitbar von antiken Monumenten selbst ab, ohne schriftliche Vermittlung. Als Beispiele solcher Monumente, auf welchen die zwei Flügelknaben mit umgestürzter Fackel vorkommen, nenne ich nur die zahlreichen antiken und altchristlichen Sarkophage des Campo Santo zu Pisa. Was ihnen die Kunst der Früh-Renaissance zu verdanken hat, ist längst anerkannt.

So dürften denn auch die Knaben mit der umgekehrten Fackel, die zur Zeit der Renaissance wieder nach und nach auftauchen, keine andere Quelle haben als eine antike.

Wenn wir nach Todes-Darstellungen suchen, liegt es nahe, vor Allem eine große Anzahl von Grabmälern einer Durchsicht zu unterziehen. So auch hier, wenn wir nach Todesfiguren in der italienischen Kunst der Neuzeit suchen. Ich schlage *Tosi*,¹ *Cigognara*,² *Lasinio*³ u. a. auf, ziehe eine Anzahl von Reisetexten zu Rathe; da ist es denn fast überraschend, daß wir in Italien sowohl an einfacheren als auch an reicheren Grab-Monumenten so gut wie keine Todes-Darstellungen finden. Ich kann hier nicht auf viele einzelne Grabmäler eingehen und gebe neben einigen Beispielen nur das kurze Resultat einer langwierigen Suche. Man hat sich in Italien im 15. und 16. Jahrhundert bei Grabmälern damit begnügt, dem Todesgedanken durch trauernde Knaben oder Jünglinge oder durch den antikisirenden Flügelknaben mit der umgekehrten Fackel oder durch das Anbringen von Todtenschädeln (meist im Ornament)⁴ Ausdruck zu geben. Eine wirk-

¹ „Monumente sacri e profani esistenti in Romaa dell' XV. e XVI secolo . . .“ gr. Fol.

² „Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova“ 1823.

³ „Monumenti sepolcrali della Toscana.“ Florenz 1819.

⁴ Z. B. in San Miniato al Monte bei Florenz. An der Vorderseite der Basis der Sarkophages von Cardinal Jacopo von Portugal († 1459) ein in Flach-Relief ausgeführter Todtenschädel. — In Lucca zeigt das Dom-Grabmal des

liche Todes-Darstellung ist da selten. Das geflügelte Skelet des *Riccio* an dem Grabmal des *Della Torre* steht vereinzelt und hat noch überdies, wie wir sehen werden, einen so eigenthümlichen Zusammenhang mit den übrigen Figuren des Reliefs, daß es gewiß mit jenen Todesfiguren, die in der Spät-Renaissance so häufig an Grabmälern vorkommen, nicht in eine Linie gestellt werden darf.

Der antike Typus der Zwillingbrüder Tod und Schlaf wird übrigens bald ganz willkürlich verändert: die Fackel steht aufrecht,¹ die Knaben sind mannigfach bewegt. Auch wird die umgekehrte Fackel erwachsenen Personen beigegeben.² Immer unsicherer wird die Tradition; das klapperdürre Skelet, das nun in vollem Realismus auftritt, verdrängt nach und nach die elegante Auffassung. Ungefähr um 1520 schon fangen wieder die Todes-Darstellungen an italienischen Grabmonumenten an, erreichen aber erst im 17. und 18. Jahrhundert ihre größte Verbreitung.

Eine reichlichere Ausbeute an italienischen Todesbildern aus der Zeit der Renaissance gewähren uns die Kunstdrucke. Einige wurden schon erwähnt, es waren Blätter mit geflügelten Skeleten. Ich füge einige mit Darstellungen des Todes ohne Flügel bei. Es sind Stiche nach oder von Meistern des 16. Jahrhunderts. Nach *Tizian*: das jüngste Gericht.³ Rechts im Hintergrunde ein *Skelet* auf galoppirendem Pferde, die Sichel mit der Rechten schwingend. Hinter dem Tode die

Petr. *Noceto* † 1472 unter dem Sarkophag einen Todtenschädel. — Ebendort zeigt das Grabmal der *Ilaria del Carretto* um 1413 außer der liegenden Figur der Todten gar keine Anspielung auf den Tod. Putten und Gewinde von Blumen und Früchten bilden den Schmuck des Unterfußes. — Ebendort wird das Grabmal des *Dominicus Bertinus* (1479) an beiden Seiten von Schädeln getragen, in der Mitte von einem Hüftbein und einem Heiligenbein u. f. w.

¹ Z. B. auf dem Grabmal des Venezianers *Surianus* († 1511) St. Stephano zu Venedig. Sollte auch diese Form antiken Monumenten entlehnt sein?

² Grabmal des Aleff. *Contarini* im Santo zu Padua. Von den tragenden Slaven an jeder Seite stützt sich je einer auf eine große umgekehrte Fackel. An dem Sarkophage sind zwei Putten mit umgekehrten Fackeln angebracht (1553).

³ *Crowe* und *Cavalcafelte* (Ruland) *Tizian* S. 795. Hier ausnahmsweise ein wirklicher Tod auf einem jüngsten Gerichte.

Zeit als geflügelter nackter Alter mit langem Bart und die Sanduhr haltend. Das Blatt ist von Mart. Rota 1576 gestochen. Gleichfalls der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört der Tod auf einem Stiche des G. P. Cimerlini an.¹ Der Künstler bildet ihn als Skelet von geringer Naturtreue. Der Tod ist hier Vogelfänger.

Eine ganze Reihe anderer Todes-Darstellungen auf Stichen, Gemälden, Sculpturen etc. ist durch die Illustrationen zu *Petrarca's Triumph des Todes*, dem dritten unter den sechs „Trionfi“ gegeben. In Italien, auch in Frankreich und Flandern haben die genannten Gedichte Petrarca's zu Ende des Mittelalters und zu Beginn der Neuzeit einen beliebten Stoff bildlicher Darstellung geliefert. Häufig sind es Reihen von sechs, öfter auch nur von vier Bildern, auf denen jene Triumphzüge dargestellt sind. Nur zum Theil allerdings schliessen sich die Bildwerke genau an das Gedicht an. Denn von den sechs Triumphen des Dichters (von dem Triumph der Liebe, der Keuschheit, des Todes, des Ruhmes, der Zeit, der Gottheit) schildern nur zwei den Pomp eines Triumph-Zuges, nicht aber die übrigen vier Gedichte. Die bildende Kunst hat sich rasch darüber hinweggesetzt und hat auch für die vier letzten Trionfi die Form des Sieges-Zuges beibehalten, wodurch es möglich wurde, alle sechs Gedichte in cyklischer Weise gleichmäfsig zur Darstellung zu bringen. Der im trionfo dell'amore einmal gegebene Sieges-Wagen wird auch bei den folgenden Triumphen angewendet, obwohl dann vom Dichter nicht mehr vorgezeichnet. Auch der Tod wird also triumphirend dargestellt.

Die Triumphe des Todes sind häufig direct Illustrationen der Dichtung des Petrarca und schliessen sich dann an eine weitere Reihe von Triumph-Zügen

¹ Bei Bartsch XVI. S. 198, 199 dem *Torbido del Moro* zugeschrieben. Jul. Meyer's großes Künstler-Lexikon verbessert diesen Irrthum in dem Artikel Battista Angeli del Moro.

an; andere lassen gar keine Beziehungen zum Gedicht erkennen, wie der Triumph des Todes zu Pifogne in Val Camonica sul lago d'Iseo; wieder andere scheinen in gewissem entfernten Zusammenhang mit der Schilderung des Dichters zu stehen, wie der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa. Auch wenn *Piero di Cosimo* später (1531) einen Aufzug mit dem triumphirenden Tode in Wirklichkeit veranstaltet, wie uns *Vafari*¹ und nach ihm *Lomazzo*² u. A. erzählen, so dürfte als Wurzel dieser Erscheinung kaum eine andere als Petrarca gelten können. Die Form der Triumph-Züge in Leben und Kunst ist allerdings gewis sehr alt. Petrarca ist ja selbstverständlich nicht der Erfinder solcher Aufzüge; ihr Auftreten in der Früh-Renaissance als eine Nachwirkung der Cäsaren-Triumphe anzusehen, liegt gewis am nächsten.³ Aber das Petrarca's Gedichte zu ihrer Zeit für solche Triumph-Darstellungen von größter Bedeutung waren, läßt sich gewis nicht in Abrede stellen.

Bei Betrachtung der Illustrationen zu Petrarca's *trionfo della morte* läßt es sich nicht vermeiden, die vollständigen Reihen dieser Triumphe, sowie Fragmente solcher Suiten in Betracht zu ziehen, auch wenn sie nicht eben den Triumph des Todes vorstellen. Ich gebe daher eine allgemeine Uebersicht, die ebenso wenig als andere ähnliche Versuche, die schon gemacht worden sind, einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Nichtsdestoweniger lassen sich daraus einige leitende Gesichtspunkte für Entstehung und allmälige Verbreitung der trionfi ableiten.

Die ältesten Darstellungen, von denen eine Nachricht aufzufinden ist, weisen uns nämlich mit Bestimmtheit nach *Siena*. In den „*Lettere sanesi del Padre M. Guglielmo della Valle* . . .“ Tomo II. ist eine Reihe von Triumph-Zügen in der Manier des Simone von

¹ *Le Monnier* VII. 115 ff.

² *Trattato*, libr. VI. p. 399.

³ Vergl. *Burckhardt* (Geiger): *Cultur der Renaissance* (IV, S. 157 und die dazu gehörige Anmerkung).

Siena beschrieben: „In S. Marcellino, terra poche miglia distante da Siena osservai in Casa del Sig. Pievano Nenci Sanese quattro tavolette, alte poco più di un palmo e alquanto più lunghe, nelle quali mi parve di scorgere la maniera di *Simone* benchè siano un poco scolorite. Rappresentano i quattro (sic!) *trionfi del Petrarca*. . . .“ Nun wird der Triumph Amors beschrieben (der Wagen wird von Rossen gezogen), dann der Triumph des Todes (die Reihenfolge entspricht nicht der im Gedichte) „nell trionfo della morte questa siede sopra una piramide in alto e intorno ha alcuni aridi teschi; il suo carro è tirato da due vacche, che passano sopra i cadaveri atterati di Pontefici, di Re, e guerrieri: precedono il carro alcuni uomini, e donna a cavallo. . . .“ Es folgt die Beschreibung des Triumphes der Castità (zwei Einhörner ziehen den Wagen) und dessen der Fama (als Zugthiere zwei Elephanten). Ob diese Gemälde uns noch erhalten sind, ist mir unbekannt. Die Trionfi, die heute noch in der Academia delle belle arti in *Siena* sich befinden, werden dem Sienesen *Vanni*¹ zugeschrieben.

Bezüglich der Tafeln des *Simone* aber muß eines betont werden, daß hier ein Anachronismus vorliegt dadurch, daß der 1344 verstorbene *Simone* von *Siena* Bilder zu *Petrarca's* Triumphen gemalt haben soll, zu einem Gedicht, das gewiß erst nach 1344 entstanden ist. Wenn die Bilder wirklich von *Simone* gemalt waren, so entsteht hier die Frage, ob nicht etwa *Petrarca* durch *Simone's* Bilder zu seinen Gedichten angeregt worden ist, wahrscheinlich schöpften Beide aus einer vielleicht gemeinschaftlichen älteren Quelle. Soweit uns die Beschreibung bei *Della Valle* urtheilen läßt, war auf den Bildern des *Simone* das Ensemble der Trionfi schon sehr ausgebildet, so daß man wohl auf

¹ Zeichnungen nach diesen Bildern befinden sich in der *Petrarchesca Rossettiana* zu Triest. Vergl. deren Catalog von *Attilio Hortis*, Abtheilung Ikonografia. S. 211 ff. Nr. 2. *Vanni* ist erwähnt in *Crowe* und *Cavalcafelles* Gesch. d. ital. Mal. I. S. 145.

eine noch weiter zurückliegende Entstehung solcher Bilderreihen denken möchte.

An die erwähnten Tafeln des Simone schliesse ich ein derselben Zeit und wahrscheinlich derselben Schule angehöriges Bild an, das sich in der Galerie zu *Düsseldorf* befindet. (Akademie, Nr. 109. Kreisförmig auf Holz. Durchm. 0'63 M). Es stellt den Triumph der Keuschheit vor und hat wohl zu einer Suite nach Petrarca gehört. Auf einem von zwei weissen Pferden gezogenen Triumph-Wagen, der von vielen Mädchen begleitet wird, steht die allegorische Figur der Keuschheit (ein bekleidetes Mädchen mit Flügeln und nimbird). Zu ihren Füßen eine goldene Scheibe, die auf einer goldenen Kugel ruht. An dieser Figur hat sich ein Einhorn emporgerichtet. Hintergrund: Landschaft mit zeltartigen Bergen. Gleichfalls als Rest einer Suite nach Petrarca dürfte ein dem *Dello Delli* vielleicht nicht mit Unrecht zugeschriebenes Bild in der Pinakothek zu *Turin* (Nr. 95) anzusehen sein. Es stellt den Triumph Amors dar und ist im Katalog als „ottagono a foggia di vassoio“ bezeichnet, in der That aber zwölfeckig. Zu der Beschreibung im Cataloge füge ich hinzu, daß der reich geschmückte Wagen nach links im Bilde gezogen wird. Im Vordergrund sehen wir Phyllis und Aristoteles.

Erwähnt müssen hier auch werden die dem *Matteo Pasti* zugeschriebenen vier Triumphe auf einem gebogenen Schirm oder Schrank in den *Uffizien*.¹ Unten links der Triumph Amors (goldener Wagen von vier Schimmeln nach rechts gezogen). Unten rechts der *Triumph des Todes* (zweirädriger Wagen von zwei schwarzen Büffeln gezogen nach rechts im Bilde). Auf einem farkophagartigen Aufbaue des Wagens steht *la morte* als *Cadaver* mit langen blonden Haaren. Ein zeretztes weißes Hemd deckt nothdürftig den Körper. Kopf schädelartig. *La morte* trägt über der linken

¹ Zeichnungen darnach in der Petrarchesca Rossettiana zu Triest. *Hortis. Catal. Iconogr.* Nr. 1.

Schulter eine Sense mit gebogener Stange. Vor dem Wagen fliehen drei¹ reich gekleidete Jünglinge zu Pferd. Links oben: Triumph der Fama. Wagen von Elephanten gezogen. Fama sitzt in einer Art Mandorla, von welcher nach beiden Seiten geflügelt Posaunen abstehen. Rechts oben Triumph der Gottheit. Nicht in Form eines Zuges, sondern als Anbetung der Dreieinigkeit durch Engel und Heilige. Das Ganze circa 1'1 M. breit und 0'45 M. hoch.

Ich schliesse hier an die von *Wafler* in der Zeitschrift f. b. Kunst, 1880, S. 61 ff. erwähnten Tempera-Tafeln der *Petrarchesca Rosssettiana* in Triest, von denen drei im Katalog von *A. Hortis* abgebildet sind. Vergl. *Catalogo... Ikonografia* Nr. 9 und 10. Es sind florentinische Möbel-Bilder des 15. Jahrhunderts.

Der Kunstwerth der bisher beschriebenen Triumphe ist gering. Viel höher steht in dieser Beziehung eine Tafel von *S. Botticelli* in der Pinakothek zu *Turin* (Nr. 369), ein Bild, das allerdings zu den schwächeren des Meisters gehört, aber dennoch eine gewisse Beachtung verdient. Das Bild stellt den Triumph der Keuschheit dar und wurde sowohl von *Crowe* und *Cavalcafelles* als auch von *Otto Mündler* in ikonographischer Beziehung, wie mir scheint, verkannt. Bei dem Rundbilde in Düsseldorf und dem Dello in Turin könnte man daran zweifeln, ob sie wirklich einer ganzen Suite nach Petrarca angehört haben, ob sie direct durch das Gedicht angeregt sind. Der kleine Botticelli in Turin dagegen zeigt ein Merkmal, welches uns zwingt, an Petrarca zu denken. Was sollte sonst die dem Triumphwagen voranschreitende weibliche Figur mit der Hermelin-Fahne?² Nichtsdestoweniger schweigen *Crowe* und *Cavalcafelles*, ebenso *Mündler* von dieser unzweifelhaften Beziehung. Letzterer sagt in seiner Recension

² Anspielung auf die Erzählung von den drei Lebenden und den drei Todten, so wie wir es u. a. auch auf dem Pisaner Triumph finden. An diesen erinnern auch die krüppelhaften Bettler hinter dem Wagen.

¹ *Petrarca* im *trionfo della Morte* spricht ausdrücklich von dieser Figur, die eine freie Erfindung einem solchen Zuge kaum beigegeben hatte.

von *Crowe* und *Cavalcafelle's* Geschichte der italienischen Malerei: „Das in der Turiner Galerie befindliche Bildchen (von Botticelli?) eine weibliche Gestalt auf einem von zwei Einhörnern gezogenen Wagen, gehört zu der Folge von Bildern mit ähnlichen Vorstellungen allegorischer Art, Triumph der Judith u. f. w., deren vier von wunderbarer Feinheit und Zierlichkeit der Palaſt Adorno in Genua bewahrt“. Wenn diese Bildchen wirklich ſo fein ſind, was wohl bei Angabe eines Kenners wie *Mündler* nicht zu bezweifeln iſt, ſo gehören ſie gewiſs nicht in eine Reihe mit dem Bilde in Turin, das in der That durchaus nicht ſo fein iſt, wie es *Crowe* und *Cavalcafelle* (deuſche Ausgabe, III., S. 172) ſchildern. Ich glaube, daſs die Suite des Turiner Bildes, wenn überhaupt eine ſolche exiſtirt hat, nicht in jenen von *Mündler* erwähnten bibliſchen Bildern, ſondern durchaus in einer Reihe nach *Pétrarca* zu ſuchen ſei.

Inwiefern mit der Tafel des Botticelli in Turin jene vier Trionfi zuſammenhängen, die *Ernſt Förſter* („Geschichte der italieniſchen Kunſt“ III., S. 312) „im Oratorio von S. Anfano bei Fieſole“ geſehen hat, weiſs ich nicht. *Förſter* gibt keine Dimensionen und überhaupt keine Beſchreibung. Er ſchreibt ſie der Hand des Botticelli zu und ſagt, daſs ſie ſtark beſchädigt ſeien.

Der Zeit des Botticelli und gleichfalls der florentiniſchen Schule gehören auch die zwei Rundbildchen Nr. 174 und 175 der Städtiſchen Galerie zu Mainz an. Die nicht beſonders ſorgfältig ausgeführten Tempera-Gemälde ſind im Catalog als Allegorien auf den Frieden gedeutet, können aber nichts Anderes vorſtellen, als die triumphierende und die thronende Caſtita nach *Pétrarca*. Auf dem Triumphwagen von Nr. 174 erblickt man nämlich vorne den gefeſſelten Amor mit verbundenen Augen; auf 175 erſcheint das Banner mit dem Hermelin.

Hier werden wohl passend die von *Waffler* beschriebenen Entwürfe zu Fr. *Mantegna's* Proscenium-Bildern im Schlosse Colloredo bei Udine angereicht. Es sind die sechs Triumphe nach Petrarca. Bezüglich der Triumphe des Todes entnehme ich der Beschreibung Folgendes: „Der Tod als Gerippe mit der Sense dargestellt, steht auf dem Wagen, an dessen vier Ecken Totenköpfe sich befinden“. Von den Bildern des Bonifazio Veronese, welche Petrarca's Triumphe darstellen, wird weiter unten bei den Stichen nach diesen Bildern die Rede sein.¹

Auch die Buch-Malerei hat sich (besonders im 15. Jahrhundert) mit dem Gegenstande beschäftigt. Voranzustellen ist unter den miniirten Büchern, die hieher gehören, der schon oben angeführte, von „Sini-baldi in Firenze“ im Jahre 1476 ausgeführte Codex Nr. 548 (fonds ital.) der *Pariser National-Bibliothek*. Auf jedes der sechs Triumphe kommt darin je ein Bild. Außerdem ist das Titelblatt reich verziert. Der Triumph Amors zeigt den kleinen Gott als geflügelten Knaben, bogenschiefsend (wie gewöhnlich). Er steht auf einer goldenen Kugel, die den hochaufgebauten prächtigen Triumph-Wagen bekrönt. Dieser wird von vier weißen Rossen direct gegen den Beschauer gezogen. Zahlreiches Gefolge. Auch der Triumphzug der Pudicitia bewegt sich wie alle folgenden direct gegen den Beschauer. Der Triumph des *Todes* zeigt uns den Sieger als *geflügeltes Skelet*, das auf dem Gipfel seines Karrens sitzt. Mit der Rechten hält der Tod eine Sense,

¹ Wenn auch nicht dem speciellen Gedankenkreise von Petrarca's Triumpfen angehörend, so doch einen Triumphzug des Todes vorstellend, muß hier ein Wandgemälde von *Lorenzo Costa* in der Capella Bentivoglio in S. Giacomo maggiore zu Bologna erwähnt werden. Die Beschreibung der Todes-Figur gebe ich nach *Alinari's* Photographie. Der Tod ist hier, soweit sich unterscheiden läßt, ein Cadaver von höchster Magerkeit und, wie es scheint weiblich. Er kniet auf einem von zwei dunklen Rindern gezogenen Karren und hält mit der Linken eine Sense. Die Rechte ist warnend erhoben. Schädel marcerirt. Eine dunkle Draperie fällt von der linken Schulter über die Oberchenkel herab. Auf den beiden Zugthieren reiten zwei der beschriebenen Todes-Figur ähnliche Cadaver. Ueber die Darstellung im allgemeinen, Vergl. *Burckhardt* Cicerone II., 581 und *Crowe* und *Cavalcafelte* Geich. d. ital. Mal. V. 577. Andere Triumphe des Todes. s. *Vigo* a. a. O.

mit der Linken einen Schädel. An dem Triumph-Wagen finden wir Todtenschädel in reichlicher ornamentaler Verwendung. Der Tod ist hier zwar ein Knochenmann, macht aber auf anatomische Richtigkeit keinen Anspruch. Die Flügel gleichen hier ausnahmsweise nicht solchen von Vögeln oder von Fledermäusen, sondern haben in ihrer vielfacheligen Form einige Aehnlichkeit mit dürrn Distelblättern. Wahrscheinlich sind Nachtfalter-Flügel gemeint, wie die eingezeichneten Augen vermuthen lassen. Skelet und Flügel sind hellgelb. Der Karren wird von zwei büffelähnlichen ruhig schreitenden Rindern gezogen. Die Umrahmung des Bildes zeigt im Ornament reichliche Verwendung des Todtenschädels. Ein Rundbildchen unten in der Mitte des Rahmens zeigt den *Tod* in Action. Ein braungelbes Gerippe mit großen stacheligen Flügeln eilt durch die Luft und tödtet eben einen von zwei Männern, welche ihm entfliehen wollen. Auch die Zierstreifen der nächsten Seiten haben den Schädel als Ornament aufgenommen; er wechselt ab mit Vögeln und Amoretten und erscheint einmal gekrönt.

Die triumphirende Fama ist ein bekleidetes Mädchen mit Schwert und Buch und sitzt auf einer Weltkugel. Eine Strahlen-Glorie umgibt sie. Tempo ist als Saturn aufgefaßt, Divinita sitzt in einem Tempelchen, das auf Räder gestellt ist und von drei geflügelten Engelsköpfchen gezogen wird.

Die Petrarca-Handschrift mit trefflichen Miniaturen, die *Waagen* in der National-Bibliothek zu *Madrid* gesehen hat und die er dem Gerolamo de Libri zuschreibt,¹ kenne ich nicht, ebensowenig die in *Lützow's Kunst-Chronik* (XVIII. Bd. Sp. 388) erwähnte Handschrift der Offuna-Bibliothek zu *Madrid*. Auch die, welche *Waagen* in „Kunstwerke und Künstler in England und Paris“ (III., S. 395 und 396) beschreibt und die bei *Piper* (Mythologie I., 308) erwähnten Dres-

¹ *Zahn's Jahrbücher* I, 328, 329.

dener Trionfi habe ich bisher nicht gesehen (Rosio und Primaticcio).

An das Manuscript der Pariser Bibliothèque Nationale reihe ich ein fast ebenso prächtiges der *Wiener Hof-Bibliothek* an (Nr. 2649).¹ Es trägt am Schluß Bezeichnung und Datirung. Genannt wird als Vollender *Jacobus Veronensis*, als Zeit das Jahr 1459. Die figürlichen Darstellungen sind folgende; Fol. 3, *b*, Petrarca schlafend auf einer Wiese neben einem Bache, Fol. 4 *a*, Triumphzug Amors, Bewegung gegen den Beschauer. Fol. 19, *b* Triumph der Keuschheit (Bewegung nach rechts), Fol. 25, *a* Triumph des Todes (Bewegung nach rechts). Links im Vordergrunde der vierräderige einfache schwarz drapirte Triumph-Wagen, gezogen von zwei schwarzen Rindern. Auf dem Wagen steht der Tod als gelbbraunes *Skelet*, welches mit langem schwarzen goldgeränderten Mantel bekleidet ist. Der Tod hält einen gespannten Bogen und zielt damit gerade vor sich hin. Im äußersten Vordergrunde rechts knieen vier schwarz verummte Gestalten bei einem offenen Sarge, in welchem ein Leichnam liegt. Links eine Figur, welche neben dem Wagen kniet und die Hände bittend zum Tode erhoben hat. In der Mitte des Hintergrundes liegen zwei bekleidete Männer auf dem Wiesenrunde. Rechts ein König, dessen Page dem Tode eine goldgefüllte Schüffel anbietet.² In der Ferne

¹ Die Wiener Hof-Bibliothek bewahrt noch mehrere Petrarca-Handschriften mit Miniaturen (Nr. 2581, 2582 und 2634). Eine derselben erwähnt in *Bucher's Geschichte der Techn. K. I.* 260. Vergl. auch *Graus* in „Kirchenschnuck“ 1882. — Die Petrarca-Handschrift des Jac. Veronensis ist bei *Waagen* in den vornehmsten Kunstdenkmälern in Wien II. S. 102 f. erwähnt.

² Derselbe Gedanke kommt auch auf dem Triumph des Todes in Clufone zum Ausdruck.

Noch erwähne ich eine italienische Bilder-Handschrift des Petrarca, die mit der Hamilton-Sammlung vor kurzem ins Berliner Kupferstich-Cabinet gekommen ist, ferner ein in *Louandre's „arts somptuaires“* (II. Bd., 2 Abbildungen [Tod als Cadaver] III. Bd., Text, S. 202) benütztes Mpt. aus der Bibliothèque Nationale zu Paris (anc. F. Fr. Nr. 7079 R.), das unvollständige Manuscript der Laurenziana (Strozz 174) aus dem 15. Jahrh. von Bepe (Giuseppe) *Ardinghelli*. Der Tod ist hier als Skelet von plumper Form gebildet. Ein kurzer bis kaum an die Knie reichender zerrissener schwarzer Rock mit ganz kurzen Aermeln deckt nothdürftig die Gestalt, welche mit beiden Händen eine Sense hält. Endlich erwähne ich das in *Graus'* kleiner Schrift über die Trionfi der Grätzer Schreine angeführte Manuscript der Riccardiana

Landschaft, rechts Bäume, links eine Bergstadt. Mitten in den Randverzierungen unten ein Rundbildchen mit einem Schädel. Fol. 33 *b*, Verherrlichung der Tugend „virtute“. Fol. 37 *b*, Triumph der Fama (Bewegung gegen den Beschauer). Fol. 46 *a*, die Zeit, kein Triumphzug. Ein Triumph der Gottheit fehlt.

Zu den interessantesten Bilder-Handschriften von Petrarca's Triumphen gehört wegen seines Bilderreichtums das von Marmitta illuminirte Manuscript der *Casseler* Landes-Bibliothek (16. Jahrhundert). Es ist von Dr. *Schubart* im Jahre 1863 in R. *Naumann's* „Serapeum“ ausführlich gewürdigt worden. Was die Todes-Figuren deselben Manuscriptes betrifft, so finden wir auf Fol. 167 *b*, wo der Angriff des Todes auf die Keuschheit dargestellt ist, den *Tod* (fast verwischt) als ein mit Mantel bekleidetes *Skelet*, das die Sense hält. Links sehen wir den von zwei Einhornern gezogenen Wagen der Keuschheit. Diesem entgegen tritt eine Schaar von Skeleten, von denen zwei Kronen tragen, zwei gelbe Mäntelchen. Die Schädel sind passabel gezeichnet, dagegen die Becken ohne jedes Verständnis. Fol. 174 *a*, zeigt auf einem kleinen Breitbilde, rechts im Mittelgrunde ganz klein den Triumph des Todes. Links im Vordergrund einer Landschaft sitzt der Dichter. Der *Tod* als Skelet steht, in der Rechten die Sense haltend, auf dem schwarzen Wagen, dieser wird von schwarzen Rindern gezogen. An Kunstwerth stehen die Miniaturen dieses Manuscriptes weit unter denen des oben erwähnten Pariser und denen des Wiener Manuscriptes.

Mehrere Incunabel-Ausgaben des Petrarca bringen Holzschnitte zu den Trionfi; vergl. *Brunet* IV, Sp. 544 ff.

Die Bilder dieser älteren Ausgaben, soweit sie mir bekannt geworden sind, führen den Tod als Skelet

(Nr. 1129). Siehe auch den Abschnitt „Manoscritti“ 189 ff. in A. *Hortis*, *Catalogo delle opere di Fr. Petr. esistenti nella Petraschesca Rossettiana di Trieste* (1874).

ein, roh und plump gezeichnet, auf einem Karren stehend, die Sense haltend. Dramatisch bewegt und feiner gezeichnet kommt der Tod als Skelet später in der Venezianer Ausgabe von 1545¹ vor. Er ist dort gleichfalls mit der Sense dargestellt, aber in dem Moment nach Führung eines wuchtigen Streiches. Auf dem zweiräderigen Karren steht eine Sanduhr.

Auch in Frankreich begegnet uns ein lebhaftes Interesse für Petrarca's Trionfi, allerdings erst im 15. und 16. Jahrhundert. Was mir an französischen und französisch-flandrischen Darstellungen der Trionfi bekannt geworden ist, habe ich in einem Artikel der Wiener Montags-Revue „Petrarca's Trionfi in Frankreich“² und in einem Bericht über die Wiener Gobelin-Ausstellung 1883 für *Lützow's* Kunst-Chronik zusammengestellt. Der Tod erscheint auf diesen Darstellungen meist als abgekehrter Cadaver,³ aber auch als *Atropos*, den Lebensfaden durchschneidend. Daß diese Darstellungs-Form, welche mehrmals auf Tapisserien vorkommt,⁴ gerade zur Zeit der Renaissance auftritt, kann uns nicht Wunder nehmen. *Lomazzo* empfiehlt sie später als besonders geeignet für den Schmuck von Grabmälern (Trattato von 1584, Cap. XXI, „Quali pitture vadano collocate ne sepolcri, cimiteri, chiese sotteranee ed altri luochi melancolici e funebri“).

Noch muß von den zahlreichen Kunst-Blättern gesprochen werden, dann von den Reliefs, die den Triumph des Todes und die übrigen Trionfi nach Petrarca darstellen. Unter den Kunst-Blättern sind naturgemäß die

¹ Il Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Velutello di novo ristampato co le figure ai trionfi et con piu cose utili in varii Cuoglii aggiunte. In Venecia appresso Gabriel Giolito de Ferrari MDXXXV.

² Dort findet sich eine ausführliche Beschreibung der interessantesten Reliefs am Hôtel du Bourgthérould zu Rouen, lit. Beilage, 18. Dec. 1882.

³ So in Rouen und in dem Mpt. Nr. 2581 und 2582 der Wiener Hof-Bibliothek. 2581 fol. 129, b. Triumph des Todes. Dieser ein braunes Cadaver mit Todten-Schädel und die Sense haltend. Fol. 134, b in ganz ähnlicher Gestalt zu dem Bette eines Sterbenden tretend; 137, b mordet er auf freiem Felde mit der Sense. Die Hauptgelenke durch Querlinien markirt, Bauch aufgeschlitzt. Fol. 248, b Tod drei Pfeile und einen Bogen haltend.

⁴ Vergl. hierüber neben der angeführten Literatur auch Gazette des beaux-arts, XX. S. 73 — und Eugène Muntz: La Renaissance en Italie et en France, Cap. „L'esprit de la première renaissance“.

ältesten und die meisten italienischer Abkunft. So die Niellen (Pafs. 664 und 665) mit dem Triumph Amors und der Castità. Hieher gehört vielleicht auch das Niello B. IV, 4 eine Art Triumph Amors von Peregrino da Cefena. Auch die bei *Passavant* I. S. 338 erwähnten kleinen Stiche Nr. 746 und 367, beide einen Triumph Amors vorstellend, gewifs aber nicht als Pendants zu betrachten (wie *Passavant* will), mögen hier genannt werden, wenngleich es selbstverständlich ist, dafs nicht jeder Triumph Amors auch schon eine Beziehung zu Petrarca hat. Gewifs im Anschluß an Petrarca's Gedankengang sind componirt die sechs italienischen Stiche bei *Passavant*, V. S. II, Nr. 116 und die kleinen freien Copien, B. XIII. S. 423, 424. Der Tod ist darauf als ein skeletartig mageres Cadaver dargestellt, das mit beiden Händen eine Sense hält. Schädel marcerirt.

Hervorgehoben müssen werden die bei *Bartsch* XIII., S. 277 und 423 als Werke des Nicoletto da Modena¹ angeführten Trionfi, die heute dem *Baccio Baldini* gegeben werden.² Der Tod ist dort skeletartig gebildet, am Hinterhaupt zeigt er ein langes Haarbüschel. Er ist mit kurzem Hemde bekleidet und hält die Sense in der Rechten. An dem Wagen finden wir als Ornament zahlreiche Todtenschädel, Vorderarmknochen und Schlüsselbeine.

Nicht zu vergessen sind die vier Stiche *Pomaredè's*, vermeintlich nach Tizian, in der That aber nach Bonifazio Veronese, welche den Triumph des Todes, des Ruhmes, der Zeit und der Gottheit vorstellen. Ich habe, wie ich glaube, bewiesen,³ dafs die Stiche nach den zum Theil verschollenen Bildern jener Suite des Bonifazio Veronese sind, die *Ridolfi* beschreibt und von der sich die zwei ersten Bilder im Wiener Belvedere, zwei andere in der Galerie zu Weimar befinden.

¹ Vergl. *Pafs*, V. 71. Nr. 73–78 und V, 11, sowie den Artikel Baccio Baldini in *Meyer's* großem Künstler-Lexicon, II. Bd. S. 611.

² Vergl. auch *Yriarte* „Florenz“ dort eine Abbildung.

³ Im Repertor. f. Kunstw. VII. 1. Heft.

Die Stiche gehören zwar dem 18. Jahrhundert an, die Darstellungen aber sind aus dem 16. Jahrhundert, und zwar wahrscheinlich in den ersten Decennien desselben entstanden.

Erst verhältnismäßig spät kamen die Triumph-Darstellungen nach Deutschland. Die Beispiele, die ich kenne, gehören durchaus erst ins 16. Jahrhundert: so die Stiche von *Pencz* und die Tafel-Gemälde Nr. 556 557¹ des Wallraf'schen Museums in *Cöln*. Die Letzteren stellen den Triumph der Liebe und den der Zeit vor, gehören jedenfalls zu einer Suite nach Petrarca und entstammen der Schule Holbeins.

Die Stiche des *G. Pencz* sind bei *Bartsch* (Nr. 117 bis 122) nicht in der dem Gedichte entsprechenden Reihenfolge aufgezählt. Die richtige Folge ist die: B. 117, 118, 121, 119, 120, 122.² B. 121 zeigt uns den triumphirenden *Tod* als *Skelet* von guten Verhältnissen, aber ohne viel Rücksicht auf correcte Anatomie. Am besten ist wieder der Schädel, am schlechtesten das Becken. Der *Tod* steht auf einem zweiräderigen Karren, der von galoppirenden Ochsen (nicht Büffeln) gezogen wird. Vor dem Wagen eine Gruppe von Fliehenden, die sich überstürzen und nun von Rindern zertreten werden. Rechts im Hintergrunde die Hölle nach mittelalterlicher Art als Thier-Rachen gebildet. Das Anbringen der Hölle hinter dem Tode ist hier ein Zug, der unbestreitbar vom apokalyptischen Bilde des vierten Reiters im sechsten Capitel genommen ist;³ bei Petrarca kommt dergleichen nicht vor. Die illustrierten Bibeln des 16. Jahrhunderts hatten dieses Bild verbreitet; bei *Pencz* liegt hier offenbar eine Erinnerung an solche apokalyptische Darstellungen vor. Bezüglich der übr-

¹ Ein Triumph Christi Nr. 811 derselben Galerie hat mit Petrarca nichts zu thun, sondern steht in Bezug zu Tizian - Andreani.

² *Bartsch* wurde offenbar durch die auf dem Triumph des Todes angebrachte Ziffer 5 irreführt, die sich aber nicht auf die Reihenfolge der Stiche bezieht.

³ et infernus eum sequebatur.

gen Triumphe des *Pencz* verweise ich auf die Beschreibung bei *Barfch.*¹

An diese Triumphe reihe ich vier Blätter eines anonymen *Meisters* an, vier Holzschnitte, die im *Pariser Cabinet* im Bande des Jost Ammann untergebracht sind. Sie stellen den Triumph der Liebe, der Keuschheit, des Todes und des Ruhmes dar. Breite 0·185 M., Höhe 0·121 M.

1. Amor als geflügelter Knabe auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen. Vor ihm ein gefesselter König (Jupiter). 2. Die Keuschheit, als „Laura“ bezeichnet, hat vor sich den gefesselten Amor. 3. Der Tod als Skelet, ganz ohne Haut und Haar. Er steht auf dem von zwei wild einher galoppirenden Ochsen gezogenen, durch die stürmische Fahrt schon arg beschädigten Wagen. Der linke Fuß ist vorge setzt. Die gewaltige Figur holt weit mit der Hippe aus, um die im Vordergrund stehende „Laura“ hinzustrecken. Links bemerkt man noch „Penelope“ und „Lucretia“, welche auf dem vorhergehenden Blatte den Triumphwagen der Keuschheit begleitet hatten. Der Boden ist im Vordergrund vollständig mit Leichen der verschiedensten Würdenträger bedeckt. Auf dem düsteren Gewitter-Himmel zeigt sich die Mondichel und das Friedens-Zeichen des Regenbogens, welches wohl darauf hindeutet, daß es mit der Herrschaft des Todes nicht mehr lang dauern werde. 4. Triumph der Fama. Hier herrscht denn auch schon heller Sonnenschein. Die geflügelte Göttin, auf zwei Trompeten blasend, steht auf einem von zwei Elefanten gezogenen Wagen. Weise und Helden schreiten nebenher.

M. v. Heemskerk hat die Trionfi in ähnlicher Weise behandelt, wie wir es auf den beiden eben erwähnten Reihen gefunden haben. Im *Winkler'schen* Kataloge III. S. 443 finde ich einen Triumph Cupido's

¹ Eine Copie des Triumphes der Fama von einem unbekanntem Stecher mit dem Monogramm IP ist bei *Brulliot* erwähnt. Vergl. *Nagler's* Monogramm Nr. 1344.

und einen der Pudicitia (Nr. 2448), S. 444 einen Triumph der Zeit (Nr. 2453). Sie gehören doch gewiß zu jener Suite, von der im Museum zu Padua mehrere Blätter ausgestellt sind. Es fehlt dort der Triumph Amors und der Fama. Die Wiener Hof-Bibliothek besitzt die vollständige Reihe. Alle Züge bewegen sich nach links und tragen den Namen oder das Monogramm des Heemskerck. „Cupido“, der nackte geflügelte Knabe mit Pfeil und Bogen, steht auf einem Wagen, der von vier hellen Rossen gezogen wird. „Pudicitia“ ist eine Frau von mittlerem Alter auf einem von zwei Einhörnern gezogenen Wagen. (Bezeichnung im Stichfeld unten Mitte: Heems Kerck·In Ven·PGalle Fe“). Auf dem Triumph des *Todes* sehen wir den letzteren als eine abgemagerte, jedoch muskulöse Gestalt (Cadaver). Die Vorderarme sind skelettiert, Kopf behaart, Augenhöhlen leer, Nase ohne Spitze. Er sitzt auf einer Art Thron, der sich auf einem dreiräderigen Karren befindet. Dieser wird von zwei Ochsen gezogen. Die zwei Haupträder des Karrens haben Speichen aus Röhren-Knochen, an der Felge Messer und als Nabe einen Todtenschädel. Die kurze aufgebogene Deichsel endigt in einen Schädel. Vorn am Wagen ein drittes Rad mit Messern. Das ganze Fuhrwerk geht über zahlreiche Gestalten hinweg. Links im Hintergrund ein Ofen, darin der Höllenrachen (Bedeutung wie oben). Der Tod führt die Sense. Die Bezeichnung findet sich nahe dem untern Rande links im Stichfelde: „M·I·V·“ mehr gegen die Mitte: „PG·F·“, fast in der Mitte: „3“ (die Nummer des Triumphes). „Tempus“ ein bärtiger Greis mit Flügeln und Krücken wird von zwei Hirfchen gezogen und von den vier Jahreszeiten begleitet, gleichfalls bezeichnet. Divinitas thront in Wolken auf den vier Evangelisten, links liegen Amor, Keuschheit, Ruhm, Tod und Zeit auf dem Boden, rechts erblicken wir den Höllenrachen. Monogrammirt und mit Numer 6 versehen.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts degenerirt der ganze Gedankengang des Petrarca, je weiter er sich verbreitet.

Als eine solche Degeneration der Trionfi ist ein Stich von 1574 nach „Peter Bruegel“ anzusehen, der unter anderen auch in der *Leber'schen* Sammlung zu Rouen zu finden ist. In der Mitte der Darstellung sehen wir auf einem von zwei Pferden gezogenen Wagen eine Allegorie der *Zeit*. Dem Wagen folgt der *Tod*¹ zu Pferde und hinter diesem gewahren wir ganz links *Fama*, welche rittlings auf einem Elefanten sitzt. Woher als von den Triumph-Darstellungen nach Petrarca sollte der Künstler gerade diese Zusammenstellung genommen haben?

Auch andere Triumphzüge als die nach Petrarca boten Anlaß zu Todes-Darstellungen. So zum Beispiel die schon in der italienischen Renaissance vorgebildeten Triumphe der Jahreszeiten, Tageszeiten, Lebensalter u. s. w.² Der Triumph der Erde bei *Ant. Wierx* (in der Suite des vier Elemente-Alv., 1474 bis 1478) zeigt eine Beziehung zum Triumph des Todes. Dafs der Wagen hier von Ochsen gezogen wird, dürfte übrigens als Anspielung auf den Ackerbau aufzufassen sein und nicht auf die Zugthiere in den Triumphen des Todes nach Petrarca.

Zu den allegorischen Triumph-Darstellungen, welche in irgend einer Beziehung zum Tode treten, gehören auch die „*quatre parties du jour*“ und das „*jugement dernier*“ des *Ant. Wierx* (Alv. 1479 bis 1484). Dort ist sogar eine entfernte Verwandtschaft des Gedankenganges mit dem in Petrarca's Trionfi nicht zu verkennen.

¹ Hier ein mit weitem Mantel fast gänzlich verhülltes Skelet, an dem nur der Schädel einigermaßen richtig gezeichnet ist. Er hält mit der Linken die Zügel, mit der Rechten eine Senfe und reitet ruhig auf einem sehr kleinen Pferde.

² Vergl. *Burckhardt*, *Cultur d. Ren.* II. Th. S. 161, 164 — beachte auch a. a. O. S. 155 ff., wo über die weite Verbreitung allegorischer Umzüge in Italien gesprochen wird.

1. Aurora triumphirt, von Laetitia, Natura, Securitas zu Pferde begleitet. Auf dem Triumph-Wagen vorn Amoretten (also die Lebensfreude, der Triumph Amors), rückwärts Pax, Innocentia, *Castitas* (die Castita bei Petrarca), 2. Meridies, 3. Vesper, 4. Nox. Vor dem Triumph-Wagen reiten auf den ziehenden Rindern ein *Skelet* mit Pfeil, „Fatum“, ein geflügelter bärtiger kräftiger Alter mit Sense „Tempus“. Auf dem Wagen sitzen die Parzen; hinter ihnen ein Sarg. 5. Der Triumph der Dreieinigkeit. Der *Tod* (ein Skelet), die Zeit, die Hölle etc. von der Gottheit überwunden, nur der von den drei göttlichen Tugenden geführte Mensch findet Gnade vor Gott „gratia“.¹

Nun sei noch ein flüchtiger Blick auf die *Reliefs* geworfen, welche die Trionfi darstellen. In *eine* Gruppe norditalienischer Arbeiten des 15. Jahrhunderts gehören:

1. Ein *Triumph Amors* im *Louvre* (Nr. 48, H. des „supplément à la description des sculptures du moyen age et de la Renaissance“; Breite 0·27 M., Höhe 0·26 M.: Don de M. His de la Salle 1876), Bronze.

2. Ein *Triumph des Todes* bei Baron *Davillier* in Paris; Bronze (gehört unzweifelhaft zur selben Suite wie das Louvre-Relief, Dimensionen dieselben, Beschreibung weiter unten. Erwähnt in der „Gazette des beaux-arts“ vom 1. September 1883).

3. Reihe von *sechs Triumphen* an den Truhen des *Grätzer Domes* (Elfenbein.) Sie stehen jedenfalls in sehr naher Beziehung zu den eben genannten Reliefs und könnten Copien derselben sein. Gyps-Abgüsse davon sind in der Petrarchesca Rossettiana zu Triest; vergl. *Hortis* Ikonografia Nr. 3 Abbildungen in *Steinbüchel's* unkritischer, 1858 erschienener Publication der Grätzer Schreine; ferner in *Lützwow's* Kunst auf der Wiener Weltausstellung, danach in *Graus'*: „Die zwei Reliquien-Schreine im Dome zu Grätz. Separat-Abdruck

¹ Befindet sich ohne Marge als anonymer Stich in der *Leber'schen* Sammlung zu Rouen.

aus dem Kirchenschmuck“. Graz 1882. Eine Entgegnung auf *Steinbüchel's* Ansichten gaben *Heider* und *Bock* im IV. Bande der Mittheilungen der k. k. Central-Commission, pag. 27. Vergleiche auch *Lind*: Die Oesterreichische kunsthistorische Abtheilung der Wiener Weltausstellung, 1873, S. 4 und 5; ferner *Ilg*: „Untersuchungen über Werke der Renaissance und Barockkunst in Grätz“ in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission, XIX. 187. Die Publicationen von Professor *Lubin*, mehreremale citirt bei *Graus*. Im Sommer 1883 waren die Schreine in der culturhistorischen Ausstellung in Grätz zu sehen, gleichwie sie sich 1870 auch auf der Wiener Weltausstellung befanden.

Ueber die ganze Gruppe von Reliefs vergleiche auch den Artikel von *E. Molinier* im VIII. Jahrgang der „Gazette archeologique“ S. 226 ff. und *Eugène Muntz*. La Renaissance en France et en Italie. Capitel: „L'esprit de la première renaissance“.

Der Triumph des *Todes* auf dem Relief der Grätzer Schreine (Vergl. Fig. 2) stimmt vollkommen mit dem Relief bei Baron *Davillier* überein; eine andere Wiederholung in Elfenbein befindet sich bei Malcolm in London. Der *Tod* ist hier als *Skelet* gebildet, wengleich ohne besondere Naturtreue und etwas plump. Eine schmale Draperie erstreckt sich vom rechten Oberarm zum linken Unterschenkel. Der Tod hält mit der Linken die Senfe. Auf dem Karren ist als Ornament eine Reihe von Schädeln und eine von schreitenden Skeleten angebracht. Die Bronzen dieser Suite wurden von *Davillier* dem Vellano zugeschrieben. Der Paduaner Schule gehören sie gewifs an.

4. Ein *Triumph des Ruhmes* im Louvre. Elfenbein-Fragment (Notice des ivoires par A. Sausay, S. 53, Nr. A 98). Dort nicht als Triumph nach Petrarca erkannt, als solcher aber abgebildet und beschrieben in dem oben erwähnten Artikel der „Gazette archeologique“ von *E. Molinier* „Un ivoire italien du XV. siècle au musée du Louvre“. Das abgebildete Relief

ist ein Fragment und zeigt mit minimalen Abweichungen dieselben Figuren, die sich auf der unteren Hälfte des Grätzer Triumphes der Fama befinden. Die obere

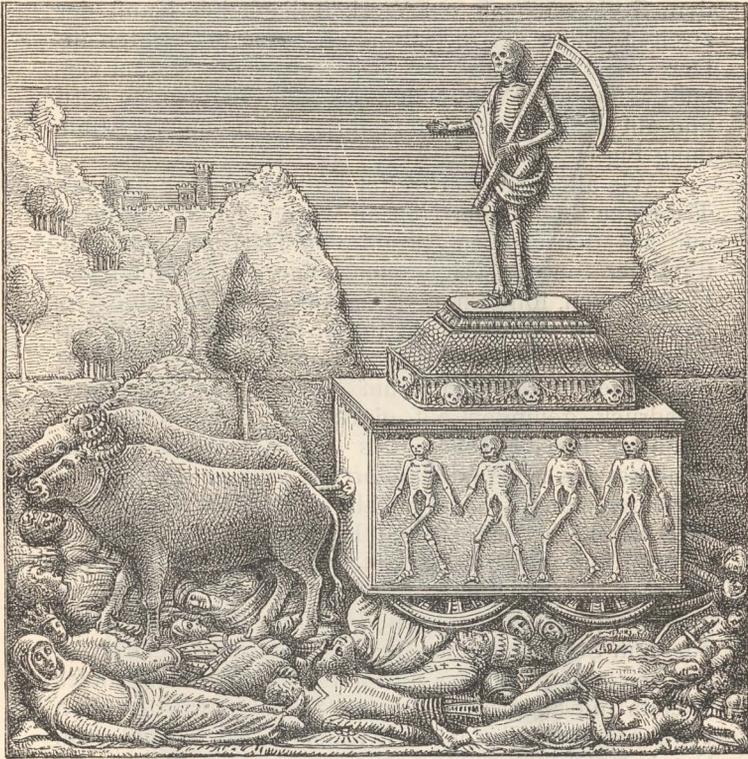


Fig. 2.

Hälfte und ein Stückchen links fehlen. Breite 0·220 M. (Höhe 0·105 M.) Noch füge ich hinzu die bei *Wastler* nach Lind) erwähnten Trionfi auf den Elfenbein-Buchdeckeln einer Petrarca-Ausgabe von 1492, Eigentum

des Grafen Keglevich und die von *Graus* (S. 8) angeführten „Elfenbein-Reliefs eines Uhr-Zifferblattes im Stifts-Schatze zu Kremsmünster“. Die Trionfi finden sich dort auf der äußersten breiten Zone des ganzen Werkes, das circa 0.50 M. im Durchmesser hat und dem Style nach als ein Werk italienischer Kunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu betrachten ist. Der *Tod* sitzt als Skelet, halb von einem Mantel verhüllt, auf einem Wagen, der von Rindern gezogen wird und auf Messerrädern dahinfährt. Vergl. unsere Abbildung Fig. 3.¹

Wie allgemein verbreitet und bekannt Petrarca's Trionfi zu Beginn der Neuzeit waren, sehen wir nicht nur aus der großen Anzahl von Darstellungen vollständiger Suiten, welche sich ohne große Mühe auffinden lassen, sondern auch daraus, daß einzelne Gedanken aus dem Gedicht in der bildenden Kunst benützt werden.² Der Gedanke von der Ueberwindung des Todes durch den Ruhm hat zum Beispiel seinen Ausdruck gefunden auf einem der schon oben erwähnten Bronze-Reliefs des *Andrea Riccio* für das Grabmal des M. A. della Torre in Verona. Auf einem derselben kommt der Tod als geflügeltes Skelet vor. Wir sehen dort zur Linken Pegasus, in der Mitte als Haupt-Figur behandelt *Fama* auf der Weltkugel, zur Rechten ein geflügeltes Skelet an einen Baumstamm gebunden; daneben auf dem Boden die Sense, die offenbar dem Skelet entfallen ist. Die Abbildung bei Clarac, die Zeichnung Percier's und der Zusammenhang dieses Skelets mit andern geflügelten Skeleten wurde schon erwähnt. Das Skelet des Riccio wird sowohl vom Catalog der Renaissance-Sculpturen des Louvre, als

¹ Erwähnt in der „Presse“ vom 22. August 1884. (*Hg.*)

² Einzelne Triumphe finden sich auf Möbeln verschiedenster Art. So fand ich auf einer Florentiner Casette vom Ende des 15. Jahrhunderts in der Sammlung Morbio (jetzt Naue - Ackermann) einen hübschen Triumph Amors etc. etc. Künstlerisch bedeutendere Illustrationen zu Petrarca's Trionfi dell amore finden sich ferner auf einer in Email-Farben decorirten Glaschale venezianischer Arbeit aus dem 15. Jahrhundert in der II. Gruppe der kaiserl. Oesterr. Kunstsammlungen (Unteres Belvedere, Marmor-Galerie Nr. 265 — Vergl. *Hg.'s* Führer durch die Ambraser-Sammlung, II. Aufl., S. 102.)

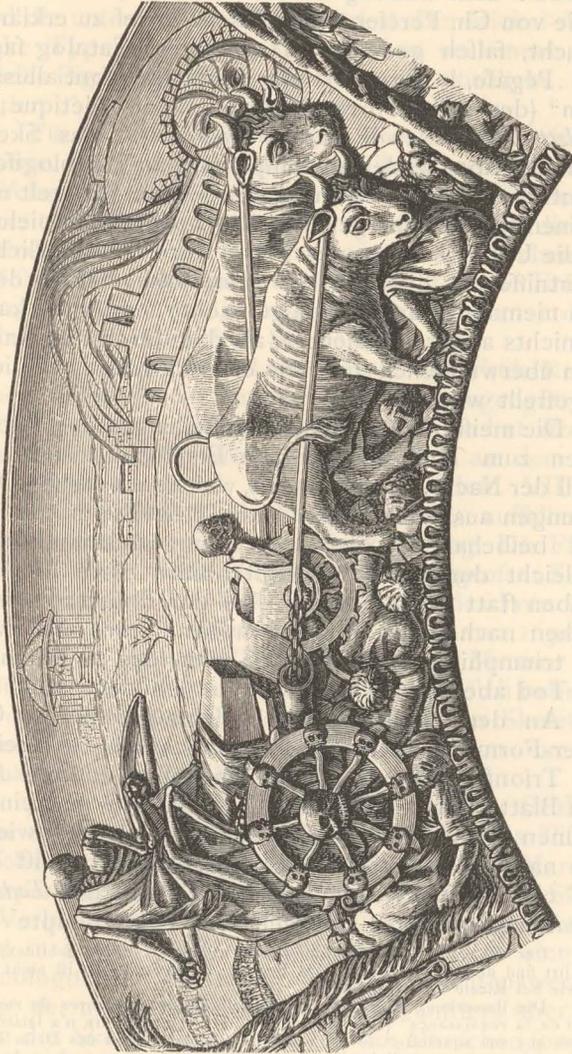


Fig. 3.

auch von dem Catalog der Zeichnungen, welcher die Copie von Ch. Percier nach diesem Relief zu erklären versucht, falsch gedeutet. Der letztere Catalog sagt: „...Pégase, le livre, la lampe et la palme font allusion à son“ (des della Torre nämlich) „savoir poétique; le squelette à son savoir comme médecin“. Das Skelet kann hier aber weder als Anspielung auf osteologische Kenntnisse gelten — wozu wäre es dann geflügelt und an einen Baumstamm gefesselt?! — noch als Anspielung auf die Ueberwindung des Todes durch die ärztlichen Kenntnisse des della Torre; denn diese haben doch auch niemanden unsterblich gemacht; sondern es kann gar nichts anderes bedeuten, als den durch den Nachruhm überwundenen *Tod*, wie er in Petrarca's Gedicht dargestellt wird.¹

Die meisten italienischen Darstellungen der Trionfi haben zum Theil ihrer frühen Entstehungszeit, zum Theil der Nachwirkung gemäfs, welche die frühen Darstellungen ausgeübt haben, den *Skelet*-Typus für den Tod beibehalten. *Bonifazio* bringt ausnahmsweise (vielleicht durch ein Mißverständnis) einen schönen Knaben statt eines Skeletes. Auf den Pomarede'schen Stichen nach Bonifazio's Triumphen finden wir zwar den triumphirenden Tod als Skelet, den überwundenen Tod aber als nackten Knaben gebildet.

An dem Skelet-Typus, beziehungsweise der Cadaver-Form halten auch andere auferhalb des Kreises der Trionfi gelegene Todes-Darstellungen fest. Auf dem Blatte nach *Michel-Angelo* (B. XV. S. 541) einem schönen grofsen Stiche, der uns den Tod zeigt, wie er eine nackte Frau vor dem Spiegel überrascht, ist der *Tod* eine magere cadaverartige Gestalt mit *Todtenschädel* (marcerirter Schädel, am Hinterhaupte ein

¹ Der Schädel ist hier wie der von anthropoiden Affen gebildet; gut modellirt sind die Knie, schlecht das Becken. Die Ausführung ist nicht sehr fein, wie bei *Riccio* überhaupt.

Die Bemerkung zu Nr. 25 der „Description des sculptures du moyen-âge et de la renaissance“ (1876) beginnt so: „L'homme illustre n'a laissé sur la terre que son squelette“. — Es soll demnach das Skelet des Della Torre gemeint sein, eine gänzlich unhaltbare Annahme, die man auch im Louvre heute nicht mehr festhält.

Büschel Haare; die Draperie verhüllt die linke Schulter und die untere Hälfte des Rumpfes). Der Michel-Angesleske Typus der Frau ist nicht zu verkennen; die Todes-Figur erinnert dagegen an nördliche Vorbilder.

Für die Zeit bis etwa 1520 ist es möglich, einigermaßen die Todes-Gestalten an ihren rein ikonographischen Merkmalen als italienisch oder aufseritalienisch zu unterscheiden. Späterhin vermischen sich die verschiedenen Formen so sehr, daß die Unterscheidung auf stylistische Merkmale angewiesen ist. Diese Erscheinung begegnet uns ja naturgemäß bei allen erdenklichen ikonographischen Studien.

Der geflügelte Tod, der uns in der Früh-Renaissance für Italien fast charakteristisch entgegengetreten ist, erhält sich im Süden ziemlich lang. So hat *Bernini* den *Tod* als *geflügeltes Skelet* gebildet, an dem weit bekannten Grabmal des Papstes Urban VIII. in St. Peter zu Rom. Die Popularität des auffallenden Werkes enthebt mich jeder Beschreibung. Die Flügel finde ich dann wieder an dem überlebensgroßen Skelet ganz oben auf dem Marmor-Grabmal des Petr. Equ. D. Marci atq. Dominic. de Marcheti von 1690 im „Santo“ zu Padua. (Das in schwarzem Marmor ausgeführte Tuch, worauf die lange Inschrift sich befindet, wird von einem zweiten überlebensgroßen Skelet ein wenig emporgehoben. Sichtbar ist davon nur der Schädel und der rechte Arm).

Zu erwähnen ist hier auch ein großes Grabmal von 1778 im Dome zu Pisa (Grabmal eines Pisaner Bischofs). Auch hier ist die Inschrift auf einer Marmor-Draperie angebracht, die mit einem geflügelten Skelet in Verbindung steht. Dieses ist in erhabener Arbeit und in Lebensgröße ausgeführt und zeigt einen in osteologischer Beziehung höchst beachtenswerthen Zug, der uns von den Studien des Künstlers über den Bau des Skeletes — nicht nur beim Menschen sondern auch beim Vogel — Zeugnis gibt. Der richtigen Er-

kenntnis folgend, daß Flügel an dem menschlichen Körper immer nur eine unvermittelte Zugabe sind, hat er die Brust des Skeletes mit einem Knochen bereichert, der als Stütze und als Vermittler für die Flügel dient. Er hat eine „furcula“ gebildet, wie er sie am Vogels-Skelet kennen gelernt hatte.

Auch die Flügelknaben mit umgekehrter Fackel erhalten sich als Rest der feineren umschreibenden Auffassung bis spät ins 17. Jahrhundert.¹ In S. Giovanni e Paolo zu Venedig finden sie sich auf dem Grabmal des Ludovicus Comanus neben dem Skelet (das sich in derselben Kirche auch auf dem Grab-Obelisk des Melchior Lancea findet. Ende des 17. Jahrhunderts).

Wie wir eben an dem Grabmal des L. Comanus gesehen haben und wie viele Dutzend anderer Beispiele lehren, vermischt die Spät-Renaissance und das Barocco die verschiedensten Anspielungen auf den Tod, die ihnen nur irgend bekannt sind. Das Skelet, und zwar das möglichst realistisch gestaltete Skelet wird übrigens bevorzugt.

Bevor wir aber weiter schreiten in der Aufzählung und Gruppierung der Todes-Bilder in der Spät-Renaissance, sei ein Blick auf einige Länder geworfen, deren Todes-Auffassung im späten Mittelalter noch nachzuholen ist.

Noch haben wir von den Todesdarstellungen des späten Mittelalters und der Neuzeit in Frankreich, in den Niederlanden, in Oesterreich und in Deutschland zu sprechen.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die zahlreichen Todesdarstellungen der *französischen* Kunst.

Wie schon früher angedeutet, ist es auch in Frankreich der Typus des mageren Cadavers, allmählig übergehend in die Form des Skeletes, der für die Personification des Todes im späten Mittelalter fast ausschließlich in Gebrauch steht. Wie es scheint, hat sich

¹ Vergl. das von Fr. *Quesnoy* (Fiamingo) ausgeführte Monument in S. Maria dell Anima zu Rom, abgebildet bei Cicognara.

dieser Typus zugleich mit der Gothik in Frankreich entwickelt und hat sich von dort aus über alle Culturstaaten Europas verbreitet. Auf welche Weise die seit dem frühen Mittelalter traditionelle anziehende Form des Todes als Jüngling in die abschreckende des Cadavers übergegangen ist, ob in früh-gothischer Zeit ein allmählicher oder ein rascher Uebergang vom alten zum neuen Typus stattgefunden habe, das sind Fragen, die sich nur durch Studien beantworten ließen, deren besonderes Ziel die französischen Todesbilder des 12. und des beginnenden 13. Jahrhunderts bilden würden.

Uns steht für die hier zu gebende Skizze nur eine Todesdarstellung zur Verfügung, die auf einen allmählichen Uebergang des alten zum neuen Typus hindeuten möchte. Es ist eine Darstellung des Todes in den „Fabliaux, dits et contes“ der königl. Bibliothek zu Brüssel (Nr. 94II bis 9426). Die erwähnte Bilderhandschrift stammt ungefähr vom Ende des 13. Jahrhunderts. Auf der Titelseite des Abschnittes, der vom Tode handelt, ist Folgendes zur Darstellung gebracht: links eine Figur im Bette liegend bis an die Brust von einer rothen Decke verhüllt, sonst nackt. Rechts der mit einem langen bis über die Kniee reichenden Hemde bekleidete Tod. Er hat noch nicht den Charakter des abgekehrten Cadavers; seine Gestalt ist musculös, besonders der rechte Vorderarm. Statt eines lebenden Kopfes allerdings grinst uns ein maceirter Schädel entgegen.¹ Vor die Augenhöhlen ist ein Tuch gebunden,² das in der Mitte des Gesichtes mit einem kleinen gleichschenkeligen Kreuze verziert ist. Der Tod trägt hier einen langen schmalen Sarg und

¹ Eine ähnlich gestaltete Todesfigur wurde erst unlängst in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission abgebildet (S. XXXI des laufenden Jahres). Diese in einem Prager Codex vorkommende Figur ist offenbar durch burgundische oder französische Vorbilder beeinflusst (Fig. 4).

² Nebstbei sei bemerkt, daß auch der apokalyptische Todesreiter am Portal der Kathedrale zu Amiens die Augen verbunden hat. Die mehrmals in der Literatur vorkommende Todesfigur an der Notre-Dame zu Paris hat gleichfalls verbundene Augen. Ich hatte, wenn ich nicht irre, wegen ausgedehnter Restaurations-Arbeiten an der Kathedrale nicht Gelegenheit, die Figur an Ort und Stelle zu studiren.

eine Schaufel. So ausgerüstet schreitet die Gestalt von rechts her gegen den im Bette, wie es scheint, Schlafenden zu. Goldgrund, wie auf allen Miniaturen dieses Manuscriptes.

Dafs die musculöse Bildung des Körpers an der beschriebenen Todesfigur einen Rest der Auffassung des hohen Mittelalters bildet, ist mir einigermassen wahrscheinlich. Dem macerirten Schädel nach aber gehört die Gestalt dem neuen Typus an.

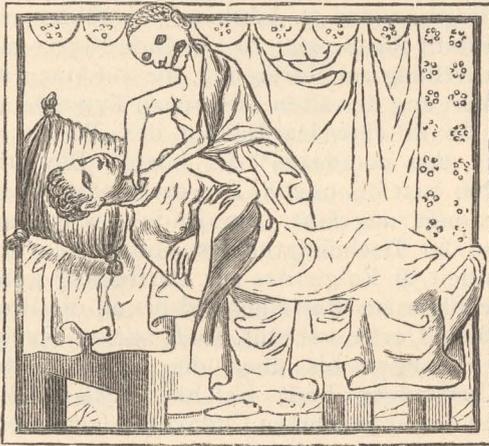


Fig. 4.

Aus späterer Zeit ist mir keine französische Todesfigur bekannt, die nicht durch ihre Magerkeit in Gegensatz zu der eben mitgetheilten musculösen Gestalt träte. Als spätere Beispiele seien die Todesfiguren genannt, die sich in dem reich und gar kurzweilig illustrirten lateinischen Missale des Petrus de Raimbaucourt von 1323, einem interessanten Manuscripte in der königlichen Bibliothek im Haag, befinden. Der Codex ist kurz charakterisirt in *Woltmann's* und *Wörmann's* Geschichte der Malerei (I, 351), wofelbst

auch eine der vier Todesdarstellungen erwähnt ist, die in diesem Codex vorkommen. Die erste, etwa in der Mitte des Buches, zeigt uns den Tod als nackten Knochenmann, unzweifelhaft als Skelet gemeint, wenn auch ohne Verstandnis für Anatomie ausgeführt. Er galoppirt auf einer braunen Kuh mit grünen Hörnern nach links vom Beschauer. Die erhobene Rechte hält eine kurze Lanze. Unter dem linken Arm trägt er einen kleinen Sarg. Dem Tode entgegen reitet auf einem grauen Löwen eine weibliche Figur, die eine Eule und einen großen Vogelfuß trägt. Diese zwei Figuren bilden die Verzierung des Unterrandes und sind in derselben Weise angeordnet, wie viele andere Randverzierungen des Buches.

Die zweite Todesdarstellung, sehr ähnlich der ersten, findet sich gegen Ende. Der Kopf des Todes ist hier mit einem weißen Tuche umwunden. Die dritte und vierte Darstellung bilden als Pendants die Verzierung des Unterrandes einer Seite. Die Figur zur linken ist halb Pferdekörper, halb menschliches Skelet. Ein Anklang an die Kentauren ist zweifelhaft, aber nicht unwahrscheinlich. Figuren, die den Kentauren noch näher stehen als unser kleines Bild, kommen auch in der mittelalterlichen Plastik vor. [Vergl. *Baudot*: Sculpture française. Dort eine Abbildung eines Pilaftercapitals aus dem 12. Jahrhundert im Musée de Toulouse. Auf dem Capital erblickt man eine kentaurenartige Gestalt, mit einem Bogen zielend, mitten im Ornament. Ein kentaurenartiger Bogenschütze findet sich auch auf einer frühgothischen Sculptur über dem Thürsturz im Kirchthurme zu Pachten (Kreis Sarlouis), vergl. die Abbildung in *E. aus'm Werth*: mittelalt. K. D. in den Rheinlanden, Taf. LXIII. Hier zu erwähnen sind auch die in *Kugler's* kleinen Schriften, I, S. 66 abgebildeten Drollerien. Siehe auch *Kraus*: Kunst und Alterthum in Elsaß-Lothringen, II. S. 413, 414; Tauffstein zu Leberau].¹

¹ Erwähnenswerth ist hier auch eine Sculptur an der westlichen Façade der Kathedrale von Chartres (vergl. *Cahier et Martin*, Nouveaux Mélanges

Ihr Oberkörper zeigt Bauch, Brust und Hals überhäutet, wogegen die Oberarme und der Schädel völlig macerirt erscheinen. Vorderarme und Hände zeigen sehr allgemeine Formen. Statt eines der sonst dem Tode in jener Zeit zukommenden Attribute hält unsere Figur mit der Linken eine Violine; die Rechte führt den Bogen. Hier tritt uns zum erstenmal der Tod musicirend entgegen in einer Auffassung, die in den Todtentänzen später so vielfach variirt vorkommt. Uebrigens handelt es sich hier um eine Drolerie, nicht um eine Darstellung, auf welcher der Tod seines ernstesten Amtes waltet.

Die Todesfigur zur Rechten, die vierte galoppirt der eben beschriebenen von rechts her mit ausgebreiteten Armen entgegen. Auch sie ist im Oberkörper als Mensch, im Uebrigen als Thier gebildet; der Oberkörper halb Cadaver halb Skelet. Alle vier Todesbilder zeigen eine helle graubraune Färbung.

Schon hier, also im Jahre 1323, finden wir der gegebenen Beschreibung zufolge ganz ausgesprochen gothische Todesbilder, die keine Spur mehr von hochmittelalterlicher Tradition zeigen.

Daselbe gilt von dem Todesreiter¹ auf dem kostbaren ältesten Kartenspiele des Pariser Kupferstich-Cabinets, das als Spiel von Charles VI. gegolten hat. Die Figur des Todes ist offenbar als Skelet gemeint, da die grossen Gelenke (soweit sie nicht von dem schwefelgelben Rocke verdeckt werden) durch deutliche Querlinien markirt sind. Das Pferd, auf dem der Tod sitzt, bäumt sich. Wenn er hier beritten erscheint, so ist das ein Zug, der wohl kaum anderswoher genommen ist, als aus der Apokalypse (VI. Cap.). Als Attribut trägt der Tod hier die Sense.

von 1874, S. 191). Erinnert sei hier auch an das in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission (IV. Jahrgang, S. 62) abgebildete spätromantische Relief und an ähnliche Figuren auf der Bronzethür des Augsburger Domes.

¹ Die ganze Figur ist schlecht gezeichnet, besonders aber die Hände und Füße. Am Oberarme sind zwei Knochen gezeichnet. Offenbar hat man den *Musculus biceps* als Knochen gedeutet. Der Unterkiefer beginnt schon am Hinterhaupte. — Die erste und zugleich eine gute Abbildung dieser Figur gab *Langlois* a. a. O. Taf. 48 (lith. v. *Tudot*), Text S. 193.

Auch auf späteren Kartenspielen¹ kommt der Tod mehrmals beritten vor; häufiger aber als Senfemann, wie er ein Gefilde mäht, aus dem menschliche Hände hervorzuwachsen scheinen.

Eine große Anzahl französischer Todesdarstellungen wäre ohne Schwierigkeit für das 15. Jahrhundert und für den Anfang des 16. aufzufinden. Selten findet sich eine in ikonographischem Sinne wirklich originelle Erscheinung unter diesen cadaverartigen Gestalten, deren größtes Contingent die *Todtentänze* stellen. Ob nun in Kermaria en Plouha² oder in der Chaife-Dieu,³

¹ Bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts kommen Todesbilder auf Spielkarten sehr häufig, vereinzelt auch im laufenden Jahrhundert vor. Die große Karten-Sammlung des Pariser Kupferstich-Cabinetes und die *Leber'sche* Spielkarten-Sammlung in der städtischen Bibliothek zu Rouen geben besonders reiche Gelegenheit, diese Art von Todesbildern zu studiren. Größtentheils enthalten sie Kartenspiele der Neuzeit, die übrigens mit merkwürdiger Beharrlichkeit an älteren Typen festhalten. Spielkarten mit Todesdarstellungen habe ich auch noch in anderen Sammlungen gesehen. Die Bibliothek der II. Gruppe der kaiserl. österr. Kunst-Sammlungen besitzt (neben mehreren älteren interessanten Spielen) ein wenig bedeutendes, nicht dem alten Bestande angehörendes modernes kleines Kartenspiel, das auf mittelalterliche Vorbilder zurückweist und in welchem ein Tod vorkommt, der die Clarinette bläst. Das Oudheidkondiggenotschap Museum in Amsterdam besitzt einige gleichfalls sehr junge Kartenspiele (entweder mit alten Stöcken gedruckt oder älteren Mustern nachgebildet), die „la mort“ enthalten. Im Alterthums-Museum zu Brüssel werden Holzstöcke für Spielkarten bewahrt, auf denen gleichfalls der Tod vorkommt. Fast ausnahmslos ist es Nr. 13, auf der sich die Todesfigur findet. Die Zahl galt und gilt für Manche noch heute als unglückbringend (vergl. Abbé *Auber* „Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme“ I, 145, 149). Nur auf einem niederländischen Kartenspiel, das noch bis in unsere Tage hie und da gespielt wird, hat der Tod Nr. 1 (vergl. *J. C. Schultze-Jacobi* „De nederlandsche doodendans . . . Utrecht 1849). Diese äußerst rohe Darstellung weicht auch insofern von den gewöhnlichen Todesbildern auf Spielkarten ab, als der Tod hier als Bogenschütze dargestellt ist, da er doch sonst fast immer als Reiter oder als Mäher auftritt, selten durch Chronos oder einen Mohren vertreten.

Bezüglich Spielkarten im Allgemeinen vergl. *Lacroix*: Le moyenage et la renaissance 1849, II. Bd. Dort ist eine Uebersicht über die ältere Literatur gegeben. Vergl. auch *Langlois* a. a. O. II, 190 ff. Ein sehr roh ausgeführtes Kartenspiel, etwa aus dem 17. Jahrhundert, mit einem Todesreiter auf XIII kommt vor in *A. R. de Liesville's* Recueil de bois ayant trait à l'imagerie populaire aux cartes aux papiers etc., gr. Fol., 4. Lieferung. In der modernsten Literatur über Spielkarten ist als zusammenfassende Arbeit hervorzuheben *R. v. Eitelberger's* 1859 geschriebene, 1884 in erweiterter und verbesserter Auflage erschienene Abhandlung „Ueber Spielkarten“ (im III. Bde. der von *Eitelberger's* gesammelten kunsthistorischen Schriften). In einer jüngst erschienenen Arbeit von *Lehrs* ist eine einschlägige Todesdarstellung publicirt, die uns in der Folge noch beschäftigen wird.

² (Côte du Nord.) Aquarelle-Aufnahmen für die Com. des mon. hist. von *Denuelle*.

³ (Auvergne.) Vergl. *J. Toulor*, Chr. *Nodier* et *A. d. Cailleux* Voyages pittoresques, 1835 (II. Pl. 146 ff. u. I. Pl. 68). — *A. Jubinal*, Explication de la Danse des morts de la Chaife-Dieu, 1841 — *Langlois* a. a. O. Taf. 52 — *Mathilde* . B. Les Danses macabres et L'abbaye Saint-Robert de la Chaife-Dieu. 1878.

ob in den etwas späteren gedruckten Todtentänzen eines Jean Gerson oder eines Guyot Marchant, ob endlich in den Todtentänzen der livres d'heures, stets tritt uns der Tod als eine magere Gestalt entgegen, bald näher dem Cadaver, bald näher dem Skelet. Innerhalb dieser Gränzen gibt es dann allerdings viele Abwechslung. Der Kopf ist mehr oder weniger macerirt, zeigt gelegentlich auch eine vollständige Nase; der Schädel läßt in vielen Fällen eine deutliche Stirnnaht erkennen. Ein Haarbüschel am Hinterhaupte fehlt selten. An den Extremitäten findet man häufig die großen Gelenke markirt. Der Bauch ist meist in der Mittellinie aufgeschlitzt. Die Attribute wechseln zwischen verschiedenen Musikinstrumenten, der Senfe, der Schaufel, dem Pfeil, dem Sarg und Anderem.

So interessant und lohnend es auch wäre, das Capitel der *Todtentänze* einmal wieder eingehend zu bearbeiten, so wenig liegt es im Plane unserer Untersuchung, gerade diese Partie zu bevorzugen. Einige Bemerkungen über das Thema sind übrigens nicht zu vermeiden. Der Ursprung der Todtentänze möchte in Frankreich zu suchen sein, u. zw. ist es am wahrscheinlichsten, daß die Danse macabres sowohl in bildlicher Darstellung als im Schauspiel auf Gedichte zurückgehen, in denen der tröstliche und deshalb bald allgemein beliebte Gedanke behandelt war, daß für den Tod Alle gleich seien. *Langlois* spricht von derlei französischen Gedichten aus dem 12. Jahrhundert.¹ Kritisch bearbeitet ist die Frage bis heute noch nicht.

Für den französischen Ursprung der Todtentänze spricht außerdem die Art und Weise ihrer Verbreitung, die mit der der Gothik so ziemlich gleichen Schritt hält. Sie wurden in Deutschland erst später populär als in Frankreich. *Jacob Grimm* sagt bezüglich der Todtentänze in der deutschen Poesie: „unfere dichter des 13. jh. reden indeßen noch nie vom todtentanz, der seit dem 15. 16. zu den populärsten vorstellungen

¹ A. a. O. I. 285. Vergl. auch: *Kaßner* „Les danses des morts“ S. 9 ff.

gehört“.¹ In Italien können die Todtentänze ebenfowenig als die aus Frankreich stammende Gothik feste Wurzel fassen. Der echten Todtentänze in der italienischen Kunst sind wenige.²

Der Umstand, dafs der älteste bekannte bildliche Todtentanz von der Schweiz in Anspruch genommen wird und sich nicht gerade in Frankreich findet, kann nicht allzuschwer in die Wagfschale fallen, da es sich wohl mehr darum handelt, wo die meisten alten Todtentänze vorkommen, als darum, ob dort oder da ein solches Monument nachgewiesen ist, das vielleicht älter ist als die andern. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, wird man den französischen Todtentänzen wohl den Vorrang lassen müssen. Ein gewissenhaft angelegtes Verzeichnis der wirklich erhaltenen und der aus den Quellen nachweisbaren Todtentänze wäre hier von größtem Werth. Leider sucht der Wisfsbegierige nach einem solchen Verzeichnis einstweilen vergebens. Wo immer Anläufe dazu gemacht worden sind, überall ist entweder unkritisch benütztes Material in Verwendung gekommen oder man hat zu wenig Gewicht auf die Vollständigkeit gelegt.

Da ich meine Studien über den Gegenstand noch nicht abgeschlossen habe, verzichte ich einstweilen darauf, meinerseits eine Zusammenstellung der verschiedenen Todtentänze von Neuem zu versuchen. Für die in der hier gegebenen Skizze verfolgten Zwecke genügt es wohl, die Todtentanzbilder durch ein oder das andere Beispiel zu repräsentiren und darauf hinzuweisen, dafs hier noch viel fruchtbare Arbeit zu leisten wäre.

Das Beispiel muß nicht unbedingt aus dem Kreise französischer Denkmäler genommen werden. Es mag also gestattet sein, ein uns näher liegendes Monument als Vertreter der Todtentanzbilder zu wählen, etwa eine Scene aus dem Todtentanz zu *Metnitz* in Kärnten.

¹ Deutsche Mythologie. 3. Aufl., S. 807.

² *Vigo*: Le danze macabre in Italia S. 19.

Aufsen an dem polygonen Karner des Friedhofes in dem genannten Orte finden sich zahlreiche Reste eines Cyclus von Wandgemälden des 15. Jahrhunderts. Sie stellen eine Reihe von Todtentanzbildern dar, und wurden im Auftrage der k. k. Central-Commission in Aquarell copirt. Nach einer dieser Copien ist unser Farbendruck hergestellt (s. die beigegebene Tafel).

Wenngleich die Todesfiguren der Todtentänze für's eingehende Studium ganz mannigfach erscheinen, so bietet doch selten eine darunter das, was man als besonderen Typus bezeichnen könnte.

Erwähnenswerth ist der Umstand, dafs in den ältesten gedruckten französischen Todtentänzen auch der berittene apokalyptische Tod mit dem ihm nachfolgenden Höllenrachen erscheint.¹ Noch nicht aufgeklärt ist die Vertretung der gewöhnlichen Todesfigur durch einen Mohren, die nicht selten beobachtet wird. So z. B. in einem spanischen Kartenspiel der Pariser Nationalbibliothek, in den ältesten in Frankreich gedruckten Todtentänzen u. s. w. Einen hübschen Fall dieser Art enthält das Lyoner Gebetbuch der Stifts-Bibliothek in Göttweig (Cod. 453) auf dem 221. Blatte. Hier reitet der Tod als Mohr auf einem braunschwarzen, ein mächtiges Geweih tragenden Hirsch über verschiedene Würdenträger hinweg, die auf dem Boden liegen. Als Attribut hält er die Sense.²

Die französischen Gebetbücher des 15. Jahrhunderts, die man fast in jeder größeren Handschriften-sammlung in nicht geringer Anzahl vorfindet und von denen die Pariser Bibliotheken einen ganz erstaunlichen Vorrath bewahren, bringen als Illustrationen zu den Vigilia mortuorum nicht selten Todesdarstellungen. Man wird von mir nicht verlangen, dafs ich die aller-gewöhnlichsten Fälle zu Dutzenden aufzähle.

„On fait combien les illustrations relatives au cycle de la mort sont fréquentes dans nos livres

¹ „Et infernus eum sequebatur. Apoc. VI. Cap. 8. V.

² Vergl. unsere Abbildung; S. auch Mittheil. des Alterthums-Verein 1877, S. 112 und *Bucher*: *Gesch. d. tech. Künste* I, 226.

d'heures françaises“, sagt *E. Müntz* in seinem Artikel über die Todtentänze in der *Revue critique d'histoire et de littérature* vom 11. Jänner 1879.¹

Wie schon angedeutet, begegnet uns im 15. Jahrhundert selten eine originelle Todesfigur. Durch einen Kopf (nicht Schädel) ausgezeichnet ist eine Todesfigur in den Randverzierungen eines Missale der Stadtbibliothek zu Rouen (Nro. V 1). Im Uebrigen bietet die Figur nichts Ungewöhnliches (dunkel braungraues Cadaver, Bauch in der Mittellinie aufgeschlitzt; trägt einen kleinen Sarg und einen langen Pfeil). Durchaus ist die Form des verstorbenen halbverwesten Menschen benützt, der im späten Mittelalter schon ziemlich realistisch dargestellt wurde. Solche Bilder scheinen, nebenbei bemerkt, hie und da sehr beliebt gewesen zu sein. So z. B. bei König *René*. Im Jahre 1739 sah *de Broffes* in der Kirche Saint-Didier zu Avignon ein Temperabild, das König *René's* Maitresse als großes Skelet darstellte und das vom Könige selbst gemalt sein sollte.² Auch scheint es, daß sich der König selbst mehrmals als Todter darstellen ließ.³ Darstellungen von Verstorbenen sind auch anderwärts nicht ganz selten. Als Beispiele seien genannt: die pierre tumulaire des „... nicolas Flamel jadis. . . .“ von 1418, gegenwärtig im Musée des thermes zu Paris,⁴ die Tombe de *Robert Touse* aus dem alten Kloster der Kathedrale zu Rouen⁵ von 1422 (?), ferner der bekannte Grabstein des *Nicolaus Röder* von 1510 in der Thomas Kirche zu Straßburg,⁶ endlich

¹ Vergl. hiezu auch: Jahrbuch der k. preufs. Kunstsamml. 1884, S. 139.

² Vergl. *Ch. de Broffes*: „Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740.“ II, S. 13; „Memoires sur Avignon.“

³ *Lecoi de la Marche* hat die Angelegenheit dieser Bilder in seinem *Roi René* (1875) in Unordnung gebracht. *A. Giry* bemüht sich in der *Revue critique d'histoire et de littérature* 1875, Nr. 45 et 46, wieder Ordnung zu machen. Vergl. hiezu auch *Ch. de Broffes*: „Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740.“ II, S. 13; ferner *Quatrebarbes*: „Oeuvres complètes du roi René“ I, S. 152, IV, S. 68; endlich *A. Heis*: „Les médaillons de la Renaissance“, Francesco Laurana.

⁴ Nr. 345. Vergl. *Guilhermy*: „Inscriptions de la France du Ve siècle au XVIII, I. Bd., S. 176 — 180, mit Abbildung. Sehr ähnlich ist ein Grabstein des 15. Jahrhunderts, an der Außenseite von einer der Chor-Capellen an der Notre-Dame zu Brügge.

⁵ Abgebildet bei *Langlois* II., Taf. XXXVII. Neuerdings publicirt bei *Deville* et *F. Bouquet*: „Tombeaux de la Cathédrale de Rouen“, Paris 1881.

⁶ Vergl. *Kraus*: Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen I, S. 539.

die interessante Tumba des *Bernhard v. Scherffenberg* von 1513 in der Laurenzius-Kirche zu Lorch bei Enns¹ und des Bernhard von Polheim 1501 in Wels (Fig. 5).

Wollten wir noch spätere Denkmäler heranziehen, so müßte des Monuments des Pierre de la Grange von 1549 erwähnt werden,² von dem in der Pariser National-Bibliothek eine große Abbildung ausgestellt ist. Blaffet's Cadaver in einer Hängematte, dargestellt auf einem Grabmal in der Kathedrale von Amiens, wäre gleichfalls anzuführen.

Derlei Denkmäler können in einer Ikonographie des Todes nur uneigentlich Platz finden. Es sind Darstellungen von Verstorbenen, keineswegs Perfonificationen des Todes. In morphologischem Sinne aber verdienen sie erwähnt zu werden, da sie sich äußerlich durch nichts von wirklichen Todesbildern unterscheiden. In demselben Sinne können hier die überaus zahlreichen Bilder zu der Erzählung von den drei Lebenden und den drei Todten herangezogen werden, ohne daß deshalb ein specielles Eingehen auf dieselbe nöthig ist. Hie und da vertreten sie wirkliche Todesdarstellungen an Stellen, wo man solche sonst zu finden gewohnt ist.³ Beiden, sowohl den eigentlichen Todesbildern als auch den Darstellungen der drei Todten mit den drei Lebenden, liegt ja meist derselbe Gedanke zu Grunde, der Gedanke an die Vergänglichkeit alles Irdischen. Auch die Symbole des Todes, z. B. der Schädel oder andere Skelettheile, können eine vollständige Todesfigur vertreten.

Die gewöhnlichen Todesbilder des späten Mittelalters, deren leicht noch einige Dutzend aufzuzählen wären, bieten im Allgemeinen wenig Abwechslung. Viel bedeutungsvoller erscheinen jene Darstellungen, die in ihrer Deutung oder äußeren Gestalt den beginnenden Einfluß der Renaissance verrathen. Schon im

¹ Vergl. Dr. K. Lind: „Die St. Laurenzius-Kirche zu Lorch“ in den Mitth. d. k. k. Centr.-Comm. 1868, und Mitth. d. Alterthums-Ver. von 1870.

² Vergl. *Guilhermi* a. a. O., II. Bd., S. 535.

³ Vergl. *Primmel*; Dürer's Wappen mit dem Totdenkopfe.

Jahre 1460 kommt in einer französisch geschriebenen Bilderhandschrift der „Othea“ (in Brüssel, Bibl. roy. Nro. 9392) eine Vermengung des einheimischen Todes mit der antiken Atropos vor. Fol. 38 findet sich eine Miniatur (Breitbild 0·158 × 0·118), die zwar den Tod in mittelalterlicher Weise zur Darstellung bringt, deren Todesfigur aber vom Text direct als Atropos bezeichnet wird. „Ayes a toute heure regard — a Atropos et a son dard — . . .“ heisst es. Die „glose“ sagt dann überdies: „Les poetes apellerent la mort atropos.“ Die genannte Parze ist aber keineswegs als solche gebildet, sondern im Sinne der französischen Todesbilder des 14. und 15. Jahrhunderts als mageres Cadaver mit einer Art hautüberzogenen Schädels. Auch der Pfeil, mit dem der aufrechtstehende Tod hier einen vor ihm auf dem Boden liegenden Mann bedroht, gehört noch ganz der älteren Darstellungsform an.¹

In morphologischem Sinne wäre also die Figur kaum sehr interessant. Erst durch die Bezeichnung als Atropos gewinnt sie an Bedeutung. Sie nimmt Theil an dem in unserer Othea-Handschrift sowie in hundert anderen gleichzeitigen französischen Büchern auftretenden Widerstreben der Form gegen die Antike. Ebenso wie man die antiken Helden in Harnischen des 15. Jahrhunderts darstellt, wie man Orpheus als mittelalterlichen Harfner bildet, wie man den Tartarus als Thierrachen (als christliche Hölle), so läßt man auch Atropos durch eine gewohnte Figur vorstellen. Der Inhalt ist ein neuer, aber die Formen sind die alten. Diese widerstreben eine zeitlang der Neuerung, dem Beharrungsvermögen folgend, das in der Kunstgeschichte eben solche Geltung hat, wie in der Physik. Wir sehen hier wieder von Neuem, das auch die Todesbilder durchaus unter dem Einflusse der großen Strömungen der Kunstgeschichte stehen.

Die letzterwähnte Figur der Atropos wird noch durch einen weiteren Umstand bedeutungsvoll. Sie

¹ Eine Handschrift der Othea mit einer analogen Todesfigur befindet sich auch im Haag. Das Buch steht an Pracht der Ausführung dem Brüsseler Manuscripte nach, ist aber in ikonographischer Beziehung ebenso interessant.

hilft uns jene Kette erkennen, welche die schon vollständig antikisierenden Bilder der Atropos aus der Zeit der ausgebildeten Renaissance und die alten Todesbilder des Mittelalters verbindet. Ein Zwischenglied dieser Kette haben wir in dem Tode aus der „Othea“ schon kennen gelernt; ein anderes gibt uns jener Typus der Atropos-Darstellungen, wie er auf französisch-flandrischen Tapisserien am Ende des 15. Jahrhunderts vorkommt. Einen Teppich dieser Art bildet *E. Müntz* in seiner „Renaissance en Italie et en France“ ab. Es ist einer jener Teppiche, die wir indirect in dem Abschnitt über Petrarca's Trionfi erwähnt haben. Der Tod ist auf dieser Suite gleichfalls durch Atropos ersetzt, hier aber auch schon als Weib gebildet und fast ohne alle Anklänge an die Formen des mittelalterlichen Todes. Was diese Atropos aber noch als Zwischenglied und nicht als Endpunkt unserer Kette erscheinen läßt, das ist ihr Attribut. Sie trägt eine Lanze, die noch ganz jenen riesigen Pfeilen entspricht, wie sie auf französischen Todesbildern des späten Mittelalters vorkommen; als triumphierende Atropos führt sie allerdings die Schere. Todesbilder dieser Art geben uns auch den Schlüssel für die Deutung einer späteren Figur an die Hand, die bisher zwar mehrmals abgebildet und beschrieben worden ist, aber, wie ich annehmen möchte, noch keine zutreffende Exegese gefunden hat. Ich meine die Todesfigur in einem der Fenster von St. Patrice zu Rouen aus dem 16. Jahrhundert. Der Tod ist dort als musculöses, aber mageres Weib gebildet, fast nackt; in der einen Hand eine Lanze, in der andern ein Bündel Pfeile haltend. Ohne die Betrachtung von Todesdarstellungen nach Art der erwähnten Atropos-Bilder würde die Figur von St. Patrice zu Rouen¹ ganz vereinzelt dastehen, da sie

¹ Abgebildet bei *Langlois* a. a. O., II., Taf. XXI, Text S. 53 ff. Nach der Tafel bei *Langlois*, verkleinert bei *Welfely*: Gestalten des Todes und des Teufels, S. 19.

doch sonst ganz ungezwungen in unsere Kette eingefügt werden kann, wenn man die unleugbare Beziehung der Figur zu französischen Atropos-Bildern ins Auge faßt.

Die Todesfigur der Patricius-Kirche direct als Atropos zu bezeichnen, wäre allerdings zu gewagt, denn sie kommt in folgendem Zusammenhang vor: die Glasmalereien des ganzen Fensters geben eine Verherrlichung des Erlösungswerkes. Oben erblicken wir den Triumph Christi mit Hinblick auf das alttestamentliche Vorbild der ehernen Schlange; „amour“ und „obedience“ machen den Menschen der Erlösung würdig. Unten sehen wir die Vorgänge und Umstände verfinnbildet, welche das Erlösungswerk nothwendig gemacht haben. Adam und Eva, ein Teufel, der Tod und die Figur der Eitelkeit. Der Inhalt des Ganzen ist ein so ausgesprochen religiöser, daß wir auf der leider verlorenen Inschrift, welche den Namen der Todesfigur genannt haben dürfte, nicht eine: Atropos, sondern einfach eine: mort vermuthen können. Formell aber schließt sich die Figur den französischen Atropos-Bildern an. Sie dürfte um 1543 entstanden sein, da sich diese Jahreszahl auf einem andern Glasfenster desselben Styles in derselben Kirche findet.

Die Glasmalerei von St. Patrice hat uns rasch zu den Todesbildern der *französischen Renaissance* herangeführt. Diese lassen sich ungezwungen in zwei Gruppen bringen, von denen die eine durch jene Darstellungen gebildet wird, die sich mehr oder weniger dem Todestypus des späten Mittelalters anschließen,¹ ihn allerdings freier und eleganter ausbildend, die andere durch Darstellungen oder bildliche Umschreibungen wie wir sie in der italienischen Renaissance vorgebildet gefunden haben.

Welche Gruppe das Uebergewicht hat, läßt sich nicht leicht entscheiden. Nach meiner Schätzung

¹ Für eine längere Erhaltung des alten Typus sorgten u. A. auch die späteren Ausgaben der franz. Gebetbücher, die auch zu Beginn der Neuzeit noch mit den Stöcken des 15. Jahrhunderts gedruckt wurden.

wäre es die Gruppe der mittelalterlichen Typen, nach deren Seite das Zünglein ausschlagen dürfte. Deshalb sei von diesen Typen hier zuerst gesprochen.

Wer im Vorhofe der École des beaux-arts zu Paris die malerischen Reste des Schlosses Gaillon¹ studirt, der wird auf einem fauber ausgeführten Relief-Streifen mitten zwischen eleganten Zier-Motiven und Figuren im Style der französischen Früh-Renaissance eine Scene dargestellt finden, welche direct einem mittelalterlichen Todtentanz entnommen scheint. Eine magere fast unbedeckte Figur hat mit der Linken ein Mädchen am Schopf gefasst; sie steht links halb gegen den Beschauer gekehrt und hat das linke Bein weit vorgeetzt. Der nackte Oberkörper des Mädchens wächst aus einem nach abwärts gekehrten Büschel von Akanthus-Blättern hervor, die nach links in eine Art Füllhorn, nach rechts in eine Art Sirenschwanz auslaufen. Das Mädchen sträubt sich offenbar gegen das Andringen des ungemüthlichen Gefellen, denn sie hat den Kopf von ihm abgewendet und sucht ihn mit der Rechten von sich zu schieben, während die Linke sich im Ornament festklammert. Der magere Zudringliche, der unzweifelhaft den Tod bedeutet, stemmt seinen rechten Arm gegen die rechte Hüfte des Mädchens, als wollte er damit einen Halt gewinnen, um den Kopf seines wiederstrebenden Opfers besser an sich heranziehen zu können. Der Tod ist hier nach mittelalterlicher Tradition gebildet, nämlich als Cadaver von schwächlichen Formen und mit halb macerirtem Schädel. Ein schmales Linnen erstreckt sich von der linken Schulter schief über Brust und Bauch nach den Lenden. Der Höhe nach mißt die Figur 0,40 M. Das Relief ist in feinem Stein von Vernon ausgeführt und gut

¹ Ueber das Schloß ist zu vergl. J. A. du *Cerceau* „... bastiments de France“ 1576, I. Vol., ferner: *A. Lenoir* „Musée des monumens français . . .“ 1805, S. 53 ff. Die beschriebene Darstellung befand sich am Fries über der flachen Arcaden des Erdgeschosses in der „seconde Façade“. Gegenwärtig ist der Stein mit unfrem Relief außer Zusammenhang mit den Resten der übrigen Architektur.

erhalten.¹ Seine Entstehungszeit fällt mit größter Wahrscheinlichkeit zwischen 1490 und 1500.

Unter den französischen Todesbildern der Renaissance, die sich an den mittelalterlichen Typus anschließen, müssen noch erwähnt werden die schlecht erhaltene Figur auf den Triumph des Todes an den Reliefs des Hôtel du Bourthérould zu Rouen,² die Figuren des plastisch ausgeführten Todtentanzes in der Cimetière von St. Maclou³ in derselben Stadt und die sogen. „mort Saint-Innocent“ in Paris. Die letzterwähnte Figur, eine vollrunde Statue in Alabaster, stand ehemals auf der 1778 geschlossenen Cimetière des Innocents und befand sich im Jahre 1881⁴ in einem der Säle des Louvre, die dem Publicum nicht zugänglich sind (in der „falle de la cheminée“). Nichts weniger als anziehend in seiner Erscheinung hat das erwähnte Werk viele Bewunderer und Verehrer gefunden, die es, wie berichtet wird, bald dem Germain Pilon, bald dem François Gentil zuschreiben.⁵ Guilhermy bezeichnet es sehr richtig als „oeuvre médiocre“. Deshalb sehen wir auch von einer ausführlichen Beschreibung der heute noch dazu mit Blei vielfach restaurirten Figur ab und erwähnen nur, daß sie ein aufrechtstehendes Skelet vorstellt, das ehemals einen Pfeil (nicht eine Sense, wie Guilhermy vermuthet) in der Rechten gehalten hat. [Skelet mit dünnen Muskelresten. Gesichtschädel

¹ Die Gruppe mußte etwas eingehender beschrieben werden, weil sie (meines Wissens) bisher noch nirgends veröffentlicht ist. Seither hat Müntz eine kleine Abbildung in seiner „Renaissance en Italie et en France“ gegeben. S. 473.

² Ausführlich beschrieben in der liter. Beilage zur „Wiener Montags-Revue“ 1882 (18. December).

³ Vergl. insbesondere Langlois a. a. O. I., S. 19 ff., mit zahlreichen Abbildungen.—Vollendet um 1530.—Siehe auch „Gazette de Normandie“ 1879, 13. Juli.

⁴ Damals hatte ich Gelegenheit, die Figur an dem angegebenen Orte zu studiren.

⁵ Vergl. Alb. Lenoir „Statistique monumentale de Paris“ 1867 mit Abb. Guilhermy, a. a. O. I., 703. „Gazette des beaux-arts“ 1884, S. 501, secundäre Abb. Die „mort Saint-Innocent“ kam vom erwähnten Friedhofe zunächst in die Notre-Dame, von dort ins Musée des Petites Augustins und erst von da ins Louvre-Museum.

fkeletirt. Ueber der Stirn sind Löckchen sichtbar. Deutliche Stirnnaht.]¹

Bezüglich der erwähnten Todesfiguren des Friedhofes von St. Maclou zu Rouen sei hervorgehoben, daß sie weit mehr einem Muskelmanne als einem mageren Cadaver oder gar einem Skelet ähneln. Dies konnte ich trotz der schlechten Erhaltung des interessanten Todtentanzes, der an den Pfeilern des Umganges in Hoch-Relief ausgeführt ist, mit Bestimmtheit entnehmen. Die Form des Muskelmannes entspricht auch ganz der Entstehungszeit des Denkmals (um 1530) Denn, einer edleren Geschmacksrichtung folgend, wird im Verlaufe des 16. Jahrhunderts aus dem zeretzten, mageren, cadaverartigen Tode ein wohlgebildeter Muskelmann, der allerdings keine sonderliche Fülle der Formen zeigt, aber doch wenigstens die Spuren der Verwesung nicht absichtlich zur Schau trägt. Ein treffliches Beispiel für diese elegantere Auffassung gibt die Todesfigur von *Ligier Richier* in der Peters-Kirche zu Bar-le-duc² und der vierte apokalyptische Reiter auf einem Relief des Grabmals Jean de Langheac's in Limoges. Im Wesentlichen sind diese Figuren als magere Muskelmänner zu bezeichnen; der Tod von Ligier Richier hat einen skeletirten Schädel, wodurch er sich als Abkömmling des mittelalterlichen Typus ausweist. Von dem apokalyptischen Reiter in Limoges wird noch die Rede sein.³

Neben den erwähnten verfeinerten Darstellungen werden aber viele solche beobachtet, die noch ganz starr an der alten Form festhalten. Eine solche wäre die Figur auf der Buchdruckermarke des Jean Huvin aus Rouen (1506—1511).⁴ Wir werden sehen, daß dieser

¹ An diese Figur reiht sich vielleicht am besten die gleichfalls bei *Lenoir* a. a. O. abgebildete Gestalt an, die im 16. Jahrhundert in der Capelle d'Orleans bei den Célestins zu Paris ausgeführt wurde. „Célestins“, Pl. XV.

² Desgl. von der muskulösen Todesfigur des Jean Duvet auf dem Blatte mit den vier apokalyptischen Reitern (R. D. V. 30), B. 16.

³ Abbild. bei *René Ménard*: L'art en Alsace-Lorraine, S. 522.

⁴ Abbild. bei *Langlois* a. a. O. Pl. XLV. und bei *C. L. Silvester* „marques typographique s“ (Paris 1855), Nr. 272. Hieher gehört auch Nr. 843. Nur scheint es, daß hier die beiden Cadaver nicht Todesfiguren, sondern Todte

Typus auch im 17. und 18. Jahrhundert nicht gänzlich verschwindet und erst durch den Classicismus des Empire zurückgedrängt wird.

Für die zweite Gruppe von Todesbildern in der französischen Renaissance, von denen gesagt wurde, daß sie italienischen Vorbildern oder antikisierenden Ideen sich anschliesse, müssen noch einige Beispiele beigebracht werden. Die Knaben mit der umgekehrten Fackel begegnen uns an dem Grabmal von François I. in St. Denis.¹ Wohl als Schlaf und als Tod sind die zwei den Jean Cousin zugeschriebenen Figuren zu deuten, die Nr. 105 und 106 der Renaissance-Sculpturen des Louvre-Museums bilden. Es sind Gegenstücke, die ehemals das Grabmal des Philippe de Chabot zierten.²

Dieselbe Darstellungsweise finden wir bei Germain Pilon an dem Grabmal der Madame de Birague.

Die zwei Knaben mit der umgekehrten Fackel befinden sich heute gleichfalls im Louvre.³ Auf der Colonne de François II., die ehemals in der Église des Célestins zu Paris aufgestellt war und sich gegenwärtig zu St. Denis befindet, kommen ebenfalls Knaben mit umgekehrter Fackel vor.⁴

Wie in der italienischen Renaissance, so läßt sich auch in der französischen eine verhältnismäßig geringere Anwendung von Todesbildern feststellen. Durch Decennien hindurch begnügt man sich meistens mit Umschreibungen oder mit bescheidenen Andeutungen im Ornament. In dieses wird nicht selten der Todten-

vorstellen sollen. Dies wird dadurch bestätigt, daß die Gestalt links männlichen, die rechts weiblichen Habitus zeigt. Dagegen finden wir auf Nr. 103⁴ eine wirkliche Personification des Todes. Eine cadaverartige Gestalt will einen Wanderer von einem Stege ins Wasser hinabstoßen (1566—1576). Marke des Jean des Planches libraire et imprimeur à Dijon.

¹ Ueber das Grabmal vergl. die wenig übersichtliche Darstellung in *Guilhermy's* „Monographie de l'église royale de Saint Denis . . . 1848, S. 142—152. Abbildung (auch des Knaben) bei *Ch. Tichot* „Tombeaux et figures historiques . . . de Sainte-Denis“ 1867, II. Bd.

² Vergl. den Catalog von *Barbet de Jouy*. Dieser verweist auf *Lenoir's* Musée des Monuments français, III.

³ Vergl. denselben Catalog Nr. 114 und 115 und die dort benützte Literatur.

⁴ So nach *Guilhermy's* Monographie S. 152, „Trois génies de marbre blanc . . . Ils tiennent de longues torches renversées“.

schädel aufgenommen; auch andere Theile des menschlichen Knochengeriütes sind nicht ausgeschlossen. Das trauernde Kind neben dem Todtenschädel vertritt noch bis ins 17. Jahrhundert sehr häufig eine wirkliche Todesfigur an Grabmälern.

Diese stellvertretenden Darstellungen sind so mannigfacher Art, dafs es nöthig ercheint, ihnen ein specielles Capitel zu widmen. Ein solches wird in einem Anhang zu unserer Arbeit gegeben werden.

Das 17. und 18. Jahrhundert bevorzugen dann wieder als Personification des Todes das Skelet, das, der Kuntrichtung jener Perioden entsprechend, realistisch und meist lebhaft bewegt dargestellt wird. Uebrigens läfst sich eine Vermischung aller möglichen Darstellungstypen, wie wir sie in Italien gefunden haben, für die angegebene Zeit auch in Frankreich beobachten.

Wir geben hier nur einige Beispiele der einzelnen hervorragenden Typen. Das Skelet finden wir bei Claude Mellan, bei M. A. Slodtz, bei J. B. Pigalle und anderwärts; eine cadaverartige Bildung bei J. Le Pautre.

Claude Mellan hat auf dem großen Blatte mit Eva zu Füßen des Kreuzes¹ ein kleines Skelet gezeichnet, das den Tod bedeutet. Rechts hinter dem Kreuzholze kommt es hervor. Links gewahrt man die Schlange als Sinnbild des Teufels.

Als Skelet wiederum ist der Tod dargestellt auf einer Tapissérie der Suite mit den „Amours de Gombaut et de Macée.“² Reiche Ausbeute liefern, wie begreiflich, die Grabmonumente des 17. und 18. Jahrhunderts.

Zwei geflügelte Skelete fanden sich auf dem großen Denkmal der Familie de Castellan in der Kirche St. Germain des près in Paris, einem figurenreichen Werk der Plastik, das im Jahre 1793 vielfach ver-

¹ *Le Blanc* Nr. 40.

² Vergl. *L'art* 1883, II. S. 37. Dort eine Abbild. in einer Recension von *J. Guiffrey's* „Les amours de Gombaut et de Macée. Étude sur une tapisserie du Musée de Saint-Lô . . .“.

ftümmelt wurde, fo dafs heute nur noch die untere Hälfte erhalten ift. *Albert Lenoir* befchreibt in feiner *Statistique monumentale de Paris* (1867) den ehemaligen Zuftand des 1675 begonnenen Monumentes, als deffen Meifter er Girardon nennt. Aufser den zwei geflügelten Skeleten waren an dem Monumente auch noch die zwei Knaben mit der umgekehrten Fackel angebracht.¹

Der Skelet-Typus wurde auch von den Brüdern Slodtz, den „*rois du catafalque*“, wie man fie genannt hat,² in Anwendung gebracht. In italienifirender Weife als geflügeltes Skelet hat Michel-Angelo Slodtz den Tod auf dem Denkmal des Pfarrers von Saint-Sulpice Languet de Gergy († 1750) dargeftellt. Der Tod führt hier die Senfe und ift in der Flucht vor der Unfterblichkeit, einer anmuthigen Mädchenfigur mit Flügeln, begriffen.

Das intereffante Monument, das fich zu Anfang des Jahrhunderts in dem nun längft nicht mehr exiftirenden Mufeum des „*jardin elysé*“ befand, ift jetzt in der Kirche St. Sulpice aufgefellt, wo es die Capelle Johannes des Täufers ziert. Eine Befchreibung und Abbildung³ gab *Alexander Lenoir* im „*Mufée des monumens français*.“ (Paris 1806), einem Werke, das für's Studium der funeralen Plaftik Frankreichs von großer Wichtigkeit ift.

Das Skelet des M. A. Slodtz zeigt äufserften Realismus in der Auffaffung, der übrigens trotz vollendeten Studiums der Osteologie feine Gestalt wirklich nur als Knochengerüfte bildet, deffen Theile nicht etwa durch Bänder an einander befeftigt find, fondern die in einer Weife, die in der Wirklichkeit ganz unmöglich wäre, aneinander haften.

Dasfelbe gilt von den Todesbildern des Pigalle und manchen andern in Frankreich und anderwärts. Pigalle's am meiften bekanntes Skelet ift das an dem

¹ Vergl. die Abbildung bei *Lenoir* a. a. O.

² Vergl. *L'Art* 1881, III. Band, S. 265 ff.

³ Kupferftich 8^o im Gegenfinne des Originals. Vergl. auch *L. Courajod* *Journal d' Al. Lenoir* I. 192.

Denkmal des Moriz von Sachsen († 1750) in der Thomas-Kirche zu Straßburg, das in den Jahren von 1756 bis 1777 ausgeführt wurde. Eine gute moderne Abbildung des Ganzen findet sich in *Lützow's* Zeitschrift für bildende Kunst (XVIII. Bd., S. 152).¹ Den Tod erblickt man rechts neben dem Sarge als ein von einem großen Linnen halb verhülltes Skelet von äußerst realistischer Bildung.

Pigalle hat den Tod als Skelet noch mehrmals zur Darstellung gebracht, u. A. auf dem Maufoleum des Henri Claude d'Harcourt, einem nicht eben bedeutenden Monumente in der Chapelle d'Harcourt der Notre-Dame zu Paris.

Soweit ich nach einer flüchtigen Besichtigung dieses Werkes, der Beschreibung bei *Tarbé* und der kleinen Abbildung bei *Lenoir*² über die Sache urtheilen darf, hat Pigalle hier den Tod in ganz ähnlicher Weise, wie an dem Straßburger Denkmal dargestellt. Nur trägt das halb verhüllte Skelet hier mit der Linken einen Wanderstab, mit der Rechten ein Stundenglas, wogegen das Straßburger Skelet die Sanduhr mit der Linken hält.³

Mit einem Worte sei hier auch das Vorkommen einer skeletartigen Todesfigur auf einer französischen Medaille von 1789 erwähnt. Der Tod, mit langer Draperie bekleidet, schwingt die Sense gegen eine Person, die im Bette liegt. Eine weibliche Figur rechts sucht ihn zurückzuhalten.

Eine mehr originelle Todesgestalt, die sich schwer einer andern Gruppe anreihen läßt, kommt bei J. Le

¹ Bezüglich älterer Abbildungen und der Literatur über das Monument vergl. *Cicognara* 1824: storia della scultura VI. 316, *Weffenberg* (1827) christliche Bilder II., S. 565. „Ein Seitenstück hat ein anderer französischer Künstler, Roubillac, in der Westminster-Abtei aufgestellt. . . . Der Tod erscheint auch hier als Knochenmann, über dem ein Leichentuch herabfällt, mit hohlem grinfenden Schädel!“. *Nagler* K. L. verzeichnet ältere Literatur und solche Abbildungen. *P. Tarbé* „La vie et les oeuvres de J. B. Pigalle sculpteur“ 1859. *René Ménard*: L'art en Alsace-Lorraine 1873, S. 221. *Kraus*: Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen 1876, S. 538. . .

² Vergl. Musée des monum. franç. V., S. 135. *Courajod* a. a. O. S. 191.

³ Eine dritte bei *Tarbé* erwähnte Todesfigur von Pigalle, die in demselben Costüm auftritt, ist mir nicht durch eigene Anschauung bekannt geworden.

Pautre auf einem Stich mit der mort als Winzerin vor.¹ Bekleidete Gestalt; Gesicht mager, lächelnd; rechter Fuß mit stylisirtem Laubwerk bekleidet. Die Figur trägt einen Korb auf dem Rücken, der mit Weintrauben gefüllt ist, neben denen eine mitra papalis bemerkt wird; in der kräftigen Rechten eine Sense. Die Unterschrift bezeichnet die Gestalt als „horrible vandangeuse qui ressemble à la mort come deux gouttes d' lau“ (sic!). Unsere Winzerin nähert sich einer Person im Bette, die sich abwehrend geberdet.

Für die gewöhnliche Umschreibung eines Todesbildes durch die zwei Knaben mit der umgestürzten Fackel, unter denen man allerdings kaum mehr wirklich den Tod und den Schlaf vorgestellt dachte, mögen gleichfalls einige Beispiele aus der französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts angeführt werden.

Das Grabmonument des Architekten Claude Perrault († 1688), das jetzt im Musée Cluny aufgestellt ist, zeigt die zwei Kinder mit umgekehrter Fackel. Ein „genie funèbre,“ eine nackte Kinderfigur mit gesenkter Fackel, wird im Museum von Amiens bewahrt. Sie stammt aus der Abtei Saint-Fuscien bei Amiens.² Mehrere französische Grabmäler, auf denen die erwähnten Figuren vorkommen, bilden *Lenoir* und *Guilhermy* ab.³ Hie und da kommen auch trauernde Kinderfiguren ohne Fackel vor. Sie halten meist eine Sanduhr oder sind in irgend einer Weise mit einem Todtenschädel in Verbindung gebracht. Dafs sie nur als misverstandene Repräsentanten von Schlaf oder Tod aufzufassen sind, und hauptsächlich durch die Kinderfiguren an Grabmonumenten der italienischen Früh-Renaissance angeregt wurden, ist wahrscheinlich; mit einer Personification des Todes aber haben sie nichts mehr zu thun. Erst in Folge archäologischer Forschungen im vorigen Jahrhundert griff man wieder bewußt

¹ Ein beschnittenes Exemplar in der *Leber'schen* Sammlung zu Rouen.

² Holz H. O. 180, 17. Jahrb.

³ Vergl. *Lenoir's* Musée des Monum. franç. V., Nr. 203 und *Guilhermy's* Inscriptions de la France, IV., 316, 362.

auf die antike Art der bildlichen Darstellung des Todes zurück. Das Directoire und Empire kennt kaum eine andere Auffassung von Todesbildern als die antikiſirende. So hielt man es bis zur Zeit der Romantik. Wie ſich die Darstellungen des Todes in der modernen Kunſt geſtalten, das zu erörtern iſt hier nicht der paſſende Ort.

Die Todesdarstellungen des ſpäten Mittelalters und der Neuzeit in den Niederlanden, in Deutſchland und den öſterreichiſchen Ländern bieten manche Analogien mit den oben behandelten Darstellungen in Frankreich. Nur muß für die erſtgenannten Länder im allgemeinen die Blüthezeit des ſpätmittelalterlichen Todes-Typus ſpäter angeſetzt werden als für Frankreich, von wo aus (höchſt wahrſcheinlich) ſich dieſer Typus erſt in die Nachbarländer verbreitet hat. Auch iſt zu beachten, daſs in Deutſchland ſpäterhin viel zäher an der mittelalterlichen Form feſtgehalten wird als in Frankreich.

Inbeſonderen Gegenſatz treten aber die deutſchen Todesbilder zu der Auffaſſung des Todes in der italieniſchen Renaissance. Konnten wir in Italien ein an die Antike gemahnendes vornehmes Vermeiden von Perſonificationen des Todes unſchwer beobachten, ſchloſs ſich ein Theil italieniſcher Todesbilder deutlich an die Schilderungen cläſſiſcher Autoren an, ſo muß die gleichzeitige Kunſt in Deutſchland als die an Todesdarstellungen vielleicht fruchtbarſte bezeichnet werden. Ein wirkliches Einbürgern jener italieniſchen Auffaſſung hat in Deutſchland gar nicht ſtattgefunden. Im Gegentheil ſteht die deutſche ſowie die niederländiſche Kunſt bezüglich der Todesbilder am Ausgange des ſpäten Mittelalters und zu Beginn der Neuzeit unter dem Einfluſſe Frankreichs. Erſt im Verlaufe des 16. Jahrhunderts dringt italieniſcher Geiſt nach dem deutſchen Norden. Das vielleicht erſte und dabei wohl Decennien lang vereinzelt bleibende Beiſpiel einer italieniſirenden Todesfigur findet ſich bei *Burckmair*. Erſt ſpäter werden

geflügelte Todesbilder häufiger, tauchen die trauernden Kinder, die Fackeln auf. Vorher aber wurde immer und immer wieder der alte Typus wiederholt, der seine Formen dem magern Cadaver und dem Skelet entnimmt.

In Bezug auf die große Masse von Todesbildern nach spätmittelalterlichem Typus erinnere ich hier an die in Deutschland nicht seltenen Todtentänze¹ in verschiedener Erscheinungsform und besonders an die ältesten Kunstdrucke. So an ein Blatt der anopisthographen *Oratio dominicalis*, auf dem der Tod (als mageres Cadaver) die Freuden eines heiteren Mahles stört, ferner an die Todesbilder auf dem schon in der Einleitung zu dieser Arbeit erwähnten Blockbuchunicum der Pariser National-Bibliothek. Die erwähnten Bilder zeigen den Tod als Cadaver, das übrigens offenbar als Skelet gemeint ist. Die ganze Figur sieht aus wie aus Platten von verschiedener Form und Größe zusammengesetzt.

Derartige Figuren von sehr unvollkommener Ausführung haben sich in rohen Producten noch bis ins 16. Jahrhundert erhalten.² Nicht zu vergessen ist das Blatt mit dem Glücksrade des Meisters mit den Bandrollen von 1464 (Pass. II. S. 27, Nr. 48). Es zeigt uns einen als Skelett gemeinten plumpen Tod. (Die Nase ist vollständig, die bulbi sind erhalten, dagegen der Jochbogen und die Kiefer skeletirt.) Er ist hier als Bogenschütz dargestellt und zielt nach einem Baume

¹ Die eigentlichen Todtentänze werden hier nicht speciell angeführt. Eine Figur die in morphologischer Bedeutung von Wichtigkeit wäre, ist mir darunter nicht vorgekommen.

² Bezüglich der *Oratio dominicalis* vergl. *Dutuit*: „Manuel de l'amateur d'estampes“ I. Taf. XXXIV und XXXVII. (Facsimiles nach demselben Bilde in zwei verschiedenen Ausgaben.) Bezüglich des Unicum der Pariser Bibliothek „Notice des Imprimées . . .“ Nr. 27. Das in ikonographischer Beziehung sehr lehrreiche Buch zeigt deutsche Inschriften. Der Tod (der einmal als „ewigtod“ und zuletzt als „zeitlichtod“ auftritt) ist nach dem Typus der Blockbuchskelete gebildet. Als Attribute kommen Geißel, Bogen und Sense vor. Einmal ist der Tod beritten. Rohe Producte späterer Zeit sind abgebildet bei *Becker* und *Derchau* „Holzschnitte alter Meister“ Gotha 1816, z. B. II. Lief. C. 24 „6 Bl. theologische Vorstellung des Ursprungs der Sünde . . .“ Aeltere deutsche Todesbilder nach gewöhnlichem Typus bringen auch *Sotheby*, sowie *Weigel* und *Zeffermann*.

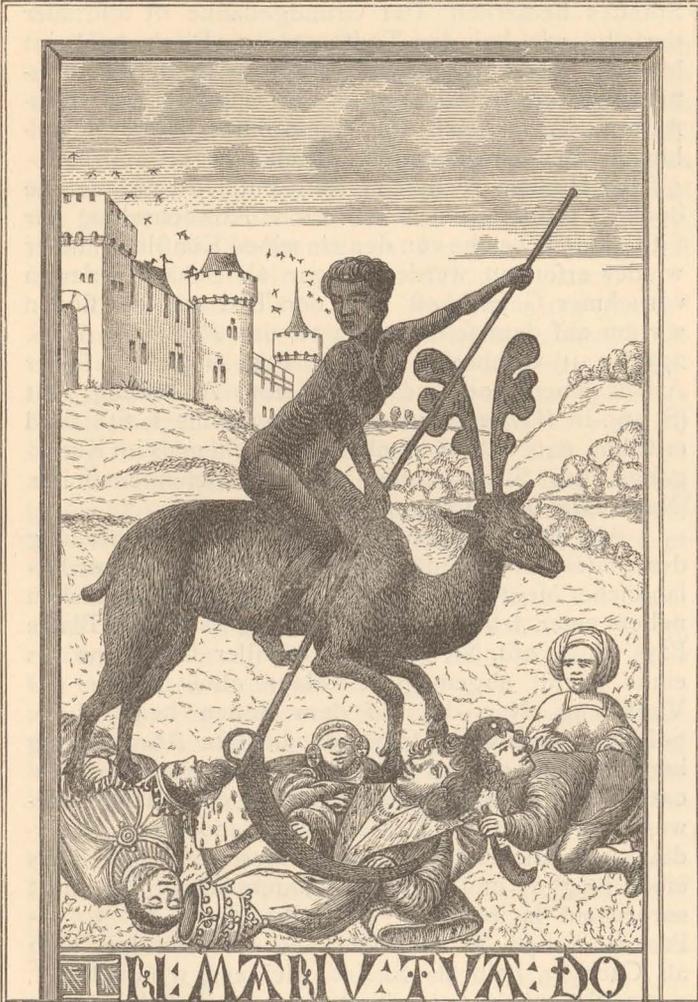


Fig. 7. (Göttweig.)

empor, auf welchem wir Personen verschiedenen Standes bemerken. Der Grundgedanke ist also hier derselbe wie bei den Todtentänzen. Doch erscheint hier der Tod nur einmal, anstatt wie in den Todtentänzen jedem einzelnen Stande seinen Besuch abzufatten. Wenngleich die ungezählten Todesdarstellungen des ausgehenden Mittelalters in morphologischer Hinsicht recht einförmig sind, so gewinnen sie doch an Interesse durch die reiche Abwechslung der Situationen, welche von den einzelnen Künstlern immer wieder erfunden werden. Sogar als Schachspieler in vornehmer Gesellschaft tritt der Tod auf. So finden wir ihn auf dem seltenen Blatte, das *Passavant* (II. S. 277 Nr. 11) beschreibt und von dem *Wessely* in seiner Arbeit über Tod und Teufel eine Abbildung gibt (S. 30). In *Woltmann's* Holbein-Biographie (I. 248) wird erwähnt, daß sich ein ähnliches Bild ehemals im Kreuzgange des Strassburger Münsters befunden habe. (Nach *Edel* und *Wackernagel*.)

Am häufigsten dürfte die Nebeneinanderstellung des Todes mit jugendlichen Gestalten sein. Der niederländische Meister von 1480 stellt den Unerbittlichen neben einen lebensfrischen Jüngling (auf dem Blatte *Pass.* II. S. 261, Nr. 41). Der Künstler bildet ihn als einen höchst abgemagerten Mann ohne Spuren der Verwesung. Nur die auf dem Boden beigegebene Schlange und Kröte, sowie die höchste Abmagerung kennzeichnen die fast nackte Figur als eine Personification des Todes. Die Haltung ist eine ruhige. Bewegter erscheint der Tod auf einem anonymen niederdeutschen Stiche des 15. Jahrhunderts, der gleichfalls einen Jüngling und den Tod zusammenstellt („la mort surprenant la jeunesse“ B. X. Bd. S. 54, Nr. 30. — *Pass.* II. S. 240, Nr. 212.) Der Tod erscheint hier halb als Cadaver, halb als Skelet. Meister h w (auf B. VI, p. 312, Nr. 2) bringt den Tod als mageres (schlecht gezeichnetes) Cadaver mit macerirtem Schädel zur Darstellung, wie er mit der erhobenen Rechten einen

Pfeil gegen einen Reiter zu schleudern im Begriff steht.

In morphologischer Beziehung unterscheiden sich auch *M. Wolgemut's* Todesfiguren¹ kaum von den bisher aufgezählten. Ein *Cölnischer Meister* vom Ende des 15. Jahrhunderts bildet auf einem Gemälde (Wallrafianum Nr. 206) ein schlecht gezeichnetes Skelet, das hinter dem Kreuz Christi auf einem Felsen liegt und das höchst wahrscheinlich den überwundenen Tod darstellt, nicht das Skelet Adams. Denn im Vordergrund liegt am Fuße des Kreuzes der Schädel Adams.

Auf einem Blatte des *runden Kartenspieles*² kommt der Tod vor, der ein fliehendes nacktes Mädchen an den Haaren gefasst hat. Links steht ein Stundenglas auf dem Boden. Der allgemeine Gedanke dieses Blattes ist in der deutschen Kunst ziemlich häufig. Originell scheint mir das Motiv, daß der Tod aus dem Boden hervorkommt. Seine Gestalt ist die gewöhnliche eines misverstandenen Skeletes. Im Schädel scheinen die Augen erhalten. Das Hinterhaupt ist behaart.

Ohne specielle Eigenheiten der Form sind dann auch die Todesfiguren bei *Israel van Mecken*. (B. 151, c, d, e, f.) Stets die Formen des halbverwesten oder fast skeletirten Menschen.³

Eigenartig heben sich von der großen Masse einige Todesdarstellungen bei *Dürer* ab. In meiner kleinen Studie über Dürer's Wappen mit dem Totenkopfe (Wien 1884) hatte ich Gelegenheit, auf die Todes-

¹ Im „Schatzbehälter“ von 1491 erscheint der Tod mit Christus ringend. Der blafende Tod neben den Skeleten in der Weltchronik ist unter andern reproducirt in *Kaßner's* *Danses des morts* (Paris 1852), bei *Langlois*, a. a. O. und in *Dibdin's* „Bibliotheca Spenceriana“, III. Vergl. auch die von *Dürer* copirten Kupferstiche: Spaziergang, und: Tod und das Weib.

² Abgebildet bei *M. Lehrs*: *Spielkarten des Dresdener Cabinets* Taf. XXVIII.

³ Vergl. den Abschnitt über französische Todesdarstellungen im späten Mittelalter. Leichendarstellungen kommen auch vor, auf Bildern mit St. Fridolin oder mit St. Martin. Was der „maitre à la navette“ auf dem Blatte B. 17 darstellt, ist gleichfalls keine Personification des Todes, sondern lediglich Darstellung eines Todten. Im Entchrist der Albertina sind mit den Cadavern die Auferstehenden gemeint.

bilder des großen Nürnbergers und auf die feiner unmittelbaren Vorgänger näher einzugehen. Deshalb kann ich mich hier mit einem kurzen Hinweife auf die Resultate jener Untersuchung, soweit sie uns hier angehen, begnügen. Sie lauten dahin, daß *Dürer* auf seinen älteren Blättern (auf B. 92: der Tod und das Weib und auf B. 94: der Spaziergang) wie alles übrige auch den Cadavertypus der Todesfigur von den *Wolgemit*'schen Stichen einfach copirt hat. Mehr originell gestaltet er den Tod auf dem großartig aufgefaßten Holzschnitte mit den vier apokalyptischen Reitern (B. 64) und auf dem Stiche: Ritter, Tod und Teufel (B. 98). Dagegen bleibt er auf dem Flugblatte von 1510, auf den zwei Zeichnungen im Gebetbuche Kaisers Maximilian I. und auf den Zeichnungen bei Bertini und Malcolm beim herkömmlichen Typus. Der „wilde Mann“ auf dem Wappen mit dem Totenkopfe, eine Figur die *Retberg* und *Thausing*¹ für den Tod gehalten haben, kann in keiner Weise als Todesdarstellung gelten, sondern bildet lediglich ein Analogon zu den wappenhaltenden wilden Männern, wie sie der deutschen Heraldik vor und nach *Dürer* genugsam bekannt sind.

Dürer's Nachfolge ist zwar sehr freigiebig mit Todesdarstellungen, die meist von nicht unbedeutendem Kunstwerth sind, aber in morphologischer Beziehung bleibt auch sie mit seltenen Ausnahmen beim hergebrachten Cadavertypus.²

Hans Leonhard Schäufelin bringt auf dem Holzschnitte (B. VII. Bd. S. 264 Nr. 86) den Tod halb als Cadaver, halb als Skelet zur Darstellung. Die Figur steht aufrecht und deutet auf die offene Thür eines Beinhaufes, das rechts im Mittelgrunde erblickt wird. In mehr dramatischer Auffassung zeigt uns derselbe Künstler den Tod auf einem Holzschnitte aus dem

¹ Anm. nach diesen auch *Woltman*: Holbein 2. Auflage I. S. 252.

² Eine Zeichnung mit einer Todesdarstellung des *Hans von Culmbach*, die *Wessely* (a. a. O. S. 66) erwähnt, habe ich einstweilen nicht gesehen. Sie soll mit 1512 datirt sein. „Ein junges Paar wird vom Tode mit dem Stunden-glas hinter einem Baume belauscht.“

„Himmelwagen und Höllenwagen,“ der 1517 bei Silvan Othmar in Augsburg erschienen ist.¹ *Schäufelin* bringt den vergeblichen Kampf eines Jünglings gegen den Tod zur Darstellung. Hier scheint er sich allerdings mehr an *Wolgemut*, denn an *Dürer* anzulehnen. Bei einem Vergleiche mit *Wolgemut's* Todesfigur im Schatzbehälter² finden wir nämlich Uebereinstimmungen, die kaum ganz zufällig sein können. In beiden Fällen zwei ringende Figuren im Vordergrund einer Landschaft. In beiden Fällen genau dieselbe Haltung der Hände. In beiden Fällen genau dieselbe Anordnung der Draperie des Todes. Verschieden ist die Figur dessen, der mit dem Tode ringt und die Stellung der Beine an der Todesfigur. Auch läßt die schiefe Haltung des Jünglings auf dem *Schäufelin'schen* Blatte nicht undeutlich erkennen, daß der Tod Herr der Situation bleiben wird; auf der älteren Composition des *Wolgemut* dagegen läßt sich aus dem, was die Zeichnung allein bietet, durchaus nicht erkennen, ob der Tod oder Christus die Oberhand behalten wird.³

Der von *Dürer* geschaffenen Todesfigur auf dem Stiche Ritter, Tod und Teufel schließt sich *Peter Flötner* mit einer Gestalt auf seinem Holzschnitte B. IX, S. 162. Nr. 2 an. Ein Liebespaar hat sich am Fuße eines Baumes niedergelassen. Links auf einem Holzgeländer sitzt der Tod, der mit der Linken eine große Sanduhr emporhält. (Hagerer Muskelmann mit halbmacerirtem Schädel ohne Nasenspitze, ohne Lippen. Zerzaufte Haar am Hinterhaupte; kleiner unordentlicher Kinnbart. Vorderarm und Unterschenkel lassen einen freien Knochen sehen. Um den rechten Oberschenkel windet sich eine Schlange, beziehungsweise ein großer Wurm.) Originellere Erscheinungen werden

¹ Nr. 121 bei *Bartsch. R. Muther* gibt in seiner „Deutschen Bücher-Illustration der Gothik und Renaissance“ ein Facsimile des erwähnten Holzschnittes.

² Auf dem oben erwähnten Holzschnitte mit dem Kampfe Christi und des Todes.

³ Den bei *Woltmann* Holbein I, S. 253 erwähnten Holzschnitt des *Schäufelin* kenne ich nicht.

wir bei andern Künstlern aus der Dürergruppe zu verzeichnen haben.

Auffallend ist hier z. B. ein geflügeltes Skelet, das sich auf dem Stiche: „Christenkampf“ von Con: Meyer nach *Altdorfer* vorfindet. Ob für die Flügel *Altdorfer* selbst oder Meyer verantwortlich sei, wage ich nicht zu entscheiden, da mir (und Anderen) *Altdorfer's* Original unbekannt ist. Zu beachten bleibt immerhin, dass *Altdorfer* nicht der einzige wäre, der unter den Meistern der deutschen Renaissance einen geflügelten Tod gebildet hat. An *Burckmair's* „Tod als Würger“ und an den schönen Kupferstich des *Hans Sebald Beham*:¹ der Tod und das nackte Weib (B. 150) brauche ich wohl nur zu erinnern, um dem Leser Seitenstücke von Todesfiguren mit Flügeln in's Gedächtnis zu bringen. Italienischer Einfluss ist hier zweifellos. *Hans Sebald Beham* hat den Tod wiederholt zur Darstellung gebracht, meist als Skelet, anfangs ohne, später 1547 und 1548 mit Flügeln. Schon auf der seltenen frühen Radirung von 1526 (B. 147) tritt der Tod auf, hier als Skelet eine nackte Frau und ein Kind überraschend. Er kehrt wieder auf dem Blatte von 1529. (B. 152.) Hier überrascht er ein nacktes Liebespaar (Cadaver mit skeletirtem Schädel). Später finden wir ihn als Schalksnarr, aber mit Todtenschädel auf dem Stiche von 1540 (B. 149) und auf dem Stiche mit Adam und Eva am Baume der Erkenntnis, der als Skelet geformt ist (aus dem Jahre 1543—B. 6, copirt nach Barthel Beham B. 1). Mit drei nackten Weibern wird er auf B. 151 zusammengestellt. (Bei Barthel Beham als B. 42.) Das Blatt ist offenbar eine Art „Vanitas“ nach Art der Hexen des *Dürer*. Ein anderesmal (auf B. 146 vom Jahre 1548) ist

¹ Bezüglich Beham's Vergl. *W. v. Seidlitz* in *Jul. Meyer'schen* neuen allgemeinen Künstlerlexicon, und im *Jahrb. d. K. pr. KS.* III, 149, 225. *Rosenberg*: Sebald und Barthel Beham, *Aumüller*: Les petites maitres allemands und *Laschitzer* in „Mittheilungen des Instituts für Oesterr. Geschichtsf. III. Bd., S. 322 ff. *Wessely* im Repertorium für Kunstwissenschaft IV., S. 125 ff. *Seibt*: H. Seb. Beham. Unentbehrlich bleiben einstweilen immer noch *Bartsch* und *Passavant*.

sein Opfer ein schlafendes nacktes Mädchen, zu dem er herangeflogen ist, um das unerbittliche Gebot des abgelaufenen Stundenglases zu erfüllen. Hier ist er als Knochenmann mit Flügeln gebildet. Als geflügeltes Cadaver von nicht unkräftiger Gestalt hat er auf dem Stiche B. 150 (von 1547) ein nacktes Mädchen an den Armen gefaßt. So wird er dem arglosen Wesen ohne auf Widerstand zu stoßen, den verderblichen Kufs auf die Wange drücken.

Wieder als mageres Cadaver, jedoch ohne Flügel, gewahren wir den Tod auf *Beham's* Holzschnitt mit Adam und Eva aus der Patriarchensuite (B. VIII. S. 232, Nr. 74). Andere Holzschnitte des Meisters bringen wieder das Skelet. Z. B. das große Blatt, das in der Composition dem Kupferstiche mit Adam und Eva am Baume der Erkenntnis ähnelt (Pass. 172) und der Schnitt B. 145 mit der gekrönten Frau Venus auf einem zusammengekauerten Skelete. Wird es sich erheben, so stürzt die eitle Göttin zu Boden.

Drei weitere Todesbilder, unter denen ein berittener geflügelter Tod zu verzeichnen ist, finden sich auf dem großen Holzsnitte mit der figurenreichen Darstellung eines Plünderungszuges (B. 170), einem großen Blatte, das *Th. de Bry* in kleinem Maßstabe nachgestochen hat.

In *Beham's* Apokalypse, von der noch die Rede sein wird,¹ erscheint der Tod als Skelet mit Sense. Eine der verbreitetsten Todesdarstellungen des *H. S. Beham*: der oben schon erwähnte Tod als Schalksnarr (B. 149), hat bald nach ihrer Entstehung im Jahre 1541 Nachahmung gefunden. In reizender Weise frei benützt und in Farben überfetzt wurde es in dem Miffale der Glockendon, das gegenwärtig in der Stadt-

¹ Im Zusammenhang mit andern apokalyptischen Todesbildern der deutschen Renaissance. Hier sei einstweilen nur bemerkt, daß *Beham's* Apokalypse, von der bei *Rosenberg* und bei *Aumüller* fünf Ausgaben angeführt werden, in einer Bibel von 1565 nachgeschnitten worden ist. *Ebert* führt diese Bibel als Nr. 2182 an. Ihr Titel lautet: „Das neue Testament D. Mart. Luther. Witteberg anno MDLXV.“ Sie enthält 24 Bilder zur Apokalypse.

Bibliothek zu Nürnberg (als Cimelie 12) bewahrt wird.¹ Das erwähnte Missale bringt mehrere Todesdarstellungen, welche für Zeit und Schule bezeichnend sind und deshalb hier beschrieben werden sollen. Auf Fol. 62, *b* ist oben links in der Randverzierung ein Tod als Mittelding zwischen Skelet und Cadaver angebracht. Die Gestalt ist lichtbraun. Ein weißer Mantel, das Leichentuch, ist über die linke Schulter geworfen und bedeckt die Lenden und die Oberschenkel.² Als Attribute sind ihm Sense und Sanduhr beigegeben. Zu seinen Füßen erblickt man sein Wappen, einen Schild mit gekreuzten Schaufeln. Darunter in der Randverzierung gekreuzte Femora. Unten links eine fogenannte Vanitas. Eine zweite Todesdarstellung finden wir auf Fol. 97 *a* in der Randverzierung rechts. In einer Landschaft sitzt am Fuße eines Felsens in der Nähe eines Brunnenbeckens ein Liebespaar. Auf dem Felsen erhebt sich ein schlanker Baum, in dessen Gäfte der Tod knieet. Er ist als graues mageres Cadaver gebildet mit schädelartigem Kopfe und mit Haarbüschel an Schläfe und Hinterhaupt. Er hält das Stundenglas mit der kleinen Sonnenuhr darüber in seiner Rechten. Auf Fol. 122 *b* endlich findet sich die erwähnte Copie nach *Beham's* Kupferstich in verkleinertem Maßstabe.³

Den Todesfiguren des *Beham* auf B. 149 und 150 ist offenbar ein Blatt nachempfunden, das *Franz Brun's* Monogramm trägt (B. IX. Bd, S. 464, Nr. 82). Auch die Inschrift jener beiden Stiche des *Beham* „Omnem in homine venustatem mors abolet“ ist beibehalten, wengleich von einem unmittelbaren Nachahmen des

¹ Die Miniaturen dieses Missale tragen häufig Jahreszahlen, aus denen zu entnehmen ist, daß an dem Buche in der Zeit von 1530 bis 1542 gearbeitet worden.

² Die Todesfigur ist, 0,06 hoch. Vom Haupte flattert ein dichtes Haarbüschel nach rückwärts.

³ Der Stich ist u. a. reproducirt bei *Aumüller*, S. 49, in *Rosenberg's*: Seb. und Bart Beham S. 66, im „Catalogue des Manuscrits et Imprimés reproduits ou cités dans l'Imitation (d. J. Christ)“, Paris 1857; ferner bei *Wessely*, a. a. O. S. 68 und in *Champfleury's* „Histoire de la caricature au moyen age.“ S. 112; ferner in der „Kunst für Alle“, *Paul, Neff*, Stuttgart 1880; *Langlois*, a. a. O.

einen oder des anderen Blattes nicht die Rede fein kann.

Auch ein anderer Nürnberger Stecher, *Jacob Bink*, ist auf einem seiner Blätter gänzlich von einem größeren Vorgänger abhängig. Der kleine Kupferstich Nr. 50 bei *Bartsch* ist nichts als eine Nachempfingung des *Dürer'schen* Flugblattes von 1510, welches wir oben erwähnt haben. *Bink's* Blätter B. 51 und 52 sind dann wieder origineller. Auf 52 z. B. erscheint der Tod muskulös. Sein Gesicht ist mager, aber nicht skeletirt und erscheint durch einen Knebelbart ausgezeichnet. Nur die aus dem Leibe hängenden Eingeweide machen die Figur als Tod kenntlich. Auf jedem der drei erwähnten Blätter ist der Tod mit einem Soldaten zusammengestellt. Seiner Gestalt nach ist der in unserer Arbeit schon beschriebene Tod des *G. Penz* auf der Suite mit den Triumphen nach Petrarca kaum einer besonderen Erwähnung werth (B. 121). Dasselbe gilt von *Aldegrevier's* Todtenbildern sowie von der Todesfigur des *Virgil Solis* in seinem Fabelbuche und in seiner Apokalypse. Auch *Jost Amman's* Todesfiguren bieten in morphologischer Beziehung nichts neues, wenngleich seine Gruppe mit Adam und Eva am Baume der Erkenntnis (ein Holzschnitt in *J. Rueff's* „Hebammenbuch“ von 1580)¹ nicht ohne künstlerisches Interesse sind. Dem Gedanken nach ist dieser Holzschnitt einfach eine Nachahmung der oben genannten Blätter der beiden *Beham*. Von *J. Amman*, der seiner Geburt nach Schweizer ist, wird schon hier gesprochen, weil er schon in seiner Jugend nach Nürnberg gezogen ist und seinem Kunst-Charakter nach der fränkischen Gruppe angehört. Deshalb wird schon hier des *Amman'schen* Holzschnittes: Der Tod und der Wanderer Erwähnung gethan, der bei *Andresen* als Nr. 54 aufgezählt wird. (In *Mayer's* Künstler-Lexicon als Nr. 56.)

¹ Vergl. *Andresen*: der deutsche Peintre-Graveur, I, S. 421, Nr. 3. Die Abbildung bei *Langlois* wurde schon in unserer Einleitung erwähnt.

Auf dem Alexander *Mair*'schen Stiche „Speculum justificationis“ (*Andr.* I, S. 197) nach *Amman* kommt in einem Medaillon rechts unten der Tod vor. (Plumpes Skelet.) Von der Todesfigur in *Amman*'s Apokalypse muß später noch gesprochen werden.

Wegen der stylistischen Verwandtschaft mit *Dürer* soll hier auch von *Hans Baldung* (gen. *Grien*) die Rede sein, obwohl er sonst unter die oberrheinischen Meister gezählt wird. Er hat uns eine ganze Reihe von Todesbildern geliefert, die meistens das alte Thema: der Tod und das Mädchen wiederholen, aber in geistreicher und künstlerisch bedeutender Weise, so daß sie uns von neuem fesseln. Ich versuche hier eine Zusammenstellung dieser Darstellungen.

Zwei Gemälde des Baseler Museums, auf denen jedesmal der Ueberfall eines nackten Mädchens durch den Tod zu sehen ist, sind längst bekannt.¹ Auf dem einen Bilde (Nr. 75, kleiner Holzschnitt danach in *Woltmann - Wörmann*'s Geschichte der Malerei II, 443) tritt der Tod in Cadaverform als Galan oder als Bräutigam auf. Er küßt ein nacktes Mädchen von üppigen Formen. (Oder beißt er sie in die Wange?) Die Todesfigur auf diesem Bilde ist bezüglich ihres skeletirten Kopfes mit dem kahlen Scheitel und dem dichten Haar an der Schläfe ganz ähnlich jener Darstellung einer Leiche, die *Grien* auf dem Rundbilde mit der Geschichte von den Königsföhnen, die nach der Leiche ihres Vaters schießen, gezeichnet hat. Ein vorzüglicher Lichtdruck nach dieser Zeichnung, die im Berliner Museum bewahrt wird, findet sich in der bei Grote erschienenen Publication hervorragender Zeichnungen des Berliner Cabinetes.

Das zweite in Basel befindliche Gemälde (Nr. 76) bringt den Tod in analoger Gestalt und Situation.²

¹ Den Pferdehuf, den man hat in einer der Baseler Todesfiguren sehen wollen, habe ich nicht entdecken können. Ausführlich beschrieben sind die Bilder in der *Anton Springer* gewidmeten Festschrift von 1885.

² Eine offenbar nicht ganz getreue Abbildung dieses Bildes hat *Wessely* seinen: Gestalten des Todes und des Teufels als Titelbild vorangestellt.

Daselbe gilt von der *Baldung'schen* Zeichnung von 1515 im Besitze der Familie Ofchwald-Keller, ein Blatt, das in der *Anton Springer* gewidmeten Festschrift von 1885 beschrieben und reproducirt ist. (Vergl. auch Zeitschrift für bildende Kunst, XXI. Bd., I. Heft.)

Nach *Mayer's* neuem allgemeinen Künstler-Lexikon (Artikel Baldung) und nach der eben erwähnten Festschrift ist die Grien'sche Zeichnung in der Uffizienammlung zu Florenz ein Entwurf zu dem Gemälde Nr. 75 in Basel.

In der Gazette des beaux-arts von 1879 ist der Tod als Schleppträger nach einer Zeichnung Grien's in der Collection *Mitchel* abgebildet.

Schließlich muß ich erwähnen, daß eine Todesdarstellung auf einer Zeichnung, die Ephrussi¹ Dürern zuschreibt, wahrscheinlich von Grien's Hand gefertigt ist.

Unter fremdem Namen, als Altdorfer nämlich, geht auch ein Tafelgemälde von Hans Baldung im Wiener Belvedere.² Das Bild ist bisher nicht aufgestellt und soll deshalb hier in aller Kürze beschrieben werden. Neben einander stehen aufrecht links ein nacktes Mädchen oder eine junge blonde Frau, die sich mit der erhobenen Linken das Haar ordnet, und mit der Rechten einen Spiegel hält, rechts der Tod. Er ist als höchst abgemagertes vollständig überhäutetes Cadaver gebildet. Lange graue Haare gewahrt man an Schläfe und Stirn. Mit der Rechten hält er das Stundenglas über den Kopf des Mädchens empor, während er mit der Linken ganz sacht einen dünnen Schleier von dem Mädchen weghebt. Links unten im Vordergrund kniet ein nacktes Kind und sucht sich hinter einem Schleier zu verbergen. Vor ihm liegt ein Steckenpferd und ein rother Apfel im Grafe. Im

¹ Dessins, d'Albert Dürer, S. 46 und *Frimmel*: Dürer's Wappen mit dem Totenkopf, S. 24.

² In dem eben erschienenen III. Bande des Cataloges ist das Gemälde als Nr. 1428 aufgenommen.

Mittelgrunde links steht eine nackte braune alte Frau, halb verdeckt von der Rechten des Mädchens und von deren Spiegel. Im Hintergrunde Landschaft.

An das Gemälde im Belvedere schließe ich ein Bild der Madrider Galerie an (Nr. 1887 der Braun'schen Photographien),¹ das der Weise des Baldung, besonders aber der eben beschriebenen Darstellung sehr verwandt ist. Das schmale Hochbild zeigt drei aufrechtstehende Figuren und ein sitzendes Kind. Links ein nacktes Mädchen, in der Mitte ein nacktes Weib, rechts der cadaverartig gebildete Tod mit Senfe (?) und Sanduhr. Letztere ist von einer kleinen Sonnenuhr bekrönt. Rechts unten auf dem Boden das nackte Kind, links ein Käützchen. Die beiden Bilder in Wien und Madrid gehören wohl als Gegenstücke zu einander.

Mathäus Geron zeigt uns den Tod auf einem Holzschnitte als Cadaver mit aufgeschlitztem Bauch. Senfe und Sanduhr bilden die Attribute. (B. IX. Bd., S. 158, Nr. 7).

Zu den *Augsburger* Meistern des 16. Jahrhunderts übergehend, muß ich zwei cadaverartig gebildete Todesfiguren in dem 1508 bei Oeglin und Nasler in Augsburg erschienenen „*Mortilogus*“ erwähnen. Der Künstler wird nicht genannt. Die zwei Todesbilder, die in *R. Muther's* „Bücherillustration der Gothik und der Renaissance“ getreu nachgebildet sind, zeigen beide denselben Typus des nackten mageren Cadavers. Der Kopf zeigt ein erhaltenes Gesicht mit lebendigen Augen. Am Hinterhaupte ein Haarkranz. Als Attribut trägt er auf dem einen Bilde die Schaufel, auf dem anderen das Stundenglas.

Von ungleich größerer Bedeutung als diese ziemlich gewöhnlichen Figuren ist der Tod, wie ihn *Hans Burckmair* im Jahre 1510 auf dem großartigen Hell-dunkelblatte dargestellt hat, dem *Woltmann* den Titel:

¹ Als Cranach kurz beschrieben bei *Weffely*, a. a. O. S. 65.

„der Tod als Würger“ gegeben hat¹ (Pass. 40). In keiner Todesfigur im Bereich deutscher Renaissance ist italienischer Einfluß so deutlich ausgesprochen, wie in dieser. Nicht die Flügel allein sind es, die an italienische Vorbilder denken lassen, sondern auch die Krallen an den Füßen des Todes. An der morte auf dem berühmten Bilde im Campo Santo zu Pisa hatten wir gleichfalls krallenbewaffnete Füße zu bemerken. Ob nun Burckmair direct oder indirect von der Todesfigur in Pisa Kenntnis gehabt hat oder nicht, die Gestalt seines Todes hat unbedingt zwei Züge aufzuweisen, die uns geneigt machen, eine schon von Woltmann vermuthete Reise Burckmair's nach Italien als wahrscheinlich anzunehmen.

Mit *Burckmair*² stylistisch verwandt ist *Hans Fries*, dessen monogrammirtes Bild von 1524 in der Wiener akademischen Galerie eine Todesfigur als überhäutetes Skelet neben dem Bildnis eines dreißigjährigen Mannes zur Darstellung bringt. Er hält die Sanduhr.³

Mit Ausnahme der *Dürer*'schen Todesfiguren war von den bisher besprochenen keine von nachhaltiger Wirkung auf die deutsche Kunst. Eine solche im vollsten Maße auszuüben war hauptsächlich den *Holbein*'schen Todesfiguren vorbehalten, die sich in ihrem unübertroffenen Ausdruck und in ihrer eigenartigen Gestalt als der Höhepunkt aller deutschen Todesbilder überhaupt betrachten lassen. Holbein führt den mittelalterlichen Typus, der zwischen Skelet und Cadaver schwankt, zu einem künstlerisch vollendeten Gipfel, der feither, wenngleich vielfach begehrt, doch nicht wieder erklommen worden ist.⁴ Es ist durchaus nicht etwa die

¹ Vergl. *Woltmann* und *Wörmann*: Geschichte der Malerei II, S. 447; dort eine kleine Nachbildung. Vergl. auch *Woltmann* in *Dohme's* Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Dort gleichfalls eine Reproduction. Siehe auch: Zeitschrift für bild. Kunst, XII, 61.

² Sein bekanntes Bild mit den Schädeln, die als Spiegelbild lebendiger Köpfe erscheinen, im Wiener Belvedere, ist hier nur im Vorübergehen zu nennen, da es keine eigentliche Todesdarstellung bringt.

³ *Waagen* hat das Bild beschrieben. Vergl. „die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien“, I, S. 245.

⁴ Wenn *Callot's* Zeichnungen nach *Holbein's* Todtentanz noch über die Holzschnitte des deutschen Meisters, respective über die Lützelburger'schen

anatomische Richtigkeit, sondern das feine Verftändnis für Bewegung und Ausdruck, das *Holbein's* Todesbildern fo hohen Kunftwerth verleiht. Höchftens in diefer Beziehung kann davon die Rede fein, als hätte Burckmair's *Clairobſcur* auf die Compofition von Holbein's Todtentanz einen merkbaren Einfluß ausgeübt.¹ Burckmair hat viel weniger feft am traditionellen Todestypus feftgehalten als Holbein. Ein Italifiren ift bei Holbein's Todesbildern in keiner Weife ausgeſprochen.

Holbein's Todtentanz, von dem wir hier nur ganz kurz handeln können,² erſchien in datirter Ausgabe zuerft 1538 zu Lyon, „doch ift kein Zweifel, dafs die Holzſchnitte bereits viel früher in Baſel gedruckt worden find“ (*Woltmann*: Holbein). Bezüglich Holbein'scher Todesdarstellungen ſei hier noch an das bekannte Alphabet³ und an die Dolchſcheide⁴ erinnert. Genannt ſei auch noch das Gemälde Nr. 213 in der alten Pinakothek zu München, eine Copie nach Holbein, die ein Skelet von ausgezeichnetem Realismus zur Darſtellung bringt.⁵ Seiner ſtyliſtiſchen Verwandtſchaft mit Holbein wegen führe ich hier auch den cölniſchen Meiſter *Bartholomäus Bruyn* an, der auf einem ſeiner Bilder (in der Münchener Pinakothek Nr. 90) gleichfalls den Tod als Skelet zur Darſtellung bringt. Hier ſowie auf dem vorher genannten Bilde nach Holbein und dem Bilde des Hans Fries in Wien erſcheint der Tod neben

Holzſchnitte gefellt werden, ſo muß dabei bedacht werden, dafs, wie man mit Grund vermuthet, die Callot'schen Studien noch nach den Originalzeichnungen Holbein's gefertigt ſein dürften. Vergl. *Taufing*: Skizzenbuch von Callot. Wien. Miethke.

¹ *Woltmann*: Holbein, I, pag. 254. *Wörmann-Woltmann*, G. d. Mal. II, 473.

² Vergl. hauptſächlich *Woltmann's* H. Holbein 2. Auflage, S. 258 ff. *F. S. Vögelin* im 20. Bd. der *Mitth. d. Antiqu. Geſch.* in Zürich, wieder *Woltmann* in der Zeitschrift f. bild. Kunſt 1878. *Beibl.* S. 281 ff. und 299 ff. *Müntz* in der „Revue critique d'Histoire et de littérature,“ 1879 (11. Janvier).

³ Vergl. *Woltmann's* Holbein, I, 192, 260, 280 und II, 199, 215. Die griechiſchen Initialen mit Todesbildern ſind Nachahmungen Holbein's

⁴ Getuſchte Federzeichnungen in Berlin und in Baſel. Vergl. *Woltmann's* Holbein, I, 259, 445, II, S. 106 und 120. Danach gefertigte wirkliche Dolchſcheiden kenne ich nach *V. d. Kellen's* „niederländiſch oudheuen“ Pl. 84 und pag. 44 f. und in Muſeo Poldi Pozzoli in Mailand.

⁵ Vergl. *Reber*: illuſtrirter Katalog: d. a. Pinakothek. (Abbildung.)

einem Porträt. Jedesmal ist der Porträtirte in halber Figur dargestellt.

Als Augsburger muß hier *Daniel Hopfer* seinen Platz finden. Auf dem Stich B. 52 ist der Tod mit dem Teufel zusammengestellt, die beide zwei eitle Frauenzimmer am Spiegel und mit dem Salbfläschchen überraschen. Der Tod ist als magerer Muskelmann oder als Cadaver gebildet; er hält mit der Rechten einen Todenschädel empor über das Haupt des einen Mädchens, so daß sie ihn im Spiegel sehen muß. Mit der Linken hält der Tod die Sanduhr. Unter den Illustrationen deselben Hopfer's zu den Sprüchen Salomons findet sich eine weitere Todesdarstellung (auf B. 30), die sich an die Stelle der Bibel anschließt: „Der Gottlosen Schätze sind kein Nutzen, aber Gerechtigkeit errettet vom Tode“. Der letztere wird hier wieder als magerer Muskelmann dargestellt, dessen lebendiges Gesicht von einem kurzen Barte eingerahmt wird. Das Haupt ist kahl bis auf die Schläfe. Die angeführten Figuren des Daniel Hopfer sind in mancher Beziehung eigenartig und haben sich neben der einen oben schon besprochenen Todesfigur des Bink vom Skelettypus sehr weit entfernt. *Lambert Hopfer* schließt sich dagegen auf dem Blatte B. 25 wieder direct an Dürer's Flugblatt von 1510 an.¹

Unter den Schweizer Meistern hat *Urs Graf* ein bedeutendes Blatt mit einem „lauernden Tode“ geschaffen (P. 20.) „Am Fuße eines dünnen Baumes, auf welchem der Tod, auf seine Sanduhr weisend, lauert, stehen zwei Landsknechte, der eine auf sein großes Schlachtschwert sich stützend, der andere eine Lanze haltend. Neben ihm sitzt links im Grase eine Dirne, die ein Hündchen im Schoß hält. . . . Das Monogramm mit der Jahreszahl 1524 befindet sich am Haupt-

¹ B. 29 wird hier nochmals in Erinnerung gebracht. Eine Todesfigur auf einer Zeichnung von *H. Brosamer* (erwähnt von *Weffely*, a. a. O. S. 66) habe ich einstweilen noch nicht kennen gelernt.

afte des Baumes.“¹ Eine Zeichnung des Graf im Baseler Museum zeigt eine lustige Gefellschaft von Landsknechten beim Mahl; es findet sich als Gast auch der Tod ein (als mageres Cadaver mit zeretztem Gesicht). Zwei Blätter des *Nicolaus Manuel Deutsch*, die gleichfalls Todesdarstellungen bringen und die das Baseler Museum bewahrt, werden (wie auch die eben erwähnte Zeichnung) bei *Woltmann* a. a. O. S. 253) beschrieben.²

Später bringt *Tobias Stimmer* mehrere Todesbilder. Stimmer bildet den Tod als Skelet. So finden wir es in der Bibel von 1576 (Basel bei Thomas Gwarin) auf dem Bilde mit der Vertreibung aus dem Paradiese und auf dem Bilde mit den vier apokalyptischen Reitern. Als Skelet erscheint der Tod ferner auf zwei Darstellungen aus Stimmers Lebensaltern (Andresen 45 — 54).³ Beidemale führt er die Sanduhr. Von Joft Amman's Todesbildern ist schon oben gehandelt worden.

Die *Ulmer Schule* bietet uns eine Todesfigur vom Anfang des 16. Jahrhunderts auf einem Gemälde im Münster zu Ulm. Vor einigen Jahren, als ich das Bild sah, befand es sich in der Neithart-Capelle. Es trägt die Bezeichnung: „Hani Baur“ in lateinischen Majuskeln und zeigt uns eine „ymago mortis“ als magere Gestalt mit Schwert⁴ und Sanduhr.

Aus der *sächsischen Schule* sind mir mehrere Todesbilder bekannt geworden, die ich zum Theil

¹ Die Beschreibung gebe ich nach *His* (in *Zahn's* Jahrbüchern für Kunstwissenschaft 1873, S. 186), da ich den Holzschnitt bei Abschluß des Manuscriptes noch nicht gesehen hatte. Die Darstellung wird auch von *Woltmann* (Holbein I. 253) besprochen.

² Ueber *Deutsch's* Todtentanz berichtet schon *Grüneisen* in seiner Monographie „Der Tod und der Landsknecht treten auch in einem Buchtitel von dem Baseler Meister J. F. auf: Fortuna, ein nacktes Weib, auf feurigem Pferde, den Pokal mit der Hand emporhebend, sprengt auf den Krieger los, aber eben fliegt ihm auch schon der Pfeil des hinter ihr nahenden Todes in die Brust“ (*Woltmann*: Holbein, I, 253.) Passavant schreibt das Blatt dem Holbein zu.

³ Reproduction (Facsimile) in *Hirth's* „Culturgehichtlichem Bilderbuch“ als Nr. 1373 und 1378. In demselben Verlage erschien 1881 eine Facsimile-Ausgabe der *Stimmer'schen* Bibel. Die vier apokalyptischen Reiter aus dieser Bibel sind reproducirt in *Oechelhäuser's*: *Dürer's* apokalyptische Reiter, Berlin, 1885.

⁴ Dies Attribut ist selten und stammt vielleicht aus dem 6. Capitel der Apokalypse.

schon in den einleitenden Abschnitten dieser Arbeit erwähnen konnte. Dem älteren *Cranach* gehören der Composition nach die zwei Todesdarstellungen auf dem Hoch-Altarblatte der Stadtkirche zu Weimar. Ueber den Antheil, den der jüngere Cranach an dem großen Werke, das mit 1555 datirt ist, genommen hat, wird bei *Schuchard* (L. Cranach des älteren Leben und Werke, I, 211 ff. und III, S. 38 ff.) berichtet.¹ Von größerer Wichtigkeit als diese Frage ist für uns der Umstand, daß Cranach und seine Werkstatt noch unbedingt an dem mittelalterlichen Todes-Typus festhalten.

Auf dem Weimarer Altarblatte kommen zwei Todesfiguren vor. Eine Jagd mit dem Teufel zugleich Adam in die Vorhölle, die andere erscheint von Christus überwunden gleichfalls zugleich mit dem Satan. Analoge Darstellungen finden sich auf dem Altarwerke der Stadtkirche zu Schneeberg im Erzgebirge,² ferner auf einer Zeichnung in Dresden, auf einem Gemälde des Museums in Weimar, auf einem analogen Bilde im germanischen Museum zu Nürnberg, auf einem Schulbilde in Gotha, endlich auf einem Gemälde der ständischen Galerie zu Prag und auf einem (?) in Leipzig.³ Das Bild in Gotha zeigt eine Todesfigur von cadaverartiger Bildung. Hier muß auch ein Bild der Münchener Pinakothek erwähnt werden, auf welchem von der Todesfigur nur ein Arm sichtbar ist (Nr. 759). Er gehört einem Skelet an. Nach einer Vermuthung des Markgraffschen Kataloges von 1876 ist das Bild ein Fragment aus einer ähnlichen Darstellung, wie sie auf dem Bilde in Gotha vorkommt.

¹ Vergl. auch *Heller*: Cranach S. 223 ff.

² Mir nur durch Beschreibung bekannt. Vergl. *Wörmann und Woltmann*: Geschichte der Malerei, II, 426 ff.

³ Letzteres erwähnt bei *Schuchard* a. a. O. III, S. 41. Ein derartiges Bild in Leipzig kenne ich nicht. Dort wird auch auf ähnliche Darstellungen hingewiesen, die auf Bibeltitelblättern vorkommen. Das Gemälde in Prag bei *Schuchard*, II, 108 und bei *Wörmann-Woltmann*, II, 427 erwähnt. Die Gemälde in Prag, Nürnberg, Weimar und Gotha habe ich selbst gesehen. Ueber das Gothaer Bild vergl. *Rathgeber's*: Beschreibung der herzoglichen Gemäldegalerie zu Gotha (1835), S. 129 ff.

Werfen wir noch einen Blick auf die Art der Todesfiguren, wie sie in der deutschen Plastik des 16. Jahrhunderts gebräuchlich waren. Auch hier scheint das Skelet und das Cadaver so gut wie ausschließlich dominirt zu haben. Italienische Einflüsse werden erst spät auffallend. Für die gewöhnliche Auffassung mögen folgende Fälle als Beispiele dienen.

Zunächst betrachten wir die Figuren, die sich auf den *Wetzhausen'schen* Denkmälern in Wien und Nürnberg finden. Sie sind beschrieben und abgebildet in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission (im III. Bd. der n. F. 1877, Artikel von Dr. *A. Ilg*), weshalb wir uns hier auf die Wiederholung des Wesentlichen beschränken können. Die erwähnten Denkmäler sind jene, welche Freiherr Jobst von Wetzhausen, Landes-Comthur des deutschen Ritterordens der Ballei Oesterreich zu Wien (in der Elisabeth-Kirche) und zu Nürnberg (in der Egloffstein'schen Capelle der Jakobs-Kirche) hat errichten lassen. Beide Denkmäler sind vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden. Jedes zeigt unter anderem eine Todesfigur, welche der Gestalt des Stifters gegenübergestellt ist und ein mittleres Relief begleitet, auf welchem der Abschied Christi von seiner Mutter zu Bethania dargestellt ist (in allgemeiner Anlehnung an *Dürer's* bekanntes Blatt aus dem Marienleben). Der Tod ist beidemal als cadaverartiges Skelet aufgefaßt, auschreitend und mit Pfeil und Bogen zielend. Der Kopf ist schädelartig geformt aber überhäutet gedacht. Auf dem Boden in der Mitte steht ein Stundenglas.

Bald nach Beginn der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist eine der eben beschriebenen in morphologischer Beziehung ähnliche Todesfigur entstanden, die einen pikanten Schmuck des Grabmales von Erzbischof Sebastian Heusenstamm im Dome zu Mainz bildet.¹ In *H. Emden's* „Dom zu Mainz“ (Mainz 1858) findet sich eine Photographie des interessanten reichgeschmückten

¹ Vergl. eine Abbildung in „Deutsche Renaissance“, Leipzig, Seemann, 104. Lieferung.

Denkmals, das uns den Tod als kleine Halbfigur eines noch überhäuteten Skeletes vorführt (Tafel 29). Senfe und Sanduhr sind die Beigaben. Auf dem Postament, das die Figur des Bischofs trägt, ist auch ein Putto zu bemerken, zu dessen Füßen Schädel und Stundenglas stehen, also eine Art „Vanitas“, welche auch ihrerseits nachdrücklich an die Kürze des irdischen Daseins erinnert.

Etwa ein Jahr später als dieses Denkmal, das man nach der Grabchrift zu schließen, in das Jahr 1555 oder die unmittelbar darauf folgende Zeit versetzen muß, ist ein Bischofsgrabmal entstanden, das sich im Capellenkranz des Kölner Domes befindet (Denkmal des Erzbischofs Adolf von Schauenburg, von 1556). Dieses ist uns dadurch interessant, daß es nicht etwa eine besonders auffallende Todesfigur bietet, sondern dadurch, daß es in ganz unzweifelhafter Weise eine Nachempfingung von italienischen Vorbildern repräsentiert, von Vorbildern, wie sie in Andrea Sanfovino's Sforza-Grabmal in Sta. Maria del Popolo zu Rom und ähnlichen Werken der italienischen Hoch-Renaissance mit liegenden Bischofsfiguren gegeben sind. Eine eigentliche Repräsentation des Todes kommt auf dieser Art von Grabmälern überhaupt nicht vor. Wir heben sie nur in negativem Sinne heraus, um damit eine italienisierende Richtung der deutschen Auffassung anzudeuten, welche auch an reich geschmückten Grabmälern eine Todesfigur vermeidet und sich mit Umschreibungen und Anspielungen begnügt. Der liegende Bischof ist nicht als Leiche aufgefaßt. Er stützt das Haupt auf die Linke. An sein Hinscheiden erinnern nur, oben zu beiden Seiten am Denkmal aufgestellt, zwei nackte Kinderfiguren, die sich auf die umgekehrte Fackel stützen. Neben ihnen liegt je ein Todtenschädel. In einer Nische rechts gewahrt man eine trauernde Figur, zu deren Füßen ebenfalls ein Schädel liegt. ¹

¹ Aeltere Notitz.

Ganz ähnlich angeordnet ist ein zweites Bischofsgrabmal von 1561 in demselben Capellenkranz (in der Engelbertus-Capelle).

Eine wirkliche Todesfigur treffen wir aber gleich wieder fast zur selben Zeit (1562) auf einem Grabmal des Mainzer Domes, und zwar auf dem Monument, das Erzbischof Brendel 1562 für seine Verwandten errichten ließ; vergl. die Photographie in *H. Emden's* „Dom zu Mainz“. Der Tod erscheint hier als ein kleines Skelet und mit einem Bogen bewaffnet. In zarterer Weise wird an die Sterblichkeit durch eine zweite Darstellung auf demselben Denkmale erinnert. In dem bekrönenden Aufbau ist ein Relief angebracht, das einen schlafenden Knaben mit Todtenschädel zeigt.

Um wenige Jahre jünger als das Brendel'sche Grabmal in Mainz ist das feine Denkmal des Dom-Geistlichen Johann Segen im Dome zu Trier (im Vorraume vor der Liebfrauen-Kirche, die bekanntlich mit dem Dom in Verbindung steht). Mitten im Kranzgefimse dieses schönen Werkes deutscher Renaissance ist der Tod in halber Figur angebracht. Nicht Skelet, nicht Cadaver, aber von beiden seine Formen entlehnend, zeigt er dichtes wallendes Haar am Scheitel. Hagere knochige Formen ließen die Deutung der Gestalt nicht zweifelhaft erscheinen, auch wenn sie nicht mit Senfe und Pfeil bewaffnet wäre und nicht mit der Rechten das Stundenglas hielte. Eine Schriftrolle unter dieser treuenden Gestalt sagt es deutlich, was niemand gern hört: „Nemini parco“. Unten in der Mitte ist dem Tode Adam gegenübergestellt, durch welchen die Sünde und die Sterblichkeit in die Welt kam. Zur Erinnerung daran ist er vorgestellt, wie er von der verbotenen Frucht ist und die Schlange hält. Vor ihm gewahrt man einen Todtenschädel.¹

Noch weitere Beispiele aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wären auf dem Gebiete der deutschen Kunst wohl nicht schwer aufzufinden. Nur in aller Kürze

¹ Das ganze Grabmal ist abgebildet in „Deutsche Renaissance“, Heft 121.

erinnere ich an das monumentale Epitaph des Erzbischofs Friedrich (von Magdeburg) im Dome zu Halberstadt, welches mit 1558 datirt ist. Der Tod kommt darauf in Form des Skeletes vor. Er und der Teufel werden von Christus überwunden. Außerdem kommt die „mors“ an demselben Grabmal auch noch in dem Relieftreifen an der Basis vor. Der Tod als Skelet etwa im Sinne des Holbein'schen Todes schiebt einen Karren, worauf die Bischofsmütze zu bemerken ist. Gegenübergestellt ist diese Scene einer Allegorie der „peccata“. Ergänzt wird das Ganze durch eine Vanitas-Darstellung (ein Engelchen und einen Totenkopf).

Auch an eine skeletartige Todesfigur, die sich auf einer Holzsculptur außen an einem reichgeschmückten Haufe in Hildesheim befindet (Hoher Weg, Ecke der Stobenstraße), möchte ich hier erinnern. Der rücksichtslose Gefelle hält das Stundenglas einem Greise entgegen, der neben seinem Bette sitzt.

Gleichfalls als Skelet ist eine Todesfigur gebildet, die durch den Ort ihrer Aufstellung, nämlich an einer Uhr, ihre besondere Bedeutung erhält. In der Brüder-Kirche zu Braunschweig werden die Bestandtheile des ehemaligen Lettners, darunter auch eine große Uhr vom Ende des 16. Jahrhunderts¹ aufbewahrt. Neben dem Zifferblatte erblickt man den Tod in der angegebenen Form.

Analoge Figuren wären auch noch an der berühmten Strafsburger astronomischen Uhr zu erwähnen² (vollendet 1574), sowie an den großen Uhren des Rathhauses zu Prag (gegen 1500). Von dem letztgenannten soll noch eingehend die Rede sein, ebenso von einer Todesgestalt an einer Augsburger Uhr in der kais. Schatzkammer zu Wien. Das bayerische National-Museum zu München bewahrt eine auffallende (ungefähr

¹ 1594. Reifentotiz, bei nicht sehr günstiger Beleuchtung des Objectes niedergeschrieben.

² Die alte Todesfigur (ein Cadaver, das einen Oberschenkelknochen emporhält, mit dem es die Stunde schlug) wird gegenwärtig im Dom-Museum aufbewahrt. Die reiche Literatur über diese Uhr findet sich zusammengestellt bei *F. X. Kraus*: „Kunst und Alterthum im Unter-Elfaß“ S. 480 ff.

lebensgroße) Todesfigur dieser Art, ein Skelet, das auf einem Löwen reitet und mit einem Femurknochen die Stunden schlägt. Nach Angabe der officiellen Ausgabe des „Führers durch das königl. bayer. National-Museum“ (2. Auflage, S. 37, Nr. 9) bildete die Figur ehemals das „Schlagwerk einer Uhr aus der Kloster-Kirche zu Heilsbronn bei Ansbach“. Diese Todesfigur mag aus der Zeit um 1500 stammen. Eine kleine dem Todesbild der Straßburger Uhr verwandte Darstellung (wohl aus dem 17. Jahrhundert) besitzt auch das Casseler Museum (Vergl. den „Leitfaden für den Besuch der Sammlungen in dem Unterstock der neuen Bildergalerie zu Cassel“ S. 18, Nr. 77).

Ziemlich selten dürfte die Auffassung des Todes sein, die uns an dem schönen Epitaph des Johann Wilhelm von Sachsen (geb. 1535, gest. 1573) in der Stadtkirche zu Weimar begegnet. Der Form nach schließt sich die auf diesem Grabmale vorkommende Todesfigur an die Darstellung von Verstorbenen an, wie wir sie in auffallenden Beispielen schon in Lorch, in Rouen, Straßburg u. s. w. kennen gelernt haben.¹ Denn der Tod ist hier als zeretztes Cadaver gebildet, das von Würmern durchwühlt wird. Die Figur scheint aber hier nicht einen Verstorbenen, sondern den Tod zu bedeuten, aus welchem wieder neues Leben, das ewige Leben, emporwächst. Dieses ist symbolisirt durch einen Baum, der in dem Cadaver wurzelt. Außer dieser eigentlichen Todesfigur finden sich auf dem Grabmale dann noch Anspielungen auf die irdische Vergänglichkeit, so ein Kinderengel mit beigegebenem Todtenschädel und ein anderer mit dem Stundenglase. Ueber der Schrifttafel des Denkmals gewahren wir ein Engelchen mit Fledermausflügeln, eine, wie es scheint, eigenartige Zusammenstellung, die offenbar eine entfernte Reminiscenz an die

¹ Auf einem anderen Gebiete von Denkmälern entspricht diesen Grabsteinen eine Medaille, und zwar die auf *Wenzel Beyer* (Arzt und erster Schriftsteller über die Thermen von Karlsbad † 1528). Vergl. über diese Medaille, die auf dem Revers ein Cadaver als Erinnerung an den Tod zeigt, *Josf. Bergmann*: Medaillen auf berühmte Oesterreicher, Taf. VIII, Nr. 31 und Text I, 85 ff.

Fledermausflügel italienischer Todesbilder enthält. Eine ähnliche Reminiscenz möchte ich auch bei den Schädeln mit Fledermausflügeln annehmen, die in der Barocke an unzähligen Grabsteinen zu finden sind.¹

Die letztgenannten Denkmäler haben uns ganz nahe an die deutsche Kunst des 17. Jahrhunderts herangeführt. Sie haben uns schon Beispiele von jener Nebeneinanderstellung gegeben, wonach wirkliche Personifikationen des Todes mit Umschreibungen und Andeutungen desselben zugleich an einem und demselben Monumente vorkommen. Hauptächlich bleibt indess das Skelet, welches nun mehr und mehr realistisch gebildet wird, die Gestalt, in welche die Künstler Deutschlands im 17. und 18. Jahrhundert den Tod kleiden. Eine allegorische Medaille des in Bayern und Sachsen thätigen Monogrammisten $\begin{matrix} P \\ \diagdown \end{matrix}$ zeigt auf dem Revers ein „Gerippe“. Der Avers bringt eine geschmückte Frau. Die aus dem Jahre 1612 stammende Medaille ist in *A. Erman's* „deutschen Medailleuren des 16. und 17. Jahrhunderts“ (Berlin 1884, S. 86) kurz beschrieben. Als (schlecht gezeichnetes) Skelet mit Pfeil und Stundenglas kommt dann der Tod wieder vor, in dem 1616 in Nürnberg erschienenen „A B C der Ehe“ (bei Peter Ifelburg). Eine Augsburger Cafel des Stiftschatzes zu Kremsmünster, die mit 1630 datirt ist, bringt an der Rückseite den Tod wieder als realistisch aufgefaßtes Skelet zur Darstellung. Als Sieger über alles Sterbliche ist er hier aufgefaßt. Zu seinen Füßen gewahrt man Abzeichen der verschiedensten Stände: den Reichsapfel, den Horzogshut, den Helm, Speer, die Trompete, Pauke, die Mitra, das Kreuz, den Krummstab. In der Bordüre sind die damals schon landläufigen Embleme des Todes, der Schädel, die gekreuzten Femora, die Sanduhr und anderes angebracht.

¹ Wohl zu unterscheiden von dem geflügelten Totenkopfe der Hoch-Renaissance. Die Fledermausflügel vereinigen sich unter dem Schädel schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts, soweit meine Erinnerung an diese Kleinigkeit reicht.

Das Vordertheil derselben Casel zeigt innerhalb einer entsprechenden Bordüre gleichfalls Todtenkopf und Stundenglas. Die Kupferstiche des „Viridarium hieroglyphico-morale“ (Frankfurt 1619, 8°) zeigen in einer Reihe von 20 Darstellungen den Tod mehrmals in Skeletform. Seine Attribute sind die Sanduhr, die Wage, der Pfeil. Er spielt auf diesen Bildern die Rolle eines Vermittlers für den Teufel.¹

In die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fallen die Todesdarstellungen auf den Stichen von *Joh. Schweitzer* zu Dr. *Joh. Tacken's* „Unvergeßlichem Cederbaum“ (dem „kurzen beschriebenen Lebenslauf des weiland Georgen des andern Landgrafen zu Hessen“ † 1661, herausgegeben von der Witwe Sophia Eleonora). Der Todes-Typus des Joh. Schweitzer hält sich ganz innerhalb der gewöhnlichen Auffassung jener Zeit. Ein geflügeltes Skelet aus etwas späterer Zeit (nach 1673) finden wir auf einem Stiche von *Waldreich* mit der Abbildung des Grabmales des Augsburger Patriciers Christoph von Stetten († 1673). Hinter dem Wappenschilde blickt der Tod hervor (ein geflügeltes Skelet). Die nackten Engelchen links und rechts bringen Schreck und Trauer zum Ausdruck.²

Dafs die Darstellung des Todes mit Flügeln ihren Ursprung in Italien hat, wurde schon in dem Abschnitte hervorgehoben, der von der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts handelte. Wir werden diesem Typus an Denkmälern des 17. Jahrhunderts noch mehrmals begegnen.

Ein weit über lebensgroßes Skelet, das wohl kaum den Verstorbenen selbst vorstellt, ist an dem Grabmal des Bischofs Melchior Otto von Bamberg (von 1659) zu finden, das, ehemals im Bamberger Dome befindlich,

¹ In künstlerischer Beziehung sind diese Stiche, die ich in der *Leber'schen* Sammlung zu Rouen gesehen habe, sehr unbedeutend. Die Zeichnung der Skelete ist geradewegs schlecht. Wie so häufig ist das Becken und der Brustkasten gänzlich mißverstanden. Besser aufgefaßt ist der Schädel.

² Der Stich ist mir aus einem Sammelbande in der Bibliothek des Schottenklosters zu Wien bekannt geworden, der culturgeschichtlich von großem Werth ist. Signatur 37 a 1.

gegenwärtig in der dortigen Michaels-Kirche angebracht ist. *Joachim von Sandrart's* „teutsche Academie“ enthält mehrere Todesdarstellungen, die den unabwendbaren Besieger alles Sterblichen abermals als Skelet darstellen. So kommt er vor auf dem von Sandrart erfundenen und gestochenen allegorischen Blatte, auf welchem in bedeutungsvoller Weise der Sturz der antiken Götter und ihre Wiederauffindung zur Darstellung gebracht ist. Neben der allegorischen Figur der Zeit kommt (links oben) auch eine Todesfigur in Form eines Skeletes von realistischlicher Bildung vor. Der Schädel ist skeletirt, trotzdem aber dicht behaart. Als Waffe führt der Tod hier einen großen Pfeil. In dem erwähnten Sandrart'schen Buche kommt auch auf der anonymen Schlußvignette des 15. Buches (im „zweiten und letzten Haupttheil“, Nürnberg 1679) eine Todesdarstellung vor, die ihrer Gestalt nach einen Beweis von der nachhaltigen Wirkung des *Holbein'schen* Todes-Tipus liefert. Der Tod erscheint auf dieser Vignette, die eine Art Breugheliade zur Darstellung bringt, als Paukenschläger.¹ Er trägt ein Federbaret. Auf einer gleichfalls unbezeichneten Schlußvignette der „teutschen Academie“ im VII. Bande, S. 424, findet man eine sonderbare Darstellung. Ein Faun sitzt im Freien vor einer Staffelei. Er malt eine Pappelallee, in welcher ein Skelet mit Sense sichtbar ist. Hinter einem Baume lauert aber der wirkliche Tod (ein nachlässig gezeichnetes Skelet), der, wie es scheint, sich an dem frechen Spötter gar bald rächen wird.²

Ganz elend gezeichnete Todesfiguren finden sich dann auch auf dem Titelbilde zu: „Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis“ (Nürnberg 1682). Sie zeigen die gewöhnliche Skeletform. Zwei tragen die Sense, zwei andere eine Fackel.

¹ Mit der Trommel finden wir ihn im South-Kensington Museum. Elfenbein-Figürchen (deutsch oder flämisch, 17. Jahrhundert) Nr. 562 der Münchener Ausstellung von 1876.

² Ich kenne diese Darstellung nur aus der Ausgabe von 1774 und muß deshalb die Frage offen lassen, ob sie auch in der ersten Ausgabe vorkommt, von der mir diese Partie nicht zur Verfügung steht.

Einige monumentale Todesfiguren aus dem 17. Jahrhundert beherbergt dann wieder der Mainzer Dom. Eines der auffälligsten Grabmäler, die sich dort befinden, ist das im östlichen Chore befindliche Monument des im Jahre 1689 gefallenen Generals Karl W. von Lamberg; vgl. die Photographie in *Herm. Emden's* „Dom zu Mainz“ Taf. 36. Neben dem Sarge des Generals steht der Tod als etwa „lebensgroßes“ Skelet. Ein schmaler Gewandstreif windet sich um den linken Oberarm und um die Lenden des in realiftischer Weise gebildeten Knochenmannes.

Sehr beachtenswerth ist in demselben Dome auch noch ein zweites in ansehnlichen Dimensionen ausgeführtes und in lebhafter Bewegung dargestelltes Skelet mit Flügeln. Es kommt auf dem Grabmale des Kurfürsten Anselm Franz von Ingelheim vor (vom Jahre 1695; vgl. *H. Emden* a. a. O., Taf. 12). Wie es scheint, hat der Künstler den Eindruck hervorbringen wollen, als ob das Skelet im Fliegen das große Wappen des Kurfürsten oben über dem Baldachin schwebend erhalten würde.

Von der großen Verbreitung, die lebensgroße Skelete als Zierde von Grabmälern um jene Zeit auch in Deutschland schon gefunden hatten, gibt auch ein Epitaph im Capellenkranz des Domes zu Augsburg Zeugnis. An dem Grabmal des Bischofs Johann Christoph von Freiberg († 1691) kommt der Tod wieder als Skelet von realiftischer Auffassung (aber wenig verständnisvoller Durchbildung) vor. Er hat sich mit dem Oberkörper aus dem Leichentuche hervorgearbeitet und deutet mit der knöchigen Linken nach oben.

Mit Augsburg in Verbindung steht auch die schon andeutungsweise erwähnte Sanduhr¹ im Habsburg-Lothringischen Hauschatze (Schatzkammer zu Wien), welche unter der tempelartigen Bekrönung ein Skelet zeigt. Auf der Schaufel, die es hält, steht die Signatur,

¹ Abgebildet bei *Quirin v. Leitner*: „Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses.“

welche uns das sorgfältig ausgeführte Elfenbeinfigürchen als ein Werk *Chr. Angermeyer's* documentirt.

Wenn auch nicht ganze Todesfiguren, so finden sich doch Todtenschädel an Uhren oder vielmehr als Uhren nicht ganz selten in der Periode, die wir eben behandeln. Musée Cluny zu Paris bewahrt ein interessantes Stück dieser Art, einen aus Holz geschnitzten Schädel, der eine kleine Uhr einschließt; vgl. Nr. 5399 des Kataloges von 1881. „Tête de mort en bois sculpté, renfermant une petite horloge“. H^c 0.03 M“ heißt es dort.¹ Vielleicht hat dieser fauber ausgeführte Kunstgegenstand ehemals zu einem Rosenkranz gehört, wie das bei einem ähnlichen Stück im Brüsseler Alterthums-Museum der Fall ist. Die kleine Arbeit, die wir hier meinen, ist gleichfalls ein Uhrgehäuse in Form eines Todtenschädels (aus Silber) und hängt an einem Rosenkranze aus Bernstein (18. Jahrhundert). Der Unterkiefer ist in einer Charnier beweglich (größter Durchmesser etwa 0.04 M.). Das vielleicht schönste Exemplar dieser Art besitzt die kaiserliche Schatzkammer in Wien. Es ist eine Taschenuhr in Form eines menschlichen Schädels, dessen Unterkiefer beweglich ist und die Stunden durch Anschlagen gegen den Oberkiefer markirt. Diese interessante, wie es scheint, deutsche Arbeit aus der Zeit um 1600 ist in *Q. v. Leitner's* großem Werke über die Schatzkammer abgebildet. Ein vielleicht noch älteres Beispiel dieser Art aus Privatbesitz findet sich im „L'Art“ von 1882 (II. S. 17) abgebildet („Montre dans une boîte à tête de mort en argent — XVI. siècle“)².

Um zu den eigentlichen Todesbildern der deutschen Kunst des 17. Jahrhunderts zurück zu kehren, erwähne ich noch eine Holz-Statuette im Franzen-Museum zu Brünn (Katalog von 1882, S. 32, Nr. 22), die

¹ Dieses, sowie das folgende Beispiel dürften allerdings der französischen Kunst entlehnt sein, finden aber ihres gegenständlichen Zusammenhanges wegen hier am besten Platz.

² Vor kurzem sah ich auf der Salzburger Ausstellung (von 1888) ein verwandtes Stück (Eigenthum von *H. Karl Petter*).

den Tod als mageres Cadaver und die Sense haltend zur Darstellung bringt.¹

Bezüglich der Ikonographie des Todes bleibt das 18. Jahrhundert in Deutschland so ziemlich bei den Typen stehen, die es im Verlauf des 15., 16. und 17. Jahrhunderts hat entstehen und wachsen gesehen, so sehr sich auch die stylistische Behandlung ändert. Diese Aenderung ist allerdings sehr bedeutend. Sie tritt z. B. auffallend zu Tage an den Todesbildern, die 1744 nach dem Baseler Todtentanz veröffentlicht worden sind unter dem Titel: „Todten Tanz, wie derselbe in der löbl. und weltberühmten Stadt Basel als ein Spiegel menschlicher Beschaffenheit künstlich gemahlet und zu sehen ist. Nach dem Original in Kupfer gebracht nebst einer Beschreibung von der Stadt Basel. Zu finden bey Joh. Rud. Im-Hof 1744.“ Mit anderen Ausgaben desselben Todtentanzes verglichen, geben diese Bilder gute Beispiele von der Form. Auffassung des Todes um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Als eine mehr eigenartige Erscheinung aus jener Zeit können wir die Schluß-Vignette desselben Buches betrachten, die den Tod als geflügeltes Skelet in ein weites Gewand gehüllt uns vorführt. In der Rechten hält es die Sense, in der Linken die Sanduhr. Die Extremitäten, soweit sie sichtbar sind, gleichen denen eines abgemagerten Lebenden.²

Soweit meine Kenntnisse über die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts bis zur Zeit um 1790 reichen, kenne ich als fast einziges Ausdrucksmittel für den Tod das Skelet oder den abgekehrten Menschen. So finde ich es auf den Stichen von *Joh. Chph. Kolb*, auf denen von *Joh. Gottfr. Haid*, bei *Chodowiecki*, so an Grabmälern in deutschen Kirchen³ und auf Gemälden der

¹ Nach gütiger Angabe von Herrn Director *A. Ug.*

² *J. G. Michaelis*: Dresdenische Inscriptiones und Epithaphia (17 14) bezeichnet mehrere Todesbilder des 16., 17. und auch des 18. Jahrhunderts, ohne sie näher zu beschreiben.

³ Als Beispiel wäre das auffallende Denkmal mit Reliefs in Stein von 1728 zu erwähnen, das sich außen an der Martins-Kirche in Braunschweig findet. Es ist das Grabmal des Postmeisters *Paul Meier*. Oben ein Engel mit

erwähnten Zeit.¹ Daneben erhalten sich die älteren Umschreibungen und Anspielungen, welche eine eigentliche Personification des Todes ersetzen oder nur begleiten.

Da tritt *Winkelmann* auf, neben ihm die *Caylus*, *Gori*, *Montfaucon*, *Lippert*, *Piranesi* und, der uns hier am nächsten angeht, *Gotth. Ephr. Lessing*, Sendbote der Wiederbelebung ernster Studien über das classische Alterthum. Lessing's Schrift über den Tod bei den Alten (erschieden 1769), that bald ihre Wirkung in der Literatur und der Bildneri: der Knabe mit der umgekehrten Fackel beschäftigt Phantasie und Hand der bildenden Künstler von neuem und nunmehr viel häufiger als je zuvor. Die Meister, deren Blüthezeit um die Wende des 18. Jahrhunderts fällt, bilden ihre Todesfiguren fast nur in classisicistischem Sinne. Die Gruppe der Nacht von *Carstens* sei in dieser Beziehung genannt, sowie ein weniger bekanntes Blatt desselben Künstlers, das in Fernow-Riegel's Biographie von Carstens als im Besitze des Capitäns Kaffka befindlich angeführt ist: „die vier Alter des menschlichen Lebens . . . von Todes-Gottheiten umgeben“ (zwischen 1789 und 1795 entstanden). *Canova*, ungefähr um drei Jahre jünger als Carstens, ist so allgemein als ein Hauptvertreter der classisicistischen Richtung bekannt, daß ich wohl davon absehen kann, die Beispiele aufzuzählen, in denen er deutlich gezeigt hat, daß er eine Personification des Todes vermeidet und lieber trauernde Knaben und Jünglinge mit umgekehrter Fackel auf seine Grabmäler hinstellt. Daselbe kann von *Thorwaldsen* gelten. Kaum in weiteren Kreisen bekannt dürfte ein im Jahre 1786 radirtes Blatt sein, das *J. C. Reinhardt* zum Autor hat (Andresen, Malerradierer des 19. Jahrhunderts Nr. 12). „Der Genius

dem Wappen. Unten liegt ein Skelet mit Sense. Rechts daneben steht ein Putto mit umgekehrter Fackel.

¹ Eine Todesfigur in Form des Skeletes kommt auf Gemälden u. a. vor auf den Deckenbildern der Dresdener Hofkirche und auf einem unbedeutenden Gemälde des 18. Jahrhunderts in der Michaels-Kirche zu Bamberg. (Der Tod als realistisch gebildetes Skelet zielt mit seinem Pfeile nach einem Kranken. In der Linken hält er die Sanduhr.)

des Todes“ steht darauf mit umgestürzter Fackel neben einer dicken Säule in einer Landschaft. Er ist geflügelt.

Diese Auffassung reicht noch ziemlich weit ins 19. Jahrhundert herein, in eine Periode, deren Kunst uns übrigens hier nicht weiter zu beschäftigen hat.

An die bisher gemachten Mittheilungen anknüpfend komme ich nunmehr auf die niederländischen Todesbilder des 16. Jahrhunderts und der folgenden Jahrhunderte zu sprechen. Zunächst ist bei den großen Vertretern der niederländischen Malerei Umfchau zu halten, beim Antwerpener Meister *Quentin Massys* und beim Leydener *Lucas*. Von Massys selbst ist mir keine Todesdarstellung bekannt; nur aus seiner Schule im weiteren Sinne weiß ich ein Beispiel anzuführen.

Die Academie in Brügge¹ besitzt zwei Gemälde von unbekannter Hand, auf deren einem eine Todesfigur auffällig ist. Die beiden überhöhten Bilder stammen offenbar von einem vlaemischen Meister des 16. Jahrhunderts, der dem *Quentin Massys* nicht fern steht, aber etwas später als dieser anzusetzen ist. Beide Bilder sind zwar in getrennten Rahmen aufgehängt, doch greift die Darstellung des einen so in das andere über, daß es am besten erscheint, die Beschreibung beider mit einander zu verbinden.

In einer engen Stube sitzt links ein feister Alter, der mit Geld und einem aufgeschlagenen Buche beschäftigt ist. Er reicht mit der Linken ein Blatt gegen einen jungen Mann hin, den wir rechts im Hintergrunde erblicken. Zwischen beide hat sich der Tod hereingedrängt, der mit der Rechten von den Goldmünzen einstreicht, die auf dem Tische wohlgeordnet bereitliegen. Mit dem Zeigefinger der Linken berührt er das Blatt, das der Alte in der Hand hält. Der Typus des Todes, der uns hier allein interessiert, ist noch der mittelalterliche,² ein Mittelding zwischen Skelet und Cadaver.

¹ Vgl. *W. H. James Weale*: Catalogue du musée de l'académie de Bruges (1861) Nr. 39 und 40: „L'avare et la mort.“

² Etwa wie er der Gestalt nach im 15. Jahrhundert auf dem Stiche B. 71 des Meisters vom Amsterdamer Cabinet dargestellt ist (dort aber in der Bedeu-

Den schmutzig-hellbraun gefärbten Körper umhüllt an den Lenden ein weißes Tuch, das sich über die rechte Schulter nach dem Rücken hinzieht. Der Schädel ist in feinen Formen sehr allgemein gehalten. Die ganze Figur scheint zwar überhäutet, zeigt jedoch deutliche Einschnitte an den größeren Gelenken. (Halbe Figuren von Naturgröße. Das Bild ist ungünstig aufgestellt, es scheint, so weit ich 1881 habe sehen können, keineswegs von großem Kunstwerth zu sein.)

Von Bedeutung wäre es uns heute, auch Todesfiguren aus dem Gestaltenkreise des *Lucas von Leyden* kennen zu lernen. Leider weiß ich nur eine Darstellung anzuführen, die dem interessanten Meister mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden kann. Was unter den Kunstdrucken hieher gehören würde, ist stets unter den „zweifelhaften“ Blättern aufgezählt worden (*Nagler: Künstlerlexikon; Lucas von Leyden Nr. 176, 177 und 178, sowie Bartsch: Peintregraveur VII. 434 f. „pièce douteuse“* vorstellend „la famille surprise par la mort“).

Ein der Belvederegalerie angehörendes Gemälde, das zwar nicht aufgestellt, jedoch im Jahrbuch der kaiserl. Oesterreichischen Kunstsammlungen beschrieben und abgebildet ist (II. Bd., 158 f.), gehört höchst wahrscheinlich dem Leydener an, oder dürfte doch zum mindesten aus seinem Gestaltenkreise hervorgegangen sein. Beschrieben auch im neuen *Engerth'schen Catalog*, Bd., I. S. 239 f. — Vgl. auch *Woltmann* in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1877, S. 25 und *H. Hymans* in seiner französischen Ausgabe von *Carel van Mander's Malerbuch I. 151*). Es stellt eine Versuchung des heiligen Antonius vor. Der Tod erscheint darauf als Skelet von realiftischer Bildung, das einen großen Pfeil drohend gegen den heiligen Einsiedler erhebt.

Auf den bekannten Triumphen des Todes von *Pieter Brueghel dem Jüngeren* kommt der Tod als

tung des todtten Menschen. Der Stich stellt die drei Todten und drei Lebenden vor).

Skelet zu Pferde vor. Als Attribut trägt er die Sense. Nach *Woltmann* und *Wörmann's* Geschichte der Malerei (III. Bd., Seite 66) sollen die drei Wiederholungen des Gegenstandes, welche sich zu Wien in der Liechtenstein-Galerie, in Grätz und in Madrid befinden, auf ein Original des älteren Pieter Brueghel zurückgehen, ohne dafs dieses nachweisbar ist.¹

Ein beliebtes Blatt nach *David Vinckboons* Erfindung bringt uns wieder eine Todesfigur in Skeletform. *Nagler*, der die unrichtige Jahreszahl 1620 statt 1610 für diesen Stich nennt, gibt demselben folgende Titel: „Tod und Zeit überfallen eine Hauptstadt und werden von verschiedenen Ständen bekämpft.“² Die Armee der „Vanitas“ (so heißt es auf dem Panier) wehrt sich gegen den Tod, der mit drei Pfeilen gegen die Menge zielt. Links gewahrt man noch die allegorischen Figuren der Zeit und des Ruhmes, was an den Gedankengang von Patrarca's Triumphen mahnt. Im Hintergrunde wiederholt sich die Todesfigur, die dort auf eine Herde der verschiedensten Thiere zielt. Ein von *Nagler* überdies (Lex. 20. Bd., S. 353) erwähntes Blatt von Vinckboons „zärtliches Paar . . . im Hintergrunde der Tod . . .“, habe ich nicht gesehen.

Franz Floris verbleibt ebenfalls beim Typus des Skeletes, wie man nach einem Gemälde schließen möchte, das *J. E. Wessely* in seiner Arbeit über „die Gestalten des Todes und des Teufels“ abgebildet hat. Eine nackte weibliche Figur hält mit der Rechten einen Spiegel. Der Knochenmann steht hinter ihr. Nach *Ebe* (Spät-Renaissance I. 270) befindet sich ein Gemälde von Floris, das eine solche Allegorie der Eitelkeit vorstellt, „in der Galerie von Sansfouci.“

¹ Die Wiederholung in Wien habe ich in der erwähnten Galerie gesehen. Von dem Grätzer Bilde handelt ausführlich *Wastler* im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ V. 411. S. auch *M. Rooses* die Malerschule von Antwerpen (deutsche Uebersetzung von Reber 1881) S. 83. Entfernte Verwandtschaft mit diesen Triumphen zeigt Jan Brueghel im Belvedere (Nr. 728).

² *Nagler* im Künstler-Lexicon Artikel Vinckboons. Eine moderne Reproduction des Blattes in *Hirth's* culturgeschichtlichem Bilderbuche (Nr. 1495).

Erwähnt sei noch, wie *B. Spranger* sich mit der Darstellung des Todes abfindet. Auf dem glänzenden Stiche des Egidius Sadeler nach einer allegorischen Composition Spranger's mit dem Brustbilde seiner Frau (Christine Müller) erblickt man den Tod als realistisch, aber plump gebildetes Skelet.¹ Es zielt in lebhaft bewegter Stellung nach der Brust des Malers (Spranger), den man links im Stiche erblickt. Das hoch-ovale Bildnis von Spranger's Frau ist über einem kleinen Sarge angebracht, vor dem ein nackter Knabe steht, der einen von einem Tuche halb verhüllten Todtenschädel hält. Neben ihm die umgestürzte Fackel, womit ein späterhin wieder so vielfach angewendetes altes Motiv neu auflebt.

Einen Knaben mit umgekehrter Fackel neben einem Todtenschädel bringt *Spranger* auch auf dem schönen Stiche mit dem Brustbilde Pieter Brueghel's an.²

Große Bedeutung für die folgenden Künstlergenerationen hat jedenfalls die Auffassung des Todes gewonnen, wie sie *P. P. Rubens* in seinen Werken beliebt hat. Rubens ist in Bezug auf christliche Ikonographie noch viel zu wenig gewürdigt. So gibt es denn auch nicht die mindesten ikonographischen Vorarbeiten für die Frage nach den Todesbildern bei Rubens. Es ist kein Geheimnis, daß ein großer Theil der Rubensliteratur veraltet ist, namentlich die Verzeichnisse von Rubens' Werken. Die neuen Arbeiten aber, unter denen wohl vortreffliche Einzelstudien zu nennen sind, die auch einerseits dem modernen Standpunkt der Stylkritik, andererseits dem vielfach veränderten Aufbewahrungsort der einzelnen Werke Rechnung tragen, sind entweder nicht umfassend genug angelegt oder nicht abgeschlossen. Vielversprechend scheinen die zwei ersten Bände der großen Arbeit, die *Max Rooses* begonnen hat.

¹ Abgebildet in *Hymans* Ausgabe von *V. Mander's* Malerbuch, II. Bd., S. 123.

² Moderne Reproduktion in *H. Hymans* Ausgabe von *Van Mander*.

Unter den angedeuteten Umständen wird es sehr begreiflich erscheinen, wenn ich mich bezüglich der Todesbilder bei Rubens mit merklicher Vorsicht äußere. Auf den großen Gemälden des Meisters, soweit ich sie selbst gesehen habe, ist mir keine Todesfigur bekannt. Was ich aber aus Verzeichnissen kenne, leidet meist an mangelhafter Beschreibung oder an zweifelhafter Glaubwürdigung.¹ Soweit ich die Angelegenheit überblicke, hat der große Meister und seine Schule kein Bedenken getragen, den mittelalterlichen Typus beizubehalten. Diese Form des Skeletes oder mageren Cadavers erhielt dann freilich die gewaltige Bewegung und die oft übertriebenen Formen, die eben der erwähnten Kunst-richtung eigenthümlich sind.

Eine lavirte große Zeichnung, die ich vor einigen Jahren im Museum Boymans zu Rotterdam gesehen habe, stellt den Sieg Christi über Tod und Teufel vor.² Etwa in der Mitte gewahrt man den Gekreuzigten (mit schief nach oben gestreckten Armen). Links sieht man halb von Wolken verhüllt einen Engel, der die Gestalt des Todes nach der Tiefe zu stoßen sich anschickt. Letzterer ist eine äußerst magere cadaverartige Gestalt mit einem realistischen Todenschädel, der am Hinterkopf von spärlichem Haar umsäumt ist. Die fehnige Rechte hält eine Sichel. (Die entsprechende Gruppe rechts stellt die Besiegung des Teufels vor. In der Ferne Jerusalem.) Auffallende Beispiele aus der Schule Rubens finden wir im Huistenbosch beim Haag u. z. im Oraniensal. Das Hauptbild von *Jac. Jordaens* stellt den Triumph des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien über eine Menge von Lastern dar. Links oben auf Wolken kniet der Tod als überlebensgroßes Skelet von plumpem Bau und nur ganz allgemeiner Formen-

¹ Vgl. hauptsächlich *Smith*, Catalog II, Nr. 9, 17, 597, 515, 348, 1224, IX, S. 244, Nr. 4—7, 157. *Van Hasselt*, Catalog Nr. 119. Ferner „L'art“ 1879 II, S. 111 „Le christ triomphe du péché et de la mort“ radirt von Waltner. Ob die abgebildete Skizze authentisch ist, kann ich nicht verbürgen. *Rooses*: L'Oeuvre de Rubens II. Bd., Nr. 291.

² Gestochen von Pontius 1631. Vgl. *Rooses* L'Oeuvre etc. II., S. 87 ff. Vgl. auch *Schneevogt*.

gebung. Der rechte Arm ist drohend erhoben und hält einen Pfeil.

Auf dem Bilde gegenüber (Geburt des Prinzen), einem Werk des schwachen *Caesar van Everdingen* kommt wieder der Tod vor, als etwa lebensgroßes Skelet von sehr unzureichender Zeichnung.

Auch auf dem Gemälde von *Honthorst*¹ in demselben Saale, das den Prinzen Heinrich in Rüstung darstellt, wie er auf drei allegorische Figuren von Lastern tritt; zeigt sich die obere Hälfte eines Skeletes. In demselben Raume noch einmal stellt Jordaens den Tod wieder als Skelet vor. (Auf dem Gemälde nächst dem Fenster.)

Eine Darstellung, in welcher der Tod (ein realistisch aufgefaßtes Skelet) von dem triumphirenden Christus überwunden wird und welche die Bezeichnung „*Fac van Oost père*“ führt, wurde schon in der Einleitung erwähnt, wo auch mitgeteilt wurde, daß sich diese Darstellung auf einem großen Gemälde in der Kathedrale zu Brügge befinde. Als Attribut trägt der Tod hier die Sense.

Ein Bildchen in der Aula zu Göttingen, das ich für das Werk eines Malers der vlaemischen Schule aus der Gruppe des jüngeren Teniers halte, ist wohl eine Copie nach einem älteren Kupferstich. Da ich die Vorlage nicht namhaft machen kann, beschreibe ich die wesentlichen Züge, um ein weiteres vergleichendes Studium wenigstens zu fördern. Links im Vordergrund einer Stube sitzt an einem Tische ein reichgekleideter Mann. Er trägt ein rothes Barett und eine Pelzhaube. Neben sich hat er Geld und Urkunden liegen. In der Rechten hält er die Brille, der rechte Fuß ruht auf einem Schemel. Etwa in der Mitte des Bildchens steht der Tod auf der Violine spielend und mit dem rechten Fuß auf das Stundenglas tretend. Die Todesfigur ist skeletartig gebildet und erinnert an Holbein's Typus.

¹ *Everdingen* und *Honthorst* stehen hier freilich nur in äußerlichem Zusammenhange mit Rubens.

Rechts im Hintergrunde erblickt man ein ähnlich geformtes Skelet, das mit einem Edelmann zu sprechen scheint.

Hätten wir nunmehr eine Anzahl von Darstellungen kennen gelernt, die in ikonographischer Hinsicht noch am Mittelalter kleben, so zeigen uns andere niederländische Meister vielfach eigenartige oder durch italienische, wohl auch deutsche Vorbilder beeinflusste Todesfiguren. Dafs der Holländer *Heemskerck* in seiner Suite der *Trionfi* nach *Petrarca* den Tod als muskulöses mageres Cadaver bildet, hatten wir schon zu beachten Gelegenheit, als von den Todesbildern die Rede war, die sich an *Petrarca's* Gedicht anschließen.¹ In ähnlicher Gestalt finden wir den Tod (1550) auf einem Blatte der kleinen Suite zur Illustration der Hoffahrt (auf Nr. 4). In einer Suite von sechs allegorischen gestochenen Breitbildchen *Heemskerck's*cher Erfindung tritt dann der Tod einmal in italienisirender Weise als Führer zum Styx geflügelt auf. Wir sehen ihn hier als magere Gestalt, nahe dem abgezehrten Cadaver, mit leeren Augenhöhlen, ohne Nasenspitze. Der Scheitel ist kurz behaart.² Mehr skeletartig bildet ihn *Heemskerck* auf seinem Triumph Christi. Hier geht er gefesselt mit zwei Teufeln und der Hoffahrt hinter dem Wagen her. Er zeigt in seiner Gestalt manche Züge vom Skelet. Auch der Schädel sieht fast wie ein mace-
rirter aus.

Andere italienisirende Darstellungen kenne ich bei *Theodor de Brye* (Tod als Cadaver mit großen Flügeln). Indefs wird er von diesem Künstler auch einmal als realistisches Skelet gebildet. *Otto Venius* mit einem wahrscheinlich von ihm gemalten geflügelten Weibe als Todesgöttin wurde in der Einleitung erwähnt.

¹ Durch ein Versehen habe ich damals die *Trionfi des Sarazin*, denen ich schon 1881 nachgeforscht habe, anzuführen vergessen. Im Laufe der letzten Jahre haben hauptsächlich die *Gazette des beaux arts* und ihr Beiblatt neues Material für ein Verzeichnis der *Trionfi* in der bildenden Kunst beigebracht.

² Es ist nicht uninteressant zu beachten, dafs *Heemskerck* auf dem Triumph der vier Elemente den „außer“ als blasenden Kopf vorstellt, der dem Kopfe des eben beschriebenen Todes ganz analog gebildet ist.

Auch dieser Künstler scheint übrigens sonst den Skelet-Typus als Ausdruck für den Tod nicht verschmäht zu haben.¹

Zu erwähnen ist hier ein cadaverartig gestalteter *Tod mit kleinen Fledermaus-Flügeln*, der auf einem seltenen Blatte von *Werner van Valckert* vorkommt. Die Geizigen und der Tod könnte man diese Darstellung betiteln, die in *Nagler's Lexicon* (Artikel Valkert, Nr. 8) angeführt und neuerlich in *Hirth's* culturgeschichtlichem Bilderbuche facsimilirt ist (als Nr. 1510).

Eine sauber ausgeführte anonyme Zeichnung von 1590, die hierher gehört, war im *Wawra'schen* Catalog der Auction Biegeleben abgebildet (Nr. 2657; Auction 1886). Das Blatt zeigt über der erwähnten Jahreszahl ein Monogramm, das aus verbundenem H und R und einem lateinischen Kreuz über der Mitte des H gebildet ist. Darunter die Jahreszahl.² Dargestellt ist eine Allegorie auf den Geiz. Im Vordergrund sitzt ein Alter und ein junges Mädchen inmitten von Goldsäcken und kostbaren Gefäßen. Im Mittelgrunde, hinter den beiden Figuren sieht man drei Skelete von realistischer Bildung. Eines derselben trägt stachelige Flügel. Es hält dem Mädchen einen großen Geldbeutel vor, während es den rechten Arm zum Schlag erhoben hat. Ueber allen liegt oben eine Teufelsfratze. Ich halte die Zeichnung für das Werk eines italienisirenden Niederländers.

Einigermaßen eigenartige Todesfiguren findet man auf Stichen von *Raphael* und *Johannes Sadeler* nach *Stradanus*. Auf einem der erwähnten Blätter versetzt uns der Künstler in eine ärmliche, doch geräumige Stube. In der Mitte sieht man vor einem Tische ein altes Weib, das den Tod mit Freuden begrüßt, indem sie ihm die Arme entgegenstreckt. Links sitzt ein alter Mann; vor ihm ein Kind auf dem Fuß-

¹ Wenigstens nach dem, was der Text von *Ad. Elisson* zu *H. Loedel's* Copie des Holbein'schen Todtentanz-Alphabetes sagt S. 69 (mit Bezug auf die „*Emblemata Horatiana*“: . . . Dafs O. Vaenius die horazische Mors als ein Gerippe darstellt, wird so wenig durch irgend eine Andeutung des Dichters hierüber gerechtfertigt. . . .“

² Vgl. *Nagler's* Monogrammen III., Nr. 1398.

boden, und was der Figuren mehr wären. Der Tod ist hier eine kräftige, wenn auch magere Figur, deren gekrönter Kopf nur durch die ufurte Nase und den unregelmäßig begränzten Mund ein leichenartiges Ansehen erhält. Die Augen blicken ganz lebendig. Eine Reminiscenz an Dürer's Tod auf dem Kupferstich mit Ritter Tod und Teufel ist wohl nicht zu verkennen. Ein Anklang an den schaurig-luftigen Gefellen der Todtentänze ist damit gegeben, daß der Tod hier einen Dudelsack trägt. Auch vom mittelalterlichen Teufel der jüngsten Gerichte hat die Figur des Stradanus einen Zug entlehnt, nämlich die Kette. Sie schlingt sich um den Leib des Todes, der an ihr befestigte Haken aber schleift noch müßig hinterher. Ueber dem Haupte gewahren wir die Sanduhr.

Die angedeutete Reminiscenz an Dürer bringt uns ein interessantes Blatt des *N. de Bryn* ins Gedächtnis, in welchem fast eine Nachempfingung des Dürer'schen „Ritter Tod und Teufel“ zu erblicken ist. Dürer's bekannter Kupferstich stammt aus dem Jahre 1513, de Bruyn's Blatt ist mit 1618 datirt, was in Hinblick auf Dürer's Werk gewiß eine nachhaltige Wirkung beweist. Die erwähnte Darstellung von de Bruyn ist bei *Ch. le Blanc*¹ kurz beschrieben, aber hinsichtlich der Todesfigur nicht gewürdigt. Im Dictionaire des artistes. . .“ (Leipzig chez *Jean Gottlob Immanuel Breitkopf* 1789) ist dieselbe sogar ganz mißverstanden, indem es heißt: „Un Chevalier à cheval, précédé par le temps“ (sic!) aussi à cheval et suivi par le Diable à pied.“ Das Blatt selbst zeigt im Vordergrund einer waldigen Landschaft zwei Reiter. Der links befindliche ist der Tod, hier als König aufgefaßt, dessen Züge mich an Dürer's Bildnis von Karl dem Großen erinnern haben. Er trägt eine von Schlangen umwundene Krone auf dem Haupte. Die bis auf die Schulter herabfallenden Haare, ein langer weißer Bart und das bis an die Füße reichende Gewand verleihen der Gestalt ein ehrwürdiges

¹ „Manuel de l'amateur d'estamps“ Nr. 203.

Aussehen. Die Rechte hält einen Scepter, die bis zur Schulter erhobene Linke ein Stundenglas. Rechts vom Ritter (der einen langen Speer trägt) wird der Oberkörper einer dritten Figur sichtbar, welche durch die Schweinsohren und mit Krallen bewaffneten Füße, sowie einen Doppelhacken, den sie führt, deutlich genug als Teufel gekennzeichnet ist. Hinter dem Pferde des Ritters läuft ein Hund. Im äußersten Vordergrund links ein Todtenschädel, daneben eine Schlange (wohlift ein großer Wurm gemeint), in der Mitte eine große Eidechse.

Nach dieser Unterbrechung knüpfe ich weiter an die Figuren an, die wir bei den Sadeler treffen.

Ein an Snyders erinnerndes Blättchen in 8^o, das die Bezeichnung „Sadeler“ und den Titel „cogita mori“ trägt, zeigt auf einem Schilde Crucifix und Leuchter. Hinter dem Schilde kniet ein Skelet, von dem man nur den Schädel, die Arme und die Beine sieht. Darüber die geflügelte Sanduhr von Schlangen umwunden. Die Unterschrift lautet: „Fleres si scires unum tua tempora mensem rides cum non sit forsitan una dies.“

Bei *Fustus Sadeler* findet sich ein recht langweiliges plumpes Skelet auf dem Stiche „Speculum vitae humanae.“ Etwas besser gezeichnet ist dann wieder der skeletartige Tod bei *Johann Sadeler* auf seinem momento mori, memorare novissima.¹

Ein von *Michael Snyders* verlegtes, vielleicht auch gestochenes Blättchen zeigt zwei Skelete, die einen Schild halten, auf dem ein Crucifix zwischen zwei brennenden Kerzen zu sehen ist. Darüber ein von vier Schlangen umwundener Schädel mit dem Stundenglas bekrönt. Die Ueberschrift der äußerst trockenen Arbeit lautet: „memorare novissima tua.“ Rechts unten liest man die Adresse „Michael Snyders excud“.

¹ Bei *J. Sadeler* finde ich auf dem Blatte: „Bonorum et malorum consensus . . .“ begonnen zu Antwerpen, vollendet zu Mainz 1586, zwei Skelete, welche übrigens nicht den Tod, sondern Adam und Eva bedeuten. Wenn ich den Stich hier anführe, geschieht es nur, um diese abweichende Bedeutung festzustellen.

Auf einer Suite der Lebensalter von *Chrispin de Passe* dem älteren („Anthropomorphoseos Eikones¹ nobili ornatisimoque viro Loduvico Perezio clarissimi viri Marci F. Sal. pl. d. Crispianus Passaeus inventor.“ — Köln 1599) kommt der Tod in Skeletform vor. Das Titelblatt der Suite scheint schon eine Anspielung auf die Lebensalter, wohl auch eine auf die Jahreszeiten zu enthalten. Vier nackte Knaben sind durch Blumen, durch eine Garbe, durch eine Sense und durch einen Todtenschädel als allegorische Figuren gekennzeichnet. Der mit dem Schädel bedeutet wohl den Winter und birgt damit eine Anspielung auf den Tod in sich. Eine wirkliche Personification desselben aber finden wir in der Reihe der Stiche selbst, und zwar auf dem letzten Blatte. Der Erlösende steht hinter einem bärtigen Greis, dessen Mantel er an feinerrechten Schulter ergreift. In der Linken hält er eine geflügelte Sanduhr, wie wir sie schon so oft in der deutschen Kunst des späten 16. und des 17. Jahrhunderts kennen gelernt haben. Das Skelet, als welches hier der Tod erscheint, zeigt etwas freie Anatomie, sogar der Schädel ist schlecht gezeichnet. (Die Orbitae sind schlitzförmig!) Dies Blatt (Klein-Folio) ist mit dem Künstlernamen bezeichnet; nicht so ein kleineres in ähnlicher Manier, das ebenfalls dem Crispin de Passe zugeschrieben wird und die Ueberschrift „Huc venias toto quisquis in orbe viges“ trägt. Es zeigt uns eine mit gespreizten Beinen vor einem Sarge stehende Todesfigur (ein Skelet von wenig künstlerischem Werth und schlechter Anatomie).

Nach *H. Goltzius* hat *Jac. Matham* ein riesiges Bild gestochen (*Bartsch* III. S. 166, Nr. 139),² auf dem rechts oben eine magere Gestalt vorkommt, die wohl

¹ Gemischt in lateinischer und griechischer Schrift. In *Francken's Catalog* Nr. 1091—1097 wird diese Suite beschrieben. Eine ähnliche Reihe (Francken 1079—1086) ebenfalls mit Tod, kenne ich nicht. Ebenfowenig als die bei Francken unter Nr. 1229 und 1230 beschriebene „Danse macabre“ oder die auf Francken 1232, 1233, 1245 erwähnten Todesgestalten. Zu den angegebenen Nummern vergleiche die Nachträge zu Francken im Repertorium für Kunstwissenschaft VIII, S. 446.

² Eine gute Uebersicht über die unzähligen allegorischen Figuren gibt eine alte kleinere Copie.

den Tod (kaum die Zeit) bedeutet. Die fast nackte und fast vollkommen überhäutete Figur gemahnt nur durch die usurirte Nase und den breiten lippenlosen Mund an das zerfallende Cadaver. Die Linke hält einen großen Ring, die Rechte einen macerirten Schädel und das so, daß er in der Mitte des Ringes zu sehen ist.

In diesem Falle wäre also das Skelet als Personification des Todes vermieden, womit es auch übereinstimmt, daß der große Haarlemer Stecher virtuos ein andermal zwar ein Skelet zeichnet, damit aber nicht den Tod, sondern die letzten Reste eines Menschen vorstellt (auf *Bartsch* III. S. 258, Nr. 123). Ein junger Mann steht in der Nähe eines Grabes. In der Linken hält er eine Blume. Auf dem Sarkophag sitzt ein Skelet, dessen Bedeutung aus den Worten klar wird, die auf der Schmalseite des Steinfarges zu lesen sind, und die man offenbar als Anrede des Skeletes an den Jüngling sich zu denken hat: „fui, non sum : es, non eris“.

Andere Stecher aus der Haarlemer Gruppe schließen sich hier naturgemäß an: *Jacob de Gheyn* und die *de Galle*. Betrachten wir das beliebte Blatt des *Jac. de Gheyn*, auf dem der Tod als Schalksnarr erscheint, wohl nicht ohne Beeinflussung durch *Beham's* analoge Figur: ein mageres Cadaver mit skeletirtem Schädel stellt hier auf dem kleinen Stiche, der die wahre und die falsche Liebe allegorisiert, den Tod vor. Ferner zeigt das erste Blatt von *J. de Gheyn's* Maskeraden-Cyklus (Passavant 81 bis 90) über der Schrifttafel die obere Partie eines Skeletes, des Todes nämlich, der mit jedem Arm die Maske von einer zur Seite stehenden Person abnimmt. Am unteren Rande der Tafel erblickt man die Füße des Skelets (Winkler, Nr. 2007). *Nagler* erwähnt im Künstlerlexicon noch: „ein Weib bei der Toilette, hinter ihr der Tod“ von *de Gheyn* ein Blatt, dessen ich mich nicht entsinne.

Dagegen zeigte mir *Hymans* im Brüsseler Kupferstich-Cabinet ein meines Wissens unbefchriebenes anonymes Blatt in der Art des *de Gheyn*, auf welchem

Stiche ein ähnlicher Todestypus zur Darstellung gebracht ist, wie auf dem erwähnten Titelblatte zu den Maskeraden. Auf dem anonymen Blatte, das auch ein wenig an *W. Swanenburg's* Manier erinnert, sehen wir zwei Männer, die an einem Tische sitzen und Geld und Bücher vor sich haben. Den rechts Sitzenden überfällt meuchlings der Tod (ein Skelet mit spärlicher Drapierung), indem er ihm den Pfeil in die Brust stößt. Der Tod hat den rechten Fuß auf den Tisch gesetzt; den linken sehen wir neben dem Stuhlbeine. Der links sitzende Mann hält in der Rechten eine Goldwage, mit der Linken macht er eine Geberde des Staunens. Offenbar soll wieder die Ueberraschung von Geizigen durch den Tod vorgestellt sein, die in den handelsreichen Niederlanden besonders beliebt gewesen zu sein scheint.

Cornelis de Galle verdient hier noch Erwähnung wegen seiner Stiche zu Puteanus': „Pompa funebris. . . . principis Alberti pii archiducis Austriae“ (Brüssel 1623).¹ Er bildet den Tod als Skelet.

Aus *Theodor de Galle's* Verlag ist mir ein Blatt bekannt, ziemlich ähnlich dem oben beschriebenen, mit dem Titel: „cogita mori.“ Eine reiche Auswahl für unsere Zwecke bieten die Stiche der *Wiercx*.²

Bei *Jan Wiercx* begegnet uns auf dem Blatte: la mort subite (Alvin, Nr. 1160) der Tod als Skelet und mit langem Pfeil bewaffnet, auf dem Stiche Nr. 1182 nach Alvin's Catalog wieder als realistisches Skelet, nach *H. v. Balen's* Erfindung ebenso auf 1184 (der Tod trägt hier eine Sichel und eine geflügelte Sanduhr). Auch nach Alvin, Nr. 1199 finden wir Skelete ebenso auf Nr. 1189, 1190. Eine merkwürdige Figur bei *Hieronymus Wiercx*, der den Tod sonst in den meisten Fällen als Skelet darstellt, findet sich auf Nr. 1203. Der Tod erscheint als Weib, das mit einem Bogen bewaffnet ist. Die muskulöse, aber sehr magere Gestalt wird in der

¹ Erzherzog Albrecht war am 13. Juli 1621 gestorben.

² Einige Bemerkungen hierüber konnten schon in dem Abschnitt über die Triumphe Petrarca's Platz finden.

Mitte der Composition erblickt. Sie ist wenig verhüllt durch einen Gewandstreifen und durch den aus der Hölle unter ihr aufsteigenden Rauch. Diese Todesgestalt zielt nach einem Sünder „mundanus homo,“ der links in das „laqueum mortis“ herabstürzt. „Gratia“ greift aus dem Himmel herab und sucht die „mors“ von dem beabsichtigten Schusse abzuhalten. Italienischer Einfluß ist bei der Composition der Todesfigur hier ganz unleugbar zu bemerken, was auch von dem geflügelten Skelet gilt, das Hieronymus Wiercx nach *Marten de Vos* (Alv., 1364) gestochen hat.

Noch einige Todesfiguren auf Stichen und Radierungen seien erwähnt, um dann noch von der Auffassung des großen Holländers Rembrandt zu sprechen.

Nicht ohne Interesse ist eine kleine Suite von *W. Swanenburgh* nach *A. Bloemart*,¹ in welcher der Tod eine wichtige Rolle spielt. Die erwähnte Suite ist mit 1609 datirt und nennt sich „Des Sathans schildery van's weerelts yedelheydt“. Auf dem ersten Blatte sieht man, wie ein junger Mann von den Fesseln der Liebe gefangen wird. Das zweite Blatt zeigt Cupido, der den jungen Mann über einen Felsen hinauf zieht. Oben gewahrt man einen Geldsack, Degen sowie Krone und Scepter. Der junge Mann setzt sodann, so sieht man es auf dem dritten Blatte, mit Hilfe des Teufels die allegorische Figur der Hoffnung auf einen Geldsack.

Auf dem vierten Blatte endlich ist der Eintritt der Katastrophe dargestellt. Der Geldsack neigt sich. Der junge Mann sucht die Figur der Hoffnung festzuhalten. Aber schon ist das Stundenglas hinabgefallen und zerbrochen, und schon stürmt der Tod durch die weit geöffnete Thür herein. Die Rechte hält er hoch erhoben mit dem Pfeil nach seinem Opfer zielend. Die magere, fast nackte Gestalt ist voll Leben (*sit venia verbo*) und Bewegung. Sie trägt einen wohlgefüllten Köcher auf dem Rücken. Ihre Linke hält einen dünnen großen Ring (wohl eine Anspielung auf den Ring, ge-

¹ Vgl. *Nagler's* Lexikon *W. Swanenburg*, Nr. 1.

bildet aus einer Schlange, die sich in den Schwanz beißt; also wahrscheinlich Symbol der Zeit). Der Kopf des Todes ist nur in der unteren Hälfte skeletirt, die Stirn zeigt Quersalten; an den Schläfen bemerken wir Haarbüschel.

Von einigermaßen origineller Bildung, durch besonders schlanke Gestalt und kleinen Kopf ausgezeichnet, sonst aber einen Ausläufer mittelalterlicher Auffassung bildend, ist der Tod wie wir ihn 1619 auf der großen Suite mit dem Leichenzuge Karls V. von *Johann* und *Lucas Duetezum* finden,¹ und zwar zu der dritten Ausgabe. Auf 33 großen Querblättern wird zunächst die Leichenfeier dargestellt. „amplissimo hoc apparatu“, lautet die Inschrift, „et pulchro ordine pompa funebris Bruxellis a palatio ad divae Gudulae templum processit cum rex Hispaniarum Philippus Carolo V. Röm. Imp. parenti moestissimus justa solveret;“ auf dem ersten Blatte steht die Adresse des *Heinrich Hondius* (Hagae 1619). Die Todtentanzblätter dieser dritten Ausgabe zeigen sechs Gruppen von halb bekleideten aufrechtstehenden Leichen, die durch ihre Abzeichen als Kirchenfürsten, Könige, Kaiser, Krieger, Bürger und Kaufleute gekennzeichnet sind. Schlangen und Todtenschädel sind an zahlreichen Orten angebracht. Der Tod selbst ist ebenfalls cadaverartig dargestellt. In der Rechten hält er die Hippe, in der Linken die Schaufel, mit der er sich auf einen Sarg stützt. Auf dem letzteren steht eine Sanduhr. Zwei Pfeile liegen auf dem Boden.

Aus demselben Hondius'schen Verlag ging 1626 eine Suite von Stichen mit Thier skeleten hervor, denen aber eine Todesfigur in Form eines menschlichen Gerippes vorangestellt ist: „Heu quam Mors vibras non evitabile telum/quo pereunt homines quo pecudes-

¹ *Henri Hymans* in Brüssel hat mich 1881 auf den Schluß dieser Suite aufmerksam gemacht, welcher der dritten Ausgabe beigegeben ist, aber bei den früheren fehlt. Gerade diese Zugabe der dritten Edition enthält also die Todesbilder. Vgl. *W. Drugulin*: Historischer Bilderatlas, Verzeichnis einer Sammlung von Einzelblättern zur Cultur- und Staaten-Geschichte vom 15. bis in das 19. Jahrhundert (I. Theil, Leipzig 1863) II. Theil (1867) S. 27.

que cadunt“/lautet die Ueberschrift. Das (schwungvoll gezeichnete) Skelet hat in der Linken den schlaffen Bogen. Die Rechte greift nach dem Köcher, der schief über dem Rücken hängt. Ein monogrammiertes Blatt des H. Hondius, das betitelt ist: „Post funera vita“, zeigt den Tod als realistisch aufgefaßtes Skelet mit Pfeil und Sanduhr. Eine Todesfigur findet sich auch auf dem Holbeinbildnis von H. Hondius.

So geht es denn weiter. Die Einflüsse der Renaissance werden immer schwächer, Der Knochenmann behält die Oberhand über die vereinzelt Versuche einer eleganteren Formgebung. Auch *Rembrandt* bleibt beim Skelet, wie man das auf dem interessanten Blatte sieht, das Charles Blanc in seinem „Oeuvre complet de Rembrandt“ S. 255 reproducirt hat;¹ die Attribute sind gleichfalls die herkömmlichen: Sense und Stundenglas. Freilich schafft der Meister mit herkömmlichen Mitteln ein unvergleichliches Kunstwerk. Obwohl *L. Bramer* kein Schüler Rembrandt's war, als welcher er lang gegolten hat, so reihe ich ihn dennoch hier an, da er in Behandlung des Helldunkels unleugbar mit dem Amsterdamer Virtuosen verwandt ist. *L. Bramer* war mit der Darstellung des Skeletes vertraut, wie man aus seiner Allegorie der Vergänglichkeit in der kaiserlichen Galerie zu Wien (*Engerth's Catalog II*, Nr. 709, erwähnt auch bei Bode: Studien S. 351) sehen kann. Es ist höchst wahrscheinlich, daß dieser Knochenmann den Tod bedeutet. Eine in der Literatur erwähnte Darstellung von *J. Lievens* habe ich nicht gesehen; eine von *J. Steen* ist bei Nostitz zu Prag.² (Tod als Skelet.)

Jan v. d. Bruggen bildet auf einem hübschen geschabten Blatte den Tod als Skelet mit Sanduhr.

Als Todesfigur ziemlich charakterlos ist eine Darstellung in dem ohne Jahreszahl zu Amsterdam (wohl um 1700) erschienenen „Spiegel om wel te sterven. . . .“

¹ Nr. 79 „La jeunesse surprise par la mort.“ Bartsch 109, Claussin 111, Wilson 113.

² Vergl. meinen Artikel über die Galerie Nostitz in *Lützow's Kunst-Cronik* vohn 1889.

verzierd mit 42 fyne geërste Kopere Platen, door *Romein de Hoog* . . . gedrukt by *J. Stigter*“ (gr. 4⁰.)

Dagegen ist ein holländischer Todtentanz von 1707¹ voll origineller Züge. Echt holländisch ist es zum Beispiele, wenn wir den Tod als Verfolger von Schlittschuhläufern dargestellt finden (auf Nr. 29). Die äußere Gestalt des Todes entfernt sich hier, wie auch sonst häufig im 18. Jahrhundert, nicht unerheblich vom Skelet, das sehr frei behandelt ist. Der Thorax ist cada-verartig gezeichnet. Den Schädel ziert ein Federbusch.

Um die Massenproduction des 18. Jahrhunderts zu kennzeichnen sei im Allgemeinen gesagt, daß sich auf Titelblättern vieler oft ganz obscurer holländischer Bücher der Tod als Skelet dargestellt findet. Wer die Antiquarläden in Amsterdam kennt, wird dies bestätigen.

Alle Stiche niederländischer Abkunft aufzuzählen, auf denen ich Todesbilder kennen gelernt, oder gar solche, die ich nur aus Catalogen notirt habe, würde hier zu weit führen, besonders deshalb, weil die Eigenthümlichkeit der Schulen kaum in der Wahl der Formen für Todesdarstellungen zum Ausdruck kommt. Einiges Einzelne und einige Gruppen sollen indeß weiter unten noch hervorgehoben werden.

Im Allgemeinen läßt sich auch hier wie bei den deutschen Todesbildern von zwei hauptfächlichen Bewegungen sprechen, die seit dem Vordringen der Renaissance in die Niederlande zum Theil neben einander sich erhalten, zum Theil mit einander interferiren. Die eine Bewegung richtet ihr Bestreben auf italifirende Auffassung der Todesgestalten (hier erscheint der Tod meist geflügelt) oder auf antikifirende Umschreibungen. Die andere Bewegung hält an der traditionellen Formensprache fest, indem sie den Skelet-

¹ „Het Schouw-toneel des Doods waar op na't leeven vertoont wort, De Doot op den Throon des Aard Bodems: heerichende over alle Staaten en Volkeren, verziert met dertig zinne beelden door *Salomon van Rusting* med. Doct. t'Amsterdam. By Jan ten Hoorn, Boekverkoper over't Oude Heere Logement 1707“ 8°. Dieser Todtentanz hat mit älteren Vorbildern etwa mit *Holbein's* Folge so ziemlich gar nichts gemein, höchstens den Umstand, daß eine Darstellung mit Adam und Eva das erste Blatt bildet.

Typus oder die cadaverartigen Todesbilder des späten Mittelalters beibehält und nur in der Composition und der besondern Formengebung ihrer Zeit Rechnung trägt.

Wie schon angedeutet, läßt sich bezüglich der Todesbilder innerhalb einzelner Schulen kaum eine sichere Beständigkeit nachweisen. Schwanken doch einzelne Künstler selbst zwischen den eben charakterisirten Bewegungen. Zumal die Stecher arbeiten bald nach diesem bald nach jenem Vorbilde und gehen noch dazu mit deren Vorbildern gewiß oft willkürlich um. Dies macht nun eine strenge Eintheilung sehr schwierig, wozu noch der Umstand kommt, daß manche Darstellungen weder datirt sind, noch einem bestimmten Meister zugeschrieben werden können. Die wichtigsten Künstlergruppen sind indess stets berücksichtigt worden, wengleich der ikonographische Zweck der Arbeit hier und da ganz äußerliche Zusammenstellungen von sonst heterogenen Talenten bedingte.

Einige Worte seien noch der Sculptur¹ in den Niederlanden gewidmet, insofern sie die Ikonographie des Todes betrifft, zu welchem Zweck wir einige rasche Blicke auf die Grabmäler in den großen Cathedralen der Niederlande zu werfen haben.

Auf einem Grabmal im zweiten nördlichen Seitenschiff der Antwerpener Cathedrale, das mit „*P. Scheemaecker's fecit anno 1688*“ bezeichnet ist und im Jahre 1774 renovirt wurde, ist neben der allegorischen Figur der Zeit auch die des Todes auffallend. Analog der französischen und der deutschen Auffassung jener Zeit ist auch hier der Skelet-Typus beibehalten. Naturgetreu und mit großer Sorgfalt ist das Knochengerüst vom Künstler wiedergegeben, das übrigens nur in seinem oberen Drittel sichtbar ist.

In der Jacobs-Kirche zu Antwerpen sieht man auf einem Grabmal von 1693 zwei Todesfiguren in Form von Skeleten in Naturgröße, die von weiten Mänteln umhüllt sind. Eines derselben hält eine Sanduhr empor-

¹ Nach älteren Reisenotizen.

Die Notre-Dame zu Brügge birgt ebenfalls Denkmäler, die für uns von Bedeutung sind. Ein Monument von 1622 zeigt einen kleinen Knaben mit Tottenkopf; ein anderes von 1735 trägt links einen Knaben mit Flügeln, der eine Sanduhr hält, rechts eine ähnliche Figur mit Todtenschädel. Ein Epitaph von 1770 in derselben Kirche vermischt mehrere Auffassungen. Oben steht ein geflügelter Knabe, der in der Rechten eine Sense hält, in der Linken eine Wage. Die Figur des Knaben gehört jener Richtung an, die im Sinne der Antike oder ihrer damaligen Auslegung den Tod umschreibt. Die Sense ist das bekannte Werkzeug von mittelalterlichen Todesfiguren. Was die Wage anbelangt, so kann man sie wohl als Anspielung auf das nach dem Tode folgende Gericht ansehen.

Zu Brüssel in der Gudula-Kirche ist *H. F. Verbruggen's* Skelet an der Kanzel ziemlich bekannt.

Es stellt den Tod vor, der Adam und Eva überascht. In der Einleitung war von diesem Werke schon die Rede, das auch in Photographie wiedergegeben ist. 1886 brachte die Zeitschrift „*L'art*“ (I. S. 33) eine, aus dem „*Journal de la jeunesse*“ entlehnte Abbildung der ganzen Kanzel.

Von kaum sehr eigenartigem Aussehen ist ferner der skeletartige Tod auf dem Revers der Denkmünze auf das Ableben des Malers *Govaert Flinck* († 1660). Havard in seinem Buche „*L'art et les artistes hollandais*“ (II. Bd. Paris 1880 S. 78 f.) hat eine Abbildung dieser Medaille gegeben. Die Zeitschrift „*L'art*“ (1880, IV. Bd. T. 89) wiederholte diese Abbildung.

Ein Ueberblick über die gesammten angeführten niederländischen Darstellungen ergibt einen allgemeinen Entwicklungsgang, der so ziemlich dem der deutschen Todesfiguren im 16., 17. und 18. Jahrhundert entspricht. Die eigenartigen Züge, die beobachtet werden, liegen in dem Gedankengehalt der Darstellungen, kaum in der äußeren Form.

Ein ähnliches Verhältnis haben wir auch an den Todesbildern zu beobachten, die innerhalb unseres engeren Vaterlandes sich aus den letzten Jahrhunderten erhalten haben.

Der Abschnitt, bis zu welchem die vorliegende Studie nunmehr vorgeschritten ist, betrifft die Todesdarstellungen, die mit der Entwicklung der Kunst in der *österreichisch-ungarischen Monarchie* zusammenhängen. Waren für die anderen Abschnitte der Arbeit insofern einige Vorarbeiten zu benützen, wenigstens in dem Sinne von Einzelstudien über diese oder jene Schule oder über etliche Meister, die für die Ikonographie des Todes in Frage kommen, so muß ich hier die unangenehme Rolle übernehmen, einen fast in jeder Beziehung ersten Versuch zu wagen. Die Fehler die fast allen bisherigen Bemühungen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit anhängen, müssen hier um so deutlicher hervortreten, als dem erwähnten Mangel nicht von einem Einzelnen nicht von heute auf morgen abzuhelfen ist. Soll ich aber deshalb überhaupt dieses Capitel ungeschrieben lassen? Ich meine kaum, da doch die Erfahrung lehrt, wie zeitweilige Versuche, das Wissen auf einem größeren Gebiete zusammenzufassen, stets zu vertieften Einzelstudien angeregt haben. Ich gebe also, was zu geben mir augenblicklich möglich ist, ohne eine abschließende Behandlung des Themas zu beabsichtigen.¹ Dieses zur Sicherung gegen den Vorwurf, in der folgenden Zusammenstellung Lücken verschiedener Art offen gelassen zu haben.

Einige auf Oesterreich bezügliche Darstellungen wurden schon in den vorhergegangenen Capiteln beschrieben oder erwähnt, insofern sie mit dem damals behandelten Stoff einen ethnographischen oder einen ikonographischen Zusammenhang zeigten. Jene vorausgenommenen Darstellungen, zusammengehalten mit

¹ In der Einleitung zur ganzen Studie (Mitth. X. Bd., S. XXXIX f.) habe ich ausführlicher von meinen Absichten gesprochen.

dem, was hier noch zu behandeln ist, lassen erkennen, daß der Typus des Skeletes und Cadavers bei den einheimischen Todesbildern die fast einzig herrschenden sind. Vom Mittelalter bis herauf zur classisicistischen Kunst, die eine Unterbrechung und Ablenkung bedingt, dann wieder von den Romantikern bis zu den Künstlern der jüngsten Zeit¹ sind diese Typen beibehalten. Wenn hier auf einheimischem Gebiet keine Todesbilder nach Art der byzantinischen aus dem frühen und hohen Mittelalter aufzuzählen sind, so liegt das in der ganzen Entwicklung der heimischen Kunst begründet. Auch das Zurücktreten der Renaissance gegen die darauf folgenden Kunstperioden, das in Oesterreich vielfach in höherem Maße zu beobachten ist als anderwärts, findet in der Ikonographie des Todes seinen Nachhall.

Aus dem späten Mittelalter sind einige Beispiele anzuführen, so der skeletartig gebildete Tod an der großen Uhr des Rathhauses zu Prag² und der *Todtentanz von Metnitz*, von dem schon in einem der früheren Capitel die Rede war.³ Er zeigt in Composition und Auffassung die größte Aehnlichkeit mit den französischen und besonders den deutschen Todtentänzen. Unverkennbar an die italienische Auffassung, wie man sie von den Wandgemälden zu Clufone und Pifogne kennt, klingen dann andere Todtentänze an, die sich in Südtirol erhalten haben und zwar zu *Rendena* und in *Pinzolo*. Beide kenne ich nach den photographischen Aufnahmen von *G. B. Unteroeger* in Trient, demnach nur unvollkommen.⁴ Soweit ich nach den Photographien urtheilen

¹ Z. B. bis zu *Hirschl*, der auf seinem Bilde mit Ahasver den Tod als Skelet aufgefaßt hat.

² Ueber die Uhr vergleiche neben der Prager Local-Literatur auch *Keyßler's* Reifen II. S. 1292 und *Zeiller's* „Reyßbuch, itinerarium Germaniae“ I. S. 168 f. *Lotz*, Kunst-Topographie. Was an der Figur noch heute alt und echt ist, was nicht, will ich hier nicht erörtern, da es außer Zweifel steht, daß die Figur auch ursprünglich als Skelet gemeint war.

³ Es wurde die Stelle von einer Farbendrucktafel begleitet. Siehe Mittheilungen XI. Bd., S. LXXXVII. Ich wiederhole hier, daß eine ausführliche Behandlung der Todtentänze nicht in meinem Plan liegt.

⁴ In neuester Zeit hat *E. Caetani-Lovatelli* in ihrem „Thanatos“, einer lefenswerthen kleinen Archäologie des Todes (Rom 1888), den Gemälden zu Pinzolo einen kurzen Abschnitt gewidmet (S. 65), wobei sie auf *D. Largaioli's* „Una Danza dei Morti nell'Alto Trentino“ verweist.

kann, sind diese Todtentänze nach Ständen angeordnet, beide in einem langen Streifen, an dessen Ende der cadaveröse Tod mit magersten Beinen und Armen schließlich noch den Reichen, den Bettler und zwei Kinder herbeiführt. Von rechts her hält der Tod noch einmal Ernte, indem er zu Pferde und mit dem Bogen gegen den ganzen Zug hinzielend herbeieilt. Der Gedanke, den Tod beritten erscheinen zu lassen, ist augenscheinlich der Apokalypse entlehnt, die im VI. Capitel eine solche berittene Figur schildert.¹ Der Bogen ist freilich einem anderen apokalyptischen Reiter entnommen. Eine kleine Abbildung, sowie eine kurze Beschreibung des Todtentanzes an der Virgilius-Kirche zu Pinzolo brachte der XII. Band der Mitteilungen der k. k. Central-Commission (auf S. XXI f. und XXXIX). Der Todtentanz an der Stephanskirche in Rendena soll nach den a. a. O. gebrachten Angaben die Jahreszahl 1519 tragen.

Mittelalterlichen Charakter zeigt auch die Todesfigur im Hufsitzen-Codex der Ambraser-Sammlung. Ich habe die Miniatur mit dem Tode im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (Band V. Regestentheil) beschrieben und in einer Studie über *Dürer's* Wappen mit dem Totenkopf kritisch verwertet (Vgl. „Zur Kritik von *Dürer's* Apokalypse und seines Wappens mit dem Totenkopf“ Wien 1884).

Dem 16. Jahrhundert gehört vielleicht ein Relief in der Sacristei der Franzensburg zu *Laxenburg* an, das den Tod vollkommen nackt und mit aufgeschlitztem Bauch zur Darstellung bringt. Die Figur ist nicht eben mager gebildet und zeigt sich mit Ausnahme des großen Schädels auch nicht gerade skeletirt, wieweil die Einschnitte an den großen Gelenken

¹ Vergl. hiezu: *Frimmel*: Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters und *Oechelhäuser*: Die vier apokalyptischen Reiter bis auf *Dürer*. Einen anderen ähnlichen Todesreiter, der sich in einem einheimischen Museum findet, kann ich hier nur im Vorübergehen erwähnen, da er eigentlich der fränkischen Kunst des 16. Jahrhunderts angehört. Ich meine eine Aetzmalerei auf einem trapezförmigen Schild der k. k. Hof-Waffenammlung. Auch diese Figur hat ausgesprochen apokalyptischen Charakter.

deutlich genug die Absicht des Bildners verrathen, ein Skelet zur Darstellung zu bringen. Der Tod bildet hier das Gegenstück zu Christus. Als eine nicht feltene Begleitung, aber in sehr feltener Form hat er eine Anspielung auf den Teufel in der Nähe. Unter der Todesfigur gewahrt man nämlich das Wappen des Teufels mit dem Höllenrachen. Die Todesfigur ist etwa einen halben Meter hoch.¹ Eine wenig befriedigende Abbildung findet sich auf einer der Lithographien des Hofbauplatz-Controllors Joh. Rupp (gedruckt in Kunike's Anstalt), die eine Reihe von Gegenständen aus der Franzensburg und von Laxenburger Ansichten wiedergeben. (Diese Blätter gehören zu den Incunabeln des Wiener Steindruckes) Von der Echtheit des Reliefs bin ich nicht vollkommen überzeugt.

Vertrauenswürdiger erscheint mir die Motiv-Tafel eines böhmischen Edlen in der Kirche zu *Zlichov* bei Prag. Durch eine Photographie² mit beigegebenem Text (ohne Signatur) ist mir diese Tafel, ein charaktervolles Holzschnitzwerk im Style der deutschen Renaissance, bekannt geworden. Das abgebildete Relief zeigt fast in der Mitte den auferstandenen Christus aufrechtstehend nur mit dem Perizonium bekleidet. Rechts (vom Beschauer aus genommen) kniet ein geharnischter Ritter. Er hat den Kopf ein wenig nach aufwärts gekehrt und blickt zum Heiland hinauf. Die Rechte des Ritters greift nach der Hand einer unheimlichen Gestalt, die wir nicht anders denn als *Tod* deuten können. Sie hat die Form eines plumpen Skeletes (von herzlich mißlungener Anatomie), das stellenweise noch mit halb losen Resten von Weichtheilen umgeben ist. Brust und Bauch sind offen und lassen im Innern eine große Kröte unterscheiden. Um die Mitte der Figur gewahrt man ein Tuch. Eine Schlange (vielleicht in der Bedeutung eines großen Wurmes) legt sich um

¹ Erwähnt im Führer durch die Franzensburg in Laxenburg.

² Verlag von *Adolph Kuvanda* in Prag — Photographie von *Johann Brandeis*.

den Hals wie ein Band. Der Schädel ist macerirt, soweit der Gesichtstheil reicht; nur am Unterkiefer sind Andeutungen eines kurzen Bartes zu bemerken. Die Reste der Kopfhaut sitzen auf dem Schädel wie eine Perrücke. Die beschriebene Todesfigur, die mit der Rechten ein Stundenglas emporhält, wird also vom Ritter an der Linken ergriffen. Jedoch der Erlöser, der zwischen beiden steht, bemüht sich, die Hände der beiden zu trennen. Links steht eine weibliche Figur, wie es scheint Maria. Die heilige Fürbitterin hat die Hände gefaltet und scheint Kopf und Blick gegen Christus gerichtet zu haben, der seinerseits das Antlitz wieder gegen sie gekehrt hat. Rechts steht Andreas, eine bärtige Gestalt mit dem Aftkreuz und legt seine Linke auf die Schulter des Ritters. Im Hintergrund sind einige Berggipfel angebracht; rechts sieht man einen aus Quadern erbauten Thurm. (Das Ganze 3' 1" hoch, 3' breit).

Der Sinn des Bildwerkes ist augenscheinlich der: durch Gebet zu Christus und Maria ist Ritter Andreas aus einer Todesgefahr gerettet worden. Aus Dankbarkeit hat er nun die Relieftafel mit der beschriebenen Darstellung gestiftet. Leider gibt keine Inschrift nähere Anhaltspunkte. Der Styl der Figuren ist der von deutschen Schnitzwerken des 15. Jahrhunderts, wogegen die Formen des Harnisches schon auf die ersten Decennien des 16. Jahrhunderts hinweisen. Der Text, welcher der Photographie beigegeben ist, sagt: „Eine ganz analoge, durch die glücklich erhaltene Inschrift genügend erklärte Erscheinung bietet das Epitaph eines österreichischen Ritters, das Herr Dr. *Karl Lind* in der Kirche St. Michael in Wien entdeckte.“ Weder ich noch auch Herr Sectionsrath Dr. *Karl Lind* kennen ein derlei Monument in der Michaels-Kirche zu Wien, wonach in jenem Text ein Irrthum zu berichtigen ist.

Auf ein hieher gehöriges Bild im Wiener Heilthumsbüchlein von 1501 hat *A. Mayer* in seiner Buch-

druckergeschichte Wien's (I. 23) aufmerksam gemacht („Wir sehen eine Bahre, Todtengerippe, Schlangen“).

Einem bestimmten Datum läßt sich dann auch jene Todesfigur zuweisen, die sich auf dem Grabmal des Jagellonen Cardinals Friedrich († 1503) in der Kathedrale von *Krakau* findet und die in Przeziecki's und Raftawiecki's „Monuments du moyen âge et de la renaissance dans l'ancienne Pologne“ abgebildet ist (1873, Chromolithographie im I. Bande). Der Text verweist auf *Fr. Faber's* Conversations-Lexicon für bildende Kunst IV. 516, wo das Werk dem Peter Vischer (wohl kaum mit Recht) zugeschrieben wird, und hebt den mehr italifirenden Charakter der Figuren des ganzen Grabmals hervor, das aus dem Jahre 1510 stammt.

Dem Jahre 1524 gehört das Monument des Freiherrn Fr. Jobst Truchseß von Weczhausen in der St. Elisabeth-Kirche des Deutsch-Ordenshauses in *Wien* an. Die Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthums-Vereins brachten im Jahrgang 1873 eine Publication dieses Denkmals (XIII. Bd., S. 24 f.), das später, im Jahre 1877, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission mit einem analogen späteren Monument in Nürnberg zusammengestellt wird (Jahrgang 1877, S. 1 ff.). Das Wiener Denkmal bringt eine noch in mittelalterlichem Sinn gedachte cadaverartige Todesfigur, die ausschreitend dargestellt ist. Auf dem Boden steht die Sanduhr. Die reiche Umrahmung des Grabmals zeigt aber die Formen der Renaissance.

Freiherr Fr. Jobst von Weczhausen hatte sich das Monument zu Wien im Jahre 1524 errichten lassen. 1531 kam er nach Nürnberg als Spitalmeister an die Jacobs-Kirche. Dort ließ er sich im Jahre 1532 eine vereinfachte Wiederholung des Wiener Monumentes aufrichten, auf welcher die Todesfigur in ganz ähnlicher Weise wiederkehrt, wie wir sie an dem Wiener Denkmal kennen gelernt haben.¹

¹ Das Wiener Monument ist auch erwähnt in *Lotz' Kunst-Topographie Deutschlands* II. 555.

Zwischen 1520 und 1530 wird ein Fresco-Gemälde zu *Brunneck* in Tyrol „auf einem der älteren Gebäude“ angesetzt, das ebenfalls eine Todesdarstellung aufweist. Es ist in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission von 1868 (auf S. XXVI) abgebildet und beschrieben. Das ganze Bild stellt eine Allegorie der Erlöfung dar, mit dem Gekreuzigten in der Mitte. Von den Kreuzesarmen gehen vier Hände aus. Links im Bilde gewahrt man die weibliche allegorische Figur der Kirche, rechts die der Synagoge. Beide gelten oft als Anspielungen auf den Tod [den alten Bund] und das Leben [den neuen Bund]. Rechts im Hintergrunde bemerkt man die nackte Eva, die den Apfel in der Rechten hält. Hinter Eva der Tod, welcher die Sense hält. Die Art seiner Gestaltung ist auf der Abbildung nicht allzu sicher zu erkennen. Es scheint, daß er hier als Skelet gebildet ist. Das Ganze zeigt eine eigenthümliche Verschmelzung von italienischer und deutscher Auffassung.

Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts wäre *Jobst de Necker's* Todtentanz nach Holbein's Vorbild zu nennen, der wegen der niederländischen Abkunft de Necker's freilich auch in einem der früheren Abschnitte dieser Arbeit zu behandeln gewesen wäre. (Ueber de Necker und seinen Todtentanz vergl. u. A. *A. Mayer's* Buchdruckergeschichte Wiens I. 122 ff.) An einem Denkmal von 1574 finde ich wieder eine Todesfigur und zwar an dem schon in der Einleitung (Bd. X, S. XLVI) erwähnten Grabmal des Lorenz Zimmermann am *Wiener Stephans-Dom*. Der nordöstliche Strebepfeiler des unvollendeten Thurmes trägt in der Höhe von etwa 2 M. jenes Grabmal, das mit einem sorgfältig gearbeiteten Relief geziert ist und folgende Inschriften aufweist: „Den 11 tag Juli Anno im 1574 Jar ist gestorben der Edl hochgelert herr Lorentz Zimmerman beeder Rechten Doctor. Und am¹ tag²

¹ Hier eine freigelassene Stelle.

² Hier wieder eine Lücke.

des 15¹ Jar ist gestorben Anna sein eheliche Hausfrau ein geborne Zeillerin Von Augspurg deren selen vnd vns allen Gott genedig seij — Amen“.

Diese Inschrift findet sich innerhalb der Cartouche, die unter dem Relief angebracht ist. Das Relief zeigt den auferstandenen Christus als Sieger über Tod und Teufel. Der Erlöser mit der Auferstehungsfahne in der Hand ist eben aus dem Grabe emporgestiegen. Zu seinen Füßen winden sich links der Teufel und mitten der Tod, der als Skelet von einigem Realismus gebildet ist. Weiter rechts die Weltkugel; unten ein Saum von Flammen als Symbol der Hölle. In der Umrahmung sind oben zwei Felder für Inschriften aufgespart, welch' letztere aber hinterher vergessen worden zu sein scheinen.

Nahe an die Gränze des 16. und 17. Jahrhunderts, jedoch in die Zeit noch vor 1596, wird eine Todesfigur zu setzen sein, die in einem kleinen Schrank der *Ambraser-Sammlung* angebracht ist.² Bei geöffneten Thürflügeln gewahrt man in einer Art Nische ein mit vielem Verständnis für Osteologie behandeltes Skelet, das mit übergeschlagenem linken Bein vor einem hohen Steintische oder einer Brüstung steht. Grinend betrachtet es einen Apfel, den es von einem reich belaubten und voll Früchte hängenden Zweige eben mit der Rechten emporzieht. Der linke Ellenbogen ist auf ein geschlossenes Buch gestützt, das auf der Brüstung liegt. Weiter zurück steht ein Stundenglas. Um den Zweig windet sich eine Schlange. Im Hintergrunde sind ein Bogen, ein Köcher, ein gebrochener und ein unver-

¹ Hier abermals eine freigelassene Stelle.

² Vergl. *Primisser*: Die k. k. Ambraser Sammlung, S. 182 weist darauf hin, daß diese Arbeit schon im ältesten Inventar (von 1596) vorkommt. — *Jos. Bergmann*: Uebersicht über die k. k. Ambraser-Sammlung S. 26 („angeblich von Alexander Collin“).

V. Sacken: „Die k. k. Ambraser-Sammlung“ II., 98 gibt eine Beschreibung des kleinen Schrankes und erinnert an eine Bemerkung des Inventars, wonach die Arbeit von *Alexander Collin* sein soll. In einer Note macht er (nach *Denkm. d. Kunst zu Innsbruck I. S. 35*) auf Collin's Leichen-Darstellungen in Innsbruck aufmerksam.

Hg. und Boheim: Führer durch die Ambraser-Sammlung, V. S. 11, Wand-schrank VI, Nr. 57 „Spiegelkästchen mit einem Skelet im Innern 17. Jahrhundert. Die Angabe, daß diese subtile Arbeit ein Werk Alexander Collin's sei, entbehrt des Beweises.“

ferter Pfeil ausgearbeitet und zwar in Flach-Relief, wogegen das Skelet selbst vollrond aus Kehlheimerstein geschnitzt ist. Die Deutung des Bildwerkes als Todesdarstellung unterliegt wohl keinem Zweifel. Dabei ist der Apfelzweig mit der Schlange jedenfalls eine Anspielung auf den Sündenfall, der den Tod in die Welt gebracht hat

Das Grabmal der Familie Stainer an der Südseite der Pfarrkirche zu *Neunkirchen* in Nieder-Oesterreich gehört zwar schon in eine spätere Stylrichtung, schließt sich aber in ikonographischer Beziehung ziemlich ungewungen an das eben beschriebene Wiener Monument an. Auch dort, auf dem Grabmal in Neunkirchen (Fig. 8) erscheint der Tod neben dem Teufel durch den auferstandenen Christus überwunden. Das ganze Relief gibt wieder eine figurenreiche Anspielung auf das Erlösungswerk. Ganz links die ersten Eltern am Baume der Erkenntnis. Als Vertreter des alten Bundes weißt Moses mit einer Hand nach einem Sarg, in welchem ein Skelet ausgestreckt ist, mit der anderen auf die lebenbringende eherne Schlange, die im Lager der Israeliten an einem Pfahl sichtbar ist. In der Mitte sitzt unter einem Baum, dessen linke Hälfte verdorrt ist, dessen rechte aber reichlich belaubt erscheint, der Mensch. Rechts steht Johannes der Vorläufer, der nach dem Gekreuzigten hinweist. Zu Füßen des Kreuzes gewahrt man den Schädel Adams. Etwas weiter rechts steht das Lamm mit der Auferstehungsfahne. In der Ecke rechts unten ist der auferstehende Erlöser dargestellt, wie er mit dem Schaft seiner Fahne den Teufel in die Flammen niederdrückt. Daneben der skeletartig geformte Tod, dessen Pfeil vor der Gewalt Christi abknickt.

Ueber dem beschriebenen Relief liest man in großer Capitalis die Inschrift: „OMNIA A DEO“, unter demselben steht Folgendes:

„Bei diesem (?) löblichen und unser lieben Frauen Kirche der ehrenveeste und fürnemb Simon Stainer

(Frimmel.)



Fig. 8.

weilant der Wohlgebornen Herr zu Wolfen von Stubeberg in Steyer alter getreuer Diener und der Herrschaft Steyersberg lang gewester Bestand Inhaber sambt seiner Hausfrauen Kathrina und Kathrina und Regina, denen allenn Gott gnädig sein und ain fröhliche Auferstehung verleihen wolle. Dieses Epitaphium hat Gott zu Ehre und seinen lieben Eltern und Geschwiftrigeten zu sonderer Gedechtniß Mathias Stainer derzeit des Bisthumbs Wien Hofmeister machen und aufrichten lassen den 25. Oct. 1609.“¹

Aus den Dreißiger und Vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts sind mir einige Todesdarstellungen auf Grabplatten und ähnlichen Denkmälern bekannt geworden, so auf der messingenen gravirten Grabplatte des Herrn Ludwig Wilhelm von Zelking († 10. April 1634), die *C. Lind* in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission von 1878 (S. CII ff.) publicirt hat. Als Skelet (von schlechter Zeichnung) durchbohrt hier der Tod den geharnischten Herrn von Zelking mit einem großen Pfeile oder Wurffspieß. Ganz ähnlich ist die Grabplatte des Weikart Freiherrn Polhaim Herrn zu Zelking († 16. October 1644), die a. a. O. S. CIV publicirt ist.

Dem Jahre 1637 gehört ein Grabmal an, das uns eine weitere Todesdarstellung beisteuert. Es ist jenes bei Schmidl in den „Umgebungen Wiens auf zwanzig Stunden im Umkreis“ (I. 393 f.) beschriebene Denkmal des August Herrn von Sinzendorff Freiherrn auf Ernsprunn, das sich zu Pöggstall erhalten hat. Dargestellt ist nach Adolf Schmidl eine Todesfigur, die „mit einer langen Senfe Gras, Blumen und ein ganzes Dorf“ niedermäht.²

In's Jahr 1645 fällt die Todesdarstellung, die sich außen an der Schauseite der *Stephanskirche zu Wien*

¹ Die Inschrift verdanke ich einer gütigen Mittheilung von Herrn Landesgerichtsrath *Franz Frimmel* in Neunkirchen.

² Bei *Schmidl* a. a. O. I. 394 ist ferner mit unbestimmten Ausdrücken eine zweite Todesfigur in Pöggstall erwähnt am „Grabstein der Pflegerin Golden (?)“ — Der Tod erscheint hier als „Gerippe“.

u. z. am Grabmal des Simon Rückenpäuml findet. Der Tod ist hier als Skelet gebildet. Er hält ein großes Tuch, worauf die lange Inschrift steht, ausgebreitet vor sich, so dafs man nur den Schädel, den Hals, ein Stück der Brust und die Knochenhände zu sehen bekommt.¹

In der Zeit etwas vorausseilend, schließe ich hier gleich das Grabmal des Georg Ruprecht Grafen von Herberstein († 1661) zu *Sierndorf* an, das in den Berichten und Mittheilungen der Wiener Alterthums-Vereines von 1881 beschrieben ist (XX. Bd. S. 129). Der Tod erscheint hier als Skelet.

Eine reiche Ausbeute liefern die *Castra doloris* des 17. Jahrhunderts, die auch in Oesterreich (wie es scheint, nach französischem Vorgange) damals überaus reich ausgestattet und sehr oft mit Todesbildern versehen wurden. So das castrum doloris der Kaiserin Maria Leopoldina (der zweiten Gemahlin Kaisers Ferdinand III, sie starb im August 1649), von dem man sich nach einem Stiche einen Begriff bilden kann, der in der Bibliothek des Wiener Schottenstiftes bewahrt wird.² Auf diesem Castrum kommen zwei Schilde vor, die den Tod in Skeletform enthalten.

Im Jahre 1649 wurde zu Prefsburg ein castrum doloris für den Palatin Draskovic errichtet, das uns durch einen Stich in seiner allgemeinen Gestalt und in seinen Einzelheiten bekannt ist. Auch hier steht der Tod in Gestalt eines Skeletes auf dem monumentalen Aufbau des „castrum doloris pro ill. ac excel. D. D. C. Joanne Draskovic R. Hun. Pal. XXI Januarii die sepulturae erectum Posonii MDCXXXVIII.“ Der

¹ Von einem Abdruck der Inschrift sehe ich hier ab, obwohl sie meines Wissens noch nirgends veröffentlicht ist. Der Platz, wo man stehen müßte, um die Inschrift zu copiren, ist so belebt, dafs man kaum die nöthige Ruhe hat, den langen Text mit Aufmerksamkeit zu copiren.

² Der Stich ist links und rechts unten mit je einem Monogramm versehen. Links steht ein C und P verschlungen; rechts ein L und S. Dieses Blatt, sowie die meisten folgenden befinden sich in einem Sammelbande der Stiftsbibliothek mit der Signatur 37 a 1. Herr Professor *Bayer* im Schottenstifte hatte die Güte mich auf diesen Band aufmerksam zu machen, wofür ich ihm verbindlichsten Dank sage.

Stich trägt die Bezeichnung: *Georgius Subarich sculpsit Viennae.*“

Von 1654 datirt das *castrum doloris* des Erzbischofs von Salzburg, Grafen Lodron, welches durch Wolfgang Kilian's Stich in weiteren Kreisen bekannt sein dürfte. Der Stich ist links bezeichnet mit: „*Christian Zäch fecit*“, rechts mit „*Wolfg. Kilian sculp.*“ Der ganze Aufbau wird von einem großen, realistisch gebildeten Skelet bekrönt. Es trägt den Lorbeerkranz des Siegers auf dem Haupte und steht auf der Weltkugel. Mit der Linken hält es einen großen Bogen. Ein Köcher dient der Figur als Stütze. Im Ornament kommen vielfach Skelete und Schädel in eigenartiger Anwendung vor. Auf einer Schilde rechts findet sich folgende Darstellung: aus Wolken reicht eine Knochenhand herab, die mit einer Lichtscheere eine Kerzenflamme auslöscht.

Einen ganz imposanten Aufbau lernen wir im *castrum doloris* des Kaisers Ferdinand IV. kennen, einem Werke des *J. Burnacini* aus dem Jahre 1654. Es wurde meines Wissens zu Wien in der Augustinerkirche aufgestellt. Außer zahlreichen Abzeichen des Todes gewahrt man auf diesem Riefenbau auch den Unerbittlichen selbst. Er sitzt auf einem Gesimse und hält eine Sichel mit langem Stiel und eine Garbe. Seine Formen entnimmt er dem Skelet. Als Gegenstück gewahrt man die Gestalt des Saturn.

Ein anderes *castrum doloris* zu Ehren desselben Kaisers wurde im Prager Dom errichtet. Ein Stich nach diesem Aufbau ist uns erhalten und trägt die Bezeichnung: „*Frater Henricus sculpsit.*“ Danach sehen wir, daß dieses *Castrum* von einem Skelet bekrönt war. Es ist lebhaft bewegt dargestellt, wie im Aufstehen begriffen und hebt mit der Rechten eine Zackenkrone empor, während die Linke eine Sense hält.

Zweimal erscheint der Tod als Skelet, hier ein Scepter tragend, auf dem *Castrum doloris*, das für die Kaiserin *Claudia Felicitas*, die Gemahlin Kaisers

Leopold I (sie starb 1676), zu Wien bei den Augustinern oder in der Hof-Capelle war errichtet worden u. zw. auf Befehl des Kaisers vom Architekten Tencalla. Dieses Castrum, das auch in einigen Medaillons noch weitere Todesdarstellungen aufwies (Tod als Skelet) ist durch Jo. Mart. Lerch's Stich ziemlich bekannt. (Der Stich trägt die Bezeichnung und zugleich Verlags-Adresse: „Jo. Mart. Lerch sculp. et exc. Viennae“.)

Ein anderes castrum doloris mit einem Todesbilde wurde für dieselbe Kaiserin im Mai 1676 zu Maria Stiegen aufgerichtet. Der Tod, hier wieder ein Skelet, steht auf der Erdkugel, die als Grab von Claudia Felicitas bezeichnet ist durch die Inschrift „Claudia clausa solo“. Vorn an dem Postament erscheint der Tod noch einmal in Gestalt des Skeletes. (Der Stich trägt die Bezeichnungen: „A. Bloem del. Tob. Sadler sc.“)

Aus demselben Jahre stammen zwei Todesfiguren auf dem castrum doloris, das auf Befehl von Kaiser Leopold I. in der Burg-Capelle (in templo aulico) für die Kurfürstin Henriette Adelaide von Bayern errichtet worden war (Adelaide starb am 18. März 1676 zu München). Ich kenne dieses castrum nach dem Stich von J. M. Lerch. Die zwei Todesfiguren zeigen Skeletform und tragen Sense und Stundenglas.

Noch erwähne ich ein derlei castrum mit Todesfigur, das vermuthlich aus dem Jahre 1693 stammt, und welches zu Heiligenkreuz für den Prälaten Clemens († 1693) errichtet worden war. Ein Stich von Schott hat uns den ganzen Aufbau überliefert. Rechts (vom Beschauer aus genommen) sieht man den skeletförmigen Tod. Er ist in einen Mantel gehüllt und legt mit der gespannten Armbrust an; vergl. Monatsblatt des Wiener Alterthums-Vereines vom Januar 1889.

Auf dem Sarge der Erzherzogin Maria Theresia, der Tochter Kaisers Leopold I. (sie starb in jungen Jahren am 28. September 1696 zu Ebersdorff), kommen Todesfiguren in Skeletform vor. Dr. Cölest. Wolfs-

gruber hat in seinem Buche über „Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien“ (Wien 1887 S. 147 ff.) eine ausführliche Beschreibung dieses Sarges gegeben. Die Medaillons an der rechten Langseite zeigen folgende Darstellungen:

„1. Ein Todtengerippe reißt aus dem alten österreichischen Wappen eine Lerche heraus . . .“

„2. Der Tod und die Erzherzogin auf der Galerie einander belegend.“

„3. Der Tod ein Bäumchen umbiegend und von demselben einen Zweig abbrechend.“

Auf anderen ähnlichen Darstellungen erscheint dann zwar der Tod nicht in eigener Person, doch erinnern an ihn deutlich genug zahlreiche macerirte Schädel oder die trauernden Kinder mit gefenkerter Fackel oder Knaben, die sich auf das Stundenglas oder den Totenkopf stützen, oder endlich das Kind mit den Seifenblasen, all' das dieselben stellvertretenden Darstellungen, wie wir sie etwa zu gleicher Zeit in Frankreich, Deutschland und Italien ebenfalls vorgefunden haben.

Das von *A. Ilg* in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission von 1882 (S. CXXVIII) beschriebene Grabmal der Mutter des Bildhauers Lorenz Rues (sie starb 1675) im alten Friedhof zu *Brunnecken* zeigt die Halbfigur eines geflügelten Todes, welcher das Porträtelief der Verstorbenen hält. Daneben sitzt ein schlummerndes Kind, das sich auf die Sanduhr stützt. Zweifellos sind die Flügel dieser Todesfigur einem italienischen Einfluß zuzuschreiben (Vergl. das Capitel über die Todesdarstellungen der italienischen Früh-Renaissance).

Schon gegen das Ende des Jahrhunderts führt uns ein prächtiges Grabmal in der Wiener Schottenkirche heran. Ich meine das Epitaph des Urfinus von Rofenberg, der 1695 verstarb (Fig. 9)

Das erwähnte Monument ist besonders deshalb von großem Interesse, weil es Künstlerinschriften trägt.

Unten liest man in Bronze gravirt: „ME FECIT JOH: KIPPO // KAY STVCK HAVP // TMAN VND GIESS // WIEN.“ Kippo, den man auch sonst in der heimischen Kunstgeschichte begegnet,¹ ist also offenbar der Verfertiger der Bronze-Bestandtheile, das ist der Figuren des Monumentes.

Eine zweite Künstler-Inschrift findet sich auf der großen Draperie, welche die Grabschrift auf Andreas Vrsinus von Rosenberg enthält. Diese Draperie ist anscheinend aus Blei gegossen und trägt links unten die gravirte Bezeichnung:

„G W VILSECKER
FECIT“.

Der *Tod* tritt hier wieder als Skelet auf. Es ist eine unterlebensgroße Figur von bewegter malerischer Auffassung. Er hält einen Apfelzweig, was sich auf den Sündenfall beziehen dürfte, durch den der Tod in die Welt kam. Soweit ich unterscheiden kann, ist die Figur, die links oben ziemlich versteckt angebracht ist, aus Bronze, wird also wohl eine Arbeit des Kippo sein.

Weitere Todesfiguren aus dem 17. Jahrhundert finden sich auch auf den Stichen des Pragers *Wenzel Hollar* (1607—1677), dessen Todtentanzblätter allbekannt sind (Vergl. Perthey Nr. 233 bis 266 und Woltman: *Holbein* 2. Aufl. II. S. 178). Die Todesfigur auf der Allegorie „*Concordia cum candore*“, die Hollar gestochen hat, kommt bezüglich der Erfindung auf Rechnung des Antwerpeners Cornelius Schut des Aelteren. Will man *Bart. Spranger* in dieses Capitel mit einbeziehen, so müssen wir noch weiter in der Zeit zurückgehen (Spranger ist 1546 geboren und 1625 gestorben). Der Künstler ist zwar von Geburt Niederländer und wurde auch schon im Abschnitt über die

¹ Vergl. *Hg.*, in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthums-Vereines von 1885 im Artikel „Die Pfarrkirche in Laxenburg“. Ueber das Grabmal selbst vergl. Berichte und Mittheilungen von 1877, S. 7 f. und S. 59. *Kuhrmann's* Alt- und Neu-Wien II. 3. Buch, XVI. Cap. und *Fr. X. R. v. Sickingen* „Darstellung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien“ III. Abth.

niederländischen Todesdarstellungen behandelt (Vergl. Mittheilungen der k. k. Centr.-Comm. 1889 S. 238), hat aber soviel in Oesterreich gearbeitet, daß er hier noch Sinmal Erwähnung finden soll. Er bildet den Tod als Skelet.

Einige Todes-Darstellungen aus dem 17. Jahrhundert, die sich nicht genau datiren lassen, schließe ich hier an: zunächst ein Oelgemälde im Capellengang der bischöflichen Residenz zu *St. Pölten*, das in *Joh. Fahrngruber's* „Aus St. Pölten“ beschrieben ist (1885, S. 213 und 220). Es stellt den Probst Fünfleutner dar „als Leiche, angethan mit Pontificalkleidern auf dem Paradebett.“ „Nebenbei sehen wir eine Darstellung des gesammten neuen Klosterbaues; Engel tragen die Seele des Verewigten eben vom Stifte weg Die düstere Gestalt des Todes aber schreitet über den Platz hinweg; die Knochenhand hält einen Bogen mit schlaffer Sehne.“

Eine vermuthlich österreichische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert ist jene Todesfigur, die eine kleine Standuhr des *Pester National-Museums* bekrönt. Das hübsche Kunstwerk war vor einigen Jahren (1887) im VI. Zimmer aufgestellt, als Nr. 10 im achten Schrank. Es zeigt uns ein Skelet mit Sense und Stundenglas.

Auf ein Deckengemälde mit einer Todesdarstellung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts macht mich *A. Ilg* aufmerksam. Im gräflich Lamberg'schen Schloß *Trautenfels* in Steyermark findet sich an einer Decke eine figurenreiche Allegorie dargestellt, in welcher der Tod als Skelet von gelblicher Färbung vorkommt; er zielt mit dem Speer nach der Figur der weltlichen Luft, die als nacktes Weib dargestellt ist.

Hier möchte ich auch eines dem Anscheine nach zwar nicht künstlerisch, aber in ikonographischem Sinne interessanten Gemäldes Erwähnung thun, das im Jahre 1887 zu *Karthaus-Königsfeld bei Brünn* entdeckt wurde. Ich kenne es nach der Beschreibung und Bleistiftskizze des Herrn Conservators *Moriz Trapp*, die

mir gütigt von der k. k. Central-Commission als Studienmaterial für die vorliegende Arbeit zur Ansicht gefendet worden sind. Das Wandgemälde, von dem hier zu sprechen ist, bildet wohl einen späten Nachklang der Todtentänze, deren Blüthezeit ins späte Mittelalter fällt. Es stellt in zwei Hauptgruppen folgendes dar: links zwei fromme Mönche beim Gebet. Der Tod, ein hüpfendes Skelet, überrascht sie und hat eben den

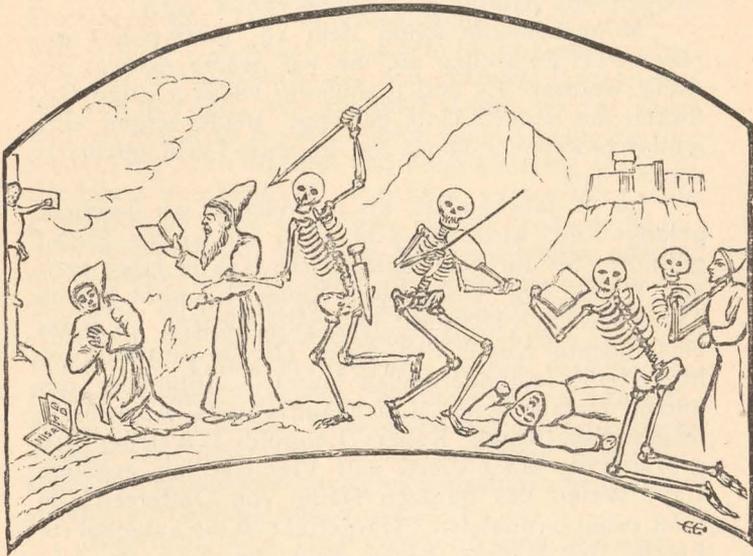


Fig. 10.

verderblichen Pfeil emporgehoben, um die gottgefällige Uebung plötzlich zu endigen. Rechts dürften weltlich gesinnte Mönche dargestellt sein. Der Tod naht ihnen in dreifacher Gestalt, jedesmal aber als Skelet gebildet. Einmal kommt er als Tänzer oder wohl als Tänzerin, das zweitemal als Musikant mit der Fiedel, das drittemal in einer Eigenschaft, die nicht völlig klar ist. Das dritte Skelet kniet nämlich neben der Leiche eines

Mönches oder Laienbruders und hält ihm ein offenes Buch entgegen. Vielleicht ist's eine Anspielung auf die allzulange aufgeschobene Buße (Fig. 10).

Etwa vom Ende des 17. Jahrhunderts sollen Skelet-Darstellungen stammen, die sich auf einem großen Gemälde im Kreuzgang des Minoriten-Klosters St. Katharina in der *Krakauer Vorstadt Kasimiers* vorfinden und die vielleicht als Todesdarstellungen aufzufassen sind. (Gütige Mittheilung von A. Ilg.)

Möglicherweise schon dem 18. Jahrhundert gehören zwei Figürchen an, die auf *Schloß Ambras* bewahrt werden.¹ Es sind spannhohle cadaverartige Gestalten aus lichtigem Holz gefertigt. Beide zeigen eine lebhaft bewegte Stellung. Sie mögen in Tyrol geschnitzt worden sein.

Im 18. Jahrhundert, bis zu welchem wir nunmehr gelangt sind, wird der Tod noch immer als Skelet gebildet. So auf dem Beilagblatte, das im Jahre 1705 aus Anlaß des Todes von Kaiser Leopold I. vom „Wienerischen Diarium“ ausgegeben wurde. Es ist das ein schlechter Kupferstich, dessen Titel (in Letterndruck hergestellt) folgendermaßen lautet: „Abbildung des höchst bedauerlichen Leichnams des Allerdurchleuchtigsten Römisch. Kaisers Leopoldi I. welcher den 5. May 1705 um 3 Viertel auff Vier Uhr mit größtem Leyd-Wesen des gantzen Haufs von Oesterreich in Gott seelig entschlafen.“ Dargestellt ist die aufgebahrte Leiche des Kaisers. Links steht der Tod als sehr schlecht modellirtes und nachlässig gezeichnetes Skelet. Die Rechte stützt sich auf den geborstenen Bindenschild, während die Linke die Hippe hält. Außerdem bemerkt man ein gebrochenes Stundenglas und einen ebenfolchen Pfeil. Rechts eine trauernde allegorische Figur. Als eine für den Tod stellvertretende Darstellung, die in demselben Bande des Diariums vorkommt, erwähne ich die Schluß-Vignette zur „Relation“ über

¹ Vergl. Ilg und Boheim, „Das k. k. Schloß Ambras in Tyrol“ Wien 1882, S. 125, Nr. 120 und 123.

das Ableben und das Leichenbegängnis des Kaisers. Die Vignette stellt einen nackten Knaben dar, der sich auf einen Schädel stützt und so schläft. Im Zierwerk der Umrahmung ist mitten oben die Halbfigur des Todes angebracht, unten die geflügelte Sanduhr.

Hier mache ich im Vorübergehen auf eine Stelle bei Abraham a Santa Clara aufmerksam, die von der bildlichen Darstellung des Todes handelt. Vergl. Abrahamisches Gehab dich wohl! etc. Nürnberg 1729, S. 385. Dort heißt es: „Den Tod mahlet man gantz abscheulich, ohne Ohren, weil er keinem Bitten Gehör giebet, ja weder durch Heulen und Schreyen zur Barmherzigkeit kan bewogen werden, ohne Augen wirt er abgemahlet, das man hieraus merke, das er keine Person, weder jung noch alt, arm und reich ansiehet, er hält in der Hand eine Sense auf dem Feld, zu beweisen, das gleichwie die Sense alles Graß, es feyn groß oder klein, dürr oder blühend, mit ihrer Schneide hinweg nimmt, also verschonet auch des Tods seine Sense niemand, sie hauet, wirfft zu Boden, schlägt alle Menschen ohne Ansehung des Alters darnieder. Man siehet zu denen Füßen des Todes zertrümmert liegen verschiedene Königs-Kronen, Scepter, Bischoffs-Hüt, Regiments-Stab, mit Schauffeln, Hacken, Hemmern und Bauern-Joppen vermischet, um die Gerechtigkeit seiner Gefatze, welche alle Menschen gleich machet, vorzustellen“ (Gütige Mittheilung von A. //g).

Aus dem Jahre 1741 kenne ich eine Todesfigur, die neben dem Trauerdenkmal für Kaiser Karl VI. stand, das man in der Wiener Universität errichtet hatte. Das Denkmal, dessen Entwurf man dem Architekten *Franz Rosenzinger* zu verdanken hat, ist in großem Format radirt. Ich kenne von diesem Blatte nur ein Exemplar ohne Marge, weshalb ich den Stecher nicht anzugeben vermag. Neben jenem castrum doloris kam der Tod zweimal vor und zwar schwebend und in der Gestalt eines realistisch aufgefaßten Skelettes. Einmal schwingt er eine Fackel.

Todes-Darstellungen von 1760 finden sich in jenem Unterrichtsbuch der Oesterreichischen Erzherzoge, das vom Joanneum in Graz bewahrt wird und von Philipp v. Rotenberg gemalt ist. (Bezeichnet AUTOR ET INVENTOR PHILIPUS A ROTENBERG.) Auf dem Blatte mit den „quatuor novissima“ erscheint der Tod als Skelet an einem Krankenlager; mit der Rechten weist er das Stundenglas vor; die Linke droht mit dem Pfeil. Eine zweite Darstellung des Todes kommt auf dem Blatte „homo“ vor. Oben im mittleren Felde sehen wir eine Darstellung des jüngsten Gerichtes. Darunter thront über der Weltkugel der Tod, der wieder als Skelet mit einigem Realismus gebildet ist. Er sitzt auf einem schwarz behängten Sarge, hält mit der Rechten die Hippe, mit der Linken eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt (das Symbol der Zeit).

Demselben Jahre 1760 gehört die *Stammel*sche skeletförmige Todesfigur im Stift Admont an, die *J. Wichner* in seiner werthvollen Monographie über Admont (S. 89 f.) eingehend beschreibt.

Von sehr geringem Kunstwerth ist *Mandel*'s Todtentanz von 1770 in einer der Gräfte auf dem St. Peters-Friedhof zu Salzburg.

Kaum viel bedeutender ist ein Todesbild auf einem Stiche von 1788, der politischen Inhalts ist. Er heißt „Scherz und Ernst bey einem zwischen den Drey Kaiser-Höfen, Rußland, Oesterreich und der Ottomannischen Pforte angestellten Trifet Spiel“. Dem Türken geht es schlecht. Das widrige Skelet droht mit dem Pfeile und spricht: „Mach Du das Spiel jetzt aus“. Der Türke reimt darauf: „Der Achmet muß ins Todten Haus.“ Ich kenne nur ein Exemplar ohne Rand.

Auf die Rückwirkung, welche die Wandlung der gesammten Kunstauffassung während der letzten zwei Decennien des 18. Jahrhunderts auch auf die Darstellungsweise des Todes ausgeübt hat, ist schon in einem früheren Capitel hingewiesen worden. Das abstoßende Skelet wird in die Rumpelkammer geworfen. Man

bemüht sich den Tod ebenso darzustellen, wie es die Alten gethan. *G. E. Lessing's* Schrift: *Wie die Alten den Tod gebildet*, war offenbar von großem Einfluß auf alle gleichzeitigen bildenden Künstler. So lesen wir z. B. in *Meusel's* Museum (III. S. 51) von einer Figur *Joh. Mart. Fischer's* „Gottheit des Todes nach *Lessing* aus Marmor“ (gefertigt für den Grafen Kohler). In diesem Zusammenhange müssen wir auch einen raschen Blick auf *Antonio Canova* werfen, der ja als österreicherischer Künstler zu betrachten ist. Seine Darstellungen, besser Umschreibungen des Todes sind zunächst auf den schönen Grabmälern zu suchen, die der berühmte Künstler in nicht geringer Anzahl geschaffen hat. Gleich das 1792 vollendete und schon bei *Cicognara* abgebildete Monument von Pabst Clemens XIII. in der Peters-Kirche zu Rom bringt uns einen geflügelten Jüngling, der in der Rechten eine umgestürzte Fackel hält. Wer sich die Mühe nehmen will, *H. de Latouche's* „Werke des Canova“ zu durchsuchen, wird eine nicht unbeträchtliche Menge von Knaben und Jünglingen mit Flügeln und mit umgekehrter Fackel finden, lauter Gestalten, welche den Tod versinnbildlichen. So wird der Suchende auf dem „Aschenkrug für die Gräfin Diede geborne Gallemburg“ zwei solchen Knaben begegnen, die den Schlaf und den Tod bedeuten. Ein trauernder Flügelknabe auf dem Grabmal der Gräfin Mellerio und einer auf dem Gedenkstein der letzten Stuarts werden sich anschließen. Der trauernde Jüngling (hier ohne Fackel, aber mit Flügeln) ist auch auf dem Grabmal der Erzherzogin Maria Christine (der Gemahlin des Herzogs Albrecht von Sachsen-Teschen, sie starb am 24. Juni 1798) in der Augustiner-Kirche zu Wien angebracht. Die antikisirende Auffassung des Todes auf diesem Monument ist schon 1827 in *Wessenberg's* „christlichen Bildern“ hervorgehoben. Um einen ästhetischen Ausspruch heranzuziehen, erinnere ich daran, daß Pückler-Muskau in seinen Reisetagebüchern (§. 33) die Jünglingsgestalt am Christinen-Grabmal besonders

lobend bespricht. „Die Figur des Genius ist ohne Zweifel die vollendetste und verdunkelt fast zu sehr alle übrigen.“ An die schönen Stiche nach dem Grabmal und seinen Figuren, die zu *Birkenstock's* Gedicht hergestellt worden¹ und an viele kleine Abbildungen die sich in der Wiener Orts-Litteratur zerstreut finden, will ich im Vorübergehen erinnern. Zu erwähnen ist, daß jenes Denkmal, das begeisterte Schüler dem verstorbenen Canova in der Frari-Kirche zu Venedig gesetzt haben, mit dem Christinen-Denkmal in Wien sehr verwandt componirt ist und ebenfalls eine antikisirende Todesumschreibung an hervorragender Stelle aufweist. Die Jünglingsfigur hat ihre Flügel halb ausgebreitet. Eine umgekehrte Fackel ist ihr beigegeben. An den Jüngling mit der gefenkten Fackel aus *Canova's* Schule auf dem Pillersdorff-Grabmal im Hietzinger Friedhofe brauche ich hier nur mit wenigen Worten zu erinnern. Das Grabmal ist von *J. Wlha* photographirt.

Nicht uninteressant ist eine halbe Rückkehr von der antikisirenden Auffassung zum Skelet oder vielmehr eine späte Nachwirkung des Skelet-Typus, die wir im „Schauplatz der Schöpfung in naturhistorischen Alphabeten für die reifere Jugend“ (Wien bei Jos. Riedl bürgl. Buchbinder im Schottenhof 1809/10) von *Stöber* gezeichnet finden. Der Künstler stellt den Tod als Knaben mit umgestürzter Fackel dar. Auf dem Boden steht aber das Stundenglas dabei, sowie denn zu Füßen des Knaben ein *Schädel* und etliche andere *Skelettheile* umher liegen.

Die ausgebildete Romantik nimmt dann wieder den unverhüllten Skelettypus auf, was übrigens hier nicht mehr des Näheren zu erörtern ist.

Ueber die Todes-Darstellungen in der Kunst jener Nationen und Länder, die keine führende Rolle in der Kunstgeschichte spielen, stehen mir nur verhältnismäßig wenig Notizen zur Verfügung, so wenig

¹ S. Anderfen: Maler Rad. d. XIX. Jahrh. Agricola.

dafs sich allgemeine Gesichtspunkte nicht gewinnen lassen, kaum genug, um den Wahrscheinlichkeitschluß zu machen, dafs im späten Mittelalter und in der Neuzeit hauptsächlich der Typus der Skeletes bei Todesdarstellungen der vorherrschende war. Dieser Typus ist nebstbei bemerkt sogar bis Japan vorgedrungen. Auf einer älteren, beziehungsweise nicht modernen, japanischen Lackarbeit, die vom Berliner Kunstgewerbe-Museum bewahrt wird, erscheint der Tod als ein halbstylisiertes Gerippe, von lebhafter Bewegung.

Wäre nunmehr mein Material auch so ziemlich erschöpft, so kann ich dennoch nicht ohne weiteres abschließen. Es erübrigt noch, einige Nachträge zu früheren Capiteln zu geben und, laßt not least, einigen Förderern meiner Bemühungen herzlich für ihre Notizen zu danken. Den Abschnitt über die Todesdarstellungen in der Antike hat Herr Dr. *Robert von Schneider* durch einige wichtige Winke gefördert, auf dem Gebiete der einheimisch österreichischen Darstellungen haben mir die Herren *Ilg, Boheim, Lind* durch freundliche Andeutungen die Arbeit vielfach erleichtert. *H. Hymans* in Brüssel hat mir im Jahre 1881 sämtliche damals im Brüsseler Kupferstichkabinet vorhandenen Todesdarstellungen vorgewiesen. *Eug. Muntz* in Paris war mir bei vielen Vorarbeiten behilflich. Einige andere Fachgenossen, die mir einzelne Notizen haben zukommen lassen, habe ich im Verlauf der Arbeit erwähnt. Ihnen allen meinen wärmsten Dank!

Zu besprechen sind auch noch einige Inconsequenzen der vorliegenden Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, Fehler, die sich so zwingend eingestellt haben, dafs sie wohl nicht allzuschwer in die Wagschale fallen. Ich habe in der Einleitung (Bd. X. S. XXXIX) eine bevorzugte Behandlung der apokalyptischen Todesbilder angekündigt, dieselben aber in der Arbeit nicht gegeben, sondern vielmehr einige apokalyptische Figuren verschwiegen. Dies hängt mit den Vorbereitungen zu einer selbständigen Arbeit über den

Tod in der Apokalypse zusammen. Auch ein Anhang über die stellvertretenden Darstellungen des Todes, über die Vanitasbilder wurde in Aussicht gestellt. (Siehe das Capitel über die französischen Darstellungen). Dieser bleibt weg, da er, nach dem überaus reichlichen vorliegenden Material zu urtheilen, für einen Anhang viel zu umfangreich ausfallen müßte.

Dafs im letzten Abschnitt statt der ethnographischen Eintheilung zu einer solchen nach politischen Gränzen übergegangen wurde, ließ sich aus localen Rücksichten nicht vermeiden.

Um die Nachträge, zu denen ich nunmehr übergehe, zu motiviren, muß ich davon sprechen, dafs die ersten Capitel meiner Arbeit schon in den Jahren von 1881 bis 1883 ausgearbeitet worden sind, dafs damals auch das meiste Material für alle folgenden Abschnitte gesammelt wurde. Seither hat die junge Disciplin der „neueren Kunstgeschichte“ manche Fortschritte gemacht, seither hat der Autor an Methode wesentlich gewonnen und auf Reifen vieles kennen gelernt, das er zu Anfang des 80er Jahre noch nicht gesehen hatte. So sind denn einerseits die Forschungs-Resultate der letzten Jahre, soweit sie das Thema betreffen, nachzutragen, anderseits bleibt einiges zu erwähnen, was früher übersehen worden ist. Vor Nachträgen ist keine Arbeit gesichert, die so viele Gebiete berührt und so weite Zeiträume umfaßt, wie die vorliegende.

Was hier nachgetragen wird, soll billiger Weise so knapp als möglich zusammengedrängt werden. Indeß wird es nicht zu vermeiden sein, einige Beschreibungen einzuschalten, ebenso wie einige Wiederholungen zu geben. Ich habe es nämlich versucht, im Sonderabdruck einiges beizufügen, das mir vor der Drucklegung entgangen war; diese Ergänzungen müssen nun hier wiederholt werden, da sie im ersten Abdruck nicht vorkommen. Von unwesentlichen Verbesserungen im Separatabdruck wird hier abgesehen.

Zu Mittheilungen X. Bd. S. CXXXV: Vom Kosmas Indopleustes der Vaticana und von der sogenannten Copie dieser Handschrift spricht ausführlich *Kondakoff* in seinem 1886 erschienenen „histoire de l'art byzantin“. S. 136 ff. S. 142 f. ist die Todesfigur beschrieben. Nach *Montfaucon's* Bestimmung ist der Kosmas der Vaticana aus dem 9. Jahrhundert. *Kondakoff* weist ihn dem 7. bis 8. Jahrhundert zu. Die Typen der Bilder reichen wohl noch weiter zurück.

Italienische Darstellungen: Auf einer Composition des *Michel-Angelo*, die von Enea Vico, Niccolo Beatrixet und Anderen geflochten ist, kommt die Nacht vor als gaisfüßiges Weib mit ihren zwei menschlich gebildeten Kindern *Tod* und *Schlaf*. Nachzutragen sind ferner: die Blätter mit den interessanten skeletartigen Todesfiguren von *Stefano della Bella* (Jul. Meyer's Künftlerlexicon III. S. 355 Nr. 141). Ein Oelgemälde, das man einem der beiden *Pellegrini* zuschreibt; bei H. Hirschler in Wien. Es stellt den Tod als Mefsner dar und zwar in Gestalt eines Skeletes, wie es mit Laterne und Glocke dem Geistlichen bei einem Verfehange zu Zeiten der Pest voranschreitet.

Zu Mittheilungen Bd. X. S. CCIV ff, XI. Bd. S. VII f. und XIV. Bd. S. 239 vergl. weiter unten die Nachträge bei Sarrazin. Herr Dr. *Robert v. Schneider* hat in England interessante Trionfi aufgefunden, die später vom *Duc de Rivoli* in der Gazette d. b. arts veröffentlicht wurden.

Eine vielleicht *burgundische* Todesfigur, die ich wegen einiger Zweifel in der Deutung bisher wegge lassen hatte, findet sich an einer kleinen Elfenbeingruppe aus der Zeit um 1500 im bayrischen National-Museum zu München. Dargestellt ist eine kaum verhüllte Mädchenfigur, vor der ein Skelet kniet. Bedeutet das Skelet den Tod, wie doch wahrscheinlich, so liegt hier wieder eine Anspielung auf den Sündenfall vor, da sich durch das Skelet eine Schlange emporwindet, die einen Apfel im Mund hält.

Französische Darstellungen: Zur Todesfigur im Lyoner Gebetbuch zu Göttweih wurde schon in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission (Bd. XII, S. XXI f.) einige Litteratur und die Abbildung in Holzschnitt nachgetragen. Außerdem vgl. *Schmidl*: Wiens Umgebungen I. S. 458.

Woerriot (R. Dum. Nr. 24 „un squelette figurant la mort. . .“ und Nr. 193, Tod als Skelet mehrmals auf dem Titelblatt zu „pinax iconicus antiquarum ac variorum sepulturis rituum. . .“). Zu beachten auch der Fingerring, der aus drei Skeletten gebildet ist (R. Dum. Nr. 349). *Ligier Richer's* muskulöse Figur dürfte nicht den Tod bedeuten.

Als geflügeltes Skelet ist der Tod gebildet auf einem Basrelief am Monument Heinrich's von Bourbon, des Prinzen von Condé, das bis vor kurzem im Besitz des Duc d'Aumale zu Chantilly bei Paris war. Das erwähnte Relief, ein Bronzeguß, 1663 von Perlan e Cuval nach dem Modell von Jacques Sarrazin hergestellt, ist mir nicht aus eigener Anschauung bekannt, weshalb ich auf *Lenoir's* Beschreibung hinweisen muß. (Vergl. Alex. Lenoir „Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au musée des mouments français“ Paris 1806 (Nr. 353) und desselben „Musée des monuments français. . .“ Paris 1806 Vol. V. S. 23, 46 f. 87). Vormals (1806) befand sich das Denkmal mit den vielen Reliefs zu Paris. Seither kam es nach Chantilly. Im Jahre 1881 erhielt ich von dort über Anfrage eine kurze Beschreibung der Todesfigur auf einem der Reliefs (auf dem Triumph des Todes, der zu einer Reihe von Triumphzügen nach Petrarca gehört): Der Tod sei als Skelet mit Flügeln dargestellt. Er halte einen Bogen mit Pfeil. (Eine Gesamtabbildung der Reliefs gab 1886 die „Illustration“ Nr. 2277 vom 16. October.)

In der jüngst zersplitterten Sammlung Klinkofsch zu Wien befand sich eine aquarellirte Federzeichnung von (J. Bernard) *Duvivier*, den man der Geburt nach

als Niederländer, der Kunstweise nach als Franzosen bezeichnen muß. Das Blatt bringt eine Darstellung von historischen und allegorischen Gestalten, die sich um das Krankenlager des Componisten Salieri drängen. Der Kranke wird von Gluck, dem schlangentabzschwingenden Arzt und vielen anderen Personen gegen den Tod vertheidigt, der bald das Weite suchen muß. Er hat das Stundenglas fallen gelassen. Die Hippe nimmt er mit sich fort. Seine Formen sind dem Skelet entnommen. Unten auf dem Blatte steht: „dessiné d'apres nature par duviver le 10 du mois d'avril 1815 a 10 heures du soir“, worauf eine Beschreibung des Blattes folgt. Die Inschrift eines aufgeklebten Streifens geht ziemlich ausführlich auf die Darstellung ein.

Zu den Figuren, die nur äußerlich ein Bild des Todes geben, die aber blos einen Leichnam vorstellen sollen, trage ich nach: die Generalsfigur von 1732 in der Seminarkirche zu Gran. Diese Gestalt schließt sich an das Cadaver in Lorch, an das in der Thomaskirche zu Straßburg und an ähnliche oben erwähnte Leichendarstellungen ganz ungezwungen an.

Nachzutragen sind auch folgende *deutsche* Todesbilder: *Dürer*, eine von *Fr. Lippmann* jüngst im zweiten Bande seiner Publication von *Dürer's* Zeichnungen abgebildete Figur. Ferner bleibt als Literatur zu erwähnen *A. Rosenberg* „*Dürerstudien*“ in *Lützow's* Zeitschrift für bildende Kunst VIII, S. 284, und *Allihn* „*Dürerstudien*“ (eine selbständige Publication).

Zu *Beham's* drei Weibern mit dem Tod (B. 42): als Literatur *Allihn* „*Dürerstudien*“ S. 55. Wie ich meine, ganz richtig, ist dort dieses Blatt mit *Dürer's* Hexen in Parallele gestellt.

Ein Todesreiter auf einem Schilde der kaiserlichen Waffensammlung (erwähnt oben im letzten Capitel) ist bei den fränkischen Darstellungen des 16. Jahrhunderts nachzutragen.

Ein deutsches Gemälde mit einer Todesdarstellung aus dem 16. Jahrhundert war 1873 im Oesterreichischen

Museum ausgestellt (damaliger Besitzer Fr. Lippmann). Der Tod war halb als Cadaver halb als Gerippe gebildet. (Vergl. Catalog der Ausstellung von Gemälden im Wiener Privatbesitz Nr. 186 als *Hans Leu*.)

Das auch durch photographische Reproduktion bekannte Blatt der Albertina (deutsche Zeichnungen Nr. 242. Der Tod als mageres Cadaver verfolgt ein Mädchen) mit dem Monogramm H. L. (verbunden) und der Jahreszahl 1525 wird bald dem *Hans Leu*, bald dem *H. Lützelburger* zugeschrieben. *Waagen*, Kunstschätze Wien's II. 164, hebt es als „geistreich erfunden und mit großer Meisterschaft gemacht“ hervor.

Zu den Gemälden mit Todesfiguren von den beiden *Cranachs* (Vergl. Mittheilungen X. Bd. S. XLIV, XLV und XII? Bd. S. . . .): Bei *Rathgeber* „Beschreibung der herzogl. Gemäldegalerie zu Gotha“ (1835) S. 129 ff. ist auch vom Weimarer Altar-Blatte die Rede, sowie davon, daß *Goethe* „ein bei allen Abweichungen sehr ähnliches Werk beschrieben hat“ (Nachricht von altdeutschen in Leipzig entdeckten Kunstschätzen). Das Bild, das hier gemeint ist, deckt sich vermuthlich mit der heute im Leipziger Museum befindlichen Tafel von 1554 (Catalog von 1888, S. 39, Nr. 46). Der Inhalt dieses Bildes entspricht im allgemeinen dem des Erlöfungsbildes in Weimar. Der Tod, als Skelet gebildet, kommt auch hier zweimal vor, activ als Verfolger des Adam und passiv, indem er von Christo überwunden wird.

Zu *Holbein's* Dolchscheide mit dem Todtentanz: einige Ausführungen von solchen Scheiden nach *Holbein's* Composition erwähnt in *A. Demmin's* „Guide des amateurs d'armes (I. Auflage) 1869, S. 429 (Schweizer Dolch 16. Jahrhundert aus der Sammlung *Soltikoff*, ähnliche Stücke bei *Buchholzer* in Luzern und dem Grafen *Nieuwekerke* zu Paris). Vergl. auch *V. d. Kellen*: „niederländsch ouden heden“ Pl. 84 und S. 44 f. Eine andere Dolchscheide, die, wie ich flüchtig notirt habe nach *Holbein's* Zeichnung gefertigt ist, befindet sich im

Museo Poldi Pezzoli zu Mailand. All' diese Stücke müßte ich erst genau auf ihr Alter untersuchen.

Als Literatur: *Joh. Gottfr. Michaelis*: Dressdnische Inscriptiones und Epitaphia (Dresden, *Schwenke* 1714) S. 30 eine nicht näher beschriebene Todes Darstellung von 1548, S. 35 ein Tod und Teufel von 1586, S. 70 Christus siegt über Tod und Teufel von 1542, S. 189 „An der Mauer siehet man gemahlet eine aufgethane Thüre, darinnen der Tod mit einer Sanduhr steht, nebst der Jahrzahl 1703, S. 209 Tod und Teufel von 1624, S. 578 „Tod mit der Sense“ ein Herz von einem Baume herunterschlagend 1706, S. 581. „Der Tod mit einem Pfeil“ 1707. Gewiß mehrere hundertmal ist bei Michaelis als Schmuck von Epitaphien „ein Todtenkopf“ erwähnt, sehr oft ein Schädel mit einer Sanduhr, eine geflügelte Sanduhr (1693), mehreremal auch ein Kind, auf einem Todtenkopf liegend, (Z. B. S. 564 um 1700).

Ein Tod als Skelet (Gegenstück zu Christo mit dem Kreuz und der Auferstehungsfahne) auf *Wolfgang Kilian's* Titelblatt zu „Epitaphia Augustana vindelica ab annis fere sexcentis usq. ad nostram aetatem conquisita“ (kurz vor 1624).

Ein Tod als Skelet (Elfenbein-Figürchen auf einer Uhr in der Wiener kais. Schatzkammer) vom Münchener *Christoph Angermeier*. *Quirin v. Leitner*, der die Uhr in seinem Schatzkammer-Werke publicirt hatte, entdeckte nachträglich auf der Schaufel der Todesfigur die Bezeichnung: „Cristof Angermai 1624 R.“

Ich nehme hier Anlaß, Ergänzungen und Verbesserungen zu dem anzubringen, was im Verlauf der Arbeit über Todes-Darstellungen auf Uhren und über Uhren in Form von Schädeln gesagt worden: die große Olmüzer Uhr hat, soweit ich aus der Literatur¹ und aus den Angaben eines Kunstfreundes in Olmüz entnehme,

¹ Aus der ich besonders hervorhebe: *Jos. Vlad. Fischer*, „Geschichte von Olmüz“ und *Franz Peysha*, „Die Olmüzer Kunstuhr, ein Beitrag zur Localgeschichte der Stadt Olmüz“ (Olmüz. Hölzel 1886).

niemals eine Todesfigur enthalten, wohl aber einen Saturn. — Eine Taschenuhr in Form eines Schädels war 1888 aus dem Besitze von Herrn *Carl Petter* in Salzburg auf der dortigen Kunstausstellung zu sehen (Katalog Nr. 1946 und 1947). Eine derlei Taschenuhr war vor kurzem in „the illustrated London News“ (vom 19. Januar 1889) abgebildet als ein Memento mori „given by Mary Queen of Scots to Mary Seton“. Der Gegenstand bildete einen Bestandtheil der Stuart-Ausstellung in der neuen Galerie in der Regent Street.

Im Depôt der Belvederegalerie sah ich unlängst durch die Güte von Herrn Regierungsrath *v. Engerth* und Custos *Aug. Schäffer* ein für die Aufstellung im neuen Museum vorbereitetes Bild von *Jochim v. Sandrart*, das eine interessante Todesdarstellung aufweist. Das Bild stellt eine Allegorie der Nacht dar, die von der antiken Vorstellung der Nox mit ihren beiden Kindern Somnus und *Mors* in auffallender Weise abhängig ist, was uns bei dem gelehrten Sandrart nicht Wunder nehmen kann. Eine kurze Beschreibung kann ich hier nicht umgehen, da sich, durch eine abweichende Exegese bedingt, einige Abweichungen von der Beschreibung des neuen Cataloges ergeben (Vergl. diesen Nr. 1669). Vor einer liegenden Frauengestalt, die ein schwarzes mit Sternchen befäetes Kleid trägt und mit mächtigen Fittigen versehen ist, gewahrt man zwei nackte schlafende Kinder. Auf das eine fällt helles Licht; das andere bleibt im Helldunkel und hat zu seinen Füßen eine ausgelöschte Kerze und eine verlöschende Lampe stehen. Das zweite Kind ist offenbar ein Sinnbild des Todes, das erste ein solches des Schlafes.

Das Bild läßt ganz deutlich den deutschen Eklektiker des 17. Jahrhunderts erkennen, der viel nach den Italienern studirt hat, gelegentlich einen Kerzenlichteffect nach dem Vorbild seines Lehrers *Ger. Honthorst* anbringt und in allen technischen Dingen ein geriebener Fingerfix ist. In ikonographischer Beziehung steht die antikifrende Darstellung von Tod und Schlaf als der

Kinder der Nacht in entschiedenem Gegensatz zu der sonst in jener Zeit so gebräuchlichen Personification des Todes in der Form des Knochenmannes. Sandrart selbst hat den Tod mehrmals als Skelet zur Darstellung gebracht (Vergl. den Abschnitt über die deutschen Todesbilder). Hier scheint er einmal etwas Besonderes liefern zu wollen, indem er seine Gelehrsamkeit absichtlich herauskehrt.

Der Schweizer *Christian v. Mechel* zeichnet als Schlußvignette zum I. Theil seines „Oeuvre de Holbein“ (Basel 1780 ff.) einen Tod, der über der Erdkugel schwebt, als Skelet die Sense schwingend und mit großen Flügeln, die wohl als Fledermausflügel gemeint sind.

Flandrische Darstellungen: Tod bei *Peter Brueghel dem Jüngeren* (auf dem Stich mit dem Triumph der Zeit, oben erwähnt im Abschnitt über die Trionfi nach Petrarca) als Skelet.

Tod bei *Jan Brueghel dem Älteren* auf einem figurenreichen Gemälde der Belvederegalerie (I. Stock VII. Saal Nr. 58 — Nr. 728 des neuen Cataloges von *E. v. Engerth*) als Skelet beritten, ganz klein im Mittelgrunde. Offenbar vom Triumph des Todes beeinflusst, dessen Wiederholungen vom jüngeren Peeter Brueghel im Abschnitt über die niederländischen Todesbildel erwähnt wurden.

M. de Vos. Auf dem: „Christ . . . vainqueur de la mort et du péché“ in der Galerie zu Antwerpen (Nr. 72) statt eines Skeletes nur ein Schädel (nach der Beschreibung des Cataloges).

Tod bei *Frans Floris* (zu Mittheilungen XIV. Bd. S. 238); erwähnt in *Fr. Kugler's* Geschichte der Malerei (3. Aufl. II. Bd. S. 590) als „dürres Knochengerippe“ in der „Galerie von Sansfouci.“

Tod in der Malergruppe der *Francken*: ein „Kampf gegen den Tod“ auf einem Bilde der Schleißheimer Galerie (Nr. 314) — ein „Ecce homo“ in der Galerie des Amalienflistes zu Dessau (Nr. 448), unten der Tod als skeletartige Gestalt. — Ein Golgatha in der Galerie

zu Cassel (erwähnt in meiner Einleitung. Mittheilungen Bd. X. S. XLV).

Tod bei *Rubens*: auf einer (echten) Skizze für ein Deckengemälde mit der Darstellung von Adam und Eva, die aus dem Paradies vertrieben werden, im Rudolfinum zu Prag. Die Ureltern sind aus einer monumentalen Pforte zur Linken eilends hervorgekommen. Hinter ihnen in den Lüften der Engel mit flammendem Schwert in der Rechten. Mit der Linken stößt er Adam vor sich her, der von der andern Seite her auch vom Tode erfaßt wird. Dieser, eine sehnige höchst magere nackte Figur mit macerirtem Schädel, greift mit der Rechten nach Adams Arm, mit der Linken hält er Eva an den langen Haaren fest. Ein schmales Linnen flattert um den rechten Arm. Der Tod ist also hier nicht eigentlich ein Skelet, wengleich der Schädel macerirt ist, sondern eine Figur mehr im Sinne von *Holbein's* Todestypus.

Abrah. Janssens: Allegorie der Nacht mit ihren zwei Kindern, Tod und Schlaf (Gemälde der kaiserlichen Bildergalerie. — Im neuen Katalog nicht als Janssens verzeichnet).

Cornelis Schut: Tod als realistisch aufgefaßtes Skelet auf der Allegorie auf den Tod des Grafen von Arundel, gestochen von *Wenzel Hollar*, wurde (bei den Niederländern übersehen) erst im Abschnitt über die Oesterreichischen Darstellungen erwähnt (Vgl. *Nagler's* Lexic. Artikel Schut und Perthey: *Wenzel Hollar*, Nr. 466).

Holländische Todesbilder: Von *Hieronymus Wierx* (Alvin 1525) Kupferstich. Ein Liebespaar sitzt, kaum bekleidet, am Waldesfaum. Die Zeit, eine geflügelte Figur, hält ihnen einen Spiegel vor, in welchem sie zwischen ihren Spiegelbildern das eines *Skeletes* erblicken müssen, welches aus einer Höhle rechts im Mittelgrunde hervorblickt. Das Skelet kann den Tod bedeuten. Wäre die postmortale Gestalt der Liebenden gemeint, so hätte der Künstler wohl zwei Skelete

im Spiegel erscheinen lassen. Siehe auch die in der Einleitung (Mitth. X. Bd., S. XLV) erwähnten Blätter, sowie den Abschnitt über die Trionfi nach Petrarca.

Peter Feddes van Harlingen: Thausing gibt in der Zeitschrift für bildende Kunst (VIII, 224) Nachträge zu *Van der Kellen's peintregraveur hollandais* u. zw. „118 Der Genius des Todes mit der Sanduhr und einem Totenkopf, auf den er sich liegend mit dem rechten Arm stützt 1611“. Ist wohl eine Vanitas und keine eigentliche Todes-Darstellung, kein Genius des Todes.

Werner van Valkert bildet den Tod auch mit Flügeln, was auf eine Beeinflußung durch italienische Vorbilder hinweist. Leider ist über den Lebensgang des Künstlers gar wenig bekannt (Vgl. *A. Bredius* im großen Amsterdamer Galeriewerk Fol. 13).

Jan v. d. Velde. In *Nagler's Lexicon*: „34. Ein junger Mann und ein Mädchen an der Tafel vom Tode überrascht kl. Fol.“

Jan Steen bildet den Tod als Skelet von einigermaßen realistischem Gefüge auf einem Sittenbildchen in der Galerie Nostitz zu Prag (Vgl. hierüber meine „kleinen Galeriestudien“ (I. Heft, Bamberg, *Buchner* 1891).

Zur Einleitung (Mitth. Bd. X, S. XLIII). Unter den zu verfolgenden Spuren bezüglich der Todesbilder in *Augustini: de civitate dei* ist zu streichen: *Silvestre: Paleographie universelle* IV.

Zu Mitth. Bd. X, S. XLIV. Eine Anmerkung sollte auf ausnahmsweise vorkommende Todesfiguren in den Bildern mit der Vertreibung aus dem Paradies aufmerksam machen. Ein ziemlich bekanntes Beispiel ist das in *Tobias Stimmer's* Bibel.

Abschließende Resultate durch meine Beiträge zu gewinnen, war nicht beabsichtigt. Eine ganze Reihe von Fragen bleibt gewiß noch offen, doch haben sich bei Betrachtung der vielen Todesbilder einige allgemeine Gesichtspunkte ergeben, die vielleicht meine

Bemühungen nicht als vergeblich erscheinen lassen, und von denen ich also füglich am Ende der Arbeit noch einmal sprechen darf.

In der alt-christlichen Kunst gewahren wir einige, wohl ziemlich äußerlich übernommene Reste antiker Anschauung, so die zwei Knaben mit umgekehrter Fackel an vielen Sarkophagen. Die eigentlichen Thanatos-Darstellungen scheinen keinen deutlichen Nachhall in der christlichen Kunst gefunden zu haben, wogegen im Zeitalter des Humanismus die geflügelte *dea mors* der römischen Schriftsteller offenbar auch von den Künstlern Italiens gekannt ist. Die Todesfigur im *campo santo* zu Pisa ist für diese Auffassung bezeichnend.

Im frühen und hohen Mittelalter dürfte ein allgemein verbreiteter Typus für Todes-Darstellungen schwer nachzuweisen sein. Ein Jüngling, eine teuflartige Fratze, eine weibliche Figur (bald Synagoge, bald *mors* genannt) kommen als Personifikationen des Todes vor. Das Skelet oder das Cadaver wird erst im späten Mittelalter herrschend und scheint von Frankreich aus alle Culturstaaten Europa's erobert zu haben. Am wenigsten günstig liegt ihm der Boden in Italien, wo zu Zeiten der Renaissance Todes-Darstellungen überhaupt vielleicht feltener waren als in Deutschland und wo das Skelet in den meisten Fällen sofort ein veredelndes Element, die Flügel, beigegeben erhält. Deutsche, französische, niederländische Künstler, die in der Folge Italien besuchten oder sich nach italienischen Mustern bildeten, nahmen hie und da die Flügel an den Todesbildern in ihre Kunstweise auf. *Dürer's* Eigenart widersteht diesem Einfluß. Vielleicht ist es *Hans Burgkmair*, der als erster eine geflügelte Todesfigur nach Deutschland gebracht hat.

Italien ist während des 16. Jahrhunderts reich an allen erdenklichen Auffassungsweisen und Umschreibungen des Todes. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts aber verbreitet sich diese Vielseitigkeit ganz allge-

mein. Es treten allerwärts neben den eigentlichen Todes-Darstellungen jene Erscheinungen auf, die man im allgemeinen als Vanitasbilder bezeichnen kann. Auch der Knabe mit der umgestürzten Fackel wird wieder den antiken Vorbildern entlehnt, vielleicht auch diesmal oft in ganz äußerlicher Weise. An Grabmälern erscheint unzähligemal der Schädel, den die Barokkunst häufig mit Flügeln versieht, was offenbar eine Analogie zu den geflügelten Engelsköpfen ist, die in jener Kunstperiode nicht selten sind. Der trauernde oder schlafende Knabe neben dem Totdenkopf, den schon *Boldu* kannte, ist eine verwandte Anspielung auf den Tod, die uns im 17. und 18. Jahrhundert gar oft begegnet. Der Tod selbst aber wird, wenige Ausnahmen zugestanden, in der Barocke und im Roccoco als Skelet oder als magerer Leichnam gebildet, das freilich dem Künstler Gelegenheit genug bot, seine Eigenart in Zeichnung und Modellirung, seine anatomische Schulung seine Phantasie in mannigfacher Weise zum Ausdruck, zu bringen. Unter den Attributen ist vielleicht das Stundenglas das häufigste. Als Waffe benützt er wohl am meisten Bogen und Pfeil, die Lanze, gar oft auch die Sense. Die Compositionen, in denen er vorkommt, sind unendlich mannigfache und werden durch die lange Reihe der Todtentanzbilder keineswegs erschöpft. Zusammenstellungen von diesem Gesichtspunkte aus wären erwünscht.

Was die Form des Skeletes anbelangt, so scheint es mir, daß die regelrechte, aber auch kalte und phantasielose Darstellung des Gerippes aus dem anatomischen Hörsaal erst vom späten 16. Jahrhundert an datirt. Marc Anton, Andrea Riccio wissen aus dem Knochengerüst noch ebensosehr etwas künstlerisch Bedeutendes zu schaffen wie Dürer, Holbein aus dem Cadaver. Künstler von geringer Fähigkeit wissen mit dem Skelet nichts Rechtes anzufangen.

6 Gegen Ende des 18. Jahrhunderts und länger oder kürzer über die Wende von 1800 hinaus bevorzugt die

classificistische Auffassung den trauernden Knaben oder Jüngling, der meist mit der umgekehrten Fackel versehen wird und so nach dem Vorgange *G. E. Lessings* für eine Personification des Todes gehalten wurde. Bald jedoch wenden sich die Romantiker von dieser Auffassung ab, um das mittelalterliche Skelet, das kurz vorher noch verpönt war, wieder auf die Bühne zu ziehen und der modernen Kunst Anregung zu einem Schwanken zwischen allen möglichen Auffassungen von Todesfiguren zu geben.



Separat-Abdruck aus den Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Denkmale).

