

Studien zur Ikonographie der drei Lebenden und der drei Toten

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Marlene Sauer
aus
München

2024

Referent: Prof. Dr. Wolfgang Augustyn

Korreferent: Prof. Dr. Ulrich Söding

Tag der mündlichen Prüfung: 11.07.2024

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung	1
2	Voraussetzungen	3
2.1	Der Tod in der Glaubensstradition des Christentums	3
2.2	Der Tod im Mittelalter	5
2.3	Mittelalterliche Bußliteratur: Vorbereitungen auf den christlichen Tod	11
2.3.1	<i>Contemptus Mundi</i> und <i>Memento Mori</i> von Noker von Zwiefalten	11
2.3.2	<i>Ars Moriendi</i>	15
2.3.3	<i>Vado Mori</i>	19
2.4	Die vier letzten Dinge – Quattuor Novissima	20
2.5	Der Tod in der bildenden Kunst	22
2.6	Der Totentanz	23
3	Textüberlieferung	26
3.1	Inhalt der Legende	26
3.2	Ursprünge der Legende	26
3.3	Literarische Überlieferung	28
3.3.1	Französische Textüberlieferung	29
3.3.2	Englische Textüberlieferung	38
3.3.3	Italienische Textüberlieferung	41
3.3.4	Deutsche und niederländische Textüberlieferung	43
4	Die Bildüberlieferung der drei Lebenden und der drei Toten	47
4.1	Forschungsstand	47
4.2	Bildliche Umsetzungen der Legende	53
4.3	Der französische Bildtypus	57
4.3.1	Die Pariser Federzeichnung und ihre Rezeption	57
4.3.1.1	Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 3142	57
4.3.1.2	London, British Library, Ms. Arundel 83 II	59
4.3.1.3	Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.51	61
4.3.1.4	Metz, ehem. Sainte-Ségoène	65
4.3.1.5	Kirchbühl, St. Martin	66

4.3.1.6 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 378 (fol. 1 ^r)	68
4.3.1.7 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 378 (fol. 7 ^v)	70
4.3.1.8 London, British Library, Yates Thompson Ms. 13	73
4.3.1.9 London, British Library, Royal Ms. 10 E IV	78
4.3.1.10 Melfi, S. Margherita	81
4.3.1.11 New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Ms. 69.86	84
4.3.1.12 Bad Breisig, St. Viktor	90
4.3.2 Textierte Bilder	92
4.3.2.1 Badenweiler, St. Paulus	92
4.3.2.2 Überlingen, St. Jodok	95
4.3.2.3 Eriskirch, Zu Unserer Lieben Frau	97
4.3.2.4 Crailsheim, St. Johannes der Täufer	100
4.3.2.5 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 3974	103
4.3.2.6 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 271-1	106
4.3.2.7 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen A III 54	109
4.3.2.8 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 123	112
4.3.2.9 Breil, St. Eusebius	114
4.3.2.10 Briey, Saint-Gengoult	116
4.3.2.11 Kientzheim, Notre-Dame-des-Sept-douleurs	119
4.3.3 Bilder nach dem Holzschnitt des Guy(ot) Marchant	122
4.3.3.1 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 18014	122
4.3.3.2 Chantilly, Musée de Condé, Ms. 65	126
4.3.3.3 Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-YE-189	129
4.3.3.4 Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-FOL-TE-8	132
4.3.3.5 Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. Vitr. 24/3	136
4.3.3.6 München, Bayerische Staatsbibliothek, Im.mort. 38	139
4.3.3.7 Charmes (Meurthe-et-Moselle), Saint-Nicolas	142
4.3.3.8 Saint-Clément (Meurthe-et-Moselle), Saint-Clément	144

4.3.3.9 Ennezat, Saint-Victor et Sainte-Couronne	147
4.3.3.10 Melbourne, National Gallery of Victoria, Nr. 1072-3	151
4.3.3.11 Bethlehem, Lehigh University, Codex 18, acc. no. 23450	154
4.3.3.12 Philadelphia, Pennsylvania Museum, Department of Prints, acc. no. 1945-65-13	156
4.3.3.13 Sepvigny, Chapelle du Vieux-Astre	158
4.3.3.14 Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 24.1	162
4.3.3.15 Lancôme (Loir-et-Cher), Saint-Pierre	165
4.3.3.16 München, Bayerische Staatsbibliothek, L.impr. Membr. 24	166
4.3.3.17 München, Ludwig-Maximilians-Universität, 8 Inc. Lat. 40	168
4.3.3.18 Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KW 225 J 53	170
4.3.4 Das Bildmotiv der angreifenden Toten	173
4.3.4.1 London, British Museum, Inv.-Nr. 1895-9-15-135	173
4.3.4.2 La Ferté-Loupière (Yonne), Saint-Germain	175
4.3.4.3 Philadelphia, Free University, Ms. Lewis E 212	177
4.3.4.4 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12	178
4.3.4.5 Osnabrück, Diözesanmuseum	181
4.3.4.6 Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, KK grau 103	183
4.3.4.7 München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 8712	186
4.3.4.8 Philadelphia, Free Library, Lewis E 108	188
4.3.4.9 London, British Library, Add. Ms. 20927	191
4.4 Der italienische Bildtypus	193
4.4.1 Pisa, Camposanto	193
4.4.2 Florenz, Biblioteca Nazionale, Magliabechiano/Banco rari 18, Ms. II.I.122	197
4.4.3 Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv.-Nr. 6153	199
4.4.4 Subiaco, Kloster San Benedetto, Sacro Speco	202
4.4.5 Metz, ehem. Notre-Dame des Clairvaux	205
4.4.6 Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Nr. 1093	207
4.4.7 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23215	210
4.4.8 Vezzolano, Abbazia Santa Maria	212

5	Zusammenfassung	216
6	Bildanhang	225
7	Quellen- und Literaturverzeichnis	295
8	Abbildungsverzeichnis	323

Danksagung

Die Arbeit wurde im März 2024 als Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereicht. Mein herzlichster Dank gilt Herrn Prof. Dr. Wolfgang Augustyn, der mich bereits seit meiner Bachelor- und Masterarbeit mit bestem Rat und großer Unterstützung begleitet. Ihm möchte ich für seine freundliche Betreuung, ehrliche und konstruktive Rückmeldung und Hilfsbereitschaft danken. Ebenfalls danke ich Herrn Prof. Dr. Ulrich Söding, der sich als Zweitgutachter meiner Arbeit annahm.

Ich danke meinem Vater Florian Sauer, der mich immer in meinem Kunstgeschichtsstudium bestärkte, wie auch meinem Partner Tom Schley, der mich stets interessiert und positiv über die Bearbeitung meiner Dissertation hinweg ermutigte. Auch danke ich meinen Schwestern Carolina und Bernadette und meiner Mutter Eva-Maria Sauer. Für den freundschaftlichen Beistand danke ich ebenfalls Johanna Pawis, Krista Profanter, Veronika Schmidt, Martina Lenhardt und Elisabeth Moselage.

Besonderer Dank für die herzliche Unterstützung und hilfreiche Redaktion des Manuskripts gebührt Jürgen Bullin; auch Krista Profanter und Tom Schley möchte ich für ihren Rat und ihre Hilfe und dem damit verbundenen Aufwand danken.

Für die großzügige Hilfe zu aufgeführten Informationen und Bildmaterial meiner Dissertation möchte ich zudem Frau Friederike-Andrea Dorner (Diözesanmuseum Osnabrück), Frau Rita Heyen (Bistum Trier), Herrn Andreas Keller (Stuttgart), Herrn Stephan Kube (Greven), Herrn Pfarrer Uwe Langsam (Crailsheim), Herrn Alexander Lieb (Sempach, CH), Herrn Dr. Neville Rowley (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie) und Herrn Dr. Matthias Weniger (Bayerisches Nationalmuseum München) meinen herzlichsten Dank aussprechen.

Diese Arbeit ist Kathrin Stapf gewidmet. Ihr möchte ich auf diesem Weg von Herzen für ihre Freundschaft danken.

1. Einführung

Der Tod stellt als unausweichliches Gesetz der Natur eine grundlegende Erfahrung des Menschseins dar. Die Erkenntnis und der Umgang mit der Endlichkeit des eigenen Seins sind in jeder Kultur und Religion von wesentlicher Bedeutung. Im christlichen Glauben bot die Auferstehung Christi einen hoffnungsvollen Ausblick auf ein Leben nach dem Tod: An den Tod schloss die Vorstellung der Auferstehung an, das Leben sollte im Dienste Gottes und in Hoffnung auf das ewige Leben nach dem Tod verlebt werden.¹ Die Vorstellung des ewigen Lebens im himmlischen Paradies, sofern man sich dies der christlichen Auffassung nach verdient hatte, bot einen hoffnungsvollen Ausblick aus dem trostlosen Diesseits in das verheißungsvolle Jenseits.

Besonders in der Geisteswelt des Mittelalters war der Tod ein zentrales Thema. Die Auseinandersetzung mit dem Tod schlug sich dabei in verschiedenen Gattungen der bildenden Kunst nieder. Hierbei wurde auf drastische bis makaber-komische Weise der Umgang mit dem Tod behandelt. So lernt der Mensch durch den Totentanz zu verstehen, dass er ungeachtet seines Geschlechts, Alters und sozialen Standes jederzeit vom Tod überwältigt werden könne. Der Triumph des Todes veranschaulicht diese allumfassende Macht, indem er den Tod als ein erbarmungslos über die Menschheit wütendes Skelett personifiziert. Dieser künstlerische Ausdruck diente zur Reflexion der eigenen Lebensrealität, die im Mittelalter für den Großteil der Bevölkerung immer wieder von verschiedenen extremen Situationen geprägt war und dadurch oft zu einem Bevölkerungsrückgang und der Allgegenwärtigkeit des Sterbens führte. Im Mittelpunkt dieser Vergänglichkeitsbilder steht dabei der stets mahnende Zeigefinger der Vergänglichkeit alles Irdischen.

Die umfassende Beschäftigung mit dem Tod im Mittelalter wird besonders am Beispiel der Erzählung von den drei Lebenden und den drei Toten sichtbar, die den Gegensatz von Leben und Tod literarisch und bildlich verdeutlicht. In der Forschung wird der Erzählstoff, eine Allegorie mit katechetisch-didaktischer Funktion, den literarischen Überlieferungsumständen entsprechend häufig als „Legende“ oder als „Erzählung“ bezeichnet, ohne dass damit eine eindeutige Zuordnung zu einer literarischen Gattung erreicht wäre.² Im Folgenden werden beide Begriffe verwendet. Ursprünglich in der höfischen Literatur des 13. Jahrhunderts behandelt, tauchte die Legende frühestens seit dem späten 13. Jahrhundert in der bildlichen Kunst auf. Die beiden Gruppen werden

¹ Scherer u. a. 2001, Sp. 74.

² Zur terminologischen Unschärfe des Begriffs: Ecker 1996.

einander nicht nur gegenübergestellt, sondern sind im Dialog miteinander verbunden. Im Vergleich zum Totentanz und dem Triumph des Todes lässt die Erzählung Raum für eine Entwicklung – die von den drei Toten intendierte Reflexion der Lebenden bietet auch dem Betrachter neben der harschen Realität die Anregung, sich zu bessern und sein Schicksal zu mildern.

Die vielfältigen ikonographischen Umsetzungen spiegeln die intensive Beschäftigung mit der Bildthematik wider. So haben sich besonders aus dem 15. und 16. Jahrhundert zahllose Wiedergaben als Miniaturen in Stundenbüchern, Wandmalereien, Holzschnitte und Zeichnungen in Gebetbüchern, seltener als Tafelbilder, Skulpturen, Reliefs, Glasmalereien und Stickereien auf liturgischen Gewändern erhalten, bis das Bildthema im Laufe des 17. Jahrhunderts deutlich an Beliebtheit verlor.

Bei der Wiedergabe der Legende orientierte man sich an der Textüberlieferung, die vielfältig erweitert und modifiziert wurde. Gerade die beachtliche gestalterische Varianz lässt verschiedene Übereinstimmungen wie auch Entwicklungen erkennen. Dabei sind Bildtraditionen festzustellen, deren Differenzierung und Beschreibung Ziel dieser Arbeit ist. Es fallen Ähnlichkeiten, mögliche motivische Vorbilder und Verwandtschaften und zuletzt ikonographische Entwicklungen des Bildthemas auf. Dies wird anhand von exemplarisch ausgewählten Belegen vorgestellt, die häufig vorkommende Traditionen wie auch besonders ungewöhnliche und kuriose Beispiele beinhalten. Vollständigkeit war dabei nicht intendiert.

2. Voraussetzungen

2.1 Der Tod in der Glaubensstradition des Christentums

Die Grundlagen für das Verhältnis des Christen zum Tod bilden die entsprechenden Stellen des Alten und des Neuen Testaments, die sich mit dem Tod – im Neuen Testament dann insbesondere dem Opfertod Christi und dem bevorstehenden Gericht – befassen.

Im Alten Testament wird der Tod als von Gott gesetztes Lebensende (Koh 3, 1–2) angesehen. In nüchterner Art wird die Vergänglichkeit des Lebens festgestellt (Jes 40, 6–8; Ps 103, 15–16; Hiob 14, 1–2). Trotz der mit dem Ableben verbundenen Schmerz und Trauer ist der Tod unwiderruflich und unumkehrbar (2 Sam 12, 23; Hiob 7, 9–10). Der Tod ist jedoch sowie das Leben als Prinzip des Schöpfers zu akzeptieren (2 Sam 14, 14). Mit seiner Sterblichkeit ist der Mensch konfrontiert, seit er sich gegen die von Gott vorgesezte Lebensordnung in Genesis widersetzte und trotz des Verbots den Apfel des Baums der Erkenntnis aß (Gen 2, 16–17). So wird der Tod auch als Strafe des Sünders beschrieben, für dessen Ursprung der Neid des Teufels genannt wird, durch welchen der Tod in die Welt kam (Weis 2, 24–25).

Der Tod kann dem Leben eines Menschen aber auch verfrüht ein Ende setzen. Krankheiten, Gewalt, Verfolgung, Schmerz und Angst können zu einem vorzeitigen Einbruch des Todes führen.³ Diese Schicksalsschläge werden auch als Einwirken Gottes aufgefasst, der zu töten bereit ist⁴ (Ps 38; Ps 60, 3–6). Die Hoffnung der Psalmenbeter liegt bei ihrem Schöpfer und seinem Wohlwollen gegenüber der im Scheol, ein finsternes Totenreich, in das alle Toten nach ihrem Ableben hinabsteigen, ein Schattenleben fristenden Seelen.⁵ Mit dem Scheol endet die Existenz des Menschen nicht. Es wird zwischen den erlösten und den verlorenen Seelen unterschieden, die sich in zwei verschiedenen Bereichen befinden. Die Erlösten warten im Scheol auf die Auferstehung, die Verdammten erwarten das Endgericht.

Auch im Neuen Testament werden der Tod und die Sterblichkeit als Schicksal des Menschen angesehen (Hebr 9, 27–28). Der Tod liegt wie ein Schleier über der menschlichen Existenz und beendet das irdische Sein des Menschen, er bringt den Hinterbliebenen Leid und Schmerz.⁶ Auch im Neuen Testament wird die jüdische Tradition fortgesetzt, dass der Tod gemeinsam mit der Sünde Adams in die Welt kam – so stellt der Tod kein natürliches Ereignis dar, sondern wird „[...] im Horizont von Schuld und Gnade

³ Hasenfratz u. a. 2002, S. 583.

⁴ Ebd.

⁵ Die genaue Bedeutung und Vorstellung des Scheols sind nicht genau geklärt.

⁶ Scherer u. a. 2001, Sp. 70.

reflektiert.“⁷ Nach Paulus handelt es sich um eine Fremdbestimmung des menschlichen Lebens durch die Sünde Adams, und die Erlösung in Jesus Christus bedeutet eine Loslösung von Adams Sünde (Röm 5, 12–21). Der Tod Christi ist im Neuen Testament nicht allein ein Teil der persönlichen Lebensgeschichte Jesu, sondern wird von Paulus vor allem als Ereignis der ganzen Geschichte der Menschheit gesehen (Röm 14, 7–9).

Mit der Auferstehung und Überwindung durch Christus gewinnt der Tod im Neuen Testament eine erweiterte Bedeutung.⁸ Der Tod hat fortan eine tragende Rolle für die Heilsgeschichte: Sowie Jesus von den Toten auferstand, soll auch der Glaube an Jesus die Überwindung des Todes durch das Leben garantieren.⁹ Im Vergleich zu den alttestamentarischen Ansichten relativiert sich schließlich die Haltung zu Leben und Tod: Das Gottesverhältnis ist also nicht mehr zwangsweise an das Leben gebunden, sondern vereint und bestimmt durch Christus das Leben sowie den Tod¹⁰ (1 Thess 4, 13–14; 1 Kor 15, 17–26).

Wie schon im Alten Testament findet sich besonders im Paulus-Brief an die Römer die Auffassung, dass der Tod das Resultat der Sünde und als eine Strafe für die Sünde zu sehen ist (Röm 5, 12): *Deshalb: Wie durch einen einzigen Menschen die Sünde in die Welt kam und durch die Sünde der Tod und auf diese Weise der Tod zu allen Menschen gelangte, weil alle sündigten* –; so soll die Sünde nach Röm, 6, 23 mit dem Tod gebüßt werden: *Denn der Lohn der Sünde ist der Tod, die Gabe Gottes aber ist das ewige Leben in Christus Jesus, unserem Herrn.*

Trotz des Zusammenhangs von Tod und Heilsbotschaft wird der Tod im Neuen Testament mit dem Teufel verbunden (Hebr 2, 14). Wie Christus durch seinen Tod das Leben und die Wiederauferstehung erwirkte, so kann nach Weish 2, 24 gedeutet werden, dass der Teufel, als Herr über den Tod, den Tod erst durch die Sünde in die Welt brachte. Dies führt gewissermaßen zu einer Verbindung von Teufel und Sündenfall, von der (geschweige denn vom Auftritt des Teufels selbst, der ja erst im Neuen Testament als feindliche Persönlichkeit hinzugefügt wurde) im Buch Genesis des Alten Testaments keinerlei Verbindung besteht.

Christus wird als „der Erste der Entschlafenen“ (1 Kor 15, 20) bezeichnet, der alle Menschen in das „neue Leben“ einbeziehen wird.¹¹ Der Glaube an die lang erwartete Parusie wird jedoch erschwert, Paulus kündigt in 1 Thess 4, 13–18 weitere Tode vor dem

⁷ Scherer u. a. 2001, Sp. 70.

⁸ Ebd.

⁹ Haas 1989, S. 16.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Scherer u. a. 2001, Sp. 71.

Endzeitgeschehen an, betont jedoch, dass die Verstorbenen in das „neue Leben“ miteinbezogen werden und die Lebenden keinen Vorteil haben werden.

Im Johannes-Evangelium wird der Tod vorrangig christologisch aufgefasst.¹² Das Leben und der Tod stellen die Basis des menschlichen Daseins dar. Durch den Tod wird der Mensch von Gott entfernt, er erkennt und nimmt das Wort Gottes jedoch an und geht vom Tod zum Leben über (Joh 5, 24–29). Auf den körperlichen Sterbeprozess wird nicht eingegangen, die Betonung liegt entscheidend auf dem Übergang vom Tod zum Leben in der Gemeinschaft mit Christus; Parusie und die Auferstehung der Toten werden nicht verneint, stehen jedoch im Hintergrund.¹³

In der Offenbarung wird das Schicksal des Menschen nach dem Tod im Sinne der jüdischen Anthropologie verstanden.¹⁴ So geht der Mensch nach seinem Ableben in den Scheol über, wo er ein Schattenleben fristet. Er bleibt jedoch allzeit für Gott ansprechbar und auch für das endzeitliche Gericht abrufbar. Das Endgericht entscheidet schließlich darüber, ob er in das Leben in der neuen Welt eintreten oder einen „zweiten Tod“ sterben wird (Offb 20, 11–14).¹⁵

2.2 Der Tod im Mittelalter

„Wie für den christlichen Glauben der Tod das Kernproblem ist, die Angel um die sich die Tür der Weltgeschichte dreht, so steht die Todessymbolik im Mittelpunkt der christlichen Kunst. Weil hinter dem körperlichen Schmerz des Sterbens das jüngste Gericht steht und die Seele mit göttlicher Gnade überströmt oder mit ewiger Verdammnis, dem zweiten, ewigen Tod bedroht, deshalb steht der Tod drohend vor dem Gewissen der sündigen Menschheit, drohend, weil er nicht das Ende ist, sondern der Eingang zu Verantwortung und Gericht. [...]“¹⁶

Das Glaubensbekenntnis des Christen besteht in seinen Grundsätzen aus der Erinnerung an den Weg Christi durch Leiden, Tod und seine Wiederauferstehung.¹⁷ Sowie Christus für die Sünden der Menschen am Kreuz büßen musste, so stellte das Leid Christi auch für den Einzelnen eine Art Verpflichtung dar, das Vorbild Christi auf seine eigene Lebensführung zu übertragen und seine „Nachfolge“ anzutreten (*Imitatio Dei*), sowie es auch in 1 Tim 6, 13–19 ausgeführt wird:

¹² Scherer u. a. 2001, Sp. 71.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Rosenfeld 1974, S. 4.

¹⁷ Augustyn 1993, S. 211.

Ich gebiete dir bei Gott, von dem alles Leben kommt, und bei Christus Jesus, der vor Pontius Pilatus das gute Bekenntnis abgelegt hat und als Zeuge dafür eingetreten ist: Erfülle deinen Auftrag rein und ohne Tadel, bis zum Erscheinen Jesu Christi, unseres Herrn, das zur vorherbestimmten Zeit herbeiführen wird der selige und einzige Herrscher, der König der Könige und Herr der Herren, der allein die Unsterblichkeit besitzt, der in unzugänglichem Licht wohnt, den kein Mensch gesehen hat noch je zu sehen vermag: Ihm gebührt Ehre und ewige Macht. Amen. Ermahne die, die in dieser Welt reich sind, nicht überheblich zu werden und ihre Hoffnung nicht auf den unsicheren Reichtum zu setzen, sondern auf Gott, der uns alles reichlich gibt, was wir brauchen! Sie sollen wohltätig sein, reich werden an guten Werken, freigebig sein und, was sie haben, mit anderen teilen. So sammeln sie sich einen Schatz als sichere Grundlage für die Zukunft, um das wahre Leben zu erlangen.¹⁸

Ein entsprechender Lebenswandel sollte auch eine Begnadigung am Tag des Jüngsten Gerichts und den Eintritt in den Himmel garantieren. Das irdische Leben ist der Weg der Prüfung, auf dem durch vollbrachte Leistungen und Verdienste das Ziel, das Seelenheil und der Weg zu Gott, erlangt werden kann. Das Tun und Handeln des mittelalterlichen Christen waren somit, bis auf die lebensnotwendigen, diesseitigen Taten, deutlich auf das Jenseits ausgerichtet.¹⁹

Entsprechend der paulinischen *Corpus-Christi-mysticum*-Lehre wird die Gesellschaft als eine Gemeinschaft aus gleichwertigen Gliedern verstanden, woraus u. a. die hochmittelalterliche Ständetheorie entstand, nach der jeder Mensch vor Gott gleich sei und jedes Leben eine Wertigkeit besitze.²⁰ Die Aufgabe des Menschen stellt die Erfüllung der gesellschaftlichen Verpflichtungen innerhalb seines Standes dar, [...] *um die individuelle Rechtfertigung des eigenen Lebens im göttlichen Gericht zu erlangen.*²¹ Jeder Stand wird als innerhalb des göttlichen Ordo geheiligtes und bewusst gesetztes Glied verstanden.²² Ihre Handlungen sollen auf den Prinzipien der christlichen Nächstenliebe fußen; in 1 Kor 12, 12–27 wird die christliche Glaubensgemeinschaft mit dem menschlichen Körper verglichen, dessen Kopf Christus darstellt:

Denn wie der Leib einer ist, doch viele Glieder hat, alle Glieder des Leibes aber, obgleich es viele sind, einen einzigen Leib bilden: So ist es auch mit Christus. Durch den einen Geist wurden wir in der Taufe alle in einen einzigen Leib aufgenommen, Juden und Griechen, Sklaven und Freie; und alle wurden wir mit dem einen Geist getränkt. Auch der Leib besteht nicht nur aus einem Glied, sondern aus vielen Gliedern. [...] Nun aber hat Gott jedes einzelne Glied so in den Leib eingefügt, wie es seiner Absicht entsprach. Wären alle zusammen nur ein Glied, wo bliebe dann der Leib? So aber gibt es viele Glieder und doch nur einen Leib. Das Auge kann nicht zur Hand sagen: Ich brauche dich nicht. Der Kopf wiederum kann nicht zu den Füßen sagen: Ich brauche euch nicht. Im Gegenteil,

¹⁸ Weitere Bibelverweise dazu in Rom 15, 1–3; Phil 2, 3–8; Hebr 2, 18–23.

¹⁹ Schulte 1990, S. 21.

²⁰ Ebd., S. 19f.

²¹ Ebd., S. 19.

²² Ebd.

gerade die schwächer scheinenden Glieder des Leibes sind unentbehrlich. Denen, die wir für weniger edel ansehen, erweisen wir umso mehr Ehre und unseren weniger anständigen Gliedern begegnen wir mit umso mehr Anstand, während die anständigen das nicht nötig haben. Gott aber hat den Leib so zusammengefügt, dass er dem benachteiligten Glied umso mehr Ehre zukommen ließ, damit im Leib kein Zwiespalt entstehe, sondern alle Glieder einträchtig füreinander sorgen. Wenn darum ein Glied leidet, leiden alle Glieder mit; wenn ein Glied geehrt wird, freuen sich alle Glieder mit. Ihr aber seid der Leib Christi und jeder Einzelne ist ein Glied an ihm.

Eine fromme und Gott wohlgefällige Lebensweise gewann gemeinsam mit der Vorstellung des Jüngsten Gerichts und der Vier Letzten Dinge innerhalb der individuellen Eschatologie zunehmend an Bedeutung. Besonders die in der Lebensrealität des Mittelalters verstärkt gegebene Erinnerung an den Tod und die Endlichkeit des irdischen Lebens regte zur Reflexion des eigenen Lebenswandels an²³

Der Tod und die eigene Sterblichkeit wurden im religiösen und profanen Bewusstsein des (Spät-)Mittelalters individuell und kollektiv reflektiert.²⁴ Während sich die Ständelehre hauptsächlich mit dem menschlichen/gesellschaftlichen Zusammenleben beschäftigt, konzentriert sich der Mensch in seiner Kontemplation um Tod, Gericht und Jenseits auf seinen individuellen Lebenswandel und sein unmittelbar daraus resultierendes endzeitliches Schicksal.²⁵ Bestimmend für die Auffassung des Todes im Mittelalter waren vor allem die Lehre des *iudicium particulare*, die Vorstellung und Unterscheidung in leiblichen und ewigen Tod (der „erste“ und „zweite“ Tod), dem Aufkommen der Lehre über das Fegefeuer (um 1200) und die besonders in geistlichen Schriften (von theologischen Lehren bis geistlichen Dichtungen) präsente Mahnung an den Tod als Aufforderung zu einem frommen Lebenswandel.²⁶

Denn nur durch den Tod und das Gericht können die für das Leben des Christen bestimmenden Gedanken der Auferstehung und die Sehnsucht nach dem Paradies erreicht werden.²⁷ Nach Augustinus hat die irdische Existenz nur den Tod zum Ziel: Schon von Beginn seiner Existenz an bewegt sich der Mensch stetig auf seinen Tod zu, die Unbeständigkeit des irdischen Lebens führt allein auf den Tod hinaus.²⁸ Mit dieser Zielsetzung verlor die Vorstellung des Todes im Vergleich zu seinen außerchristlichen Vorgängern einen gewissen Teil ihrer Tragik.

²³ Augustyn 1993, S. 211f.

²⁴ Schulte 1990, S. 28.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Hasenfratz u. a. 2002, S. 605.

²⁸ Augustinus, De civ. Dei XIII, 10, edd. Dombart/Kalb, S. 391–392.

Der Opfertod Christi stellt die essentielle Heilsbotschaft des Christentums dar. Somit erfährt der Tod durch den christlichen Auferstehungsgedanken eine massive Aufwertung. Im Christentum und der Gedankenwelt des Mittelalters wird der Tod nicht als definitives Ende des Lebens, sondern als Stufe innerhalb des Lebens aufgefasst.²⁹ Doch nicht nur durch den christlichen Heilsgedanken, sondern auch durch die Lebensumstände des Mittelalters wurde die Erinnerung an den Tod zu einer alltäglichen und allumfassenden Erfahrung: Durch die zahlreichen Hungersnöte, die grausamen Methoden des Strafrechts und die Folgen der Kreuzzüge und Pestepidemien des 14. und 15. Jahrhunderts war der Alltag der Menschen durchweg durch das Bild des Todes, den menschlichen Verfall und Tod und die eigene Sterblichkeit geprägt.³⁰

Für eine weite Verbreitung der Erinnerungen an den Tod und die eigene Sterblichkeit sorgten die Volksprediger (*pauperes*), die meist den Bettelorden angehörten. Die Mahnungen erreichten somit auch direkt die, zum größten Teil illiterate „laienständische Zuhörerschaft“, die den größten Teil der Bevölkerung ausmachte.³¹ Auch die Vervielfältigung von Druckgrafik durch den Holzschnitt ermöglichte eine weitreichende Verbreitung von den Tod betreffenden Drucken wie u. a. den Totentänzen oder Beichtbüchlein.³²

Doch wurde der Moment des Ablebens im Spätmittelalter als riskant angesehen. Der Übergang in den Tod war gefährlich und von bösen Mächten beherrscht, die den Sterbenden noch zu verführen versuchten.³³ Die Menschen fürchteten einen „schlechten Tod“ und die Gefahren des Übergangs. Art, Umstand und Zeitpunkt des Todes waren schon im frühen Christentum von besonderer Bedeutung.³⁴ Ein plötzlicher Tod war besonders gefürchtet – vor allem bei unerklärlichen Umständen oder einem gewaltsamen Ableben.³⁵ So stellte die wichtigste Aufgabe der Katechese im Spätmittelalter die Sterbebegleitung und die Vorbereitung auf den eigenen Tod dar.³⁶ Unterstützend dazu dienten die aufkommende erbauliche Literatur, kirchliche Sterbegebete (*commedatio animae*) und die Vorstellung des „guten Sterbens“, die dem Gläubigen auf seinem Weg zum Tod beistehen, in seinem Glauben bestärken und gegen Zweifel wirken sollten.³⁷

²⁹ Bergdolt u. a. 1997, Sp. 829.

³⁰ Schulte 1990, S. 8–11.

³¹ Huizinga 1924, S. 181.

³² Ebd., S. 181; Schulte 1990, S. 27.

³³ Hasenfratz u. a. 2002, S. 608.

³⁴ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 102.

³⁵ Ebd.

³⁶ Augustyn 1993, S. 212.

³⁷ Ebd.

Auf diesem Weg diente die Passion Christi als anschaulichste Möglichkeit. Die Passion wurde nicht nur aus heilsgeschichtlichem Blickwinkel, sondern als Muster für den persönlichen Weg zum Seelenheil betrachtet, der Auslegung von Mk 8, 34–37 entsprechend:

Er rief die Volksmenge und seine Jünger zu sich und sagte: Wenn einer hinter mir hergehen will, verleugne er sich selbst, nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach. Denn wer sein Leben retten will, wird es verlieren; wer aber sein Leben um meinetwillen und um des Evangeliums willen verliert, wird es retten. Was nützt es einem Menschen, wenn er die ganze Welt gewinnt, dabei aber sein Leben einbüßt? Um welchen Preis könnte ein Mensch sein Leben zurückkaufen?

Dies sollte gerade in den von größter Unsicherheit geprägten Zeiten die Hoffnung auf das Heil und die Gnade Gottes stärken.³⁸

Im Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Totengedenken stehen die klösterlichen Reformbewegungen, die nachhaltig zu einem Wandel des Memorialwesens beitrugen.³⁹ Schon bei der Gründung der Abtei Cluny im Jahr 910 wurde den Mönchen von Herzog Wilhelm von Aquitanien der besondere Auftrag zum ewigen Gebet für die Seelen Einzelner, wie auch ständige Fürbitten für alle Gläubigen, erteilt. Aus Stiftungen erwuchs für Konvente die Verpflichtung, für die Gläubigen zu beten. Diese liturgische Memoria wurde gesichert durch Verzeichnisse der mit dem Kloster verbundenen Verstorbenen, deren jährliches Gedenken zu den jeweiligen Todestagen stattfand.⁴⁰ Verbrüderungsbücher (*Libri memoriales*) dienten in der klösterlichen Liturgie zum Gedenken an lebende sowie tote Geistliche und Laien.⁴¹ Gebetsverbrüderungen zwischen Geistlichen und Laien garantierten durch Verpflichtungen wie Gebete, Messfeiern und die Eintragung in das Verbrüderungsbuch den gegenseitigen Beistand zugunsten des individuellen Seelenheils.⁴² Abt Odilo von Cluny (fünfter Abt von Cluny, Amtszeit 994–1049) wird eine tragende Rolle in der erneuerten Tradition des Totengedenkens zugeschrieben: Auf den Gedenktag Allerheiligen führte er am folgenden Tag, den 2. November, das Allerseelenfest ein, bei dem allen Gläubigen (*qui ab initio mundi fuerunt usque in finem*) gedacht werden soll.⁴³

³⁸ Augustyn 1993, S. 213.

³⁹ Neiske 1986, S. 165.

⁴⁰ Neiske 2010, S. 190.

⁴¹ Folini, 2008, S. 829.

⁴² Lutterbach 1995, Sp. 323–324: Gebetsverbrüderungen, die ausschließlich den Kontext des Totengedenkens betreffen, nennt man Totenbund. Unterschieden wird zudem zwischen kumulativen Totengedenken (die im Verbrüderungsbuch vermerkten Personen betreffend und an einem bestimmten Tag des Jahres gebunden, und auch Lebende betreffen konnten) und das individuelle Gedenken (bei Todeseintritt, Ausführung von Gebeten und Messfeiern). Gebetsverbrüderungen gab es auch zwischen verschiedenen Abteien und ihren Angehörigen, so ist z. B. eine Gebetsverbrüderung im Jahr 800 zwischen Reichenau und St. Gallen belegt.

⁴³ Neiske 2010, S. 190.

Zum Memorialwesen zählten fortan jährliche Gebete und Almosen für jeden Verstorbenen.⁴⁴ Die großen Bemühungen der Cluniazenser um das Gedenken an die Toten schlugen sich auch unter anderem in den cluniazensischen Totenbüchern, den liturgischen Vorgaben und den Vorschriften der *consuetudines* nieder.⁴⁵

Die im deutschen Sprachgebiet aktive Hirsauer Reform nahm ihren Ausgang vom schwäbischen Kloster Hirsau unter Abt Wilhelm (1069–1091), der die Reform 1080 nach dem Muster von Cluny einführte. Sie fand fortan weite Verbreitung.⁴⁶ Die Einwirkung Clunys auf Hirsau zeigt sich in den von Wilhelm von Hirsau wohl in den Jahren 1083 bis 1088 verfassten *Constitutiones Hirsaugienses*.⁴⁷ Wilhelm von Hirsau führte eine bisher unbekannte Form klösterlichen Lebens in Form des Konverseninstituts ein. Konversen kommen häufiger im europäischen Mönchtum vor. Sie sind eine Neuschöpfung des 11. Jahrhunderts und nicht von der Entwicklung des Laienmönchtums abzuleiten.⁴⁸ Die Konversen (auch *conversi* oder *barbati*) gaben ihren Besitz komplett oder zum Teil auf, lebten in oder beim Kloster (*fratres exteriores*) und nahmen am Leben der Mönche teil, hatten jedoch weder einen monastischen Status noch eine Chorpflicht.⁴⁹ Motive der Konversen für eine Entscheidung zu einer derartigen Lebensweise waren dabei sicher besonders die *Imitatio Dei*, die freiwillige Selbstentäußerung und die *Imitatio monachorum*, die im speziellen die komplette bis teilweise Aufgabe des eigenen Besitzes erforderte, mit dem Ziel besonderer Gnaden im Jenseits, des Erwerbs „himmlischen Lohns.“⁵⁰ Das Engagement der Konversen war so hoch, dass es nach Schützeichel zu einer starken Annäherung von Mönchtum und eifrigem Laintum kam.⁵¹

⁴⁴ Neiske 1986, S. 165.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Holtzmann 1940, S. 386f.; Schützeichel 1962, S. 100.

⁴⁷ Frank 1986, S. 388–390.

⁴⁸ Engelbert 1997, Sp. 337–338.

⁴⁹ Diese Teilnahme erfolgte durch die Bewirtschaftung klösterlicher Güter und Ausführung von Dienstleistungen. Schützeichel 1962, S. 102; Engelbert 1997, Sp. 337–338.

⁵⁰ Schützeichel 1962, S. 100.

⁵¹ Ebd., S. 104.

2.3 Mittelalterliche Bußliteratur: Vorbereitungen auf den christlichen Tod

2.3.1 *Contemptus Mundi* und *Memento Mori* von Noker von Zwiefalten

Der Begriff *Contemptus Mundi* stammt aus der christlichen Spiritualität und bedeutet die Geringschätzung, Verachtung der diesseitigen Welt.⁵² Diese Abkehr führt bis zu Weltflucht und Weltverzicht, was schließlich zur ewigen Seligkeit (*vita venturi saeculi* – „das Leben des kommenden Zeitalters“) führen soll.⁵³ Die sündhafte Natur des Menschen, sein von Beginn an dem Tod geweihtes Leben und die Grausamkeit des Todes sind die Begründungen für diesen Weltverzicht.⁵⁴ Literatur, die sich mit der Vergänglichkeit und dem Ende des menschlichen Lebens befasst, wie *Memento Mori* und *Ars Moriendi*, entstand im Zuge der von der *Contemptus Mundi* geprägten Geisteswelt und als Folge von Katastrophen, wie beispielsweise Seuchen wie der Pest und asketischer Tendenzen wie in den Reformen der Klöster Cluny und Hirsau. Die päpstliche Erlaubnis, die Abt Odo von Cluny im Jahr 931 erteilt wurde, ermöglichte ihm, sich einiger Klöster anzunehmen und deren Führung zu übernehmen.⁵⁵ Dies sollte die entsprechenden Klöster nicht unter Cluny ordnen, sondern einen Ausgangspunkt für eine umfassende Reform der Kirche und Welt darstellen, über die Abt Odo zahlreiche Schriften verfasste. Die Schwächung der kirchlichen Autorität, der moralische Verfall und die Gewalt der Mächtigen gegen Arme und Waffenlose hatten diese Reform befeuert. In *Odos Vita Geraldi* sollten nicht die frommen Rittertaten, sondern das asketische und karitative Mönchtum den Herrschern als Vorbild und der Verwirklichung der von Odo von Cluny entfalteten Vorstellung der Urkirche dienen.⁵⁶ Die Kirche als Ort der Heilwirkung Christi sollte im Zentrum stehen, um neue Ordensstrukturen zu etablieren und alte zu verabschieden; die Anführer der Kirche haben die Pflicht, sich als Prediger vor die Armen zu stellen, um sie vor den Mächtigen und Unterdrückern zu schützen.⁵⁷

Zwischen 1050 und 1250 wurden zahlreiche Werke in Versform und Prosa zur Weltverachtung verfasst.⁵⁸ Einige der Schriften können jedoch nicht ohne Zweifel einem bestimmten Autor zugeschrieben werden, darunter beispielsweise das Anselm von Canterbury (1033/34–1109) zugeschriebene *Carmen de contemptu mundi*. Die Autorschaft wurde dem Mönch Béc Hauréau Roger von Caen zugeordnet, Stammler vermutete

⁵² Kiening/Eichberger 1994, S. 409.

⁵³ Ebd., Rudolf 1957, S. 26.

⁵⁴ Rudolf 1957, S. 26.

⁵⁵ Poeck 1998, S. 214.

⁵⁶ Ebd., S. 216.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Rudolf 1957, S. 26f.

Alexander von Neckam als Urheber.⁵⁹ *Aliud carmen de contemptu mundi* und *Exhortatio ad contemptum temporalium* sind weitere Schriften, die unter dem Namen Anselms von Canterbury überliefert wurden.⁶⁰ In England fertigte Henry von Huntingdon die *Epistola ad Walterum de contemptu mundi* aus, wobei er hier besonders die Hochwohlgeborenen und Herrscher, die all ihre Besitztümer und Macht verloren hatten, davor warnt, wie trügerisch und kurzlebig das weltliche Glück sei.⁶¹

Bernhard von Cluny, ein Benediktinermönch, der im 12. Jahrhundert lebte und über dessen Person und Leben Unklarheiten herrschen, verfasste *De Contemptu Mundi, Von der Verachtung der Welt*; zur gleichen Zeit entstand auch Henry von Huntingdon's *Epistola Ad Walterum de Mundi Contemptu*.⁶² *De Contemptu Mundi* umfasst knapp 3000 Verse. Bernhard von Cluny teilt dabei seine Beobachtungen über den Verfall der Moral der geistlichen und säkularen Welt mit seinem Umfeld.⁶³ Diese gibt er in bitterer Satire wieder und nimmt niemanden aus; jeder geistliche Stand und selbst die Kurie werden stark von ihm kritisiert.

Dem Geiste des *Contemptus Mundi* und der religiösen Bewegungen der Zeit entspricht ebenfalls eine um 1070 entstandene Bußpredigt in Paarreimen, bei der in der letzten Zeile ein „Noker“ genannt wird (*daz machot all ein Noker*).⁶⁴ Ob der Namenszusatz ursprünglich war oder erst später erfolgte, oder ob mit Noker der Schreiber, Autor oder beides gemeint war, ist unklar.⁶⁵ Noker wurde in der Literatur häufig, wenn auch nicht mit vollständiger Sicherheit, mit Noker von Zwiefalten (auch Notker oder Noggerus, vor 1065–nach 1090) identifiziert; dafür könnte auch der Fundort der Handschrift in Ochsenhausen sprechen: Ochsenhausen unterstand als Priorat noch vor 1093 bis 1392 dem Kloster St. Blasien, einem der führenden Reformklöster nach dem monastischen Ordo des piemontesischen Klosters Fruttuaria (San Benigno Canavese), unter dem und nach dessen Vorbild das Kloster Ochsenhausen gegründet und reformiert wurde.⁶⁶ Der Mönch kam um 1065 in das von der cluniazensischen Reform geprägte Hirsau.⁶⁷ Zudem wurde vermutet, dass es sich bei Notker und dem zweiten Abt des Hirsauer Reformklosters Zwiefalten (1091–1095) um

⁵⁹ Rudolf 1957, S. 26f.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 27.

⁶² Lebensdaten von Bernhard von Cluny (1. Hälfte 12. Jahrhundert) und Henry von Huntingdon (* um 1088–† um 1157); Cluny, ed. Preble/Jackson 1906, S. 72–101, hier 72.

⁶³ Ebd., S. 72.

⁶⁴ Gibbs/Johnson 1997, S. 85; Rupp 1952, S. 321; Schützeichel 1962, S. 93f.

⁶⁵ Schweikle 1987, Sp. 382; Schützeichel 1962, S. 93f.

⁶⁶ Faust/Quarthal 1999, S. 125f.; Schweikle 1987, Sp. 382.

⁶⁷ https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/11Jh/Noker/nok_intr.html (aufgerufen am 28.02.2024).

dieselbe Person handeln könnte.⁶⁸ Diese Zuschreibung lässt sich anhand der zahlreichen Fehler und grafischen Unsicherheiten widerlegen und lässt einen Abschreiber vermuten.⁶⁹ Auch die Datierung der Handschrift nach Barack scheint zu früh⁷⁰: Nach einer paläografischen Untersuchung von H. Menhardt entstand diese um das Jahr 1130, spätere Nachträge wurden wohl noch kurz nach der Datierung Menhardts innerhalb der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angefügt. Nach Schützeichel schien es höchst unwahrscheinlich, dass Verfasser und Schreiber dieselbe Person gewesen sein sollen.⁷¹

Karl August Barack entdeckte das Gedicht in einer Pergamenthandschrift, die den dritten und vierten Teil Gregors des Großen „Moralia in Job“ enthält⁷², nachdem sie für die Straßburger Bibliothek neu erworben worden war (Straßburg, Bibliothèque nationale et universitaire, Cod. Germ. 278).⁷³ Die Handschrift enthält zudem das sogenannte „Ezzo-Lied“ von den Wundern Christi auf fol. 74^v, das im Kontrast zum *Memento Mori* steht. Das *Memento-Mori*-Gedicht befindet sich auf fol. 154^v bis 155^r und wird von Barack in das späte 11. oder frühe 12. Jahrhundert datiert.⁷⁴ Barack machte die Dichtung 1879 bekannt und gab dem Gedicht den Titel *Memento Mori*; ursprünglich besaß das Gedicht keine Überschrift.⁷⁵ Das Gedicht wurde in Mittelhochdeutsch verfasst und stellt die erste deutsche Bußpredigt in Reimform dar. Das Gedicht ist in 76 Versen à 19 Strophen abgefasst.⁷⁶ Es gilt als frühestes Beispiel für die Werke, die alle unter dem Begriff *Memento Mori* zusammengefasst werden.⁷⁷ Mehr als der Weltverachtung ist das Gedicht jedoch dem Aspekt des heilsamen Lebens in Hinblick auf den unausweichlichen Tod zugewandt.⁷⁸

Schützeichel hob besonders die cluniazensischen, hirsauischen und sanblasianer Reformen der Zeit als Nährboden für das *Memento-Mori*-Gedicht hervor. Es umfasst die religiösen Themen der Bewegung und ist zudem nicht in Latein, sondern in der für auch Laien verständlichen Sprache abgefasst und somit für ein größeres Publikum zugänglich und

⁶⁸ Schweikle 1987, Sp. 382; Gentry 1981, S. 25.

⁶⁹ Schützeichel 1962, S. 94–95.

⁷⁰ Schützeichel merkt jedoch an (S. 96), dass die Datierung (und selbstverständlich auch die Zuschreibung der Autorschaft, und ob sein Name tatsächlich auch Noker war, von seiner Herkunft aus dem alemannischen Raum geht er dennoch aus) des Gedichts unsicher bleibt. Er hält es für wahrscheinlich, dass das verlorene Original aufgrund von Sprache und „Geist“ im späten 10. Jahrhundert entstanden sein könnte.

⁷¹ Schützeichel 1962, S. 95.

⁷² Ebd., S. 33.

⁷³ Maurer 1964, S. 249.

⁷⁴ Schweikle 1987, Sp. 381f.

⁷⁵ Rupp 1952, S. 321; Wehrens 2012, S. 14; Maurer 1964, S. 249.

⁷⁶ Gibbs/Johnson 1997, S. 85

⁷⁷ Wehrens 2012, S. 14.

⁷⁸ Schützeichel 1962, S. 34f.

verständlich gemacht worden.⁷⁹ Die Adressaten religiöser Dichtungen wie das *Memento Mori* waren wahrscheinlich die Laien.⁸⁰

Inhaltlich prangert der Autor gleich in der ersten Strophe die Liebe der Menschen für diese vergängliche Welt und ihren Irrglauben an, für immer auf Erden verweilen zu können, obwohl sie doch alle eines Tages sterben müssen: *Nu denchent, wib unde man, war ir sulint werdän. ir minnont tisa brodemi unde wanint iemer hie sin. Si ne dunchet iu nie so minnesam, eina churza wila sund ir si han: ir ne lebint nie so gerno manegiu zit, ir muozent verwandelon disen lib.*⁸¹ Die Welt sei trügerisch, die Zuwendung zu den weltlichen Dingen lässt den Menschen immer mehr von ihnen wollen, am Ende bleibt ihm jedoch nichts (5. Strophe: *Tisiu werlt ist also getan: swer zuo ir beginnet van, si machot iz imo alse wunderliep, von ir chomen nemag er niet.*⁸²). Noker mahnt, dass die Menschen am Ende ihres Lebens Rechenschaft über ihre Taten ablegen müssen. Der Tod kündigt sich nicht an, er kommt plötzlich und unvorhergesehen, vor ihm ist jeder Mensch gleich. Kein Reichtum der Welt schützt den Menschen vor dem Tod (13. Strophe, 4. Vers: *er ne muoze ersterbin: tes ne mag imo der skaz ze guote werdin.*⁸³). Der Mensch wird von Noker zum rechten Leben aufgefordert. Was er in der Welt zurücklässt und nicht zum guten Werke verwendet hatte, wird er übel büßen; seine guten Gaben werden ihm dafür das ewige Leben schenken. Die Welt betrügt den Menschen und herrscht über ihn (Strophe 18, Vers 1: *Ja du vil ubeler mundus, wie betriugist tu uns sus!*), er fleht Gott an, dem Menschen mit seinem freien Willen Einsicht zu geben, damit dieser seine Seele noch retten kann (Strophe 19, Vers 1–3: *Trohtin, chunic here, nobis miserere! Tu muozist uns gebin ten sin tie churzun wila so wir hie sin, daz wir die sela bewarin: wanda wir dur not hinnan sulen varn.*⁸⁴). So sollte Nokers Gedicht den Menschen zur Abkehr von den weltlichen Dingen bewegen und dazu motivieren, gute, fromme und tugendhafte Taten in der Welt zu hinterlassen, um am Ende des Lebens nicht in der Hölle zu verenden, sondern zum ewigen Leben zu gelangen. Die Welt soll als Trugbild mit ihren unheilvollen Verführungen verstanden werden, die nur zu kurzlebigen Freuden mit schrecklichen Folgen in die Irre führt – die Welt und alles darin

⁷⁹ Schützeichel 1962, S. 107. Schützeichel hebt hervor, dass derartige religiöse Dichtungen in deutscher Sprache weniger zur Lektüre als zu einer Art liturgischen (oder predigtähnlichen) Vortrag gedacht waren.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Maurer 1964, S. 254–259; Barack 1879, S. II.

⁸² Maurer 1964, S. 255; Barack 1879, S. II.

⁸³ Maurer 1964, S. 257; Barack 1879, S. III.

⁸⁴ Maurer 1964, S. 259; Barack 1879, S. IV.

ist vergänglich – der Mensch soll sich seiner Sterblichkeit und Vergänglichkeit bewusst machen und sich von Gott leiten lassen, um Heil und Erlösung im ewigen Leben zu finden.

2.3.2 *Ars Moriendi*

Mit der Allgegenwärtigkeit des Todes bestand auch die Auffassung, dass man sich auf den unausweichlichen Tod vorbereiten müsste.⁸⁵ Dieser bedeutet für den Christen entweder Verdammnis oder Erlösung.⁸⁶ Im frühen 14. Jahrhundert kam die Literaturgattung der *Ars Moriendi* auf, die als kleine Sterbebüchlein über die Kunst des Sterbens aufklären sollten.⁸⁷ Die Texte und dazugehörigen Bilder sollten über das „gute Sterben“ unterrichten, aber auch zum „rechten Leben“ mahnen und belehren und waren bis hin zum Barock weit verbreitet. Wie in der frühen christlichen Heilsliteratur warnten sie, ausgehend von einem höheren, theologischen Standpunkt, vor der Vergänglichkeit allen irdischen Seins.⁸⁸ Ursprünglich waren die Bücher für den priesterlichen Gebrauch gedacht, doch nachdem auch die Laien nach derartiger Literatur und Anleitungen zur Vorbereitung verlangten, kam es zu zahlreichen volkssprachlichen Übersetzungen.⁸⁹ Die volkssprachlichen Übersetzungen der *Ars Moriendi* ermöglichten auch einem Laien, dem Sterbenden in seinen letzten Momenten beizustehen.⁹⁰

Die Geistlichen konnten den guten Übergang des Sterbenden unterstützen, sie durften ihm beispielsweise am Sterbebett nicht die Gnade vor dem Tod verwehren: So wurde beim Ersten Konzil von Nicäa von 325 bestimmt, dass dem Sterbenden die Sterbekommunion („[...] mit der Rekonziliation verbundene Eucharistie [...]“⁹¹) nicht verweigert werden durfte. Auch war es ab dem 12. Jahrhundert üblich, die Letzte Ölung noch vor der letzten Kommunion vorzunehmen, denn ohne diese Vorkehrungen würde ein „schlimmer Tod“, wie der eines Häretikers oder Selbstmörders, fern der christlichen Gemeinschaft, gestorben werden.⁹² Augustinus definierte den „schlechten Tod“ im Zusammenhang mit dem vorhergegangenen Leben, denn wenn dieses gut gewesen sei, dürfe man auch den Tod nicht für schlecht halten: Einen schlimmen Tod stirbt niemand, der ein gutes Leben geführt hat. Nur schlimm am Tod ist das, was auf ihn folgt – so sollten sich die Christen von der

⁸⁵ Baumgartner 1987, S. 92.

⁸⁶ Fuhrmann 1997, S. 7.

⁸⁷ Baumgartner 1987, S. 92; Wehrens 2012, S. 14.

⁸⁸ Rudolf 1957, S. 25f.

⁸⁹ Fuhrmann 1997, S. 8.

⁹⁰ Rudolf u. a. 1980, Sp. 1040.

⁹¹ Fuhrmann 1997, S. 8.

⁹² Ebd.

Vorstellung trösten lassen, dass der Tod eines frommen Bettlers weitaus besser war als der eines reichen, gottlosen Sünders.⁹³ Der zu einem ungewissen Zeitpunkt eintretende Tod wäre unerheblich, wenn nicht die Gefahr der Sünde bestehen würde – diese Gefahr erfüllte somit die Gedanken der Christen mit Angst und Sorge.⁹⁴ Ein nach christlichen Idealen gutes Leben zu führen, sollte vor einem schlechten Tod schützen, und die Möglichkeiten dazu waren vielfältig: So sollten eine fromme Lebensweise mit guten Wohltaten, Gebete und das Anhören einer Messe diesen Schutz gewähren.⁹⁵

Baumgartner führte über das christliche Brauchtum im Umkreis von Sterben und Tod aus, dass die Verbindung zwischen dem „richtigen Leben und richtigen Sterben“ darin bestehe, dass man durch das Erlernen des Sterbens erst richtig lernen könnte zu leben.⁹⁶ Auch wird empfohlen, noch zu Lebzeiten einen Freund zu finden, der dazu bereit war, beim Ableben die letzten Dinge zu sprechen und beim Tod beizustehen.⁹⁷ Darin lag die Absicht, möglichst viele Christen aufzufordern, sich eindringlich mit der eigenen Sterblichkeit zu befassen, was auch unweigerlich zur Beschäftigung mit dem eigenen Schicksal nach dem Tod führte.

Die Vorstellungen von Tod und Weltgericht unterscheiden sich in den Evangelien in ihrer Abfolge:⁹⁸ Nach dem von Matthäus geprägten individuellen Gericht erstehen am Jüngsten Tag alle Menschen wieder vom Tod auf. Christus richtet die Menschen, die Guten kommen in den Himmel, während die Bösen ein ewiges Schicksal in der Hölle erwartet.⁹⁹ Dem von Johannes ausgehenden kollektiven Gerichtsmodell nach müssen sich nur die „schlechten“ und die „halb guten“ Menschen (*non valde boni*¹⁰⁰) am Jüngsten Tag vor dem Weltgericht verantworten, während die Guten sofort und ohne Gericht in den Himmel gelangen. Doch steht den *non valde boni* noch die Möglichkeit offen, in den Himmel zu kommen, während die Schlechten in die Hölle hinabfahren.¹⁰¹ Über den Zeitraum zwischen Tod und dem nachfolgenden Gericht herrscht wenig Klarheit, auch die Bibel gibt hier keine genaue Auskunft. Die sich im Zuge des Hochmittelalters festigende Lehre über das Fegefeuer

⁹³ Augustinus, *De civ. Dei* I, 11, edd. Dombart/Kalb, S. 12–13.

⁹⁴ Fuhrmann 1997, S. 11.

⁹⁵ Ebd., S. 11f.

⁹⁶ Baumgartner 1987, S. 93.

⁹⁷ Ebd., S. 93.

⁹⁸ Jezler 1994, S. 15f.

⁹⁹ Mt 25, 31–46.

¹⁰⁰ Unterscheidung der Menschen in vier augustiniische Gruppen: *valde mali* (in der Hölle), *non valde mali* (an den Läuterungsorten), *non valde boni* (vor dem Himmel), *valde boni* (im Himmel): Augustinus, *De fide rerum invisibilium* CX, 29, ed. van den Hout u. a., S. 109: Zwischen Tod und Auferstehung befinden sich die Seelen der Verstorbenen an abgelegenen Aufenthaltsorten, deren Natur davon abhängig ist, was der Mensch sich zu Lebzeiten hat zu Schulden kommen lassen oder durch einen guten Lebenswandel verdient hat – Ruhe oder Strafe. Angenendt 1994, S. 68.

¹⁰¹ Joh 5, 24–29.

eröffnet somit die Option einer Art „Vorgericht“, von Jezler wurde das Fegefeuer auch als „[...] Vorhof zum Himmel“ bezeichnet, da das Fegefeuer nach der ausreichenden Buße nur den Weg zum Himmel kennt.¹⁰² Zudem stellt das Fegefeuer eine Art „Zwischenhalt“ für die Verstorbenen dar, der auch die Frage klärt, wo sie sich bis zur Auferstehung aufhalten. Es entstand somit ein dritter Ort im Jenseits, an dem die Armen Seelen ihre Sünden sühnen konnten und eine Läuterung stattfand.¹⁰³ Die Existenz des Fegefeuers ist auf natürliche Art zeitlich begrenzt: Am Jüngsten Tag wird es aufgelöst, danach würden die Seelen ihren verdienten Weg in den Himmel finden. Weiterhin bestand die Vorstellung des Limbus der Väter und des Limbus der ungetauften Kinder, eines neutralen Orts, an dem weder höllische Qualen noch himmlische Freuden erfahren werden konnten.¹⁰⁴

So muss sich aber gleich nach dem Tode entscheiden, wer in die Hölle kommt, da kein Weg von der Hölle zum Fegefeuer führen kann. Es muss also als Voraussetzung ein Partikulargericht/Individualgericht stattfinden, beim Weltgericht am Jüngsten Tag bleibt noch die Auferstehung der Körper.¹⁰⁵ Im Zuge der Konstitution *Benedictus Deus* von Papst Benedikt XII. (Amtszeit 1334–1342) wurde 1336 nochmals genau bestimmt, wer genau und wann in den Himmel kommt.¹⁰⁶ Jezler erwähnte ebenfalls die nach der Konstitution Benedikts XII. entstandenen Darstellungen des Individualgerichts, die häufig für Bildepitaphien in Auftrag gegeben wurden.¹⁰⁷

¹⁰² Jezler 1994, S. 18.

¹⁰³ Prummer 2019, S. 8.

¹⁰⁴ Die Vorstellung des Limbus fußt in der Höllenfahrt Christi, wonach der Limbus seit der Höllenfahrt Christi unbewohnt war. Jezler 1994, S. 18f.

¹⁰⁵ Ebd., S. 18.

¹⁰⁶ *Mit apostolischer Vollmacht bestimmen Wir in diesem für immer geltenden Lehrentscheid: Nach allgemeiner Anordnung Gottes waren, sind und werden sein im Himmel, im Himmelreich und im himmlischen Paradies mit Christus, in Gemeinschaft mit den Heiligen: die Seelen aller Heiligen, die aus dieser Welt vor dem Leiden unseres Herrn Jesus Christus hinweggegangen sind, und die Seelen der heiligen Apostel, Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen und der anderen Gläubigen, die nach Empfang der heiligen Taufe Jesu Christi gestorben sind und in denen beim Tode nichts zu reinigen war oder nichts zu reinigen sein wird oder die nach dem Tode gereinigt worden sind, wenn etwas in ihnen damals zu reinigen war oder in Zukunft sein wird, und die Seelen der Kinder, die durch dieselbe Taufe Christi schon wiedergeboren sind oder die niemals getauft werden, wenn sie nach der Taufe vor dem Gebrauch des freien Willens sterben, diese also waren, sind und werden sein im Himmel sofort nach ihrem Tode oder nach der Reinigung – wie oben gesagt – bei jenen, die einer solchen Reinigung bedurften, und zwar auch vor der Wiedervereinigung mit ihrem Leib und vor dem allgemeinen Gericht nach Auffahrt unseres Heilands Jesus Christus, unseres Herrn, in den Himmel, und nach dem Leiden und dem Tod unseres Herrn Jesus Christus schauen und schauen sie die göttliche Wesenheit in unmittelbarer Schau und auch von Angesicht zu Angesicht ohne Vermittlung eines Geschöpfe, das dabei irgendwie Gegenstand der Schau wäre. Ohne Vermittlung zeigt sich ihnen vielmehr die göttliche Wahrheit unverhüllt, klar und offen. In dieser Schau sind sie erfüllt von dem Genuß der göttlichen Weisheit. Und durch diese Schau und durch diesen Genuß sind die Seelen der schon Verstorbenen wahrhaft glücklich im Besitze des Lebens und der ewigen Ruhe. Auch die Seelen der in Zukunft Sterbenden werden vor dem allgemeinen Gericht dieselbe göttliche Wesenheit schauen und genießen [...], zitiert nach Haas 1989, S. 94f.*

¹⁰⁷ Jezler 1994, S. 18.

In der Ikonographie der *Ars Moriendi* wurde das individuelle Gericht am Totenbett des Sterbenden abgehalten. In den Darstellungen ist der Sterbende umgeben von Christus, der Gottesmutter, allen Heiligen und sogar dem Teufel in Begleitung seiner Dämonen.¹⁰⁸ Es bestand die Vorstellung, dass der Teufel und seine Schergen alles daransetzen würden, die Seele des Sterbenden noch im letzten Moment für sich zu gewinnen. So war auch häufig bildlich dargestellt, wie der Teufel und seine Dämonen zuhauf das Totenbett heimtückisch umlagerten, um ihr Ziel zu erreichen.¹⁰⁹

Das Ausscheiden aus der irdischen Welt als „gutes Sterben“ geschah im Kreise der Liebsten und Nachbarn.¹¹⁰ Die Anwesenheit eines Priesters sollte dem Sterbenden Frieden schenken, denn zum guten Tode sollte man auch die Kommunion und letzte Ölung erhalten sowie vorher die Beichte abgelegt haben.¹¹¹ Ursprünglich waren die *Ars Moriendi* auch als Orientierung für den Priester am Kranken- und Sterbebett gedacht, um dem Todgeweihten das gute Sterben zu ermöglichen.¹¹² Allerdings war es nicht immer möglich, die Abfolge genau so einzuhalten – es konnte je nach Situation und Umständen an Zeit und geistlichem Personal fehlen; die Anwesenheit eines Geistlichen konnte zudem aufgrund der Pest in der Sterbestunde nicht immer gewährleistet werden.¹¹³ Auch dies verstärkte die Angst vor dem plötzlichen Tod.

Verschiedene Brauchtümer sollten auch ihren Teil zum Seelenheil des Einzelnen beitragen: So war es beispielsweise Brauch, beim Abendgebet den Rosenkranz noch um ein Vaterunser zu erweitern, sowie ein „Gegrüßet seist du Maria“ und eine Anrufung der hl. Barbara mit der Bitte, von einem plötzlichen Ableben verschont zu bleiben.¹¹⁴ Das Anliegen war so groß, dass diese Bitte auch nach dem Essensgebet nachdrücklich dreimal gesprochen wurde.

¹⁰⁸ Ariès 1976, S. 76.

¹⁰⁹ Imhof 1991, S. 32.

¹¹⁰ Baumgartner 1987, S. 93.

¹¹¹ Imhof 1991, S. 34.

¹¹² Rudolf u. a. 1980, Sp. 1040.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Baumgartner 1987, S. 93.

2.3.3 *Vado Mori*

*Vado mori, cinis, in cinerem tandem rediturus / ordine, quo cepi, desino: vado mori. (Ich gehe sterben, ich verfall in Staub und Asche / in dem Stoff, in dem ich begann, end' ich, ich sterbender Mann.)*¹¹⁵

Die *Vado Mori* sind ein auch in Variationen weit verbreiteter Gedichttypus in der mittelalterlichen Literatur.¹¹⁶ Sie tauchen meist als Reihe von Distichen auf, die jeweils mit *vado mori* (*Ich werde/gehe sterben*) beginnen und enden. Die *Vado Mori* werden der *Contemptus-Mundi*-Literatur zugeordnet.¹¹⁷ Auch sie mahnen zu einem frommen Leben und zur Vorbereitung auf einen guten Tod; gerichtet waren sie jedoch eher an die gebildete Bevölkerungsschicht, an volkssprachlichen Fassungen ist nur ein französisches Gedicht mit dem Titel „Je vois mourir“ bekannt.¹¹⁸ Generell wird der Ursprung des Gedichttypus in Frankreich angenommen.¹¹⁹ Dafür spricht auch die grammatikalische Formel *vado mori* (*je vais mourir*). Die *Vado Mori* wurden nicht illustriert und in einer offenen Form gehalten, die ergänzt, erweitert, gekürzt oder punktuell abgewandelt werden konnte.¹²⁰ Die Verspaare sind jeweils einem Sprecher zugeordnet, der einen Vertreter eines Standes darstellt; ebenfalls werden sie Vertretern bestimmter Affekte, Eigenschaften und Laster zugeteilt (z. B. Torheit, Jugend, Hoffnung ...).¹²¹ Die Gedichte tauchten zuerst in Handschriften auf, der Aufbau in planvoller Abfolge sollte ihre durchdringende Wirkung und weite Verbreitung fördern.¹²² Ein Verspaar ist je einem Standesvertreter zugeteilt, das mit *vado mori* (*Ich werde/gehe sterben*) beginnt und schließt.¹²³ Zwischen den Verspaaren äußert der jeweilige Redner seinem Stand entsprechende Gedanken und Klagen über den Tod.¹²⁴ Für die große Beliebtheit dieser Gedichte zeugen ihre zahlreichen Bearbeitungen und Abschriften. Die *Vado-Mori*-Dichtung prägten auch die Hinweise auf die Standeszugehörigkeit, bei welchen die Vertreter des jeweiligen Standes mit den mahnenden Worten adressiert wurden. Das Standeszugehörigkeit ist ebenfalls bezeichnend für den Totentanz, zu dem die *Vado-Mori*-Gedichte in ihren Mustern ähnlich sind.¹²⁵

Als zwei der ältesten Versionen der *Vado Mori* gelten die in den Handschriften in der Bodleian Library in Oxford aus dem späten 13. Jahrhundert (Ms. Rawlinson C 485,

¹¹⁵ Wehrens 2012, S. 14.

¹¹⁶ Rosenfeld 2010, Sp. 153.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Rosenfeld 1974, S. 39.

¹²⁰ Rosenfeld 2010, Sp. 154.

¹²¹ Ebd., Sp. 153.

¹²² Rosenfeld 1974, S. 39.

¹²³ Stammler 1922, S. 13.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Rotzler 1958, Sp. 514.

fol. 117^v) und in der Bibliothèque Mazarine in Paris aus dem 14. Jahrhundert (Ms. 908, fol. 93^r) überlieferten Redaktionen.¹²⁶ Die Pariser Version ist die umfangreichere. Ein interessantes Detail stellt dort das Fehlen des Kaisers dar; der Papst wird zudem nach dem französischen König aufgeführt, was auf das Exil des Papstes in Avignon (1309–1377) und die Vorherrschaft des französischen Königs verweist.¹²⁷ Allerdings fehlen auch einige wichtige Vertreter geistlicher und weltlicher Ränge und bürgerlicher Berufe, was nicht der gängigen Aufstellung der *Vado Mori* entspricht. Wenngleich die *Vado-Mori*-Gedichte nie illustriert wurden, bediente man sich auch bei *Danse-Macabre*-Handschriften des 15. Jahrhunderts der Verse des Cod. 908 in Paris.¹²⁸ So wurden sie beispielsweise in der zweiten Ausgabe der *Danse Macabre* des Guy Marchant von 1486 und der lateinischen Ausgabe desselben Totentanzes von 1490 über die Holzschnitte des Totentanzes verteilt – jedoch willkürlich, da sich die Personen der *Vado-Mori*-Verse von denen der *Danse Macabre* von Marchant unterscheiden.¹²⁹

2.4 Die vier letzten Dinge – Quattuor novissima

Mit dem Begriff der *Vier letzten Dinge* sind keine „Dinge“, sondern wie Haas beschrieb, zukünftige „Vorgänge, Ereignisse, sowie durch die Ereignisse begründete Zustände“¹³⁰ gemeint. Die Bezeichnung umfasst Tod, Gericht, Himmel und Hölle; die Aufzählung stammt aus dem Katechismus und sollte zur Unterweisung in der Eschatologie (griechisch: Lehre von den letzten Dingen¹³¹; dabei handelt es sich um die letzten Dinge am Lebensende des Menschen), der christlichen Glaubenslehre der letzten Dinge, dienen. Die Eschatologie ist Teil der christlichen Dogmatik und behandelt sowohl die Vollendung des individuellen Menschen als auch die Vollendung der gesamten Menschheit, damit verbunden die Wiederkehr Christi, die Auferstehung, das Weltgericht und letztlich die Weltvollendung.¹³² Die Auslegungen zweier Bibelzitate der Vulgata sind die Grundlage für die *Vier letzten Dinge*.¹³³ Der in den Zitaten verwendete Begriff *novissima* entstammt der

¹²⁶ Rosenfeld 2010, Sp. 153.

¹²⁷ Ebd., Sp. 154.

¹²⁸ Rosenfeld erwähnte dazu drei englische Handschriften des 15. Jahrhunderts, die englische Übersetzungen des Königs, Ritters und Logikers auf den Spruchbändern eines Königs, Ritters und Bischofs wiedergeben

¹²⁹ Rosenfeld 1974, S. 42.

¹³⁰ Haas 1989, S. 32; Prummer 2019, S. 7.

¹³¹ Wirth 1967, Sp. 1456.

¹³² Lachner/Wirth 1958, Sp. 12.

¹³³ Deut. 32, 29: *Utinam saperent et intelligerent ac novissima providerent* (Wenn sie nur weise und einsichtig wären, so würden sie die letzten Dinge wohl voraussehen.), Sir 7, 40: *In omnibus operibus tuis memorare novissima tua et in aeternum non peccabis* (Bei allem, was du tust, denk an das Ende, so wirst du niemals sündigen) – Übersetzungen nach Prummer 2019, S. 7.

griechischen Übersetzung des aus der Septuaginta stammenden Wortes für *Ende*.¹³⁴ Der theologische Begriff der Eschatologie entstammt dieser Bibelstelle (Sir 7, 40), zuerst wurde er in der Mitte des 17. Jahrhunderts verwendet und schließlich ab dem 19. Jahrhundert weiter verbreitet.¹³⁵

Die Eschatologie umfasst nicht nur, was den Menschen am Ende seines Lebens oder die gesamte Menschheit am Ende der Zeit erwartet, sondern auch, wie der Mensch sein Leben verbracht hat: Denn die Moral, die Sünden und das Werk der Menschen haben Auswirkungen darauf, wie sich sein „Fortbestehen“ im Jenseits gestalten wird.¹³⁶ Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Unterscheidung von individueller und universaler Eschatologie.¹³⁷ Zur individuellen Vollendung des einzelnen Menschen zählt sein persönliches Schicksal, unterteilt in Tod, dem Gericht des Einzelnen und daraus folgend die Destination des Toten in den Himmel in oder die Hölle – wobei sich der Begriff der *Vier letzten Dinge* speziell hierauf bezieht.¹³⁸ Nach dem *iudicium particulare* entscheidet sich, ob der Verstorbene in den Himmel kommt, in die Hölle oder das seit dem Hochmittelalters etablierte, und mit der Vorstellung des Partikulargerichts verbundene Fegefeuer, wo die Sünden noch bis zur Einkehr in den Himmel verbüßt und gesühnt werden müssen. Die universale Eschatologie bezieht sich auf das Ende der Menschheit und die Vollendung der gesamten Heilsgeschichte am Jüngsten Tag.¹³⁹ Das Ende und die Zerstörung der alten Welt kündigt sich durch apokalyptische Vorzeichen, kosmische Katastrophen, den Antichristen und schließlich die Wiederkehr Christi auf Erden an.¹⁴⁰ Die Toten erstehen auf und Christus richtet die – aus Leib und Seele bestehenden – Toten, die dann für immer in den Himmel oder in die Hölle einkehren werden. Prummer erwähnte hier, dass sich diese Vorstellungen der letzten Dinge im Verlauf des Mittelalters entfalteten und nicht immer einheitlich verstanden wurden, und ebenso die Übergänge zwischen individueller und universeller Eschatologie nicht immer klar zu unterscheiden sind.¹⁴¹

¹³⁴ Prummer 2019, S. 7.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Vgl. Haas 1989, S. 19, 31–35.

¹³⁸ Lachner/Wirth 1958, Sp. 12–13.

¹³⁹ Prummer 2019, S. 8.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

2.5 Der Tod in der bildenden Kunst

Die Ikonographie des Todes in der bildlichen Kunst beginnt zunächst mit seiner Personifizierung. Eine Darstellung des personifizierten Todes aus dem 11. Jahrhundert in der Handschrift Cotton Ms. Tiberius C VI (Tiberius Psalter) in der British Library in London zeigt auf fol. 6^v (Abb. 1) den Tod als eine Furie mit Fledermausflügeln, deren Haupt wie das der Medusa von Schlangen umgeben ist.¹⁴² Eine weitere Darstellung des Todes findet sich auf fol. 3^v (Abb. 2) des Uta-Evangelistars (Clm 13601) in der Bayerischen Staatsbibliothek in München, der Tod wird hier als Gegenstück zur *Frau Vita* gezeigt. Auslegungen zufolge bezieht sich Offb 14, 14–16¹⁴³ auf den Tod; der Bibelstelle nach lässt sich der Tod an der Sichel identifizieren, die er bei sich trägt. Im Uta-Evangelistar hält er einen gebrochenen Speer in der Hand, dessen Spitze ihn in seinen eigenen Hals sticht. Ein Tuch verdeckt seinen Mund, dies wurde von Rosenfeld als ikonographische Auslegung des Psalms 107, 42¹⁴⁴ verstanden. Die gekrümmte Haltung des Todes wird hier als seine eigene Überwindung (die Überwindung des Todes) gedeutet. Die Überwindung des Todes ist ein häufiges Bildthema in der frühen christlichen Kunst. Auf frühen christlichen Grabdenkmälern finden sich oftmals Darstellungen von Christus als Bezwinger des Hadesdrachen und einer Todespersonifikation, die von Christus ans Kreuz gefesselt wird.¹⁴⁵ Bei der Überwindung des Todes ist der Tod meist als junger Mann wiedergegeben.

Mit der im Verlauf des 12. Jahrhunderts etablierten Lehre vom Fegefeuer entstanden bildliche Darstellungen des einzelnen Menschen im eschatologischen Kontext. Vor dem 12. Jahrhundert sind keine Beispiele dafür überliefert.¹⁴⁶ Zuvor wurde stellvertretend für den Tod der Sterbeprozess von Heiligen (wie z. B. der Marientod) oder von anderen biblischen Gestalten (z. B. Lazarus) verbildlicht. Ab dem 14. Jahrhundert sind Darstellungsweisen einer uneinheitlich gezeigten Todesgestalt belegt, ebenfalls waren Tote in verschiedenen Stufen ihrer Verwesung wiedergegeben.¹⁴⁷

In der Ostkirche wird der Tod häufig als schwarzer Mann mit Flügeln wiedergegeben; auf dem Fresko des Triumphs des Todes im Camposanto in Pisa auch als Frau mit wehendem

¹⁴² Rosenfeld 1989, S. 202.

¹⁴³ Offb 14, 14–16: *Dann sah ich und siehe, eine weiße Wolke. Auf der Wolke thronte einer, der wie ein Menschensohn aussah. Er trug einen goldenen Kranz auf dem Haupt und eine scharfe Sichel in der Hand. Und ein anderer Engel kam aus dem Tempel und rief dem, der auf der Wolke saß, mit lauter Stimme zu: Schick deine Sichel aus und ernte! Denn die Zeit zu ernten ist gekommen: Die Frucht der Erde ist reif geworden. Und der auf der Wolke saß, schleuderte seine Sichel über die Erde und die Erde wurde abgeerntet.*

¹⁴⁴ Ps 107, 42: *Die Redlichen sehn es und freuen sich, doch alle Bosheit muss ihren Mund verschließen.*

¹⁴⁵ Rosenfeld 1989, S. 201f.

¹⁴⁶ Prummer 2019, S. 9.

¹⁴⁷ Ebd.

Haar und Krallenfüßen, die erzürnt eine Sense schwingt. In der personifizierten Wiedergabe des Todes lässt sich eine gewisse Vielfalt erkennen, die diesen nicht nur als lebendiges Wesen, sondern häufiger als Leichnam, verwesende oder mumifizierte Gestalt oder als Skelett darstellt.¹⁴⁸ Am Geläufigsten erweist sich im Mittelalter die Wiedergabe als Skelett, die sich in ihrem drastischen Aussehen am deutlichsten von einem lebendigen Menschen unterscheidet.

2.6 Der Totentanz

Verschiedene Quellen trugen zur Entstehung des Totentanzes bei, der sich besonders im frühen 15. Jahrhundert in Europa weit verbreitete.¹⁴⁹ Die *Vado-Mori*-Gedichte, die Überlieferungen der *Des-Teufels-Netz/Des-tüfels-segi*-Texte (die auch der Hinweise auf die Standeszugehörigkeit entsprechend an ein armes und reiches, sowie ein weltliches und geistliches Publikum adressiert sind und vor den Versuchungen des Teufels warnen, der mit einem großen Netz durch die Welt zieht¹⁵⁰) und auch die Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten können als Wegbereiter des Totentanzes angesehen werden.¹⁵¹

Behandlungen des Totentanzes treten über ganz Europa verteilt auf, ausgehend wohl von Frankreich¹⁵²: Unter dem Namen des französischen Reformtheologen Jean Gerson (1363–1429) verbreitete man eine lateinische Fassung des Textes in Frankreich.¹⁵³ Auch zeichnete der Augsburger Humanist Sigismund Gossembrot (1417–1493), unabhängig von Gersons Text, eine in klassischen lateinischen Hexametern abgefasste Version auf.¹⁵⁴ Begleitet wurde dieser Text von einer vierzeiligen deutschen Übersetzung. An die *Vado-Mori*-Dichtung erinnernd, vermutlich aber auch von Gossembrot selbst entworfen, klagen 24 Vertreter verschiedener Stände über den plötzlichen Tod. Die Klagen finden jedoch nicht im Dialog mit dem Tod statt; ebenfalls lassen diese Verse bereits vermuten, dass die Vorstellung der tanzenden bzw. umhertollenden Toten bereits bestand.¹⁵⁵

Entwicklung und Entstehung des Totentanzes waren durch die grundlegenden Veränderungen der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Strukturen geprägt, die sich

¹⁴⁸ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 258.

¹⁴⁹ Kiening 2004, S. 191.

¹⁵⁰ Lerchner 2010, Sp. 723.

¹⁵¹ Kiening 2004, S. 191.

¹⁵² Freytag 1993, S. 13.

¹⁵³ Kiening 2004, S. 191.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

im Zuge der Feudalismuskrise ergaben.¹⁵⁶ Die Versorgung der anwachsenden Bevölkerung war dank der durch die feudale Wirtschaftsordnung begünstigten Expansion der Landwirtschaft bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts gesichert gewesen.¹⁵⁷ Dieses Wachstum kam durch mangelnde Investitionen der Landbesitzer zum Ende des 13. Jahrhunderts zum Stillstand und zu Rückgängen in der Produktion, die im Laufe der Jahre zwischen 1313 und 1317 zu einer Hungersnot in Europa führten.¹⁵⁸ Missernten, der allgemein rückläufige Anbau von Getreide, der Anstieg der Viehzucht und die Aufgabe landwirtschaftlich genutzter Flächen bewirkten unter anderem eine Schwächung der Großgrundbesitzer, die noch durch die Krise des internationalen Warenhandels weiter an politischer und wirtschaftlicher Macht verloren.¹⁵⁹ Durch diese Veränderungen der politischen Machtverhältnisse, die sich deutlich in Auseinandersetzungen um die politische Vorherrschaft der Städte zeigten, ergaben sich Streitigkeiten zwischen dem Großbürgertum und den Zünften wie auch Landesherren und Städten, bis hin zu Kriegen. Die Kirche war mit ihrem Grundbesitz der reichste und mächtigste Feudalherr und gleichermaßen in die andauernden Streitigkeiten involviert.¹⁶⁰ Die gesellschaftspolitischen Kämpfe um die Machtverhältnisse und die damit einhergehenden strukturellen Wandlungen in Wirtschaft und Gesellschaft wirkten sich auf die Lebensverhältnisse der Menschen aus, die Sicherheit verloren. Gemeinsam mit den durch diese Umstände ausgelöst (und sich gegenseitig begünstigenden) Hungersnöten und Epidemien wie der Pest, die zugleich einen enormen Schwund an Arbeitern bedeuteten (und den daraus folgenden, kollektiven existentiellen Erfahrungen und Lebensrealitäten der Menschen), vollzog sich ein Wandel in der bisherigen Mentalität und den Lebensformen der Menschen.

Die Bildgattung des Totentanzes zeigt gewöhnlich eine skelettartige Figur, die allegorisch den Tod repräsentiert, und einen lebenden Menschen im Paartanz. Der lebende Tanzpartner ist als Mann oder Frau unterschiedlichen Alters, von Kind bis Greis, und als Vertreter verschiedener Berufe und Stände bis hin zu geistlichen und weltlichen Herrschern, dargestellt. Die ungleichen Paare machen zunächst den Gegensatz von Leben und Tod deutlich. Sie fassen sich an den Händen und bilden einen großen Reigen in einer langen Kette von Tanzpaaren. Die charakteristisch grotesk-morbide Natur der Totentänze wird durch die satirischen Sprünge und Gebärden der Skelette erzeugt. Totentänze sollten an den allgegenwärtigen und sicheren Tod, die Vergänglichkeit allen irdischen Seins und die

¹⁵⁶ Freytag 1993, S. 13.

¹⁵⁷ Schulte 1990, S. 9.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd., S. 9f.

Ungewissheit des Zeitpunkts erinnern.¹⁶¹ Der Totentanz macht klar, dass der Tod nicht vor Alter, Geschlecht, Stand oder Beruf der Menschen zurückschreckt und kein Erbarmen kennt. Der Tod ist somit der ultimative „Gleichmacher“ – keine irdische Macht, Stand, Reichtum noch die hohe Geistlichkeit können ihn bezwingen.¹⁶²

Text und Bild sind in ihrer gegenseitigen Beziehung besonders in der Anfangszeit schwer zu durchleuchten.¹⁶³ Dabei beziehen sich manche Texte auf ein Bild, anderen Bildern werden dagegen Texte zugeteilt, die bereits kursierenden Totentanz-Texten nahestehen (so auch das Beispiel des sog. *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*, das sich auf ein Bild bezieht, während bei anderen Wandbildern Verse benutzt wurden, die dem Oberdeutschen Totentanz ähnlich sind). Die Bebilderungen der Totentänze folgen erst vermehrt mit dem Aufkommen von Blockbüchern und Drucken, in denen versucht wird, die als Vorbilder und Inspiration dienenden Wandmalereien in einem passenden Format für die Buchseiten wiederzugeben und anzuordnen.

Eines der frühesten Beispiele der Totentänze, das besonders entscheidend für die Bildtradition der Gattung wirkte, ist die verlorene Wandmalerei, die ehemals die Arkaden des Friedhofs Cimetière des Saints-Innocents (um 1424/1425¹⁶⁴) zierte.¹⁶⁵ Die Malereien waren großflächig angelegt, die dargestellten Tanzpaare wurden von mahnenden Versen ergänzt. Die Wandmalereien des Cimetière des Saints-Innocents, der Totentanz des Dominikanerkonvents von Großbasel (an der Innenmauer des Friedhofs, um 1440¹⁶⁶) und der Totentanz in der Marienkirche in Lübeck (1463) zählen zu den bekanntesten und frühesten datierten Werken, die ikonographisch und stilistisch vorbildhaft waren.¹⁶⁷ Der Hinweis auf die Standeszugehörigkeit in den Totentänzen diente zur Ordnung und gab die Reihenfolge der Tanzpaare an. Die Umsetzung ist streng hierarchisch, der Papst ist hier als höchster Ständevertreter dargestellt. Interessant scheint, dass im Totentanz des Cimetière des Saints-Innocents die weltlichen und geistlichen Ständevertreter abwechselnd erscheinen, während in Basel die hohen Stände von einer Reihe geistlicher Herrscher repräsentiert werden.¹⁶⁸ Da die Betrachter der gemalten Totentänze auch der wenig gebildeten Bevölkerung angehörten, die zudem nicht lesen konnte, waren die Bilder auch ohne die ergänzenden Verse zu verstehen. So handelte es sich nach Mâle bei der

¹⁶¹ Buchheit 1926, S. 13.

¹⁶² Mâle 1995, S. 380.

¹⁶³ Kiening 2004, S. 191.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Dreier 2010, S. 35.

¹⁶⁶ Kiening 2004, S. 191.

¹⁶⁷ Dreier 2010, S. 46; Kiening 2004, S. 191.

¹⁶⁸ Dreier 2010, S. 47.

„Botschaft“ der Totentänze, aus dem Kontext heraus und ohne Kommentar, nicht zwangsweise um eine streng christliche Thematik, da der Tod und die Vergänglichkeit eine universale, menschliche Erfahrung darstellen.¹⁶⁹

3. Textüberlieferung

3.1 Inhalt der Legende

Die Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten beginnt mit drei jungen Edelleuten, die gemeinsam zur Falkenjagd aufbrechen.¹⁷⁰ Bei einem verlassenen Friedhof treffen sie auf drei aufrecht stehende und scheinbar „lebende“ Tote, deren Körper jedoch deutlich von ihrem Zerfall zeugen. Diese unheimliche Begegnung verschreckt und verstört die drei jungen Edelleute sichtlich. Die Toten erzählen den drei Lebenden von ihren vergangenen Leben, in welchen sie einem hohen Stand angehörten und/oder hohe Positionen innehatten. Ihr Leben wurde von Hochmut und weltlichen Freuden dominiert. Zwischen den beiden Gruppen entsteht ein Gespräch, in dem die Toten die Lebenden stetig ermahnen, von ihrem dekadenten Lebensstil abzulassen. Sie verweisen auf ihr kümmerliches Äußeres und das, was ihnen von ihren weltlichen Genüssen und ihrem Reichtum im Jenseits noch geblieben ist – nichts. *Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis – Was ihr seid, waren wir; was wir sind, werdet ihr bald sein* ist der Leitspruch der Legende. Diese Ermahnung soll die Lebenden davon überzeugen, fortan ein frommes und gottergebenes Leben zu führen, damit sie nicht wie die drei Toten enden werden, die selbst nach ihrem Ableben für ihre Sünden büßen müssen.

3.2 Ursprünge der Legende

Entgegen der christlichen Umdeutung, die die Erzählung im Mittelalter erfuhr, handelt es sich hierbei nicht um ein rein religiöses Thema. Rotzler ordnete die Legende thematisch „[...] als Stoff offensichtlich auf einer Zwischenstufe zwischen profaner und religiöser Themenwelt“¹⁷¹ ein. Es verwundert wenig, dass der Kern des Leitspruchs auch außerhalb der Legende der drei Lebenden und der drei Toten weitverbreitet war. Die Botschaft des Leitspruchs ist eines der Hauptthemen der Sepulkralpoesie und findet sich in der Kulturgeschichte fast aller europäischen Länder und in seinen Grundzügen bereits in der

¹⁶⁹ Måle 1995, S. 380.

¹⁷⁰ Nach der Zusammenfassung in: Rotzler 1961, S. 7.

¹⁷¹ Rotzler 1961, S. 8.

Antike wieder.¹⁷² Ebenfalls ist der Leitspruch in zahlreichen römischen und lateinischen Inschriften des Altertums zu finden; die genaue Formulierung *Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis* ist erst seit dem christlichen Mittelalter belegt: Nach Künstle fand sich weder in der Sepulkralsprache des frühen Christentums noch in den vorchristlichen Religionen eine genaue Übereinstimmung mit der im christlichen Mittelalter verbreiteten Vergänglichkeitsformel.¹⁷³

Der Leitspruch ist ebenfalls in der arabischen Poesie belegt.¹⁷⁴ Künstle führte dazu aus, dass die arabische Literatur seit dem 11. Jahrhundert häufig in Westeuropa rezipiert wurde. So endet ein Gedicht des vorislamischen Königs Modhádih Ben Amru im 3. Jh. n. Chr., nachdem dieser sein Kamel im Tal zurücklassen musste und dieses als Schlachtopfer bestimmt sieht, ohne es retten zu können, mit folgenden Versen: [...] *Wir waren einstens Männer, wie ihr seid; Ihr werdet, was wir waren, auch einst sein.*¹⁷⁵ Der arabische Dichter ‘Adī ibn Zayd al-‘Ibādī al-Tamīmī († um 600 n. Chr.), in dessen Werken sich ebenfalls Lehren über die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge erhalten haben, berichtete von einem Ausritt mit dem König von Hira, al-Nu‘mān III. (um 580–602 n. Chr.), bei dem er den König auf die Gräber außerhalb der Stadt Hira aufmerksam macht; ‘Adī weist ihn auf das, was die Gräber den Lebenden vermitteln sollten, hin: *O ihr die ihr noch aus der Wanderung springt und auf der Erde umherjagt, Wir waren das was ihr seid, bald werdet ihr sein was wir sind.*¹⁷⁶ Ritter beschrieb den König zudem als jähzornig und schrieb ihm „wüstes Leben“ zu, was ihn als passenden Adressaten für diese Belehrungen erweisen würde.¹⁷⁷ Auch Alkuin schrieb im 9. Jahrhundert *Quod nunc es fueram, famosus in orbe viator, et quod nunc ego sum tuque futurus eris* – du bist nun ein Reisender, wie ich einst war, und was ich jetzt bin, wirst du eines Tages werden.¹⁷⁸

Die in ihren Ursprüngen in Indien beheimatete Legende von *Barlaam und Josaphat* weist thematische Parallelen zur Legende der drei Lebenden und der drei Toten auf.¹⁷⁹ Der Stoff ist von verschiedenen indischen Buddha-Legenden geprägt. Mit ihrer Verbreitung erfuhr die Legende in Palästina eine christliche Umdeutung; zahlreiche weitere Abschriften erfolgten nach der griechischen Übersetzung. Im 12. Jahrhundert folgte die Übertragung

¹⁷² Rotzler 1961, S. 12; Storck 1911, S. 53.

¹⁷³ Künstle 1908, S. 28–30.

¹⁷⁴ Rotzler 1961, S. 12; Storck 1911, S. 53.

¹⁷⁵ Hammer-Purgstall 1850, S. 94, Anm. 3. Zur antiken Tradition der Kernbotschaft merkte Hammer-Purgstall in derselben Anmerkung an: „Der Gedanke des Schlusses dieser Verse ist derselbe des Liedes, welches nach Plutarch bei griechischen Aufzügen und unter den Medicäern zu Florenz gesungen ward.“

¹⁷⁶ Ritter 1845, S. 101; Glixelli 1914, S. 24f.

¹⁷⁷ Ritter 1845, S. 101.

¹⁷⁸ Storck 1911, S. 53–54.

¹⁷⁹ Stammler 1937, Sp. 1452–1457.

ins Lateinische, die im europäischen Sprachraum besonders beliebt und verbreitet war und Bearbeitungen erfuhr, so z. B. ein Epos von Rudolf von Ems, das in über 20 Handschriften überliefert ist. Auch Jacobus de Voragine (um 1228–1298) nahm eine gekürzte Fassung in die *Legenda aurea* (um 1261–1266) auf.¹⁸⁰ Inhalt der Legende ist die religiöse Belehrung des Königssohns Josaphat (eigentlich Buddha, Josaphat ist die spätere, griechische Namensform, die in der Übertragung gewählt wurde) durch den Einsiedler Barlaam. Dieser ermahnt Josaphat zu einem asketischen Leben und versucht, ihn durch verschiedene Gleichnisse zu bekehren.¹⁸¹ In die westlichen Bearbeitungen des Stoffs flossen auch einige Gleichnisse Jesu und Geschehen aus dem Evangelium ein, die zu einem frommen und rechten Leben aufrufen.¹⁸²

3.3 Literarische Überlieferung

Die Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten wurde schriftlich breit überliefert. Dazu zählen fünf verschiedene altfranzösische Fassungen, eine anglo-normannische und eine weitere, allerdings nur fragmentarisch erhaltene Version.¹⁸³ Zwei Fassungen wurden von unbekanntem Autoren verfasst und stammen aus dem 13. Jahrhundert.

In *Lamentatio et deploratio pro morte* des englischen Klerikers Walter Map (um 1135–um 1200) tauchte der Leitspruch erneut auf, wobei das Gedicht zunächst die Klagen von Menschen verschiedenster gesellschaftlicher Klassen über die Vergänglichkeit ihres Seins und der Herrschaft des Todes thematisiert.¹⁸⁴ Zum Ende des Gedichts folgt die Vision eines Heiligen: Dieser berichtet von drei Edelleuten, die zur Jagd ausreiten. Sie begegnen auf ihrem Ausritt drei Toten, die sie mit der Vergänglichkeit alles Irdischen konfrontieren. Sein Gedicht ist allerdings erst in englischen Handschriften des 14. Jahrhunderts bezeugt.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Stammler 1937, Sp. 1452–1457; Cordoni 2014, S. 66.

¹⁸¹ Stammler 1937, Sp. 1452–1457: Die Gleichnisse sind stark symbolisch aufgeladen, so beispielsweise das Gleichnis des Mannes im Brunnen (der Mann steht hier für den Mensch an sich), der vor einem Einhorn, wahlweise auch einem Löwen oder Kamel (dem Tod) flieht und dabei in einen Abgrund (die Welt) springt. Er hält sich an einem Baum (dem Leben) fest, und sieht an den Wurzeln des Baumes nagend zwei Mäuse (schwarz und weiß, stellvertretend für Tag und Nacht). Die Freuden der Welt werden als Honigtropfen an den Ästen des Baumes dargestellt, bei deren Anblick der Mensch seine Ängste vergisst und den Honig isst.

¹⁸² Cordoni 2014, S. 48.

¹⁸³ Rotzler 1958, Sp. 515.

¹⁸⁴ Künstle 1908, S. 31.

¹⁸⁵ Ebd.

3.3.1 Französische Textüberlieferung

Französische Bearbeitungen der Legende sind seit dem 13. Jahrhundert nachzuweisen. Die französischen Fassungen des Gedichts, deren Entstehung vorwiegend in die Normandie zu verorten ist, gehören der Gattung der *dits* an.¹⁸⁶ Diese *dits* zählen zu einem Bereich der didaktisch-moralisierenden Dichtung, die häufig gesellschaftskritische Aspekte behandelt.¹⁸⁷

Autor der ersten Bearbeitung der Legende war Baudouin de Condé (ca. 1240–1280), Poet und Spielmann im Dienst von Margarethe II. von Flandern (1244–1279).¹⁸⁸ Der Text ist in sechs Handschriften überliefert.¹⁸⁹

De Condé leitet zunächst kurz in den Text ein, indem er das Geschehen bis zur Begegnung zusammenfasst, danach beginnt die Erzählung: Die drei Lebenden erzittern vor dem schauerhaften Anblick der Toten und sprechen ihre Gefühle dazu der Reihe nach aus. Der erste Lebende ist so entsetzt, dass er fliehen möchte:

*Compaignons, dist li uns des trois / Vis hommes, je sui molt destrois / De paour de ces trois mors la. / Voiiés de cascun, con mors l'a / Fait lait et hideus pour veoir.*¹⁹⁰
(Vers 27–31)

Dem zweiten Lebenden nach sei die Erscheinung der drei Toten eine von Gott gesendete Vision, die ihnen den Spiegel vorhalten soll und aus der sie einen Nutzen für sich ziehen sollen:

[...] Compains, mar voi / Tel mireoir, se ne m'i mire; / Souffrés vous que Diex le vous mire. / Diex, ki le nous a mis en voie / Ce mireoir, le nous envoie / Pour mirer: se nous i mirons. (Vers 36–41)

Der Dritte spricht seinen Ekel vor dem schrecklichen Aussehen der Toten aus. Schließlich ergreift der erste Tote das Wort und berichtet den Lebenden, dass sie einst genau so schön wie sie gewesen seien:

Segnours, regardé nous as vis / Et puis as cors; nous, qui a sommes / Aviens l'avoir, voiiés quel sommes, / Tel serés vous et tel, comme ore / Estes, fumes, ja fu li ore, / Et aussi bel et de tel pris; / Mais mors i a tel catel pris (Vers 68–74)

Er erzählt von den hohen Ständen, denen die drei Toten in ihrem irdischen Leben angehört hatten: Er selbst sei Herzog gewesen, der zweite Tote ein Graf und der dritte ein Marquis. Der Tod schmettere den großen wie auch den kleinen Mann nieder, so berichtet der zweite Tote – und das alles nur wegen der Sünde Adams:

¹⁸⁶ Rotzler 1958, Sp. 515.

¹⁸⁷ Ebd.; Gröber 1902, S. 864f.

¹⁸⁸ Glixelli 1914, S. 14; Storck 1910, S. 1.

¹⁸⁹ Glixelli 1914, S. 6.

¹⁹⁰ Die folgenden Verse der altfranzösischen Gedichte wurden zitiert nach Glixelli 1914.

*Premier, ki ot a non Adans, / Ki nous a pené, molt a d'ans / Car de son mors vint
nostre mors / Par le plume u il fist le mors; (Vers 107–110)*

Der letzte Tote spricht über den Tod selbst. Er führt aus, dass sich niemand vor dem Tod schützen könne; man könne sich jedoch für den rechten Weg entscheiden, gute Taten vollbringen und die Sünde meiden:

*Ne contre mort n'a c'un confort, / C'est de soi soir et main tenir / En boine œuvre,
et si maintenir / Que pour tous jours vivre u tantos / Morir, et c'on ne soit tant os /
C'on demeure en pecié un eure, / Car mal fait demourer u neure / Paine de mort, ki
sans fin dure, / Et que plus tempre, plus est dure. (Vers 150–158)*

Ebenfalls fordert er die Lebenden auf, mit einem Vaterunser für sie zu beten:

*Priés pous nous au Patre nostre, / S'en dites une patrenostre / Tout troi de boin
cuer et de fin / Que diex vous prenge a boin defin. (Vers 159–162)*

Nicholes de Marginal (ca. 1270–1328) setzte wie Baudouin de Condé eine kurze Einführung vor den Dialog der Lebenden und der Toten. Wie bei De Condé sprechen die Lebenden vor den Toten. Im Vergleich zu De Condé gibt De Marginal einen aussagekräftigen Gedankenschluss über das Auseinandergehen der Lebenden und der Toten an.¹⁹¹ In der Präambel wird bereits von der Begegnung der drei Toten mit den drei Edelmännern erzählt:

*[...] Cil, qui avoient / L'oel au monde tout sans partie, / Virent trois hommes dont
partie / Estoit la vie, et descarné / Furent, si c'onques de car né / Ne furent veü plus
lait moustre / Ne plus hideus que Diex lor moustre; (Vers 18–24)*

Die stolzen Lebenden sehen hier vor allem das grässliche Aussehen der Toten, das sie stark abstößt:

*Le visage a mengié de vers, / Et comme il es mal fachonnés, / Trop a de male
fachon nés; / Pourris est et trestout si membre, / Je tramble tous quant il m'en
membre. (Vers 40–44)*

und kommen so zur Selbstreflexion ihrer eigenen Existenz:

*Compains, sés tu ki si engrant / M'en fait? Ce k'entrés sui en grant / Paour des
mors que voi la estre / M'a fait ensi cangier mon estre; (Vers 73–76)*

Daraufhin folgen abwechselnd die Mahnreden der Toten wie in Vers 159–164:

*[...] car Dix, ki justice / Tout, prent de moi droite justice. / Cascuns de vous i
prenge garde, / Si que de mal faire se garde; / Ki bien fait bien est avisés, / A nous
trois mors vous avisés.*

Der dritte Tote erklärt, dass der erste Tote in seinem irdischen Leben ein Bischof gewesen ist, der andere ein Graf und er selbst sogar König:

¹⁹¹ Glixelli 1914, S. 15.

*Li premiers de mors compaignons, / Cui ensamble nous compaignons, / Fu eveskes,
si comme on onte, / Et li secons ot non de conte, / Et je fui rois poissans, saciés.
(Vers 165–169)*

Alle drei sollen sie in die Hände des Teufels gelangt sein:

Or nous a diables saciés / En enfer et mal atournés. (Vers 170–171)

Die Toten verschwinden, während die Lebenden verschreckt zurückbleiben. Die Edelleute lernen aus der Begegnung und erneuern ihre frommen Vorsätze infolge dieser mystischen und sinnhaften Begegnung:

*[...] Gardons que ne faille / En nous que ne faciens tel œuvre / Que Diex par sa
grace nous œuvre / Le porte du glorieus regne / U il avoec ses amis regne. (Vers
190–194)*

De Marginal schloss das Gedicht mit einer Ermahnung, bei der die Gottesmutter für das Seelenheil angerufen wird:

*Prions la dame ki affine / Et monde les cuers si affine / Nous soit que, quant
venrons a fin, / K'a son cier fil soions afin, / Si k'en se glore pure et fine / Soions, ki
en nul tans ne fine. (Vers 211–216)*

Das dritte Gedicht wurde von einem unbekanntem Autor verfasst (Hs. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 25566, Inc. *Diex, pour trois pecheours retraire*).¹⁹² Zwischen diesem Gedicht und De Condé bestehen große Parallelen, mit Ausnahme der Reihenfolge, in der die verschiedenen Charaktere das Wort ergreifen. Die Dialoge im dritten Gedicht sind als Ansprache eines Lebenden mit direkter Reaktion eines Toten auf das Gesagte gestaltet; zuvor ergriffen zuerst alle Lebenden, danach alle Toten hintereinander das Wort. Weiterhin vermerkte Glixelli einige Unklarheiten, einen seltsamen Schreibstil und bezeichnete das Gedicht als „[...] satire des ecclésiastiques indignes.“¹⁹³ Der Verfasser des anonymen Gedichts beabsichtigte hier eine „wahre Geschichte“ zu erzählen. In dieser Version treffen drei junge Prinzen, die sich auf einem Friedhof verlaufen haben, auf drei lebende Skelette:

Troi mort de luisiaus descordé / Erent tout droit sur piés en voie. (Vers 30–31)

Wie schon zuvor äußern die Lebenden ihren Abscheu und ihre abfälligen Gedanken über das Äußere der drei Toten:

Bien voi k'en lor bouce dedens / I a grant defaute de dens. (Vers 43–44)

Dann ergreifen die Toten das Wort und erzählen von ihren früheren irdischen Leben. Der erste Tote soll Papst gewesen sein,

¹⁹² Gröber 1902, S. 865.

¹⁹³ Glixelli 1914, S. 16.

[...] car au siecle fui pape; / Dont au povre homme dis «Fui, pape!» / De ton labour malvais ni or / Ne soies, car argens ni ors / Ne vaut riens c'on ait mal aquis; / Si fais avoirs en fin a quis / Et encore a aucun quira, / Dont li ame en infer quira, / Si con la moire fait en flame. (Vers 57–65),

der Zweite ein Kardinal und der dritte Tote Notar des Papstes.

Je fui a cel pape notaire, / Maint faus ecris i fis de penne. / Pour l'argent moi fourrai de penne; / De vair, de gris trop m'ai par é, / Pour coi ecris j'onques par é? (Vers 148–152)

Die drei Toten gestehen vor den Lebenden ihre Vergehen ein, die zu ihrer Verdammnis führten, und sinnieren darüber:

Faus est k'a l'anemi s'aloie; / Dont se par mon pecié saloie, / U liu u cist ont tel loiiier / K'au monde peurent tout loiiier / Il me seroit mal avenu; (Vers 133–137)

In Zuge dessen richten sie ihre Mahnreden an die Lebenden:

Cil ki sur l'autrui sont argant / D'aquerre par male raison, / N'oseront de haute raison / Moustrer lor besoigne a tel juge. / Ki cascun selonc son fait juge / Il jugera selonc les fais. / Segneur, se metés jus les fais / De vanité, ki si vous maire, / Vous quens, vous castelain, vous maire, / Mairés vous ains que mort vous morge. (Vers 158–167)

Die Toten konfrontieren die Lebenden und sprechen davon, wie Gott sie von ihren Sünden reinwaschen wird:

Cascun de vous est fiers et plains / D'orguel. Pour Diu, se vous lavés / De tel pecié, se vous l'avés, / Dont nus de nous ne se lava. (Vers 174–177)

Das Gedicht schließt mit einem Gebet in Vers 189–192, in dem um die Einhaltung des rechten Weges und der Abkehr der Feinde gebeten wird:

Or prions le douç roi des rois / Ke de nous oste les desrois, / K'anemis ne nous tourne envers, / Kant sera no caroigne en vers.

Ein zweites anonym verfasstes Gedicht (Hs. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 378, Inc. *Compainz vois tu ce que je voi? A poi que je ne me desvoi.*) beginnt mit der Sichtung der drei Toten, die Einleitung wurde hier gekürzt:

A pou que je ne me desvoi, / De grant paour li cuers me tramble. / Vois tu la ces trois mors ensamble, / Com il sont hideus et divers / Et pourri et mengié de vers? (Vers 2–6)

In diesem Gedicht lassen sich einige Übereinstimmungen mit der Version De Marginals feststellen – der anonyme Autor hat womöglich die Version von De Marginal zum Vorbild genommen, auch wenn hier der einleitende Teil und die Konklusion fehlen.¹⁹⁴ Die drei

¹⁹⁴ Glixelli 1914, S. 16.

jungen Männer sinnieren gemeinsam über das universale Schicksal der Menschheit, den sicheren Tod,

*Car tuit en suefrent la mort sure / Et après des vers la morsure. (Vers 11–12);
Les grans sales ne les grans tours / Ne puet la mort tolir ses tours / Que ne
prengne, tout a delivre, / L'omme, quant il cuide miex vivre; / Ne ne puet on le jour
savoir / Que la mors le volra avoir. (Vers 37–42)*

das Jüngste Gericht und die damit verbundenen Qualen und Strafen in der Hölle.

*Car jamais ne feront ris baut, / Puis k'en tenebres seront mis / D'enfer ou tout bien
sont remis. (Vers 16–18)*

Die Toten rügen die drei Lebenden der Reihe nach und sprechen dabei über die Vergänglichkeit alles Irdischen und des fleischlichen Körpers:

*N'oubliés pas pour cel oisel / Ne pour vos robes a orfrois / K'en terra gerra
chascuns frois; / La pourrira vo chars humaine. (Vers 74–77)
El grief torment, qui tous tans dure, / Pour vo cors qui n'est for c'ordure; / Ce
poués vous par nous veoir. (Vers 81–83)*

Der zweite Tote erzählt in seiner Rede von dem „mit faulendem Fleisch umgebenen Seelenkörper“ und Gott, der das Recht über das Leben bzw. die Schöpfung erlässt.

Lame cors le porri acuevre / Diex rendera le droit de l'uevre, (Vers 115–116)

In Vers 117–120 führt er aus, wie Gott demjenigen, der seine Seele verloren hat, „haben“ (auffangen) muss, sowie vor allem auch der Sterbende (den Glauben an Gott) haben muss:

*Diex doit avoir qui perdra l'ame, / Qui perdra l'ame avoir doit diex, / De l'uevre le
droit rendra Diex, / Acuevre le porri cors lame.*

Das Gedicht wird von der Mahnrede des dritten Toten beendet. Er berichtet von seiner zu Lebzeiten hohen Abstammung, zu seinem Stammbaum zählten auch Könige, Prinzen und Offiziere. Er war schön, reich, glücklich und voller Kraft gewesen; doch nun sei er nur noch nackt und hässlich, lediglich seine Knochen sind ihm geblieben:

*Je fuis de mon lignage chiés, / Princes et rois et connestables, / Biaux et riches,
joians, metables; / Or sui si hideus et si nus [...] Il ne m'est remés que les os, (Vers
122–127)*

Auf der Erde amüsiert sich der Mensch an den weltlichen Freuden, doch wird er von dort auch in die Hölle fahren:

Cors est au monde li deduis, / Dont on est en enfer conduis; (Vers 131–132)

Die Rede des dritten Toten wird mit weiteren Gedanken zur Vergänglichkeit beendet: Als Toter kann er nichts mehr für sich einfordern oder beanspruchen; auch die größten Schätze haben in diesem Zustand keine Bedeutung mehr.

Tresors mieudres n'est pas raison, / Ors cors, plus n'a reclamer, / A reclamer n'as plus, ors cors, / Par raison n'est mieudres tresors, / Hon sages s'ame doit amer.
(Vers 140–144)

Zwei weitere Handschriften beinhalten eine kurze Vorrede, die Bezug auf die den Handschriften beigegebenen Miniaturen nehmen. Es wird kurz auf den Inhalt verwiesen und meist mit folgendem Satz begonnen: *Ceste diverse portraiture Nous presente une aventure*.¹⁹⁵ Eine Umdeutung der drei jungen Edelmänner in normannische Damen erfährt die Legende in der Hs. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 24432, beginnend mit *Une aventure merveilleuse*.¹⁹⁶

Eine dritte Fassung des Gedichts eines anonymen Autors beginnt nach der Einleitung mit den beunruhigenden Versen *Se ne vous aportons nouvelles Qui ne soyent bonnes ou belles*, mit welchen der erste Tote in seine Ermahnungen einführt. Er bereitet die Lebenden sogleich auf ihre Intervention vor und konfrontiert sie mit dem erbarmungslosen Tod, der ihnen noch bevorsteht. Er spricht schonungslos mit den drei Edelmännern, ob es ihnen gefällt oder nicht (Vers 73), und ermahnt die Lebenden, sich ihre Vergehen geduldig anzuhören:

Ou plaisans ou a desplaisanche, / Prendre vous fault en pacienche, / Car estre ne puert autrement. / Biaus amis, tout premierement, / Non obstant quelcunque riqueche, / Poissanche, honneur, force ou joneche, / Nous vous denonchonz tout de voir / Qu'il vous convient mort rechevoir, / Une mort, las, si dolereuse, / Si amere, si angoiseuse, / Que lez mors qui en sont delivre / Ne vaurroient jamaiz revivre / Pour morir encor de tel mort. (Vers 73–85)

Er betont weiter, wie abscheulich und widerwärtig das Aussehen der Lebenden nach ihrem Tode sein wird,

En aprez quant vous serez mort, / Tout ensi que povre truant / Vouz serez hideus et puant, (Vers 86–88)

und verdeutlicht ihre Vergänglichkeit nochmals durch den Leitspruch der Legende:

Telz comme vous ung temps nous fumes, / Telz serez vous comme nous sommes.
(Vers 105–106)

Nach den Warnungen des dritten Toten ergreifen die Lebenden das Wort. Zunächst verleiht der erste Lebende seinem Schreck über die Reden der Toten und das grässliche, angsteinflößende Aussehen der toten Körper Ausdruck:

Pour ceste gent hideuse et morte, / Qui telz nouvelez nous apporte, / Nouvelez durez et perverses / Las, entre lez choses diverses / Touchanz a no fragilité / De quoy nous ont dit verité. / [Mon povre cuer de paour tremble / Quant trois mors ansi voit

¹⁹⁵ Siehe auch Psalter der *Bonne de Luxembourg*. Storck 1910, S. 2f.

¹⁹⁶ Gröber 1902, S. 865.

ensemble / Deffigurés, hydeux, divers, / Tous pourris et mengés de vers.] (Vers 183–192)

Der dritte Lebende beginnt seine Rede damit, dass es keinen Grund zur Verzweiflung gäbe. Die Toten haben sie mit ihrem Wissen über den Tod und die Folgen ihrer schlechten Taten aufgeklärt. Der Edelmann hätte nie gedacht, dass die Zeit sie so „hintergehen“ würde und der Tod sie aus dem Nichts „überfallen“ könnte:

Certez, c'est bien dit, maiz au fort / Il n'y a point de desconfort; / Tous nous convient passer ce pas. / Je croy que Dieus ne nous het pas, / Mez biaux signeurs, mez biaux amis, / Quant cez trois mors nous a tramis, / Qui donné nous ont cognissance / De la mort et de la meschance, / Qui nous vient finer nostre joye. / Helas, jamais je ne cuidoie / Que ce tamps nous deüst falir, / Ne que mors osast assalir (Vers 251–262)

Geschlossen wird das fünfte Gedicht mit weiteren Warnungen, die den Leser noch ausführlich vor den Täuschungen der weltlichen Dinge und den Qualen in der Hölle warnen. Für ihr Seelenheil sollten sie den richtigen Weg gehen und Gott dienen:

En servant Dieu tous jours paciemment, / C'est le chemin qui conduit seurement / Après trespas l'homme a salvation; / Qui va autrement va a damnement, / Homme deffait et a perdition. (Vers 314–318)

Diese Fassung des Gedichts wird im Anhang an die *Danse-Macabre*-Ausgaben (und in Verbindung mit ihnen) abgedruckt. Der erste Druck dieser Art war die *Danse Macabre* des Buchdruckers Guy(ot) Marchant im Jahre 1485 in Paris.¹⁹⁷

Bei der literarischen Überlieferung der Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten im französischen Sprachraum handelt es sich um insgesamt fünf Gedichte (die in ihrer Wiedergabe in den verschiedenen Handschriften jeweils kleine Variationen und Modifikationen aufweisen können), verfasst von Baudouin de Condé, Nicholes de Marginal und drei anonymen Autoren, die von dem französischen Bibliothekar und Kunsthistoriker Anatole de Montaiglon (1824–1895) im Zuge des *L'Alphabet de la mort d'Hans Hohlbein* (Totentanz, Hans Holbein d. J., entstanden 1524/1526) veröffentlicht wurden.¹⁹⁸

Die fünf Gedichte zur Legende der drei Lebenden und der drei Toten haben sich in 20 Manuskripten erhalten, dazu auch ein Fragment des Gedichts der *Trois morts et des trois vives*.¹⁹⁹ Die genauen Titel variieren von Handschrift zu Handschrift. Während die ältesten Manuskripte den einfachen Titel *Les trois morts et les trois vifs* tragen, werden die

¹⁹⁷ Storck 1910, S. 3f.

¹⁹⁸ Mäle 1995, S. 355.

¹⁹⁹ Glixelli 1914, S. 4.

Titel in einigen der späteren Handschriften durch die genauere Definition der Gattung wie *dit*, *conte* oder *histoire* ergänzt.²⁰⁰

Stéfan Glixelli hatte in seiner ausführlichen Erschließung der Gedichte eine genauere Unterteilung und ein System für die verschiedenen Handschriften und die darin enthaltenen Gedichte der drei Lebenden und der drei Toten zusammengestellt. Er versah dabei die Handschriften in ihrer Datierung absteigend mit den Buchstaben A–T:

Spätes 13. Jahrhundert:

- A Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 25566, 1. Gedicht, fol. 217–218; 2. Gedicht, fol. 218^r–219^v; 3. Gedicht, fol. 223^r–224^v.
- B Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 378, 1. Gedicht, fol. 1; 4. Gedicht, fol. 7^v–8^r.
- C Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 3142, 1. Gedicht, fol. 311^v–312^r.

14. Jahrhundert:

- D Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1446, 1. Gedicht, fol. 144^v–145^r.
- E Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 3524, 1. Gedicht, fol. 49^r–50^v.
- F Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 25545, 1. Gedicht, fol. 106^v–108^r.
- G Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1109, 2. Gedicht, fol. 327^r–328^r.
- H Psalter der *Bonne de Luxembourg* (2. Teil aus dem 14. Jh.); 4. Gedicht, fol. 320^r–326^v.
- I London, British Library, Egerton, Ms. 945, 4. Gedicht, fol. 12^r–15^v.
- J Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 24432, 4. Gedicht, fol. 13^v–14, Fragment der *Trois mortes et des trois vives*, fol. 246^v.
- K Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 845, 5. Gedicht, fol. 157^r.
- L Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1555, 5. Gedicht, fol. 218^v–221^r.
- M Cambridge, Magdalene College, Collection S. Pepys, Ms. 1938, 4. Gedicht.
- N Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 18014, *Petites heures de Jean, Duc de Berry*, 4. Gedicht, fol. 282^r–286^r.
- O London, British Library, Arundel, Ms. Arundel 83 II, 4. Gedicht, fol. 127^r.

15. Jahrhundert:

- P Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 957, 4. Gedicht, fol. 132^r–133^v.
- Q Brüssel, Bibliothèque royale, Ms. 10750, 5. Gedicht, fol. 31^r–33^v.
- R Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 995, 5. Gedicht, fol. 17^v–22^v.
- S Chantilly, Musée Condé, Ms. 1920, 5. Gedicht.
- T Lille, Bibliothèque municipale, Ms. 139, 5. Gedicht, fol. 10^v–13^v.

Ein Teil der zuvor genannten Handschriften ist Bestandteil verschiedener Handschriftenkonvolute. Die übrigen Gedichte sind Bestandteil geistlicher Schriften, wie beispielsweise Psalter (H), Stundenbücher (N), Sammlungen geistlicher und moralischer

²⁰⁰ Glixelli 1914, S. 6.

Schriften (O), eine (kurze) religiöse Doktrin (Q) und Predigtbücher (T). Das Manuskript R enthält zudem die *Danse macabre des hommes et des femmes*.

Die unter den Buchstaben Q, S und T vermerkten Handschriften sind aus Papier, die restlichen Handschriften aus Pergament.²⁰¹ Die Manuskripte A, B, C, H, K, M, N, O und R umfassen zusätzlich den Text begleitende Miniaturen.

Neben den fünf bekanntesten literarischen Bearbeitungen der Erzählung existieren noch weitere Gedichte, die die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten aufgreifen. Dazu zählt eine anglo-normannische Fassung, die sich im zweiten Teil der Handschrift Ms. Arundel 83 befindet. Das Gedicht wird von einer Illustration begleitet, die diese Version (die lediglich eine stärker verkürzte Form des vierten, anonym verfassten Gedichts darstellt) besonders macht.²⁰²

Eine verlorene Handschrift mit einem Gedicht der Legende wird im Inventar des Bücherschatzes Karls V. des Weisen unter der Nr. 1203 aufgeführt.²⁰³ Dieses Manuskript wird in den Inventaren der Bibliothèque du Louvre aus den Jahren 1373, 1411, 1413 und 1424 gelistet.²⁰⁴ Besonders scheint, dass der Anfang dieses Gedichts mit keiner der anderen französischen Fassungen des Gedichts übereinstimmt. Dennoch lässt sich nicht mehr feststellen, ob es sich hierbei um ein eigenständiges Gedicht oder eine Variante der bekannten Fassungen handelte.²⁰⁵ In einer vierten anonymen Fassung wird die vierte und fünfte Fassung der altfranzösischen Gedichte verarbeitet.²⁰⁶ Das Gedicht ist vollständig erhalten und befindet sich ausschließlich in einer wohl aus der Diözese Tournai stammenden Handschrift des 14. Jahrhunderts.²⁰⁷

Die *Visio Heremitaë* von Pierre Desrey de Troyes stellt eine freie Bearbeitung der Legende der drei Lebenden und der drei Toten dar. Die *Visio Heremitaë* taucht zusammen mit der zuvor veröffentlichten und ins Lateinische übersetzten *Danse Macabre* in *Chorea ab eximio Macabro versibus alemannicis edita et a Petro Desrey emendate. Parisiis, per Magistrum Guidonem Mercatorem pro Godeffrido de Marnef, 1490* von Guy Marchant auf.²⁰⁸ Herausgeber – und womöglich auch Übersetzer der deutschen Bearbeitung ins Lateinische – war Pierre Desrey. Desrey hatte diesem Text auch die *Visio Heremitaë*

²⁰¹ Glixelli 1914, S. 5.

²⁰² Rotzler 1961, S. 43.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Delisle 1881, S. 169, Nr. 1203; Storck 1910, S. 4.

²⁰⁵ Rotzler 1961, S. 43.

²⁰⁶ Nach Storck, S. 4: „Die 4. und 5. Fassung sind geschickt ineinander geschoben, mit mannigfachen Freiheiten.“

²⁰⁷ Rotzler 1961, S. 44.

²⁰⁸ Ebd., S. 43.

beigefügt, die als Weiterführung und freie Bearbeitung des fünften Gedichts verstanden werden kann, und wie dasselbe als Vision eines Einsiedlers verfasst wurde. Dem Einsiedler erscheinen im Traum drei Menschen, von welchen der erste in königlichen Gewändern gekleidet ist, der zweite ein hochgebildeter, edler Bürgerlicher und zuletzt eine schöne Frau, deren Äußeres von Gold und Edelsteinen geschmückt wird. Den Lebenden treten schließlich die drei Toten entgegen. Sie reden eindringlich auf die drei Lebenden ein, ihren Hochmut und die weltlichen Dinge hinter sich zu lassen. Desreys Visio unterscheidet sich hier deutlich vom fünften Gedicht: Die höfische Thematik wurde durch den für den Totentanz typischen Hinweis auf die Standeszugehörigkeit ergänzt und die drei Lebenden werden zu Vertretern verschiedener Stände erklärt. So werden die drei Lebenden zugleich zu Vertretern aller Menschen und stellen den Adel, das Bürgertum und die Weiblichkeit dar.²⁰⁹ Ebenfalls sollten die Lebenden hier nach Cosacchi hier zugleich die Vertreter der drei Nichtigkeiten repräsentieren – *vana potentia, vana scientia, vana pulchritudo*.²¹⁰

Desreys Weiterentwicklung der Erzählung ist von einem nachdrücklichen Vergänglichkeitscharakter geprägt und mit weiteren Eremiten-/Vanitasvisionen zusammenhängend. Nach Rotzler büßte die Legende damit auch ihre prägnante Form und ihren ursprünglichen Sinn ein.²¹¹

3.3.2 Englische Textüberlieferung

Künstles Annahme, dass die Legende der drei Lebenden und der drei Toten zuerst in einem Gedicht von Walter Map erzählt wurde, ließe nach Rotzler England als Ursprungsland der Erzählung höchste Bedeutung zukommen. Es kann jedoch angenommen werden, dass die zuvor vorgestellten altfranzösischen Gedichte um 1300 zuerst ihren Weg nach England gefunden haben, bevor sie dort neu in englischer Sprache be- und überarbeitet wurden.²¹²

Kurz nach 1426 entstand eine Fassung der Legende *De tribus regibus mortuis*, die in einer von John Audelay beauftragten Kompilation auftaucht.²¹³ Die Kompilation besteht aus 55 Gedichten von Audelay, die sich nur auf den fol. 34^r und 35^v der Handschrift Ms. Douce 302 der Bodleian Library in Oxford erhalten hat. Informationen über den Autor der Dichtungen, John Audelay, sind bis auf eigene Angaben in seinem Werk nicht bekannt. Er soll krank, blind und taub gewesen sein, seine letzten Lebensjahre habe er als Priester

²⁰⁹ Rotzler 1961, S. 43f.

²¹⁰ Cosacchi 1936, S. 329.

²¹¹ Rotzler 1961, S. 44.

²¹² Ebd., S. 45.

²¹³ Tervooren/Spicker 2011, S. 29.

im Dienst von Lord Le Strange in Haghmond Abbey (Shropshire) zugebracht (*ad exemplum aliorum in monasterio*), wovon er in dem auf das Jahr 1426 datierten Kolophon berichtete.²¹⁴ Die persönliche Motivation Audelays bestand darin, dass er seine eigenen Leiden (nach eigener Auffassung resultierend aus den Sünden, die sich aus seinem vorherigen Leben angehäuften) als Strafe Gottes deutete und somit sein geschriebenes Werk nutzte, um andere vermeintliche Sünder zu ermahnen.²¹⁵ Die Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten erscheint in der Handschrift Ms. Douce 302 an zweitletzter Stelle und besteht aus elf Stanzen zu 13 Zeilen.²¹⁶

Audelays Erzählung der Legende beginnt mit einer Jagd, bei der die Jäger ihre Hunde durch laute Hornstöße zur Erlegung des Ebers anfeuern, der sich in einer Waldlichtung aufhält. Drei hochmütige Könige zählen zu dieser Jagdgesellschaft, sie scherzen miteinander und sind zu Pferde unterwegs. Plötzlich zieht ein Unwetter auf, es beginnt es zu regnen und der Himmel verdunkelt sich. Die drei Könige verlieren den Rest der Jagdgesellschaft und deuten die Ereignisse als Zeichen Gottes (und als Zeichen einer höheren Macht, die bei derartigen *adventures* häufig auftritt). Drei Tote erheben sich aus ihren Gräbern, die mit ihrem grässlichen Aussehen die Könige erschrecken. Die Lebenden rufen Christus an, und der erste König spricht sein Entsetzen aus, nachdem er die Leichentücher der Toten erkennt. Der zweite König beschreibt das schreckliche Aussehen der Toten und sieht in dem Ereignis bereits eine Belehrung Gottes. Der dritte König beschimpft die Toten als „Teufel“, die ihnen als Zeichen der Umkehr von Gott gesandt wurden und ruft die anderen Könige zur Flucht auf. Daraufhin ergreift der erste Tote das Wort: Er erklärt, dass sie keine Feinde, sondern die Vorväter der Lebenden seien. Ihr grauenhaftes Aussehen resultiere aus ihrem unbedachten Leben, das sie, wie auch die Könige vor ihnen, gelebt hatten. Zuvor waren sie angesehen und schön gewesen, und nun so scheußlich, dass man ihnen nicht einmal eine Messe lesen lassen wollte:

Herein was I wondon, iwys, / In word wan that me worthelokyst was. / My caren was ful cumlé to cysse; / Bot we have made youe mastyrz amys / That now nyl not mynn us with a mas.²¹⁷ (But we have mistakenly made you masters who will now not even commemorate us with a mass?)²¹⁸ (Vers 100–104).

Den körperlichen Verfall veranschaulichen die schwarzen Knochen des zweiten Toten, die er den drei Königen präsentiert. Der dritte Tote führt die Ermahnungen fort: Er sieht sich als Spiegel der Lebenden und als Warnung vor Hochmut und Leichtsin. Nach den

²¹⁴ Rotzler 1961, S. 46.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Audelay, ed. Fein 2009, S. 218–221.

²¹⁸ Chism 2002, S. 249.

strengen Reden der Toten verschwinden sie wieder in ihren Gräbern. Der Anbruch des Morgens lässt die drei Lebenden wieder zur Rückkehr antreten. Sie sind erleichtert; die Begegnung hat sie dazu motiviert, ihr Leben zu ändern, fortan wollen sie ihren Gefolgsleuten und Menschen in Not helfen. Die Könige sind von nun an gütig und errichten, angeregt von dieser denkwürdigen Begegnung, eine Kathedrale, in der sie Messen lesen lassen:

A mynster thai made with masse, / Fore metyng the men on the mosse. (Vers 139–140)

Die Erzählung schließt mit den Versen 141–143:

And on the woghe wrytyn this was. / To lyte will leve this, allas! / Oure Lord delyver us from losse. Amen.

die von Rotzler wie folgt übersetzt wurden: „Und diese Geschichte war auf die Wand geschrieben. Nur wenige werden Sie glauben. Gott möge uns behüten.“²¹⁹.

Aus diesen Schlussversen geht hervor, dass der Autor sich nicht nur an einer (nicht bekannten) Überlieferung der Legende orientiert hatte, sondern auch an einer Wandmalerei. Whiting ging hier von einer Abschrift der Legende an der Wand einer Kathedrale aus²²⁰, Rotzler nahm eine bildliche Darstellung der Erzählung als Wandmalerei an.²²¹ Die Quellen für diese Fassung der Legende sind unbekannt.²²² Diese Version der Legende zeigt auffallend viele Übereinstimmungen mit den ripuarischen Versionen (*Dit is van den doden koningen jnd van den leuenden konyngen*), so beispielsweise in der Gestaltung der Jagdszenarie, der Trennung der drei Könige von der restlichen Jagdgesellschaft, und der Betonung des Einbruchs der Dunkelheit und der verschreckten Pferde.²²³ Die ripuarische Version beinhaltet zudem die Begleitfigur eines Knechts, der in der englischen Version fehlt.²²⁴

²¹⁹ Rotzler 1961, S. 47.

²²⁰ Whiting 1931, S. 259, Anm. 141: „The pronoun *Dis* must refer to the story told in this poem, which was written on the walls of the cathedral by way of warning.“

²²¹ Wandmalereien der Legende waren in England ebenfalls weitverbreitet.

²²² Rotzler 1961, S. 47.

²²³ Tervooren/Spicker 2011, S. 30.

²²⁴ Eine als Knecht zu deutende Figur findet sich auf den Tafelgemälden, die sich in fast identischen Umsetzungen in Schloss Flechtingen und in der Gemäldegalerie Berlin befinden, und dem Fresko in Cremona, s. u. Rotzler 1961, S. 47.

3.3.3 Italienische Textüberlieferung

Thematisch sind Tod und Vergänglichkeit in der italienischen Kunst und Literatur des 13. bis frühen 15. Jahrhundert weit verbreitet. Dabei ist besonders der *Trionfo della Morte*, der Triumph des Todes, hervorzuheben.²²⁵ Im italienischen Sprachraum sind mehr bildliche als literarische Umsetzungen der Legende der drei Lebenden und der drei Toten überliefert. Den bildlichen Umsetzungen wurden meist kurze, erläuternde *tituli* unterhalb der Darstellungen angefügt.²²⁶ Eine der literarischen Fassungen der Legende befindet sich in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts in der Biblioteca Vaticana in Rom (Cod. Ottobon. 1220, fol. 56^v).²²⁷ Die Begegnung wird hier in sechs Strophen à acht Versen erzählt.²²⁸ Es wird unmittelbar ohne Einleitung mit der Erzählung begonnen, bei der die drei Lebenden, hier als drei Könige, zuerst das Wort ergreifen. Der genaue Ort, an dem sich die Begegnung zuträgt, wird nicht genannt. Nach den Lebenden beginnen die Toten mit ihren Reden. Auch sie waren, wie einst die drei Lebenden, Könige gewesen. Die entstellten Körper der Toten, die in drei verschiedenen Stufen des Verfalls beschrieben werden, bewegen die drei Könige zur Reflexion über die Vergänglichkeit und sie beschließen, sich fortan von den trügerischen weltlichen Freuden abzuwenden. Die Toten verweisen auf ihre vom Tod gezeichneten Körper als Zeichen des Verfalls. Sie mahnen die Lebenden am Beispiel ihrer eigenen Schicksale zur Reue.

In zwei Handschriften sind zwei ähnliche lateinische Versionen der Erzählung überliefert. Der Text hat sich in einer längeren Version aus Ferrara (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms. II, 211e, 1. Hälfte 15. Jh.) und einer kürzeren Version aus Florenz (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. 90 Inf. 13, fol. 47^r, 1401–1410) erhalten.²²⁹ Die kürzere Fassung könnte nach der Einschätzung Rotzlers im Gegensatz zur Handschrift in Ferrara die ursprüngliche Version des Textes sein.²³⁰ Besonders interessant scheint, dass hier nur die drei Lebenden sprechen. Rotzler bezeichnete die Aussprüche der Lebenden als „[...] Betrachtungen über die Vergänglichkeit, wie sie, was häufig vorkommt, vor einem Totenschädel geäußert werden können.“²³¹ Im Vergleich zu den vorhergehenden Gedichten handelt es sich bei den drei Toten nicht um sprechende Tote. Die Toten ergreifen nicht das Wort und können somit auch nicht ihre Mahnreden und jenseitigen Erfahrungen

²²⁵ Rotzler 1961, S. 61.

²²⁶ Tervooren/Spicker 2011, S. 30.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Glixelli 1914, S. 33.

²²⁹ Tervooren/Spicker 2011, S. 30; digitaler Bibliothekskatalog der Biblioteca Medicea Laurenziana: <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/1027948/rec/1> (aufgerufen am 28.02.2024).

²³⁰ Rotzler 1961, S. 68.

²³¹ Ebd.

beschreiben. Auch die Dreizahl der Toten wird in dieser Fassung nicht erwähnt.²³² Ein wesentlicher Unterschied zwischen der Florentiner und der doppelt so langen Ferrareser Fassung besteht darin, dass die Rede des dritten Lebenden besonders ausführlich und mit einem betont religiösen Unterton verfasst wurde, weshalb Künstle und Rotzler von einem zweiten Verfasser ausgingen.²³³ Die knappe und nach Rotzler zweifellos vollständig erhaltene Florentiner Fassung bestätigt diese Vermutung.

Zusätzlich ergreift noch eine vierte Person in der Ferrareser Version das Wort: Es ist ein Prediger, der sich an die Leser wendet, betont an die Sünder, die die in der Legende geschilderten offenen Gräber als Spiegel verstehen sollen. Der Prediger greift den Stolz der Menschen an, den er abschätzig als *homuncio* bezeichnet (verächtliche Bezeichnung des „kleinen Mannes“, im Englischen auch als *titman* bezeichnet, ein Begriff für das kleinste und schwächste Tier eines Wurfs).²³⁴ Es wird an den Lauf der Dinge erinnert, der den Menschen vom Mutterleib zurück in die Erde führt; und zuletzt die strengen, asketischen Worte *Plenus es saccus stercoris*. Rotzler merkte an, dass sich hier der in Hiob 1, 20–22 auftauchende Gedanke wiederholt: *Da stand Hiob auf, zerriss sein Gewand, schor sich das Haupt, fiel auf die Erde, betete an und sprach: Nackt kam ich hervor aus dem Schoß meiner Mutter; nackt kehre ich dahin zurück. Der Herr hat gegeben, der Herr hat genommen; gelobt sei der Name des Herrn. Bei alldem sündigte Hiob nicht und gab Gott keinen Anstoß.*

Dieser Gedanke wurde vor allem durch die *Contemptus-Mundi*-Literatur verbreitet und wirkte so auch auf diese Fassung der Legende.²³⁵ Zuletzt schließt der Prediger seinen asketischen Sermon, indem auf eine *pictura* verweist. Wegen der fälschlichen Datierung des Gedichts in das 12. Jahrhundert durch Pietro Vigo und dem zugrunde liegende *pictura*, wurde auch angenommen, dass die Legende ihren Ursprung in Italien habe.²³⁶

Eine Handschrift aus der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig (Ms. it. IX, 204 [= 6879], 2. Hälfte 15. Jh.) enthält einige begleitende Verse, die zu der wohl bekanntesten bildlichen Umsetzung der Erzählung in Italien, dem Fresko des *Trionfo della Morte* an der Südwand des Camposanto in Pisa, zugehörig sind.²³⁷ Auf dem Pisaner Fresko befanden sich Inschriften- und Bildtafeln, die Textstücke zur Wandmalerei lieferten. Die Halbfiguren in den Rahmen-Medaillons trugen die Spruchbänder, die wie Bruchstücke einer

²³² Tervooren/Spicker 2011, S. 31.

²³³ Rotzler 1961, S. 69.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Vigo 1901, S. 82; Rotzler 1961, S. 70.

²³⁷ Morpurgo 1899, S. 54; Storck 1910, S. 7.

italienischen Fassung der Legende wirken.²³⁸ Diese Bruchstücke haben ebenfalls die Bearbeiter des Freskos in ihrer Deutung schwer beschäftigt. Morpurgo veröffentlichte den Text der zuvor genannten Handschrift (zwar unvollständig) und stellte darin Pisaner Spracheigenheiten fest.²³⁹ Der Verfasser merkte an, dass die 26 Epigramme direkt von dem Pisaner Fresko kopiert wurden.²⁴⁰ Die Verse sollten nach Rotzler wohl schon von Beginn an zum Wandbild und dessen Bildprogramm gehört haben; zuvor vermutete Vasari dagegen, dass sie auf den „dichterischen Eingebungen“ des Malers (den er für Orcagna hielt) fußen.²⁴¹ Die nicht mehr vollständig zu rekonstruierende Fassung ist nur mit den zugehörigen, erläuternden Malereien verständlich. Das Gedicht zeichnet sich durch die dem italienischen Typus entsprechende Betrachtung der Toten in ihren offenen Gräbern aus, während die Lebenden über das Leben und die Vergänglichkeit sinnieren. Nicht genauer definiert wird, wie viele Lebende vor den Toten an ihren Gräbern stehen. Der ursprüngliche Text wurde weiter ausgebaut und durch eine strenge Bußpredigt ergänzt. Rotzlers Vermutung nach könnten dem Verfasser bildliche Darstellungen der Legende vorgelegen haben, obwohl er weiter anmerkte, dass sich der Begriff *pictura* nicht zwangsweise auf ein Bild, sondern ebenfalls auf die vorhergehende Erzählung beziehen könnte.²⁴²

3.3.4 Deutsche und niederländische Textüberlieferung

Aus dem Rhein-Maas-Gebiet haben sich sechs Fassungen der Legende, dazu eine weitere Fassung aus dem südlich-rheinfränkischen Raum mit dem Titel *Dis ist der welte lon*, erhalten.²⁴³ Die Hulthemische Handschrift enthält eine der ältesten Bearbeitungen der Legende, die zwischen 1399 und 1410 entstanden ist (Brüssel, Bibliothèque royale, Ms. 15589-23, fol. 74^v–75^r).²⁴⁴ Hier wird die Legende ohne Einleitung oder erzählerischen Zusammenhang begonnen. Die Erzählung setzt sich ausschließlich aus Dialogen

²³⁸ Rotzler 1961, S. 63.

²³⁹ Morpurgo 1899, S. 51–87.

²⁴⁰ Rotzler 1961, S. 63.

²⁴¹ Vasari, ed. Bettarini/Barocchi 1967, S. 218f.

²⁴² Die Art der Gedichte war in Italien keinen Sonderfall, wobei die Rezeption von *Dies Irae* und früheren Vergänglichkeitsdichtungen zu konstatieren ist, wo *Jacobus de Benedictis* (1230–1306) bereits über die Betrachtung des Todes und des Grabes schrieb und sich für eine Abkehr der weltlichen Dinge aussprach. Vor allem durch die Franziskaner sollen sich derartige Dichtungen im 13. und 14. Jahrhundert in Italien weit verbreitet haben und waren durchaus üblich. Rotzler sah in dem Gedicht einen wichtigen Beleg dafür, dass in Italien der Vanitas-Gedanke durch die Betrachtung der offenen Gräber der Toten bestand, der in Zusammenhang mit der italienischen Bearbeitung der französischen Vorlage stehen soll.

²⁴³ Tervooren/Spicker 2011, S. 31.

²⁴⁴ Ebd.

zusammen: Auf einen lebenden König, der mit seinem Reichtum und seiner Macht prahlt, antwortet ein toter König, der als Reaktion über die Vergänglichkeit reflektiert. In gleicher, nur aus Dialogen bestehenden Form ist die südrheinfränkische Fassung *Dis ist der welte lon* aufgebaut. Die Handschrift stammt wohl aus Straßburg und befindet sich in der Herzog August-Bibliothek in Wolfenbüttel (Cod. Guelf. 16.17 Aug. 4^o, fol. 85^v–87^r).²⁴⁵ Dort sprechen zuerst die Toten, worauf die Reaktionen der Lebenden folgen. Der erste Tote beginnt mit dem Leitspruch der Legende und spricht über seine vergangene, irdische Existenz:

Wir sind dot, so lebent ir; / Der ir sint, der worent wir; / Ovch werdent ir also wir hie stont / Vnd gewerlich vor üch gont. / Ich was ein her sicherlich, / An lande, an lüte, gûte rich: / Do von bin ich becleidet bas, / Danne dies, das lant on has. [...]

Der erste Lebende reflektiert die Rede des Toten und erkennt den Trugschluss der weltlichen Freuden:

Sehent: dis ist der welte lon, / Alsus so werdent wir geton. / Worent es lüte, also wir nu sint, / So sind wir wol gesehen blint. / Pfuch, valdsche vnd triegende welt!

Die Reden der verschiedenen Sprecher sind mit den Überschriften *Mortus dicit* bzw. *Vivus dicit* versehen. Das Manuskript ist zudem illustriert: Jeder Dialog wird von einer Darstellung des jeweils Sprechenden begleitet.²⁴⁶ Zwar sind die Miniaturen nicht von hoher künstlerischer Qualität, sie liefern dennoch einige ergänzende ikonographische Details zum Text. Die Toten sind neben ihren Gräbern stehend dargestellt und können durch ihre Kronen als Könige identifiziert werden, auch die Lebenden sind ihrem Stand entsprechend (mit Ausnahme eines Lebenden) mit Krone und Zepter ausgestattet.²⁴⁷ Die Lebenden sind als die drei Lebensalter – Jüngling, Mann, Greis – dargestellt.²⁴⁸

Rotzler stufte das niederrheinische Gedicht *Dit is van den doden koningen jnd van den leuenden koningen* als das älteste erhaltene Gedicht ein, womöglich noch aus dem 14. Jahrhundert.²⁴⁹ Das Gedicht ist in zwei Handschriften überliefert (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 4^o, Nr. 83, fol. 129^r–135^r; Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. germ., fol. 1027, fol. 154^v–156^r).²⁵⁰ Beiden Handschriften liegt wohl eine gemeinsame Vorlage zugrunde, denn beide Texte umfassen denselben Umfang von 236 Versen.²⁵¹ In dieser nächtlichen Begegnung sprechen die Toten zuerst die

²⁴⁵ Tervooren/Spicker 2011, S. 31.

²⁴⁶ Ebd., S. 32.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Rotzler 1958, Sp. 516.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Tervooren/Spicker 2011, S. 33.

Lebenden an, während sie noch in ihren Gräbern liegen. Diese Fassung der Legende unterscheidet sich besonders in ihrer erzählerischen Ausführung von den weiteren Überlieferungen. Sie ähnelt der Erzählung des *Harteboks* und weist Ähnlichkeiten zu den englischen und französischen Textüberlieferungen auf.²⁵² Ein bemerkenswertes Detail stellt der Schauplatz der nächtlichen Begegnung bei einem Feuer dar. Die Toten treten den Lebenden nicht entgegen, sondern liegen, an den italienischen Bildtypus erinnernd, in ihren Gräbern. Ebenfalls handelt es sich um keinen Dialog zwischen den beiden Gruppen: Die kurzen Reden der Lebenden werden lediglich von der Ansprache einer der drei Toten, der für die Gruppe das Wort ergreift, begleitet.²⁵³ Der Aufbau erinnert an die Erzählmuster der Ritterromane in Reimversen, beginnend mit dem *Aventiure*-Ausritt und der Verirrung im Wald. So setzen die knappen Reden der Lebenden und Toten erst mit Vers 154 ein. Der Verfasser widmete sich besonders ausgiebig der detaillierten Beschreibung der Jagd-Szenerie, den verschreckten Pferden, der Läuterung der Lebenden, der Besinnung der drei Lebenden und dem Aufbruch aus dem dunklen Wald. Zudem werden die Edelleute von einem Diener begleitet, der die Begegnung mit den Toten in einem Traum vorausahnt und, wie der Einsiedler der italienischen Bildtradition, eine seherisch-prophetische Rolle einnimmt.²⁵⁴

Das sogenannte *Hartebok* beinhaltet die umfangreichste und ausführlichste mittelniederdeutsche Überlieferung der Legende mit dem Namen *Van dren konynge*, die dem niederrheinischen Gedicht ähnelt (*Dit is van den doden koningen jnd van den leuenden koningen*). Das *Hartebok* ist eine Sammelhandschrift aus dem späten 15. Jahrhundert, die 296 Verse umfasst (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 102c in scrinio, fol. 76^r–80^v) und u. a. den Versroman Valentin und Namelos, das Marien-ABC und Ablassgebete beinhaltet.²⁵⁵

In der ausführlichen Einleitung wird von dem gemeinsamen Jagdausritt der drei Könige, der Verirrung im Wald und der Begegnung mit den drei Toten erzählt. Dabei wirkt es eher unüblich, dass nach dem Aufeinandertreffen und Gespräch der drei Könige mit den drei Toten ein weiterer Dialog folgt. Alle Beteiligten äußern sich dabei erneut, ungeachtet des vorherigen Gesprächs. Tervooren und Spicker betonten hier als Besonderheit die „[...] geradezu schimpfende Kritik an der korrupten Geistlichkeit“²⁵⁶. In dieser nächtlichen

²⁵² Tervooren/Spicker 2011, S. 33.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd., S. 32.

²⁵⁶ Ebd.

Begegnung sprechen die Toten als Väter der Lebenden aus dem Jenseits zu den drei Edelleuten.²⁵⁷

Die Legende wurde zudem in einer fragmentarisch erhaltenen, inzwischen verschollenen mitteldeutschen Handschrift überliefert, die sich ehemals in der Paulinischen Bibliothek in Münster befunden haben soll.²⁵⁸ Eine Abschrift dieser Handschrift hat sich in Carl Borchlings „Reiseberichten“ und in einer Inkunabel der Universität Münster erhalten.²⁵⁹ Der Text enthält nur die Rede eines Toten, der als König bezeichnet wird. Genauere Informationen zu dieser Version sind bis auf den erhaltenen Textteil nicht bekannt.

Das Bruchstück einer niederdeutschen Fassung befindet sich in einem Codex mit Andachts- und Erbauungstexten aus dem Kloster Arnstein, der im Hauptstaatsarchiv in Wiesbaden verwahrt wird (Wiesbaden, Hauptstaatsarchiv, Bestand 3004 B. 10, fol. 124^r).²⁶⁰ Die Entstehung der Handschrift wird zwischen 1390 und 1410 angesetzt.²⁶¹ In dem Bruchstück sind nur die Beschriften zu den Darstellungen der Toten erhalten. Illustriert wird das Handschrift-Fragment durch eine lavierte Federzeichnung, die die drei Toten in verschiedenen Verwesungszuständen zeigt, die sich aus ihren Gräbern erheben.²⁶²

²⁵⁷ Rotzler 1958, Sp. 516.

²⁵⁸ Tervooren/Spicker 2011, S. 32.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Über das Archivinformationssystem Hessen, für die Einsicht ist eine Registrierung erforderlich: <https://arcinsys.hessen.de/> (aufgerufen am 28.02.2024).

²⁶¹ Datenbank des Projekts „Predigt im Kontext“ der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt: <http://pik.ku-eichstaett.de/15661/> (aufgerufen am 28.02.2024).

²⁶² Storck 1910, S. 27.

4. Die Bildüberlieferung der drei Lebenden und der drei Toten

4.1 Forschungsstand

Der bisher früheste bekannte Beleg des Bildthemas in der Forschung findet sich in dem 1866 veröffentlichten Aufsatz *Le dit des trois morts & des trois vifs dans le département de la Moselle* von Charles Abel in der Zeitschrift *Mémoire de la société d'archéologie et d'histoire de la Moselle*.²⁶³ Abel schloss sich damit einem breiten zeitgenössischen Interesse an, das Monumente und Themen der christlichen Ikonographie sammelte und erforschte. Er beschrieb die im späteren Mittelalter beginnende Darstellungstradition des Todes und hob die im 13. Jahrhundert²⁶⁴ zunehmende Beschäftigung des Menschen mit seinem Tod hervor, im Zuge dessen er auch die Legende der drei Lebenden und der drei Toten als literarisches Thema anführt. Abel nannte die literarischen Vorlagen Baudouin de Condés und Nicholes de Marginals als zwei der einzig bekannten Autoren der Gedichte und beschrieb im Anschluss einige Beispiele der ihm bekannten Wandmalereien.²⁶⁵

Emile Mâle widmete 1908 im Zuge seiner Studien zur christlichen Kunst des späten Mittelalters²⁶⁶ der Legende ein ganzes Kapitel. Er bot dabei einen inhaltlichen und ikonographischen Überblick über die Legende und bezeichnete sie als „[...] première et timide ébauche de la danse macabre“. Gleichzeitig sah er in ihr einen ikonographischen Vorläufer des Totentanzes.²⁶⁷ Ebenfalls nahm er hinter Guy Marchants Druck mit der Ergänzung des Eremiten eine Gedichtvorlage an, die bereits im Italien des 14. Jahrhunderts bekannt gewesen sein soll – die Fresken des Camposanto sah er dafür als Beweis.²⁶⁸

Im Jahr 1908 befasste sich Karl Künstle mit einer literarischen und ikonographischen Untersuchung der Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten und dem Totentanz.²⁶⁹ Er beschäftigte sich mit dem Leitspruch der Legende und seinem Ursprung, den er in der arabischen Poesie annahm. Nachdem Künstle einige literarische Vorlagen behandelt hatte, ging er auf die bildlichen Darstellungen des Themas ein: Dabei unterschied er ihr

²⁶³ Abel 1866.

²⁶⁴ Er erwähnte zudem, dass mit der Wende des 13. Jahrhunderts Kunst und Literatur nach mehr Realismus strebten.

²⁶⁵ Wie u. a. beispielsweise das Pisaner Wandbild Triumph des Todes, das Fresko in Subiaco, in Fontenay, in Saint Riquier, das verlorene Wandbild in Notre-Dame des Clairvaux in Metz und das von Duc de Berry angeordnete und ebenfalls verlorene Steinrelief der Legende, ehemals auf dem Cimetière des Saints-Innocents in Paris. Besondere Erwähnung fand auch das verlorene Wandbild in Ste-Ségoleine in Metz, das Abel als Zeichnung seinem Aufsatz anfügte. Zuletzt führte er die Kalksteinskulptur des „Transi de René de Chalon“ der Kirche Saint-Étienne in Bar-le-Duc von Ligier Richier als prominente Darstellung eines Skeletts im Kirchenraum auf.

²⁶⁶ Mâle 1995.

²⁶⁷ Ebd., S. 355.

²⁶⁸ Ebd., S. 358.

²⁶⁹ Künstle 1908.

Vorkommen nach Bildträgern und widmete sich schließlich der Frage nach der Entstehung der Totentänze.

Nur zwei Jahre nach Künstle folgte die Dissertation von Willy F. Storck bei Henry Thode in Heidelberg. Storck bot hier eine genaue Auflistung der überlieferten Gedichte in altfranzösischer, deutscher, italienischer und englischer Sprache, inklusive der Handschriften, ihrem Aufbewahrungsort, der genauen Signaturen und deren Incipit.²⁷⁰ Es folgte eine unvollständige Auflistung der Wandmalereien, Tafelbilder, Skulpturen, Glasscheiben, Paramente, Miniaturen und Holzschnitte aus der französischen, deutschen, italienischen, englischen, dänischen und niederländischen Kunst. Im Münchner Jahrbuch 1909 besprach Philipp Maria Halm in seinem Aufsatz über altbayerische Totendarstellungen das Bildthema kurz am Beispiel eines Reliefs des Bayerischen Nationalmuseums in München, das die Legende in einer ikonographisch abgewandelten Form der angreifenden Toten zeigt.

Der polnische Romanist Stéfan Glixelli veröffentlichte 1914 seine umfassenden Studien zu den fünf altfranzösischen Gedichten der Legende der drei Lebenden und der drei Toten.²⁷¹ Er stellte dabei die einzelnen Gedichte und ihre Verwandtschaft und Abhängigkeiten umfassend und grundlegend vor. Ebenfalls wurde der Leitspruch als Wesensmerkmal der Gedichte und seine möglichen Ursprünge und Einflüsse besprochen, wie auch knapp die erhaltenen Gedichte aus weiteren Sprachräumen. Glixelli behandelte zudem einige weitere Aspekte der Gedichte ausführlich, wie beispielsweise die Ikonographie der Darstellungen und stellte die Frage, ob zuerst Bild oder Text existierte, bevor er sich den Gedichten widmete. Er sprach sich zudem dagegen aus, die Legende als eine Art Entwurf für den Totentanz anzusehen.

1922 stellte Wolfgang Stammer in seiner Monographie über die Totentänze des Mittelalters²⁷² die Legende vor und vermutete den Ursprung des Leitspruchs wie Künstle im Orient. Er führte weitere, dem Leitspruch ähnliche Beispiele auf und ging vom italienischen Typus als „Urtypus“ aus, der sich schließlich hin zu den „lebenden Toten“ verändert. Künstles (und auch Mâles) These der Legende als Vorgänger der Totentänze lehnte er in dieser Allgemeinheit ab.

Georges Servières befasste sich in seinem Aufsatz *Les formes artistiques du „Dict des Trois Morts et des Trois Vifs“*²⁷³ aus dem Jahr 1926 ebenfalls mit dem Bildthema. Servières

²⁷⁰ Storck 1910.

²⁷¹ Glixelli 1914.

²⁷² Stammer 1922; erweiterte Ausgabe, aber sonst identische Ausgabe von ebd., *Der Totentanz. Entstehung und Deutung*, München 1948.

²⁷³ Servières 1926, S. 19–36.

nannte dabei einige Bildbeispiele, vor allem im französischen Sprachraum, und führte knapp in die Ikonographie des Bildthemas und mögliche Variationen ein. Er erklärte sich die „Emigration“ des Bildthemas durch den intellektuellen Austausch zwischen Frankreich und Italien im 14. Jahrhundert.²⁷⁴ Servières nahm daher an, dass die Legende so von Frankreich (als Ursprung) nach Italien gelangte und sah zudem das Ethos der Bettelorden der Franziskaner und Dominikaner als Katalysator der Verbreitung an. Entgegen ihrer gemeinsamen Wurzeln sah Servières den größten Unterschied zwischen dem Totentanz und der Legende in ihrem Sinn und Zweck. Die Erzählung rief mit ihrer frommen Moral zur christlichen Demut auf.

1932 behandelte Raimond van Marle in seinem Überblickswerk der *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures, Bd. 2: Allégories et symboles*²⁷⁵ die Legende, vermutete ihren Ursprung in Italien und sprach sich bewusst gegen Frankreich aus. Er stellte dabei einige italienische Wandmalereien in ihren ikonographischen Besonderheiten vor, darunter auch das Jacopo del Casentino zugeschriebene Tafelgemälde.

1936 widmete Stephan Cosacchi in seinem ersten Band der *A haláltáncok története/Geschichte der Totentänze* der bildlichen Darstellung der Legende ein ganzes Kapitel.²⁷⁶ Er führte dabei nach dem Vorbild Künstles und Storcks eine Auflistung zahlreicher bildlicher Darstellungen, sortiert nach ihrer ungefähren Entstehungszeit vom 13. bis zum 16. Jahrhundert, an. Die Darstellungen wurden knapp beschrieben und teilweise ikonographische Besonderheiten hervorgehoben, wie beispielsweise die Gleichsetzung der drei Lebenden mit den drei Hauptstufen des Lebensrads oder mit den drei Nichtigkeiten.

Robert Oertel erwähnte 1948 in seiner knappen Abhandlung über den Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa²⁷⁷ die Darstellung der Erzählung, bei der eine große höfische Jagdgesellschaft auf die drei Toten in ihren Särgen trifft. Er nannte kurz den Leitspruch, stellte seinen nicht christlichen Ursprung fest und deutete seine Quelle im Nahen Osten und seine Bekanntheit im Altertum an.²⁷⁸ Oertel beschrieb die Darstellung der Legende ausführlich und hob dabei auch die Gegenüberstellung der *vita contemplativa* in Form des

²⁷⁴ Er nannte dabei die französische Prägung Boccaccios durch seine angebliche französische Mutter und die mindestens zwei Reisen Dantes nach Frankreich, Petrarca studierte in Carpentras, Avignon, Montpellier, Dantes Mentor Brunetto Latini verbrachte sieben Jahre in Paris ...

²⁷⁵ Van Marle 1932.

²⁷⁶ Cosacchi 1936.

²⁷⁷ Oertel 1948.

²⁷⁸ Er griff dabei auch das bei Abel 1866, S. 21, genannte silberne Skelett beim „Gastmahl des Trimalchio“ auf, das an die Vergänglichkeit und zugleich den Lebensgenuss erinnern und mahnen soll.

Eremiten und der *vita activa* der höfischen Jagdgesellschaft hervor. Er identifizierte den von Vasari als „San Macario“²⁷⁹ bezeichneten Einsiedler als Makarios den Ägypter und setzte diesen Namen in Bezug zum Begriff der *Danse Macabre*.²⁸⁰

Liliane Brion-Guerry veröffentlichte 1950 *Le thème du Triomphe de la mort dans la peinture italienne*, wo sie der Legende in der italienischen Kunst ein eigenes Kapitel widmete und dabei die literarischen Vorlagen, den Ursprüngen des Leitspruchs und einige Bildbeispiele ikonographisch besprach. Generell lässt sich feststellen, dass die Erzählung häufig im größeren Kontext von anderen ikonographischen Bildgattungen zum Thema Tod wie dem Totentanz und dem Triumph des Todes behandelt und erklärt wurde. Bis auf einen kurzen Überblick und eine grobe ikonographische Entwicklung der Bildgattung wurde die Ikonographie dabei eher knapp behandelt, wenn auch häufig Bildbeispiele vorgestellt wurden.

Alberto Tenenti stellte 1952 in *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*²⁸¹ die Legende bereits in der Einleitung vor und spricht auch die Wandlung der Ikonographie von der Begegnung zum feindlichen Angriff der drei Toten in der eher begrenzten Zeit seiner Popularität an. Er bezeichnete die Legende als „[...] première image macabre [...]“ mit besonderer Wichtigkeit, da sich der Betrachter so seinen körperlichen Zustand nach dem Tod bewusst machte.

Der Schweizer Kunsthistoriker, Redakteur und Publizist Willy Rotzler (1917–1994) verfasste 1955 den entsprechenden Artikel im *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*.²⁸² Nachdem er 1947 seine Dissertation an der Universität Basel zu demselben Thema abschlossen hatte, widmete er im Jahr 1961 dem Bildthema eine Monographie im größeren Kontext mittelalterlicher Vergänglichkeitsdarstellungen.²⁸³ Ähnlich wie Künstle und Storck stellte Rotzler zunächst die literarischen Quellen der Legende aus ihren Ursprungsländern vor; anders als bei der Auflistung Storcks führte Rotzler den Charakter der Begegnungen, ihre Eigenheiten und Unterschiede aus. Besonders ausführlich widmete er sich den ikonographischen Unterscheidungen: Er stellte die beiden Bildtypen mit Beispielen vor und behandelte auch die Weiterentwicklungen der Bildtypen. Rotzler legte in seiner Monographie einen besonderen Fokus auf die ikonographischen Aspekte und Umsetzungen der Legende. Er bot bisher als Einziger einen umfassenden Einblick in die Ikonographie des Bildthemas; die jüngeren Autoren lieferten

²⁷⁹ Vasari, ed. Bettarini/Barocchi 1967, S. 221.

²⁸⁰ Oertel 1948, S. 17.

²⁸¹ Tenenti 1952.

²⁸² Rotzler 1958, Sp. 512–524.

²⁸³ Rotzler 1961.

dagegen in den folgenden Jahrzehnten einen geographisch oder zeitlich eingegrenzten Einblick in die ikonographische Vielfalt.

In der umfassenden Abhandlung Cosacchis über den Totentanz von 1965 fand auch die Legende Erwähnung, dabei wurden einige Bildbeispiele vorgestellt, wie die verlorenen Wandmalereien in Sainte-Ségonne in Metz in besonderer Ausführlichkeit.²⁸⁴ Er hob dabei besondere ikonographische Details der Legende heraus, wie beispielsweise die Darstellung der drei Lebenden als Vertreter der Hauptstufen des Lebensrads Jüngling, Mann und Greis. 1990 folgte ein kurzer Beitrag Hans H. Hofstätters zur Bildthematik und der Unterscheidung in die zwei verschiedenen Typen, ebenfalls führte er die inhaltliche Wandlung zu den feindlichen Toten aus.²⁸⁵

Einige Beiträge zu dem Bildthema behandelten vornehmlich nach Region eingegrenzte Wandbilder, teilweise Einzelbeispiele wie Gerhard Elsner 1990 in seinem kurzen Beitrag über die Wandmalerei in Überlingen am Bodensee²⁸⁶ oder ein zeitlich und geographisch definierter Raum wie die Legende im Regnum der Anjou, 2001 von Friederike Wille als Aufsatz²⁸⁷ veröffentlicht. Eine größere und detaillierte Zusammenfassung über die Wandmalereien der Legende in Frankreich bot die 2001 von der Groupe des Recherches sur les Peintures Murales veröffentlichte Monographie *Vifs nous sommes ... morts nous serons*²⁸⁸, wo eine Vielzahl an Beispielen alphabetisch aufgelistet, vorgestellt und über mögliche gestalterische Verwandtschaften ausführlich referiert wurde.

Mino Scandella erläuterte in einem Aufsatz von 2002 die Bildgattung der Legende, listete die Vorkommen der bildlichen Umsetzungen auf und behandelte einige prominente Beispiele dabei ausführlich.²⁸⁹ Ebenfalls wurden die Ikonographien des Triumphs des Todes und des Totentanzes im Bezug zur Legende gesetzt und vorgestellt.

In der Publikation *Mixed Metaphors* von Sophie Oosterwijk und Stefanie Knöll aus dem Jahr 2011 befassten sich einige Aufsätze mit der Erzählung, wie Christina Kralik in *Dialogue and violence in medieval illuminations of the three living and the three dead*, wo die Wandlung der Begegnung in den Stundenbüchern des 15. Jahrhunderts in einen

²⁸⁴ Cosacchi 1965.

²⁸⁵ Ebenfalls betonte er die direkte Spiegelung der gekrönten Lebenden und der ebenfalls gekrönten Toten, die auch beide die gleichen Kronen tragen. Hofstätter hielt fest, dass vor allem die zunehmend auftretenden szenischen Vereinzelnungen den Zeitgeist des Individualismus ab Ende des 15. Jahrhunderts wiedergeben. Hofstätter 1990, S. 261–264.

²⁸⁶ Elsner 1990, S. 265–268.

²⁸⁷ Wille 2001, S. 225–239.

²⁸⁸ *Vifs nous sommes* 2001.

²⁸⁹ Scandella 2002, S. 3–10.

feindseligen Angriff festgestellt wurde und Marco Piccats Aufsatz, der die Legende in der italienischen Kunst behandelte.²⁹⁰

Besonders ausführlich widmeten sich 2011 Helmut Tervooren und Johannes Spicker den verschiedenen Textüberlieferungen aus dem deutschen und niederländischen Sprachraum.²⁹¹ 2013 beschäftigte sich Ashby Kinch im zweiten Kapitel von *Imago Mortis* mit den „Bildern des Todes“ im Spätmittelalter.²⁹² Im zweiten Kapitel behandelte er die Legende und im Speziellen die Auseinandersetzung der mittelalterlichen Gesellschaft mit den Toten. Er führte die Legende und einige Bildbeispiele auf und verwies auf die Rolle der Legende in Bezug auf die Machtverhältnisse zwischen Geistlichen und Adel und die Kunstpatronage des Adels.

Einige Aufsätze von 2018 bis 2022 befassten sich eher knapp mit dem Bildthema der Erzählung und erläuterten es anhand eines oder mehrerer ausgewählter Beispiele, teils auch geographisch eingegrenzt.²⁹³ Neben den Todesbildern des Spätmittelalters in Böhmen wurden auch die Legende und ihr Vorkommen in der böhmischen Wandmalerei in *Speculum Mortis*, erschienen 2020, von Daniela Rywíková behandelt.²⁹⁴

Hans-Collas erwähnte die zerstörte Skulptur der drei Lebenden und der drei Toten auf dem Cimetière des Innocents in Paris in einem 2022 veröffentlichten Beitrag über die *Entstehung und Verbreitung des Totentanzes in der französischen Wandmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts*²⁹⁵. Sie benannte die drei Lebenden und drei Toten als inhaltliche Ergänzung zu den Totentänzen im Programm der Wandmalereien in französischen Kirchen.²⁹⁶ Im Anschluss an den Aufsatz Hans-Collas folgte ein Beitrag Sophie Oosterwijks zu den Totentänzen in England über die Jahre.²⁹⁷ Der Aufsatz Oosterwijks nannte dabei kurz die Legende und ihre bildlichen Umsetzungen, die ab dem 13. Jahrhundert in England nachzuweisen sind.²⁹⁸

²⁹⁰ Kralik 2011, S. 133–154; Piccat 2011, S. 155–167.

²⁹¹ Tervooren/Spicker 2011.

²⁹² Kinch 2013.

²⁹³ Gordon 2018, S. 97–107; Hans-Collas 2022, S. 12–17; Oosterwijk 2022, S. 18–23; Bellerio 2018, S. 48–53; Eörsi 2021, S. 39–61.

²⁹⁴ Rywíková 2020.

²⁹⁵ Hans-Collas 2022, S. 12–17.

²⁹⁶ Ebd., S. 15.

²⁹⁷ Oosterwijk 2022, S. 18–23.

²⁹⁸ Ein englisches Gedicht von John Audelay folgte hingegen erst im 15. Jahrhundert, während der Totentanz zunächst ohne Bebilderung und nur als Text nach England kam. Oosterwijk 2022, S. 19f.

4.2 Bildliche Umsetzungen der Legende

Die bildlichen Umsetzungen der Legende der drei Lebenden und der drei Toten tauchten seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in verschiedensten Variationen und künstlerischen Techniken in der Kunst Frankreichs, Deutschlands, Italiens, den Niederlanden, Englands und Nordeuropas auf.²⁹⁹ Dabei sind Umsetzungen in zahlreichen künstlerischen Techniken wie der Druckgrafik, als Miniaturmalerei in Codices, als Holzschnitte oder Zeichnungen im Anhang an Sterbegebete in liturgischer oder erbaulicher Literatur und – besonders häufig – als Wandmalereien an oder in Kirchen oder Kapellen/Friedhofskapellen vertreten; doch auch auf Paramenten, Glasmalerei oder in der Bildhauerei finden sich einzelne Umsetzungen des Bildthemas.³⁰⁰ Seltener wurde die Legende in der Tafelmalerei umgesetzt. Die Anschaffung zweier Tafelbilder der Legende durch Herzog Amadeus V. von Savoyen in London ist im Jahre 1292 bezeugt.³⁰¹ Zwei fast identische Tafelgemälde sind erhalten, eines im Schloss Flechtingen, Kreis Gardelegen, Altmark, das zweite, besser erhaltene und einem Triptychon zugehörige wurde 1884 von Berlin an die Sammlungen der Universität Göttingen entliehen und später wieder an die Gemäldegalerie zurückgegeben.³⁰² In der älteren Literatur wurde das Gemälde als „Schule von Siena“ an Jacopo del Casentino zugeschrieben.³⁰³

In der Buchmalerei sind die vielfältigsten Umsetzungen der Legende festzustellen. Zudem haben sich zahlreiche monumentale Wandmalereien erhalten, vor allem auf Friedhöfen, Kreuzgängen, Kirchen und Ossuarien.³⁰⁴ Eine plastische Umsetzung der Begegnung ist das historisch bezeugte, vom Duc de Berry (1340–1416) im Jahr 1408 in Auftrag gegebene Epitaph, das dem ermordeten Herzog von Orléans gewidmet war.³⁰⁵ Das Relief soll sich ehemals am Portal der Kirche Aux Saints-Innocents befunden haben, wo der Duc de Berry begraben werden wollte.³⁰⁶ Der Cimetière des Innocents wurde im Jahre 1780 geschlossen, die Kirche 1786 zerstört.³⁰⁷ Die Inschrift des Epitaphs wurde vor seiner Zerstörung dokumentiert:

²⁹⁹ Rotzler 1961, S. 7.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Storck 1910, S. 16.

³⁰² Van Marle 1932, S. 387. Zuschreibung an Jacopo del Casentino durch R. Offner (Jacopo del Casentino, *Bollet. D'Arte del Minist. Della Pubbl. Istr.*, Dezember 1923; mit Anmerkung von van Marle: „Elle m'avait parue douteuse.“); Storck 1910, S. 39–40.

³⁰³ Van Marle 1932, S. 387f.; Storck 1910, S. 40.

³⁰⁴ Rotzler 1961, S. 7.

³⁰⁵ Champion 1925, S. 1; Rotzler 1958, Sp. 518.

³⁰⁶ Champion 1925, S. 1.

³⁰⁷ Das Epitaph mit der Darstellung der Legende ist bereits früh in der Literatur belegt, darunter in der *Description de la Ville de Paris sous Charles VI.* von Guillebert de Metz (um 1390/91–nach 1446) aus dem Jahr 1434, in *Théâtre d'antiquitez de Paris 1612* von Jacques du Breul und in *Histoire de Charles VI, par Juvénal des Ursins avec annotations de Godefroy* von Godefroy aus dem Jahr 1653.

En l'an mil quatre cents & huict, / Jean Duc de Berry trespuissant / En toutes vertus bien instruit, / Et Prince en France florissant, / Par humain cours lors cognoissant, / Qu'il conuient toute creature / Ainsi que nature consent / Mourir, & tendre à pourriture, / Fit tailler icy sa sepulture / Des trois vijs außi des trois morts / Et de ses deniers la facure, / En paya par iustes accords / Pour monstrer que tout humain corps / Tant aye biens ou grand cité / Ne peut eüter les discords / De la mortelle aduersité. / Donq' pour auoir felicité / Ayons de la mort souuenir: / Afin qu'après perplexité / Puißions aux saincts cieus paruenir, / Prions pour le Prince susdit, / Et ensuiuons son intendit.³⁰⁸

Die bildlichen Umsetzungen der Legende häufen sich besonders gegen Ende des 14. Jahrhunderts, wie Mâle festhielt und begründete: „[...] La Légende n'entre vraiment dans l'art qu'au moment où la pensée de la mort commence à peser lourdement sur les âmes. [...]“.³⁰⁹ Selbst bis ins 16. Jahrhundert und darüber hinaus tritt die Legende in der bildenden Kunst auf, jedoch lässt sich im Verlauf des 16., und besonders im 17. Jahrhundert ein deutlicher Rückgang seiner Erscheinung erkennen.

Bei den bildlichen Umsetzungen der Legende werden in der Forschung seit dem frühen 20. Jahrhundert ikonographisch der französische und der italienische Typus unterschieden. Der italienische Typus zeichnet sich dadurch aus, dass kein aktiver Dialog zwischen den Lebenden und den Toten stattfindet. Die drei Lebenden treffen auf drei Toten, die in ihren Gräbern liegen. Dazu ist der Einsiedler als Mediator zwischen den Lebenden und den Toten dargestellt, der anstelle der sprechenden Toten den Reflexionsprozess der Lebenden anregt.

Der französische Typus stellt die Begegnung so dar, wie sie in den altfranzösischen Redaktionen beschrieben ist. Die Bezeichnung ergibt sich zudem aus den Darstellungen aus dem französischen Sprachraum, die fast ausschließlich dieser Bildtradition folgen. Die drei Lebenden begegnen drei sprechenden Toten, die aktiv den Kontakt und Dialog mit den Lebenden eingehen. Häufig findet das Ereignis im Falle beider Typen in der Natur auf einem Friedhof oder nahe einem Bildstock statt.

Bei den bildlichen Umsetzungen fallen gestalterische Übernahmen und Ähnlichkeiten zwischen einigen Darstellungen deutlich auf, dabei wurden verschiedene Bildtraditionen ausgeprägt. Zum Bildthema ist festzustellen, dass die jungen Edelleute zu Beginn des 15. Jahrhunderts zu Fuß unterwegs gezeigt werden, wie in den Gedichten des 13. Jahrhunderts geschildert. Die künstlerischen Umsetzungen stellen die Lebenden im Laufe der Zeit zunehmend zu Pferd dar, was schließlich im späten 15. Jahrhundert zur Regel wird.³¹⁰ Solche Freiheiten hatten sich die Künstler nicht selbst genommen, vielmehr

³⁰⁸ Du Breul 1612, S. 835.

³⁰⁹ Mâle 1995, S. 356.

³¹⁰ Ebd.

basierten sie auf verschiedenen Bildvorlagen, die sich u. a. an den literarischen Umsetzungen der Legende orientierten.³¹¹ Viele Darstellungen weisen auffallende motivische Ähnlichkeiten auf, da sie nach ähnlichen Vorbildern gestaltet wurden. Solche Vorlagen wurden in der Druckgrafik verbreitet, doch auch Wandmalereien waren für ein großes Publikum zugänglich.

Die Miniatur in der Handschrift Ms. 3142 der Bibliothèque de l' Arsenal in Paris gilt in der Literatur als die älteste bekannte bildliche Umsetzung der Legende: Die lineare Gegenüberstellung der beiden Gruppen, mitsamt einiger weiterer ikonographischer Details, lässt sich in einer Vielzahl an weiteren Darstellungen neben der Federzeichnung der Ms. 3142 feststellen. Wegen seines häufigen Vorkommens wird diese ikonographische Umsetzung, ausgehend von der frühen Federzeichnung, in dieser Arbeit als eigenständige Bildtradition behandelt und soll zur ikonographischen Differenzierung dienen.³¹²

Zur weiteren ikonographischen Abgrenzung der verschiedenen Bildtraditionen soll eine weitere Darstellungsart unterschieden werden, die den literarischen Ursprung des Themas besonders hervorhebt: Ergänzend zur Gegenüberstellung der Gruppen der Lebenden und der Toten wird in dieser Bildtradition die Darstellung durch Banderolen erweitert, die meist den Leitspruch der Legende oder die Reden der Lebenden und der Toten beinhalten und zusätzlich zur bildlichen Darstellung den Inhalt und die Bedeutung der Legende verdeutlichen.

Nicht zu überraschen scheint, dass eine der populärsten Bildtraditionen von einem Holzschnitt ausging, der durch die Drucke der *Danse Macabre* von Guy(ot) Marchant große Bekanntheit erlangte und durch seine große Reproduzierbarkeit vervielfältigt und weit verbreitet wurde. Der Gegenüberstellung der drei Lebenden als aufgebrachte Reitergruppe mit den drei Toten und zusätzlich eines der Begegnung beiwohnenden Eremiten soll im Folgenden als dritte, eigene ikonographische Kategorie dienen. Bereits hier lässt sich eine inhaltliche Erweiterung der Legende feststellen, denn die französischen Gedichtvorlagen werden von keinem Einsiedler begleitet – der Einsiedler stellt dagegen ein Merkmal des italienischen Typus dar, der für die Toten in ihren Gräbern das Wort ergreift und die Lebenden belehrt.

Ferner lässt sich durch die ikonographischen Differenzierungen eine generelle Entwicklung feststellen: Ausgehend von Marchants Holzschnitt erfährt die Ikonographie der Legende fortan eine Veränderung, die mit einer schwerwiegenden inhaltlichen Umdeutung

³¹¹ Mâle 1995, S. 356.

³¹² Im Folgenden häufig als Arsenal-Bildformel oder Arsenal-Bildkomposition bezeichnet.

einhergeht. Wo bei der Bildtradition nach Marchant die lebenden Reiter vor einer teils fast friedlich anmutenden Gruppe Toter fliehen, ergreifen sie in der vierten ikonographischen Bildtradition die Flucht vor den feindlichen, angreifenden Toten. Diese Darstellungsweise führt so weit, dass teils nicht nur der Angriff, sondern bereits die schweren Verletzungen der Edelleute dargestellt sind. Es zeichnet sich dabei nicht nur eine eigene Bildtradition ab, sondern eine ganze inhaltliche Weiterentwicklung der Ikonographie, da diese Wandlung besonders im 16. Jahrhundert auftritt, bevor die Legende sich schließlich ab dem 17. Jahrhundert deutlich weniger Beliebtheit erfreute und fortan kaum noch umgesetzt wurde.

Der von der Forschung seit dem frühen 20. Jahrhundert getätigten Unterscheidung in den französischen und italienischen Typus entsprechend werden im Anschluss einigen exemplarischen Beispielen des italienischen Typus ein weiterer Unterpunkt gewidmet, um die ikonographische Vielfalt der Legende weiter vorzustellen und hervorzuheben. Dadurch wird klar, dass die Einteilung in zwei Bildtypen zwar einen groben Überblick verschafft, aber dennoch nicht präzise genug erscheint, da die Ikonographie der Legende in ihrer Entwicklung zahlreiche Variationen und Mischtypen aufweist.

Bei der ikonographischen Einordnung der Darstellungen werden verschiedene Bildtraditionen unterschieden, ohne dass damit eindeutige „Vorbilder“ bestimmt wären. Die Auswahl der für die Bildtradition stellvertretenden Darstellungen erfolgt dabei lediglich exemplarisch. Die Vergleiche sollen Verwandtschaften und Ähnlichkeiten deutlich machen, ohne dass damit jeweils eine Abhängigkeit oder vorbildhafte Beziehung angenommen werden können. Auch war die Vollständigkeit der Bildbelege nicht intendiert, die Auswahl ist exemplarisch.

4.3 Der französische Bildtypus

4.3.1 Die Pariser Federzeichnung und ihre Rezeption

4.3.1.1 Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 3142

In der Forschung gilt die Miniatur aus dem Gedichtband für Maria von Brabant, der die literarische Überlieferung Baudouin de Condés enthält und illustriert, als älteste erhaltene und bekannte Darstellung der Legende (Abb. 3).³¹³ Als Maria von Brabant (1254–1322) 1275 als Frau König Philipps II. von Frankreich zur Königin gekrönt wurde, nutzte sie ihre Stellung, um das künstlerische Schaffen am Hofe zu fördern.³¹⁴ Im Zuge dessen kam es zur Anfertigung des Gedichtbands, der eine Zusammenstellung verschiedener altfranzösischer Poesie (u. a. von Baudouin de Condé) enthält. Der unbekannte Künstler des Gedichtbands, der wohl größtenteils für die Miniaturen verantwortlich war, wird in der Literatur als *maître de Méliacin* bezeichnet und war von ca. 1285 bis 1300 in Paris für königliche, adelige und geistliche Auftraggeber tätig.³¹⁵ Der *maître de Méliacin* trug wesentlich zu zahlreichen französischen Handschriften und lateinischen Werken didaktischer, religiöser und wissenschaftlicher Natur bei.³¹⁶

Die Handschrift befindet sich unter der Signatur Ms. 3142 in der Bibliothèque de l’Arsenal in Paris. Zuvor war sie u. a. Teil der Sammlung des Bibliophilen Louis-Jean Gaignat (um 1697–1768; Nennung im Verkaufskatalog seiner Sammlung von 1769), ehe sie in die Bibliothek des Marquis de Paulmy (1722–1787) überging, die ab 1797 zu einer öffentlichen Bibliothek und schließlich zur Bibliothèque de l’Arsenal wurde.³¹⁷ Die Handschrift entstand zwischen 1285 und 1292 und umfasst in ihrer Gesamtheit 321 folia aus Pergament, die meist in drei Textkolonnen beschrieben sind und zahlreiche Miniaturen enthalten.³¹⁸ Die Darstellung der Legende zählt zum französischen Typus, bei welchem die drei Lebenden den ebenfalls lebendig erscheinenden Kadavern der Toten gegenüberstehen. Auf fol. 311^v befindet sich die lavierte Federzeichnung der Begegnung. Die drei Lebenden und die drei Toten sind einander in zwei Gruppen gegenübergestellt und von einem querrrechteckigen, mit zartem Grün gefüllten Rahmen eingefasst. Dabei ragen die Füße der Dargestellten perspektivisch leicht über den Rahmen hinaus. Zu den Ecken der Rahmung und je zur Mitte der Flächen erstrecken sich kurze, stilisierte Blattranken. Der Hintergrund

³¹³ Rotzler 1958, Sp. 519; Storck 1910, S. 18.

³¹⁴ Lalou 1993, Sp. 276.

³¹⁵ Azzam/Collet 2001, S. 208.

³¹⁶ Ebd., S. 207f.

³¹⁷ <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc83871f> (aufgerufen am 28.02.2024).

³¹⁸ Azzam/Collet 2001, S. 207; <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc83871f> (aufgerufen am 28.02.2024).

ist leer und definiert somit keinen genauen Ort der Begegnung. Die Lebenden sind als drei junge Edelleute dargestellt: Ihr hoher Stand wird durch die langen Gewänder, über denen sie mit Feh gefütterte Mäntel tragen, und die das kurze, lockige Haar bekrönenden Haarreife deutlich. Ein Falke auf dem Arm des dritten, im Profil gezeigten Lebenden verweist als Statussymbol auf die hohe Stellung der jungen Männer, da die Falkenbeize dem Adel vorbehalten war und als edelste Art der Jagd galt.³¹⁹ Durch die Einführung des Jagdregals durch die fränkischen Könige wie Karl den Großen wurde die Falkenjagd zum Vorrecht des Königs und der Adligen, nachdem zuvor keine derartigen Einschränkungen wirksam waren. Dieses „[...] rein sportliche Vergnügen [...]“³²⁰ wurde zu einer besonderen Mode der hohen Stände, „[...] der sich zu versagen schon im 10. Jh. als untypisch galt [...]“.³²¹ Der Falke nimmt Bezug auf den Jagdausritt, bei dem es zu dieser unheimlichen Begegnung gekommen ist. Der erste und der zweite Lebende am linken Rand neigen ihre Häupter verunsichert zu Boden. Der am linken Rand außen stehende Edelmann hält seine Hände ineinander verschränkt. Scheinbar verlegen hat er seinen Rockzipfel unter seinem linken Arm einklemmt, der in einer kleinen Faltenkaskade zu Boden fällt und mehr von der edlen Fehfütterung des Mantels preisgibt. Er trägt ein langes, blaues Gewand mit goldenem Gürtel, rotem Kragen und roten Ärmeln und darüber den mit Feh gefütterten Mantel in derselben Farbe. Nur der dritte Lebende blickt direkt zu den drei Skeletten: Er trägt ein blaues Gewand und darüber den gefütterten Mantel in einem kräftigen Blauton, der Gürtel und die Borten des Mantels sind im Brustbereich in Gold gestaltet. Auch ergreift er die Hand des zweiten Lebenden, der sich fast hinter ihm zu verstecken scheint und den Arm auf dem Rücken des dritten Lebenden abstützt. Der zweite Edelmann neigt demütig das Haupt vor den drei Toten, die ihm gegenüberstehen. Sein Gewand ist in blasser, rötlicher Farbe mit blauen Ärmeln und blauem Kragen wiedergegeben. Das Unbehagen der drei Lebenden in dieser übersinnlichen Begegnung wird trotz ihrer reduzierten Gebärden und Mimik deutlich. Die drei Toten sind als drei aufrecht stehende Skelette dargestellt. Der erste Tote, der dem dritten Lebenden direkt gegenübersteht, richtet seinen Blick und das Haupt zu der Gruppe der Lebenden. Der kahle Totenschädel und der knochige Körper sind von einem zerfetzten bräunlichen Leichentuch bedeckt. Der Tote hält die mageren Arme vor seinem Oberkörper verschränkt, es scheint, als würde der Gestus seine Worte begleiten. Der zweite Tote ist mit geneigtem Haupt wiedergegeben. Auch er ist von Kopf bis zu den Knöcheln in ein weites, faltenreiches Leichentuch gekleidet. Das Tuch ist im Vergleich zu

³¹⁹ Roeder 1915, S. 7; Peters 1973, Sp. 1253.

³²⁰ Peters 1973, Sp. 1277.

³²¹ Ebd.

seinem Vorgänger jedoch nicht zerrissen und noch sauber. Er hat seinen rechten Arm aus dem schweren Tuch gewunden und hält diesen über seinen Oberkörper. Der letzte Tote ist als unbedecktes Skelett dargestellt. Das Skelett wendet sein Haupt zu den drei Lebenden und hält seinen rechten knöchernen Arm in einer Art Redegestus vor der linken Brust. Diese Haltung scheint wie bei den beiden vorhergehenden Toten die Rede anzudeuten. Besonders detailliert sind das stark hervortretende Gerippe, die Knochenarme und die sehnige Fläche vor der Körpermitte wiedergegeben. Relativ wenig detailgetreu laufen hingegen die mageren Beine schmal und wenig definiert aus. Der Dialog zwischen den beiden Gruppen scheint durch die Haltungen der Toten angedeutet, die doch deutlich Redegesten implizieren. Die Federzeichnung in der Handschrift der Bibliothèque de l' Arsenal in Paris gilt nicht nur als älteste bildliche Wiedergabe der Erzählung, sondern formt zugleich unter ihrer Kategorisierung als französischer Typus eine eigene Bildformel, bei welcher die Lebenden und die Toten nacheinander in Gruppen gegenübergestellt sind.

4.3.1.2 London, British Library, Ms. Arundel 83 II

Unter der Signatur Ms Arundel 83 sind zwei englische Handschriften in der British Library in London zusammengefasst.³²² Der erste Teil umfasst den sogenannten Howard-Psalter (fol. 1^r–116^v), der zweite Teil (fol. 117^r bis 135^v) ist der sogenannte Psalter von Robert de Lisle.³²³ Die Entstehung des Kopierbands wird um 1308 bis 1340 angesetzt.³²⁴ Die Benennung des Howard-Psalters ist auf seinen ehemaligen Besitzer, William Howard, Lord von Naworth (1563–1640), zurückzuführen, dessen Name auf fol. 2^r mit der Jahreszahl 1591 eingetragen ist, und das Wappen der Howard-Familie, das auf fol. 3^r unter der Signatur William Howards großflächig die Miniatur füllt.³²⁵ Der De-Lisle-Psalter ist nach Robert de Lisle (1288–1344) benannt, dem ersten Besitzer und mit größter Wahrscheinlichkeit Auftraggeber des Psalters.³²⁶ Die von de Lisle verfasste Inschrift auf fol. 122^v belegt ihn als den Eigentümer und trägt das Datum 1339.³²⁷ Der Inschrift nach wollte de Lisle den Psalter nach seinem Tod seinen Töchtern Audere und Alborou

³²² Sandler 2017, S. 259.

³²³ Ebd. Es ist nicht bekannt, ob Robert de Lisle auch der Auftraggeber der Handschrift war.

³²⁴ Sandler 1986, S. 43, Nr. 38.

³²⁵ Die fälschliche Verbindung zwischen dem Psalter und dem 1308 verstorbenen William Howard, die auch von Rotzler übernommen wurde, wurde von Sandler ausgeschlossen: Sandler 2017, S. 259.

³²⁶ Sandler 1999, S. 13.

³²⁷ Nach Ebd., S. 11, die die übersetzte Transkription von E. M. Thompson von 1895 übernahm: *I Robert de Lyle give this book on this day [November 25] in the year of our Lord 1339 to my daughter Audere with my blessing. And after her death to Alborou her sister and so from sister to sister as long as either lives. And afterwards it will remain forever with the ladies of Chegesaundes. Written in my hand.*; Sandler 1975, S. 1.

vermachen; nach Auderes Tod sollte die Pergamenthandschrift schließlich in den Besitz des Chicksands-Konvents übergehen, wo die beiden Schwestern wohl als Nonnen lebten.³²⁸

Weder der weitere Verbleib des Psalters nach dem Ableben von de Lisle noch Hinweise auf nachfolgende Besitzer sind überliefert.³²⁹ Der Psalter ist nur fragmentarisch erhalten und besteht aus einem Kalender und prächtig ausgearbeiteten Miniaturen.³³⁰

Auf fol. 127^r des De-Lisle-Psalters sind die Lebenden und die Toten als lavierte Federzeichnung einander in Dreiergruppen gegenüberstehend gezeigt (Abb. 4). Die Figuren sind von einer doppelten goldenen und grünen Rahmung eingefasst. Die Rahmung trennt die Bildflächen der Lebenden und Toten voneinander. In der Gestaltung der Lebenden und der Toten fällt im Vergleich zur Arsénal-Handschrift die detailliertere Ausarbeitung und kräftigere Kolorierung auf. Die drei Lebenden sind durch ihre goldenen Kronen als Könige gekennzeichnet. Der erste König trägt ein blaues Gewand mit einem graubläulichen Mantel mit goldenem Futter. Der Kragen des Mantels ist mit weißem Feh besetzt. Seine goldenen Schuhe sind mit aufwendigen Verzierungen versehen; er steht leicht nach links gewandt, als wolle er sich von der Situation abwenden. Er trägt weiße Falknerhandschuhe und hält einen langen, goldenen Lilienstab, der weit über seine Schulter hinausragt. Die Haare des Königs sind gelockt. Er neigt seinen Kopf leicht zur Seite und blickt mit hochgezogenen Augenbrauen zu den drei Toten. Der dritte, die Gruppe anführende König ist wie in der Arsénal-Handschrift im Profil dargestellt und blickt den drei Kadavern entgegen. Er trägt ein goldenes Gewand, welches von breiten Borten geschmückt wird. Seine goldenen Schuhe mit Verzierungen ähneln denen des ersten Königs. Über seinen Schultern trägt er einen blauen Mantel, der im Brustbereich von einer goldenen Schnalle verziert und mit hellem Feh gefüttert ist. Seine Locken werden von einer weißen Haube bedeckt, über der Haube trägt er zudem eine Krone. In der linken Hand trägt er einen weißen Handschuh, der ihn vor den scharfen Krallen des Falken auf seiner Hand schützt. Mit der rechten Hand greift er nach dem jugendlichen König hinter ihm, der verängstigt sein Haupt neigt: Dieser trägt eine grüne Robe und darüber einen hellen rotbräunlichen Mantel mit Fehfutter und blaue Schuhe. Das Unbehagen wird erneut beim zweiten König besonders deutlich: Er steht leicht gekrümmt, die linke Hand hält er unsicher und voller Furcht vor sein Gesicht. Trotz seiner Angst und Abscheu vor den Toten blickt er zu ihnen. Die drei lebenden Könige stehen auf einer unebenen Wiese, vor leerem, hellem Grund.

³²⁸ Sandler 1999, S. 12.

³²⁹ Ebd., S. 13.

³³⁰ Sandler 1975, S. 1.

Auf der gegenüberliegenden Seite folgen die drei Toten, die sich vor grünem Grund mit nicht klar identifizierbaren Blütenstängeln befinden. Die Blütenstängel wurden von Storck als Mohnblumenmuster bezeichnet.³³¹ Die stärkere Farbigkeit lässt die Toten, die hier ebenfalls als drei Skelette wiedergegeben sind, im Vergleich zur zarten Arsénal-Federzeichnung deutlich stärker verwest wirken. Der erste Tote, der an den König mit dem Falken anschließt, hält seine Arme vor seinem Brustbereich überkreuzt. Er blickt zur Gruppe der drei Könige. Sein Leichentuch ist stark zerfressen, im Bauchbereich tummeln sich sogar einige Würmer, die den Verwesungsprozess noch stärker verbildlichen. An die Schulter des ersten Skeletts stützt sich mit seiner rechten Hand der zweite Tote. Der Tote ist hier stark ergriffen und emotional dargestellt. Vor Schmerz hält er sich die linke Hand vor die Brust, den Schädel hält er stark geneigt. Das stoffreiche Totentuch, das im Vergleich zu dem seines Vorgängers noch intakt ist, trägt er wie einen Mantel über das Haupt und um den Körper geschwungen. Neben ihm steht der dritte Tote, der dem Betrachter aufrecht stehend und mit ausgehöhltem Torso direkt entgegeblickt. Alle drei Toten sind einheitlich in bräunlichem Inkarnat gestaltet. Der Künstler der Miniatur betont durch Schattierungen deutlich die Wirbel, Rippen, Knochen und Glieder der drei Skelette, auch der Faltenwurf der Leichentücher ist detailreich wiedergegeben. Durch die bräunliche Farbgestaltung und die Würmer im Bauch des ersten Skeletts sind der fortgeschrittene Verwesungsprozesses der drei Toten bildhaft dargestellt.

4.3.1.3 Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.51

Große ikonographische Übereinstimmungen mit der Miniatur des De-Lisle-Psalters und der Arsénal-Handschrift lassen sich in den beiden großformatigen Darstellungen der Legende in einer Pergamenthandschrift feststellen, die sich unter der Signatur Walters Ms. W.51 in The Walters Art Museum in Baltimore befindet.³³² Das Manuskript im Taschenformat beinhaltet die Vulgatafassung des Alten und Neuen Testaments.³³³ Das Format der Blätter mit 14,5 x 9,5 cm lässt einen privaten Gebrauch des Manuskripts annehmen.³³⁴ Die Bibel ist mit zahlreichen kleinen historisierten Initialen geschmückt und enthält auf fol. 1^v und 2^r die Miniaturen der drei Lebenden und der drei Toten.

³³¹ Storck 1910, S. 50.

³³² Sandler 1986, S. 27, Nr. 18.

³³³ Ausst.-Kat. Baltimore 1965, S. 45, Nr. 25; <https://art.thewalters.org/detail/22453/pocket-sized-bible-2/> (aufgerufen am 28.02.2024).

³³⁴ Sandler 1986, S. 27, Nr. 18.

Die Handschrift entstand um 1260 in England, die Miniaturen der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten wurden wohl erst nach Fertigstellung der Handschrift um 1300 hinzugefügt.³³⁵ Henry Walters erwarb die Bibel von dem Buchbinder L. Gruel in Paris; das Exlibris verweist auf einen Baron D. G. als weiteren Vorbesitzer.³³⁶

Auf zwei ganzseitigen Miniaturen ist die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten dargestellt (Abb. 5 und 6). Die Handschrift beginnt mit der lavierten Federzeichnung der drei Lebenden auf fol. 1^v: Die drei Lebenden sind in einem hochrechteckigen Rahmen, der abwechselnd verschiedene, bunte Wappen in roter, blauer und grauer Farbe und Gold zeigt, eingefasst. Auf den blauen Flächen ist ein Adler, auf den roten ein Löwe in weißer Farbe dargestellt. Die heraldischen Motive sind dekorative Varianten der Wappen von Edward I. und seinem Onkel, Richard von Cornwall.³³⁷ In der grauen Fläche wird eine einfache, in ein Rechteck eingefasste Kreuzform gezeigt, die goldenen Flächen lassen keine eindeutige Form mehr erkennen. Zu den Seiten und nach unten befinden sich kleine konkave Spitzbögen, die mit goldener Farbe und einem bunten Ornament gefüllt sind. Die Spitzen der kleinen Bögen sind von kleinen Kugeln bekrönt. Die drei jungen Edelleute werden zudem von einem Wimperg überdacht, der mit kleinen Dreipässen verziert ist. Die prächtige Gestaltung der Miniatur wird durch die reiche Verwendung der goldenen Farbe deutlich, die den Grund unter dem Ziergiebel füllt, vor welchem die Lebenden stehen. Die Arme und Füße der drei Lebenden ragen jeweils über den Bildrahmen hinaus. Der Goldgrund ist zudem mit einer Gitter- und Punktmusterung geprägt. Der erste Lebende ist in der gleichen Pose wie der erste Edelmann im De-Lisle-Psalter dargestellt: Er verschränkt seine Hände ineinander und blickt neugierig zu den drei Toten, während er seinen Körper leicht von der Szene abwendet. Er hat einen kleinen Teil seines Mantels unter seinen linken Arm eingeklemmt; das Stoffstück fällt von seinem Arm in eine Faltenkaskade; dieses Detail tauchte bereits in der Handschrift der Arsenal-Bibliothek auf. Der bartlose Lebende trägt ein langes, blaues Gewand und einen roséfarbenen Mantel mit einer schmalen Borte. Über seinen schwarzen Strümpfen trägt er roséfarbene Schuhe. Sein kurzes Haar ist blond und gelockt, eine Krone mit kleeblattähnlichen Spitzen ziert sein Haupt. Es folgt der zweite Lebende, der ein rauchblaues Gewand mit blauem Mantel trägt. Auffällig sind seine roten Schuhe, die er über seinen grünen Strümpfen trägt. Wie sein Vorgänger ist er bartlos als Jüngling gekennzeichnet; beide tragen die gleiche Frisur und

³³⁵ Sandler 1986, S. 27, Nr. 18; <https://art.thewalters.org/detail/22453/pocket-sized-bible-2/> (aufgerufen am 28.02.2024).

³³⁶ Sandler 1986, S. 27, Nr. 18; Ausst.-Kat. Baltimore 1965, S. 45, Nr. 25.

³³⁷ Sandler 1986, S. 27, Nr. 18.

die gleiche Krone auf ihrem Haupt. Der zweite König hält seine linke Hand vor sein Gesicht. Seine andere Hand wird vom dritten Lebenden zur Unterstützung ergriffen – ein sich wiederholendes Bildmotiv. Der die Gruppe scheinbar anführende Lebende, der sich den drei Toten entgegenstellt, trägt einen grünen Mantel mit Fehfütterung, einer Goldschnalle und Goldborten. Sein langes Gewand ist reich mit roten, blauen, grünen und dunkelgrauen breiten Borten besetzt, die jeweils mit verschiedenen dekorativen Musterungen versehen sind. Er trägt auffällige rote Strümpfe und schwarze Schuhe. Im Gegensatz zu den beiden vorherigen Lebenden trägt er eine weiße Haube unter seiner Krone. Sein Haupt ist im Profil dargestellt, er wendet sich den drei Toten zu und blickt gespannt zu ihnen. Der gekrönte Edelmann trägt einen weißen Falknerhandschuh an der linken Hand, auf diesem sitzt ein Falke, der sich ebenfalls zu den drei Toten wendet. Von seinem angewinkelten Arm fällt der Ärmel seines reichen, grünen Gewand in langen, schweren Falten herab.

Die Miniatur der drei Toten folgt auf fol. 2^r. Die Toten werden von einer hochrechteckigen Rahmung umgeben: Diese Rahmung besteht aus kleinen rechteckigen Flächen in roter und silbergrauer Farbe, die Ecken sind mit goldener Farbe gefüllt. Die roten Flächen sind geschacht, der Dekor innerhalb der dunklen Flächen ist nicht genau zu erkennen. Wie bei der Rahmung der drei Lebenden sind die Ränder mit kleinen, goldenen konkaven Spitzbögen mit buntem Blütendekor besetzt. Über den Figuren der drei Toten und zu ihren Füßen befindet sich eine goldene, abwechselnd bauchig geschwungene und spitz zulaufende Rahmendekoration, die mit einer Punktierung verziert sind. Die drei Toten sind nebeneinander in einer Reihe aufgestellt und wenden sich den drei jungen Adligen zu. Sie sind als drei Skelette dargestellt und ihre Körper einheitlich in brauner Farbe mit dunklen Schattierungen wiedergegeben. Die Hand des ersten Toten ragt in den Bildrahmen hinein, er hält sie wie zum Gruß erhoben. Sein weites Leichentuch hat er über seinen Körper und seinen Schädel geschwungen, die linke Hand hält er vor seinen knöchigen Brustkorb. Das Leichentuch ist wie sein Körper braun verfärbt, zahlreiche kleine Striche, die kleine Würmer darstellen könnten, winden sich über das Tuch und seinen Brustkorb. Der zweite Tote trägt sein fransiges Leichentuch, das er wie sein Vorgänger wie einen Mantel um seinen Körper drapiert hat. Er hält seine Arme vor seinem Brustkorb überkreuzt. Auch über seinen Körper und sein Gewand schlängeln sich viele kleine Würmer, die von seinem vorangegangenen Begräbnis zeugen. Der dritte Tote steht als Einziger unbekleidet vor den drei Lebenden. Durch die dunklen Schattierungen werden seine stark hervortretenden Knochen und Gelenke stark betont.

Die Aufstellung der drei jungen Könige erinnert an die beiden Miniaturen der Arsénal-Handschrift und des De-Lisle-Psalters. Besonders deutlich fällt die Ähnlichkeit zum De-Lisle-Psalter auf: Die gekrönten Edelmänner tragen sogar fast die gleichen Kronen, auch die Haltung der Könige stimmt beinahe überein. Der dritte Lebende ist in beiden Handschriften im Profil mit weißer Haube und Falken dargestellt, auch den kritisch-neugierigen Blick des ersten Lebenden haben die Miniaturen beider Handschriften gemeinsam. Die Darstellung der Toten ist ebenfalls ähnlich, variiert jedoch leicht: Die ersten beiden Toten sind noch in ihr Leichentuch gekleidet, während der dritte Tote beim De-Lisle-Psalter und der Arsénal-Handschrift nackt wiedergegeben ist. In der Handschrift des The Walters Art-Museum hält jedoch der zweite Tote die Arme vor seinem Oberkörper überkreuzt, während der erste Tote im De-Lisle-Psalter diese Position einnimmt. Auch bleibt hier im Gegensatz zum De-Lisle-Psalter der zweite, mit besonders leidender Gebärde dargestellte Tote aus. Das Leichentuch trägt der erste Tote zudem über sein Haupt gezogen. Die Leiber der Toten sind in beiden Handschriften einheitlich in einem fauligen, schmutzigen Braunton wiedergegeben.

Trotz den hohen Übereinstimmungen der Miniaturen mit der Miniatur des De-Lisle-Psalters finden sich auch Ähnlichkeiten zur Arsénal-Handschrift. So wird die Fehfütterung der Mäntel des ersten und des dritten Lebenden angedeutet, die sich im De-Lisle-Psalter nur beim dritten Toten aufweisen lässt. Wenn sich auch der erste Lebende der Arsénal-Handschrift und der Handschrift in Baltimore nicht gleichen (besonders zu den eindeutigen Vergleichen zum De-Lisle-Psalter), haben beide ein Stück ihres Mantels unter ihrem linken Arm eingeklemmt. Das Stoffstück fällt in beiden Handschriften als eine kunstvolle Faltenkaskade. Dieses Detail ist so charakteristisch, dass die Buchmaler der verschiedenen Handschriften sich auf ähnliche Vorlagen bezogen haben könnten. Der Datierungen zufolge entstanden die Miniaturen des De-Lisle-Psalters später als die der Handschrift in Baltimore, selbst wenn die Miniaturen der Ms. W.51 spätere Zugaben waren – die Wirkung der Arsénal-Bildkomposition auf die Miniatur-Bibel in Baltimore könnten hierbei auch eine Rolle spielen. Generell lässt sich trotz eingrenzender Datierungen kein Vorbild bestimmen, da weitere, vielleicht verlorene Handschriften oder Wandmalereien als Vorlagen gedient haben könnten. Dennoch sind die kompositionellen und ikonographischen Parallelen zwischen den Miniaturen nicht von der Hand zu weisen. In einem Wandbild-Fragment auf Mont St. Michel lassen sich ebenfalls noch in Umrissen große gestalterische Ähnlichkeiten zu den drei Toten des De-Lisle-Psalters und der Handschrift in Baltimore feststellen (Abb. 7).

4.3.1.4 Metz, ehem. Sainte-Sécolène

Die Bildtradition der Arsenal-Handschrift fand sich ehemals auch in einem mittlerweile zerstörten Fresko, das sich im zweiten Joch des nördlichen Seitenschiffes der Pfarrkirche Ste-Sécolène in Metz befand.³³⁸ Von der Wandmalerei der drei Lebenden und der drei Toten zeugt unter anderem eine Zeichnung Charles Abels, die dieser 1866 angefertigt hatte und mit der er Darstellung und Zustand des Freskos dokumentierte. Ähnlich wie die Miniatur des De-Lisle-Psalters wurde die Wandmalerei in Metz in die letzten Jahre des 13. Jahrhunderts bis zu Beginn des 14. Jahrhunderts datiert.³³⁹ Die Skizze Abels befindet sich in der Bibliothèque Stanislas unter dem Fonds Abel in der Bibliothèque Stanislas in Nancy (boîte ms. 946 ABEL 83 [1]; die Zeichnung ist nicht nummeriert).

Die Wandmalereien wurden im Jahre 1850 freigelegt. Nach ihrer umgehenden Restaurierung wurden sie übertüncht, bis sie 1887 erneut freigelegt wurden.³⁴⁰ Die Hinweise des deutschen Kunstsekretärs, der für das Ministerium Elsass-Lothringen zuständig war und auf den hohen Wert der Malereien aufmerksam gemacht hatte, wurden überhört. Dies führte zur Zerstörung der Wandmalereien im Zuge des Umbaus der Pfarrkirche von 1896 bis 1898.³⁴¹ Neben der Skizze Abels sind weiterhin genaue Beschreibungen, Zeichnungen und alte Fotografien (Abb. 8 und 9) erhalten.

Abel selbst beschrieb die Wandmalerei der drei Lebenden und der drei Toten folgend: Dargestellt sind drei junge Menschen in braunen Tuniken, die abwechselnd einen roten und einen grünen Mantel über den Schultern tragen und an den Beinen mit schwarzen Gamaschen ausgestattet sind („[...] comme des voyageurs [...]“).³⁴² Links der drei Lebenden befinden sich drei Skelette, die ihnen die rechte Hand entgegenstrecken, mit der linken Hand weisen sie nach oben.³⁴³ Die Bildfläche, in der sich die Begegnung abspielt, ist wie ein Nachthimmel blau gestaltet und mit goldenen Sternen übersät. Die Häupter der drei Lebenden waren von Nimben bekrönt. Der Maler fügte zudem noch die Bekehrung eines Mannes und einer Frau durch einen der jüngst geläuterten drei Lebenden im Anschluss an die Begegnung hinzu.³⁴⁴

Abel ergänzte an dieser Stelle noch eine Anmerkung in Boulangés *Notes archéologiques* von 1853 über die Wandmalereien in Ste-Sécolène, in der er Prosper Mérimées Bemerkung

³³⁸ Hans-Collas 2000, S. 24.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Abel 1866, S. 28.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Ebd.

erwähnte, dass die Gewandungen der Lebenden an die Wandmalereien der Kirche Saint-Savin aus dem 11. Jahrhundert erinnerten und womöglich kopiert worden sein könnten.³⁴⁵ Boulangé beschrieb die Fresken von Ste-Ségoène in der *Revue d'Austrasie* aus dem Jahre 1853 und fügte eine Skizze der Malereien hinzu. Storck nannte im Kontext der verlorenen Fresken aus Ste-Ségoène in Metz ebenfalls die ehemaligen Malereien aus Saint-Savin,³⁴⁶ von welchen er in der Auflistung von Kupka³⁴⁷ gelesen hatte und vermerkte, dass er keine Abbildungen der Fresken finden konnte.³⁴⁸ Bisher konnten noch keine Darstellungen der Fresken der drei Lebenden und drei Toten der Abtei Saint-Savin-sur-Gartempe gefunden werden. Da einige der Wandmalereien stark beschädigt sind, ist die Wiedergabe der Legende wohl nicht erhalten. Nach Künstle wurde als ikonographische Ergänzung des Bildthemas beschrieben, dass die Legende zwischen der Kreuzigung und Männern und Frauen dargestellt waren – Künstle deutete dies, dass die zusätzlichen Menschen als jene zu verstehen sind, die bereits zum Sterben abgeholt sind, die Frau mit einladender Gebärde holt diese zur Seligkeit ab, nachdem ihre Schuld am Kreuze getilgt wurde.³⁴⁹

4.3.1.5 Kirchbühl, St. Martin

An der Südwand der Kirche St. Martin in Kirchbühl bei Sempach, Kanton Luzern, befindet sich ein Fresko, das die Begegnung darstellt (Abb. 10).³⁵⁰ St. Martin ist trotz seines längeren Bestehens erst 1234 schriftlich bezeugt.³⁵¹ Der Bauern der Kirche stammt wohl noch aus frühromanischer Zeit. Über die Jahre fanden zahlreiche Erweiterungen der Kirche statt, wovon eine im 13. Jahrhundert womöglich mit der Stadtgründung Sempachs 1220 zusammenhängen könnte.³⁵² Neben Erneuerungen der Ausstattung um 1515 folgte 1583 der Anbau eines Kirchturms und eines neuen Chors, dessen Datum auf dem großen Schlussstein des Chores zu sehen ist.³⁵³ Von den drei Lebenden ist aufgrund einer späteren Fensteröffnung, vermutlich in Zusammenhang mit den zahlreichen Erweiterungen der Kirche, nur ein Lebender komplett erhalten. Die Farbschicht ist bis auf die Vorzeichnung komplett abgetragen. Die Wandmalereien wurden von Storck und Bergmann ins frühe

³⁴⁵ Boulangé 1853, S. 197.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Kupka 1908, S. 16.

³⁴⁸ Storck 1910, S. 13.

³⁴⁹ Künstle 1908, S. 49ff.

³⁵⁰ Bergmann 1992, S. 13–14.

³⁵¹ Reinke 1956, S. 374.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd., S. 375.

14. Jahrhundert datiert, Bergmann setzte die Wandmalereien in die Zeit um 1300/1310 an und Storck um 1300.³⁵⁴

Über der Darstellung der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten befindet sich eine Zone, in welcher der Tod als Schnitter zwischen einer weiblichen Heiligen (nach Bergmann und Reinle vermutlich die hl. Magdalena) und einem hl. Bischof (Bergmann vermutet den hl. Martin) wiedergegeben ist.³⁵⁵ Die Bildzone unterhalb ist der Passion Christi gewidmet und stellt Ecce Homo, die Geißelung Christi, eine fragmentarisch erhaltene Dornenkrönung und die Kreuzigung sowie Grablegung Christi dar.

Das Wandbild ist, neben der durch den Fensterdurchbruch verursachten Beschneidung der Darstellung, schlecht erhalten. Dem Bildtypus folgend stehen sich die drei Lebenden und die drei Toten in zwei Gruppen gegenüber. Von den Figuren lassen sich durch den desolaten Zustand nur noch die Vorzeichnungen in rötlicher Farbe und keine Details erkennen. Durch den ersten Lebenden und das Kopffragment des zweiten Lebenden lässt sich feststellen, dass die drei Edelleute als Könige mit Lilienkronen und kurzem, gelockten Haar dargestellt waren. Der erste König trägt ein langes Gewand mit Mantel und hat seine linke Hand den Toten zugewandt erhoben. Die drei Toten stehen ebenfalls in einer Reihe. Sie sind hier als Umrisse schmaler Gestalten, jedoch nicht eindeutig als Skelette wiedergegeben. Die Toten haben alle die rechte Hand erhoben und strecken sie den Lebenden entgegen; mit der linken Hand umgreifen sie das Leichentuch, das sie um ihre Körper tragen. Über den drei Toten sind die Reste einer rundbogigen Rahmung sichtbar.

Da die Lebenden und die Toten die gleichen Posen und Handgesten bieten, wird hier verstärkt der Effekt einer Spiegelung erzeugt. Dies verdeutlicht nachdrücklich die Botschaft des Leitspruchs. Auch wird durch den Handgestus deutlich, dass zwischen den Lebenden und den Toten ein Dialog stattfindet. Der Erhaltungszustand des Wandbilds lässt keine weiteren ikonographischen Schlüsse zu, auch die Toten selbst sind nur als schmale, geisterhafte Silhouetten erhalten.

³⁵⁴ Storck 1910, S. 24.

³⁵⁵ Bergmann 1992, S. 14; Reinle 1955, S. 6.

4.3.1.6 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 378 (fol. 1^r)

In der Bibliothèque nationale de France in Paris befindet sich eine Handschrift des *Roman de la Rose* mit der Signatur Ms. 378. Diese beginnt mit der Erzählung der Legende nach Baudouin de Condé auf fol. 1^r, ergänzt von einer den Text illustrierenden Miniatur der drei Lebenden und der drei Toten im oberen linken Eck, die ebenfalls der Arsenal-Handschrift entspricht (Abb. 11). Die Handschrift entstand zwischen 1275 und 1300.³⁵⁶ Sie zählte ehemals zum Besitz des Philibert de la Mares († 1687), Rat im Parlament von Bourgogne, Bibliophilen aus Dijon, und wurde im Jahr 1719 von der Bibliothèque nationale akquiriert.³⁵⁷ Der Text ist in spätmittelalterlicher Buchschrift in drei Kolonnen pro Seite zu 60 Versen in schwarzer Tinte auf Pergament geschrieben. Nach der Legende zu Beginn folgen weitere Dits und Kurzerzählungen, wie beispielsweise das Dit des quatre sereurs von Richard de Fournival, eine weitere Version des Dits des trois Mors et des trois Vis auf fol. 7^v bis 8^v mit einer weiteren Miniatur und La Bible Hugue de Berzi von Huon de Berzé (weitere Inhalte: Li Dis de la Tremontaine, Li Dis dou Cerf amoureux, La Comparoison dou Faucon, La Comparoisons dou Pré, Dou Roi qui racheta le larron, De la Brebis desrobee, Dou sot le conte).³⁵⁸ Zuletzt folgt von fol. 13 bis 74 der *Roman de la Rose* von Guillaume de Lorris und Jean de Meung. Der Rosenroman ist ein Versroman des 13. Jahrhunderts, welcher als allegorisches Liebesgedicht in fast 22.000 Versen von einer romantischen „Eroberung“ einer „Rose“ in verschiedenen Etappen erzählt.³⁵⁹ Die Autoren des Rosenromans waren Guillaume de Lorris (Vers 1 bis 4056) und Jean de Meun (Vers 4057 bis 21783).³⁶⁰ Das Manuskript Ms. 378 ist eine der ältesten Niederschriften des Rosenromans.³⁶¹

Die Miniatur der Legende ist in Mischtechnik auf Pergament gestaltet. Die Gruppen der drei Lebenden und der drei Toten sind jeweils von einer rechteckigen, doppelten grünen und blauen Rahmung umgeben. Auf der linken Seite sind die drei Lebenden vor einem roten Grund mit dunkelroter Gittermusterung dargestellt. Das Muster ist zusätzlich mit einem hellen, zarten Netz aus Karos versehen, dessen Spitzen mit kleinen Quadraten miteinander verbunden sind. Innerhalb der Fläche befinden sich die drei Lebenden, deren Gesichter durch den desolaten Zustand der Handschrift unkenntlich sind. An ihren Positionierungen und Haltungen lässt sich die motivische Ähnlichkeit zur Arsenal-Miniatur

³⁵⁶ <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc209604/> (aufgerufen am 28.02.2024).

³⁵⁷ Delisle 1868, S. 361.

³⁵⁸ <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc209604/> (aufgerufen am 28.02.2024).

³⁵⁹ Tesnière 2012, S. 2

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ausst.-Kat. Paris 2012, S. 146.

erkennen. Die Darstellung des links gezeigten Lebenden ist stark zerstört, ein großer Teil seines Körpers ist unkenntlich. Zu erkennen ist jedoch, dass er seine Hände in die Hüften stützt und sich den Toten zuwendet. Über dem braunen Gewand trägt er einen tiefblauen Mantel mit orangefarbenem Futter. In der Bildmitte folgt der Edelmann, der sich hinter dem ersten Lebenden versteckt. Er trägt ein orangefarbenes Gewand mit einem roséfarbenen Mantel. Vor ihm steht der Lebende, der den Toten entgegentritt. Dem Zustand der Handschrift geschuldet, ist der Kopf des Lebenden völlig unkenntlich, er scheint ihn leicht zu neigen. Den vorherigen Darstellungen der Arsénal-Bildformel entsprechend trägt der Mann an der linken Hand einen Falknerhandschuh, auf dem sich ein Falke niedergelassen hat. Mit der rechten Hand greift er schützend nach der Hand des ängstlichen Jünglings hinter sich. Er steht im Kontrapost und hält den Oberkörper leicht zurückgeneigt, um seine schützende Position zwischen seinen Begleitern und den bedrohlichen Toten zu betonen. Der Lebende trägt ein weites, rosafarbenes Gewand mit Gürtel, ein grünes Untergewand, dessen Ärmel zu sehen sind, und einen blauen Mantel mit Schnalle über den Schultern.

Auf der rechten Seite folgt die Darstellung der Toten: Sie werden wie die Lebenden von einer doppelten Rahmung umgeben. Die geschachte Hintergrundgestaltung mit feiner Netzmusterung wiederholt sich hier in gleicher Art bei den Lebenden in einem intensiven Blauton. Die Bildfläche ist doppelt in Grün und Rot gerahmt. Die drei Toten stehen in einer Reihe aufgestellt, wie auch die Lebenden ragen die Figuren der Toten leicht über die Bildrahmung heraus. Der mangelhafte Zustand der Handschrift zeigt sich ebenfalls deutlich in der Ausführung der Toten. Die drei Toten sind als Skelette dargestellt; der erste Tote steht links am äußersten Bildrand und hält sein Haupt leicht erhoben. Er ist von seinem Schädel bis hin zu seinen Knöcheln in sein weites, stoffreiches Leichentuch gekleidet und hält seine Arme über dem Brustbereich überkreuzt. Das zweite Skelett steht dicht neben ihm. Auch der zweite Tote ist in sein weißes, faltenreiches Totentuch eingehüllt, das er wie ein Kopftuch über dem kahlen Totenschädel trägt. Die knochigen Arme hält er angewinkelt erhoben. Sein Mund ist geöffnet und scheint die Rede des Toten anzudeuten. Zuletzt folgt der dritte Tote, dessen Schädel und Oberkörper durch die starken Beschädigungen kaum zu erkennen sind. Noch zu erkennen ist, dass das Skelett die Hand vor die Brust hält. Er ist der Einzige der drei Toten, der nicht in sein Leichentuch gekleidet ist. Trotz des schlechten Zustands der Miniatur ist die detaillierte Ausführung des Gerippes, der Schulter-, Arm-, Knie- und Fußgelenke noch zu erkennen. Ebenfalls ist die starke

Einwölbung der eigentlichen Bauchfläche unterhalb der Rippen und an den Hüftknochen durch dunklere Schattierung deutlich sichtbar.

Die Bildtradition der Arsénal-Handschrift wird hier unter anderem durch die charakteristische Darstellung des anführenden Lebenden mit weißem Handschuh und Falken und seine Verbundenheit zu dem Jüngling sichtbar. Die drei Skelette entsprechen ebenfalls der Arsénal-Bildformel, wobei die ersten beiden Toten in weite Leichengewänder eingehüllt sind, nur der rechte Tote zeigt unbedeckt seinen skelettierten Körper. Besonders auffällig wiederholen sich auch die Posen der Toten: Der erste Tote verschränkt die Arme über dem Brustbereich, der zweite Tote hält die Hände zur mahnenden Rede leicht erhoben, der letzte Tote hält den Arm über der Brust – die Posen entsprechen somit der Bildformel der Arsénal-Handschrift. Im Vergleich zum De-Lisle-Psalter zeigt sich in der Ausführung die fast geisterhaft weiße Gestaltung der Toten, die beim De-Lisle-Psalter betont bräunlich, schmutzig und noch durch die Würmer den Verwesungszustand besonders deutlich verbildlicht. Die Miniatur des Rosenromans zeigt dagegen drei weiße, geisterhaft erscheinende Skelette, deren bloße Knochenkörper vom Verfall ihrer ehemaligen irdischen Existenz zeugen. Der schlechte Zustand der Miniatur lässt keine weiteren ikonographischen Details erkennen.

4.3.1.7 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 378 (fol. 7^v)

In derselben Handschrift des Rosenromans befindet sich ab fol. 7^v die vierte Fassung des französischen Gedichts der Legende, das von zwei kleinen Miniaturen illustriert wird. In zwei in der Höhe leicht versetzten, ebenfalls querrechteckigen Bildfeldern sind die beiden gegensätzlichen Gruppen dargestellt (Abb. 12). Die Hintergrundgestaltung der beiden doppelt gerahmten Bildfelder ist in derselben Art wie auf fol. 1^r gestaltet. Die Miniatur folgt in ihrer Konzeption nicht der Arsénal-Bildformel, da die Lebenden und die Toten nicht paarweise einander gegenübergestellt, sondern in beiden Bildfeldern abwechselnd nacheinander wiedergegeben sind. Durch den beanspruchten Zustand des Manuskripts sind die beiden Miniaturen auf fol. 7^v ebenfalls stark beschädigt.

Das linke Bildfeld ist in der gleichen geschachten Musterung auf blauem Grund wie auf fol. 1^r gestaltet. Auf fol. 1^r ist in der Bildfläche mit blauem Hintergrund die Gruppe der drei Toten dargestellt, hier wurde die Anordnung geändert und in der Mitte eine Lebende gezeigt, die von zwei geisterhaften Toten umgeben wird. Die in der Mitte gezeigte Lebende ist komplett in Schwarz gekleidet, es handelt sich der Kopfbedeckung zufolge um eine

Nonne, die hier unüblicherweise der Begegnung beizuwohnen scheint. Vom linken Toten lassen sich bis auf die gespenstisch verschwommene weiße Farbe, die zumindest die groben Formen der Figur umreißt, keine genauen Details erkennen; der Tote scheint als weißes Skelett mit Leichentuch gestaltet zu sein. Der Tote rechts ist bis auf seine tiefen, dunklen Augenhöhlen ebenfalls nicht mehr genau zu erkennen. Man sieht noch das Leichentuch, in welches der Tote von seinem Kopf bis zu den Knien hin eingekleidet ist.

Neben der Miniatur befindet sich, im Textfluss leicht nach unten verschoben, das zweite, ebenfalls doppelt gerahmte Bildfeld. Der roten Hintergrundfarbe entsprechend sind hier die Lebenden in der Überzahl dargestellt. Links außen ist eine Figur in einem weiten, gräulichen Kleid und Kopftuch wiedergegeben. Es scheint hier erneut eine Frau anstelle eines Edelmannes dargestellt zu sein. Das Kleid ist durch den Faltenwurf als besonders schwer und stoffreich gestaltet. Die Dame umgreift den Stoff des Kleides fest mit der geballten Hand, wodurch das rötliche Unterkleid sichtbar wird. Die linke Hand hält sie vor das Gesicht und blickt zu dem Toten. Da sich die Beschädigungen besonders im Bereich ihres Kopfes und der erhobenen Hand befinden, lassen sich keine weiteren Details der Gestaltung erkennen. Auf die Dame folgt ein Toter: Dieser ist trotz der starken Beschädigungen im Bereich des Kopfes und des Oberkörpers eindeutig als Skelett wiedergegeben, was sich an dem abstehenden Gerippe, den Hüftknochen und den Beinknochen erkennen lässt. Er steht dem Betrachter gerade zugewandt und scheint seinen rechten Arm angewinkelt vor seinen Brustbereich zu halten. Auf den Toten folgt schließlich die letzte lebende Gestalt, die als hohe Adlige dargestellt ist. Die Haare trägt sie in einer Haarnetzfrisur mit weißer Haube, das Haupt wird zudem von einer Krone geschmückt. Sie trägt ein weites, orangefarbenes Kleid, darüber einen weiten blauen Mantel, der bis zum Boden reicht. Sie blickt zu dem Toten und hält dabei die Hand vor ihren Oberkörper.

Storck bezeichnete die Miniatur als „sehr eigentümliche Darstellung“.³⁶² Eigentümlich wirkt hier besonders, dass die drei Lebenden als drei Frauen und nicht wie üblich als junge Männer wiedergegeben sind. Doch nicht nur die drei Lebenden, auch die Skelette weisen nach Storck weibliche Körpermerkmale auf, worauf seiner Meinung nach die ausgeprägten, realistischen Beckenknochen des letzten Skeletts schließen lassen, was sich jedoch nicht eindeutig beweisen lässt.³⁶³ Neben dem Bruch mit der Gegenüberstellung der Lebenden und der Toten in zwei Gruppen zeigt sich hier der Hinweis auf die

³⁶² Storck 1910, S. 19.

³⁶³ Ebd.

Standeszugehörigkeit als ikonographische Erweiterung der Darstellung. Hier ist die Nonne als Vertreterin des geistlichen Standes, die gutbürgerliche Dame stellvertretend für das Bürgertum und die Königin als Vertreterin des hohen bzw. höchsten Adel wiedergegeben. In den bisherigen Beispielen stammten die drei Lebenden aus demselben Stand (entweder als junge Edelmänner, die einen edlen, mit Feh gefütterten Mantel tragen oder als gekrönte höhere Adelige), während die Miniatur des *Roman de la Rose* die Bildformel um die Vertreter verschiedener Stände erweitert wird, um der Botschaft der sinnhaften Begegnung eine größere Allgemeingültigkeit zu verleihen. Eindeutig bezieht sich der Hinweis auf die Standeszugehörigkeit auf die Bildtradition der Totentänze, die charakteristisch für die Bildgattung sind. Dabei soll vermittelt werden, dass jeder, ungeachtet seines Ansehens, seines Reichtums und seiner Stellung in der diesseitigen Welt vor dem Tod machtlos und vor allem gleich ist. Auch die abwechselnde Darstellung je eines Toten und eines Lebenden erinnert in ihrem Grundschema an die Totentänze, bei denen ein Skelett als Vertreter des Todes abwechselnd mit dem Angehörigen eines Standes im Tanz dargestellt ist. Gebrochen wird jedoch mit der im Totentanz üblichen, paarweisen Aufreihung der gegensätzlichen Paare; im Rosenroman findet sich jeweils ein Toter bzw. Lebender im Dialog mit zwei Lebenden bzw. Toten. Die gängige und in zahlreichen frühen bildlichen Umsetzungen der Legende häufige Gegenüberstellung der beiden Gruppen bleibt hier in der gewohnten Art aus. Gerade im Kontrast zur ersten Miniatur der Legende im Rosenroman ist die Ikonographie hier besonders ungewöhnlich. Deutlich zeigt sich hier der Hinweis auf die Standeszugehörigkeit des Totentanzes. Storck ging davon aus, dass die ungewöhnliche Wiedergabe der Erzählung von Vorbildern aus anderen Handschriften übernommen wurde.³⁶⁴ Bisher blieb die Miniatur ein vergleichsloses Beispiel.

Im 14. Jahrhundert zählte die Legende zum gängigen Bestand der Rosenromane. Dies spiegelt vor allem die große Popularität des Bildthemas wider, besonders deutlich in dieser Handschrift, in der die Legende sogar zweimal auftaucht. Dagegen ist im Rosenroman für François I. um 1519 die Legende kein Teil des Bildprogramms mehr.³⁶⁵ Dies gründet vor allem darauf, dass der Rosenroman fortan ausdrücklich als Liebesgeschichte verstanden wurde.

³⁶⁴ Storck 1910, S. 19.

³⁶⁵ Friesen 2007, S. 121.

4.3.1.8 London, British Library, Yates Thompson Ms. 13

Die sogenannten *Taymouth Hours* sind ein Gebetbuch nach dem Brauch von Salisbury (Sarum), das eine Sammlung liturgischer Texte beinhaltet. Weiterhin enthält das reich illuminierte Pergamentmanuskript einen Kalender, eine unübliche Reihe anglonormannischer Gebete und mehrere standardisierte, lateinische Offizien.³⁶⁶ Neben den zahlreichen und aufwendigen, den Text begleitenden Miniaturen werden die folia von reich dekorierten Initialen verziert. Die Handschrift entstand um 1325 bis 1335 und befindet sich in der British Library (Yates Thompson Ms. 13) in London.³⁶⁷ Das Manuskript wurde in französischer und lateinischer Sprache in Textura verfasst und umfasst 194 folia. Die Handschrift zählte zu der umfangreichen Sammlung von Henry Yates Thompson (1838–1928), einem Sammler illuminierten Handschriften, und wurde im Jahre 1941 von seiner Witwe an die British Library übergeben.³⁶⁸ Der Titel *Taymouth Hours* leitet sich von den frühest bekannten Besitzern der Handschrift nach dem Mittelalter ab – den *Campbell Earls of Breadalbane*, die im großen, viktorianischen *Taymouth Castle* in der Nähe von Perthshire in Schottland residierten.³⁶⁹

Zur Entstehung der *Taymouth Hours* bleiben trotz seiner ausgiebigen Erforschung noch eine Vielzahl an Unklarheiten. Trotz der zahlreichen Besitzerporträts in der Handschrift (darunter auch eine Darstellung von vier gekrönten Damen, die alleine und gemeinsam mit ihren Gatten gezeigt werden) lässt sich nicht feststellen, wem die Handschrift gewidmet war.³⁷⁰ Auch die Umstände seiner Entstehung und die Identität des Auftraggebers sind ungeklärt.³⁷¹

Auf fol. 179^v und 180^r sind im Zuge des Totenoffiziums die Gruppe der drei Lebenden auf fol. 179^v und die Gruppe der drei Toten auf fol. 180^r als lavierte Federzeichnungen im bas-de-page dargestellt (Abb. 13 und 14). Das Blatt wird von einer aufwendigen, bunten Rahmung des Textes und der Miniatur ausgefüllt. Die Rahmung von fol. 179^v ist asymmetrisch gestaltet. Der Rahmen bildet eine Ranke, die in roter und blauer Farbe gestaltet, mit weißer Farbe teils punktiert und gestreift ist und in den Ecken in ein rotes mehrlappiges Blatt ausläuft. Die feingliedrigen Blattadern sind in weißer Farbe hervorgehoben. Die Ranke ist mit einem goldenen Besatz eingefasst, der die Ecken durch mehrere zackenförmige Erweiterungen betont. Die Rahmung läuft in der Mitte der rechten

³⁶⁶ Smith 2012, S. 1.

³⁶⁷ Sandler 1986, S. 107, Nr. 98.

³⁶⁸ Ebd., S. 109, Nr. 98.

³⁶⁹ Smith 2012, S. 1.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Ebd.

Längsseite in geschwungene Blattranken aus. Kleine rote und blaue Blätter wachsen zu den Seiten aus der Rahmung. Die prächtig gestaltete, große Initiale *P* ist in die Rahmung integriert und mit roter und weißer Farbe als Fleuroné gestaltet.

Unterhalb des Textes sind die drei Lebenden dargestellt. Sie stehen mit gemusterten grünen Schuhen auf unebenem Grund. Der erste Lebende ist dem Betrachter zugewandt. Sein blondes Haar ist gelockt, er trägt ein tiefblaues Gewand mit weißem Kragen. Den rechten Arm stützt er angewinkelt in seine Hüfte. Der zweite Lebende ist durch seine zarte Physiognomie als Jüngling gekennzeichnet. Er trägt ein rotes Gewand mit einem orangefarbenen Umhang, sein Haar ist ebenfalls blond gelockt. Die linke Hand hat er vor seinem Oberkörper erhoben, den rechten Arm hält er angewinkelt nach unten. Der junge Edelmann steht im Vergleich zu seinem Vorgänger der Gruppe der Toten leicht zugewandt und richtet seinen Blick zu den drei Skeletten. Den Toten direkt zugewandt ist der dritte Lebende. Er ist der einzige Bärtige der drei Edelmänner, sein dunkelbraunes Haar ist gelockt. Der Lebende trägt ein orangefarbenes Gewand mit dunkelblauem Überhang. Die rechte Hand hält er den Toten entgegengestreckt; auf seiner linken Hand mit weißem Falknerhandschuh sitzt ein weißer Falke. Unter der Rahmung stehen die mittelenglischen Verse der Lebenden in roter Tinte geschrieben: *Pat zond(er) stonde develen pre. ME pi(n)kep ise. Ich am agast.*

Auf fol. 180^r ist die Rahmengestaltung ähnlich wie bei den Lebenden wiedergegeben. An der rechten Längsseite läuft die Rahmung erneut in gewundene Blattranken aus. Zu den Seiten wachsen hier anstelle von Blättern kleine Erdbeeren aus der Rahmung. So wie die Lebenden ist auch die Gruppe der drei Toten als Szene im bas-de-page wiedergegeben. Die drei Toten stehen auf einer Wiese, sie sind nebeneinander als Skelette dargestellt. Der erste Tote scheint von allen am wenigsten verwest zu sein: Im Gegensatz zu seinen beiden Begleitern zeichnet sich trotz der fahlen, grau-gelblichen Hautfarbe noch kein stark knöchiges Gerippe auf seinem Körper ab. Das Gesicht ist bereits als Totenschädel zu erkennen, wenige, übrig gebliebene Haare stehen noch vom sonst kahlen Schädel ab. Er trägt sein Leichentuch unterhalb des Brustkorbs um seinen Körper drapiert. Der linke Arm ist vor seinen Oberkörper angewinkelt, den rechten Arm hält er erhoben, die drei Edelleute ansprechend. Der zweite, in der Mitte stehende Tote ist stärker von der Verwesung gezeichnet. Die Arme und Beine sind noch dünner und knöchiger, an den Händen lassen sich die einzelnen Fingerknochen erkennen. Am Oberkörper wird der körperliche Verfall am deutlichsten: Der Hals, die tiefen Schlüsselbeine und die deutlich eingezeichneten Rippen kennzeichnen den Toten eindeutig als Skelett. Auch der Schädel und das Loch, an

dem sich ehemals das Ohr befunden haben muss, werden besonders betont. Um seinen Oberkörper ist wie beim ersten Skelett ein weites, reiche Falten werfendes Leichentuch drapiert. Er steht in gleicher Haltung wie der erste Tote der Gruppe der jungen Edelmänner zugewandt. Das dritte Skelett ist ohne Leichentuch und mit hängenden Armen auf der Wiese stehend dargestellt. Seine Rippen und die Arm- und Kniegelenke zeichnen sich deutlich ab. Die drei Toten sind alle einheitlich im gleichen fahlen, gräulich-gelben Inkarnat gestaltet. Die tiefen Augen- und Nasenhöhlen sowie die Reste der Zähne sind mit weißer Farbe akzentuiert. Unter dem Rahmen befinden sich die erneut in roter Tinte geschriebenen Verse der Toten: *Y was wel fair. Scuch ssaltou be. For godes love be war be me.*

Die Miniatur der drei Lebenden und der drei Toten in den *Taymouth Hours* weist ebenfalls motivische Ähnlichkeiten zur Miniatur der Arsenal-Handschrift auf. Große Ähnlichkeiten lassen sich vor allem zwischen dem links außen und in der Mitte dargestellten Lebenden mit denen des De-Lisle-Psalter feststellen: Auch wenn die Lebenden des *Taymouth-Stundenbuchs* nicht wie im De-Lisle-Psalter gekrönt und mit Zepter dargestellt sind, fallen einige Übereinstimmungen auf, so weisen die Locken des links außen stehenden Lebenden und das weite blaue Gewand mit dem weißen Kragen eine hohe Ähnlichkeit auf. Der links außen gezeigte Lebende des De-Lisle-Psalter und der *Taymouth Hours* bringen sich auch nicht im gleichen Maße in die eigentliche Begegnung ein wie die anderen beiden Lebenden, sie scheinen sich eher abzuwenden. Der in der Mitte stehende Lebende wird in beiden Handschriften (wie im De-Lisle-Psalter) eindeutig als Jüngling gekennzeichnet. Während in der Arsenal- und De-Lisle-Handschrift besonders die Zuwendung des älteren Lebenden durch den Griff nach der Hand des jungen Mannes und die Positionierung des Jünglings direkt hinter dem älteren Lebenden das jüngere Alter des zweiten Lebenden verbildlicht wird, scheint dies in den *Taymouth Hours* vor allem durch die zarter angedeutete Physiognomie des jungen Mannes deutlich zu werden. Er trägt wie im De-Lisle-Psalter einen roten Mantel und hält die linke Hand vor sein Gesicht, die rechte Hand wird hier jedoch nicht vom anführenden Lebenden ergriffen. Der dritte, direkt den Toten zugewandte Lebende zeigt dagegen keine Parallelen zu den vorherigen Miniaturen. Er ist nicht im Profil wiedergegeben, er ergreift nicht wie in den anderen Bildern die Hand des Jünglings, sondern hat seine Hand in Richtung der drei Toten erhoben, als setze er zur Rede an. Neben den dunklen Locken zeigt sich auch der Vollbart als unüblich. Auch die Farbgestaltung seiner Gewänder weicht am stärksten von den bisher vorgestellten Beispielen ab. Lediglich in dem weißen Handschuh mit dem weißen Falken wiederholt

sich ein bekanntes Merkmal der Darstellung der drei Lebenden. Die Wiese in beiden Handschriften macht deutlich, dass sich die Begegnung in der Natur zu trägt.

Die Toten der *Taymouth Hours* weisen ebenfalls keine Ähnlichkeiten zu den vorherigen Miniaturen auf. Als Parallele zeigt sich nur, dass die ersten beiden Toten in ihre Leichentücher gekleidet sind, während der dritte Tote nackt vor dem Betrachter steht. Die zuvor sehr auffälligen Posen der ersten beiden Toten fehlen in den *Taymouth Hours* komplett. Die beiden Toten nehmen fast die gleiche Haltung ein, in welcher sie sich, mit erhobenem Arm, den Lebenden zuwenden, als würden sie das Wort ergreifen.

Die Grundgestaltung der drei Lebenden und der drei Toten in ihrer Dreier-Gruppierung und einzelne Details wie der Haltungen, Posen, Gewänder und Leichentücher zeugen dennoch von Ähnlichkeiten zur Bildkomposition der Arsenal-Handschrift. Es wird auch deutlich, dass die Miniaturen der *Taymouth Hours* nicht der gleichen Qualität der vorherigen Handschriften entsprechen.

Eine besonders auffällige und hervorzuhebende Parallele zwischen den *Taymouth Hours* und dem De-Lisle-Psalter sind die die Miniaturen begleitenden mittelenglischen Verse, die sich als Zugaben unter bzw. über den Lebenden und den Toten befinden. Die drei Verse der Lebenden sind in den *Taymouth Hours* in umgekehrter Reihenfolge als im De-Lisle-Psalter wiedergegeben, dessen Schreiber sich an die dem Gedicht entsprechende Abfolge gehalten hatte. Der Schreiber der *Taymouth Hours* ließ hier den Lebenden mit dem Falken zuerst sprechen – sie ergreifen von rechts nach links, während die drei Toten, wie im De-Lisle-Psalter, von links nach rechts das Wort ergreifen.³⁷² Fein führte dazu weiter aus, dass der Schreiber der *Taymouth Hours* den jüngsten Lebenden zuerst sprechen lassen wollte, wobei es sich nach eigener Einschätzung bei dem bärtigen Lebenden mit Falken nicht um den Jüngling der Gruppe handelt, sondern – in beiden Miniaturen – der Jüngste der drei Edelleute in der Mitte dargestellt ist.

Einige folia vor den beschriebenen Miniaturen befindet sich eine weitere bildliche Umsetzung der Legende. Auf folio 123^r werden die gegensätzlichen Paare einander als Szene im bas-de-page bereits gegenübergestellt (Abb. 15). Die Miniatur taucht im Zuge eines kurzen Kreuzoffiziums auf. Die Rahmung des Textblocks ist in der gleichen Art wie die auf fol. 179^v und 180^r gestaltet. Unterhalb der Rahmung befindet sich der rote Schriftzug: *les mors resusciterent et alerent en iherusalem et temoygnerent la mort de ih[es]u le fiz deu*. Entgegen den bisherigen Beispielen sind die drei Toten hier auf der linken Bildhälfte dargestellt. Sie stehen nicht nacheinander wie zuvor, sondern eng

³⁷² Fein 2002, S. 85.

beieinander, wobei sich dicht hinter den vorderen beiden Toten noch ein dritter Toter befindet. Sie sind wie gewohnt als drei Skelette wiedergegeben und in ihre Leichentücher eingehüllt. Die hinteren beiden tragen das weite, lange Tuch über ihren Schädel gezogen, wobei das Tuch des vorderen der beiden Toten blass-bläulich koloriert ist. Das die Gruppe anführende Skelett trägt das weiße Tuch über die rechte Schulter und um die Hüften. Es hält seine beiden Arme erhoben und scheint das Gespräch mit den Lebenden zu leiten.

Ihnen gegenüber stehen die drei Lebenden, die wie die drei Toten – und somit fast wie eine Spiegelung – aufgestellt sind. Höchst unüblich scheint der schmale, steinerne Bau bei den Lebenden, der nach oben hin mit einer kleinen blau-weißen Kuppel abschließt. Die zwei etwas nach hinten versetzten jungen Männer stehen noch im Eingangstor zu dem Bau, der ein Leichenhaus oder eine Totenleuchte darstellen könnte. Sowie auch ein Toter die Gruppe anführt, tut dies auch einer der Edelleute: der Lebende blickt zu den drei Skeletten und hält ihnen seine erhobene Hand entgegen. Der junge Mann mit den kurzen braunen Locken trägt ein langes blaues Gewand mit weißen Streifen. Beim Blick auf seine linke Hand lässt sich ein bereits bekanntes Detail erkennen: Er ergreift schützend die Hand des etwas kleiner dargestellten Jünglings im rosafarbenen Gewand, der sich hinter ihm zu verstecken scheint. Der Jüngling blickt verunsichert zu den Toten und scheint beinahe in den steinernen Bau zurückzutreten. Der dritte Lebende, der durch die Aufstellung (wie auch der dritte Tote) nicht komplett zu sehen ist, trägt ein langes, orangefarbenes Kleid und blickt ebenfalls zur unheimlichen Gruppe.

Im Vergleich mit den auf fol. 179^v und 180^r folgenden Miniaturen erweist sich diese Darstellung der Erzählung als ungewöhnliches Beispiel. In der Art ihrer Gegenüberstellung, den Toten in ihren Leichentüchern und dem anführenden Lebenden, der sich schützend vor seine Gefährten stellt und nach der Hand des Jünglings greift, fallen erneut ikonographische Ähnlichkeiten zur Arsenal-Komposition auf. Ungewöhnlich, aber nicht außergewöhnlich, zeigt sich die Spiegelung des Dargestellten, da bisher konsequent die Lebenden auf der linken, und die Toten auf der rechten Seite dargestellt waren. Ebenfalls hervorzuheben ist, dass hier ein eigentlich charakteristischer Bestandteil der Legende und ihrer Erzählung fehlt: das Jagdelement. Es zeugt nichts von dem Ausritt zur Falkenjagd im Wald, der sonst bei einem der jungen Edelmänner auf der Hand ruhende Falke fehlt komplett. Das Unüblichste stellt hier jedoch der schmale, längliche Steinbau mit bunter Kuppel dar. Es ist nicht ersichtlich, was der Bau genau darstellen sollte; es könnte sich um ein kleines Leichenhaus oder eine Totenleuchte handeln, zu dem die drei Lebenden im Zuge der unheimlichen Begegnung geflohen sind. Eindeutige Hinweise gibt

die Miniatur jedoch nicht. In dieser Miniatur lässt sich auch der Effekt der Spiegelung der Gruppe der Toten und der Lebenden als auffälliges Merkmal feststellen, da sie sich in ihrer Aufstellung (bis auf den Steinbau) fast exakt gleichen, allen voran die beiden Anführer der jeweiligen Gruppe, die sich beide mit erhobenen Armen gegenüberstehen.

4.3.1.9 London, British Library, Royal Ms. 10 E IV

In einer weiteren Handschrift der British Library (Royal Ms. 10 E IV) sind die drei Lebenden und die drei Toten als Szene im bas-de-page unter der zwei Textkolonnen auf zwei aufeinanderfolgenden folia dargestellt (Abb. 16 und 17). Die illuminierte Handschrift enthält die Dekretalen Gregors IX. (auch *Liber Extra* genannt), verfasst und bearbeitet von Raimund von Peñafort und mit Glossar von Bernard von Botonus in den äußeren Spalten des Textes.³⁷³ Papst Gregor IX. beauftragte Raimund von Peñafort mit den *Liber Extra* im Jahr 1230, da eine einheitliche und vollständige Sammlung der Dekretalen erwünscht und nur unter der päpstlichen Autorität möglich war.³⁷⁴ Der Wunsch nach einer derartigen Sammlung war groß, da die Dekretalensammlung *Quinque Compilationes Antiquae* unvollständig und voller Fehler und Irrtümer war.³⁷⁵ Der Stoff wurde in fünf Bücher aufgeteilt, die wiederum in Titel und diese wiederum in Kapitel unterteilt wurden. Peñafort vollendete seine Arbeit an den Dekretalen innerhalb von vier Jahren und ließ sie zusammen mit der Bulle *Rex Pacificus* an die Universität Bologna senden.³⁷⁶ Am 5. September 1234 wurde der *Liber Extra* als offizielle Gesetzessammlung veröffentlicht.³⁷⁷

Der schriftliche Teil der Handschrift soll um 1300 im Süden Frankreichs, womöglich Toulouse entstanden sein.³⁷⁸ Die Illumination erfolgte um 1330 bis 1340 in England, womöglich London, auch das Kalendarium soll sicher in England geschrieben worden sein.³⁷⁹ Im späten 15. Jahrhundert war die Handschrift im Besitz des Priorats St. Bartholomew in Smithfield, London; 1757 wurde sie von Georg II. als Teil der Old Royal Library an das British Museum übergeben.³⁸⁰ Die in spätmittelalterlicher Buchschrift geschriebene Pergamenthandschrift befindet sich unter der Signatur Royal Ms. 10 E IV in der British Library in London.

³⁷³ Ausst.-Kat. London 2011, S. 324f., Nr. 108.

³⁷⁴ May 1990, S. 28.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ausst.-Kat. London 2011, S. 324f., Nr. 108.

³⁷⁹ Ebd.; Sandler 1986, S. 111f., Nr. 101.

³⁸⁰ Backhouse 1997, S. 117, Nr. 98; Ausst.-Kat. London 2011, S. 324, Nr. 108.

Beide folia sind mit einer ähnlichen Rahmung versehen: Diese besteht aus einem schmalen Balken am oberen Ende der Seite, der am äußeren Seitenrand breiter wird und sich dann nach unten mit der Szene im bas-de-page verbindet. Die farbliche Gestaltung dieser Rahmung wechselt zwischen blauer und roter Farbe, die Flächen sind mit weißen flechtbandähnlichen und wellenförmigen Ornamenten gefüllt. Aus der Rahmung wachsen einzelne kleine dreilappige Blätter. Unterbrochen wird die Rahmung von kleinen, in Gold verfassten Anmerkungen.

Der Text ist in zwei gerahmten Textkolonnen wiedergegeben, die von Textkommentaren umschlossen sind. Die Initialen sind mit Fleuronné versehen. Die Schreiber der *Taymouth Hours* sind als Büsten über und unter den Textkolonnen dargestellt. Die Textkolonnen sind in roter und blauer Farbe gerahmt und werden in der Mitte von zwei vierblättrigen, orangefarbenen Blüten unterbrochen. An den Ecken der Kolonnenrahmung befinden sich aufwendige, runde Flechtornamente. Um die Rahmung und die Textkolonnen winden sich kleine orangefarbene, dreilappige Blätter.

Im bas-de-page der beiden folia ist die Legende als lavierte Federzeichnung wiedergegeben. Auf fol. 258^v sind die drei Lebenden dargestellt. Die Seitenrahmung geht in die unebene Wiese über, auf der die drei Lebenden stehen. Rechts neben den drei Lebenden steht ein blauer Baum, zu den Seiten windet sich jeweils eine Blattranke mit orange- und roséfarbenen dreilappigen Blättern zu den Lebenden. Die drei Lebenden sind mit ihren goldenen Lilienkronen als drei Könige gezeigt. Entgegen den vorherigen Darstellungen tragen sie keine weiten Gewänder und lange Mäntel; sie sind in kurze Wämser und enge Beinkleider gekleidet. Das kurze Gewand des linken Königs ist wie in den vorherigen Miniaturen blau gestaltet. Er steht leicht zur Seite gewandt, die linke Hand hält er ausgestreckt von sich und blickt nach oben. Auf seinem rechten, angewinkelten Arm sitzt ein Falke. Die anderen beiden Könige treten in ihrer Haltung und Positionierung erneut in motivische Übereinstimmung mit der Arsenal-Bildformel: Der zweite Lebende steht im Kontrapost und trägt ein roséfarbenedes Gewand, auf seinem rechten Arm ruht ebenfalls ein Falke. Der Lebende in der Mitte blickt zum dritten König, der ein orangefarbenes Gewand trägt: Der dritte König ist leicht nach hinten gewandt und ergreift die Hand des zweiten Lebenden; beide blicken einander an. Es wird hier erneut der jugendliche König gezeigt, dessen Hand von dem anführenden Lebenden ergriffen wird. Auch der dritte König trägt einen Falken, der für das Jagdmotiv und die hohe Stellung der drei Lebenden steht. Neben dem Falken haben die Edelmänner das blond gelockte Haar und den Vollbart gemeinsam.

Auf dem nächsten folio folgen die drei Toten als Szene im bas-de-page. Sie werden, wie die Edelleute, seitlich von orangefarbenen und roséfarbenen Blattranken umgeben. Sie stehen auf einer unebenen Wiese vor einer angedeuteten Waldöffnung und werden von fünf Bäumen umgeben, die in ihrer Gestaltung eher an Blüten erinnern. Die Bäume sind in verschiedenen, für Bäume eher untypischen Farben gestaltet: Diese reichen von einem blassen Grünton für den Stamm mit rötlichen Blättern, zwei Bäume in blassen Ockertönen, ein Baum in einem kräftigen Blauton und ein niederer, roséfarbener Baum. Die drei Skelette stehen in einer Reihe und blicken den Lebenden entgegen. Wie in der Miniatur der *Taymouth Hours* scheinen kleine Abstufungen der Verwesung der Toten durch dunkle Schattierungen angedeutet zu sein. Die Toten nehmen keine bestimmten Posen oder Gebärden ein, sondern sind den Lebenden aufrecht stehend zugewandt. Der erste Tote trägt ein weites Leichentuch, das von seiner linken Schulter über seinen Oberkörper bis zu seinen Knien reicht. Der zweite Tote ist ebenfalls von seiner rechten Schulter bis zu seiner Hüfte mit einem weißen, weniger stoffreichen Leichentuch bekleidet. Durch die braunen Schattierungen werden der ausgehöhlte Brustkorb, die Schulter-, Arm-, Hand- und Kniegelenke und die Hüften betont. Die Halswirbel treten deutlicher hervor als bei den anderen beiden Skeletten, auch die tiefen Augenhöhlen sind hier stärker hervorgehoben. Wie auch bei den vorherigen Miniaturen ist der dritte Tote im Vergleich zu seinen zwei Begleitern unbekleidet. Brustkorb, Becken und Gelenke sind braun schattiert, jedoch weniger stark als bei dem zweiten Skelett in der Mitte.

Festzuhalten ist, dass die drei Lebenden als Könige zu identifizieren sind und hier kurze Gewänder und keine weiten Mantel tragen. Die drei Lebenden tragen Falken und sind in ihrer Gewandung eher sportlich, dem Jagdausritt entsprechend gekleidet. Gemeinsam mit den drei Falken lässt dies auf eine Betonung des Jagdmotivs und der edlen sportlichen Aktivität schließen. Alle drei Lebenden haben blond gelocktes Haar und tragen Vollbart. Der Vollbart zeigt sich als eher ungewohntes Merkmal, da die drei Männer in den vorherigen Miniaturen alle bartlos dargestellt waren (mit Ausnahme des Lebenden mit dem Falken in den *Taymouth Hours*). Der linke König nimmt hier die Pose ein, die bisher dem zweiten Lebenden zuzuordnen war, der häufig die Hand vor sein Gesicht hält. In dieser Handschrift lässt sich eine genauere Ausgestaltung der Umgebung feststellen, in der sich die Begegnung zuträgt – die Wiese und die Bäume lokalisieren die Begegnung ihren literarischen Bearbeitungen entsprechend in der Natur und beziehen sich auf die Falkenjagd, zu der die Edelmänner unterwegs waren und schließlich dabei den drei Skeletten begegneten. Dies bestätigt sich in der Wiedergabe der drei Toten, die vor einem

angedeuteten Waldrand stehen. Bei den Toten lässt sich eine Veränderung zu den anderen Miniaturen feststellen: Zwar sind die ersten beiden Toten mit einem Leichentuch bekleidet und der dritte erneut als nacktes Skelett dargestellt, sie stehen jedoch alle aufrecht und ohne jegliche Regung nebeneinander. Die verschiedenen Haltungen und Gesten der Toten implizierten bislang ihre mahnenden Reden, oder Emotionen, wie bei dem zweiten Toten des De-Lisle-Psalters, der seinen Kopf leidend senkt, dies bleibt hier bei den aufrecht und regungslos stehenden Toten aus.

4.3.1.10 Melfi, S. Margherita

Eine kompositorisch abgewandelte Form der Arsénal-Handschrift findet sich in einem Fresko der apulischen Felskapelle S. Margherita von Antiochien im süditalienischen Melfi in der Provinz Foggia (Abb. 18). Die Kirche ist komplett aus dem vulkanischen Tuffstein gehauen. Vermutlich entstanden die Malereien in der Zeit vom späten 13. bis in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, die Kirche selbst wurde im 13. Jahrhundert erbaut.³⁸¹ Die Kirche besteht aus einem Mittelschiff mit vier Seitenkapellen.

Das Wandbild der drei Lebenden und der drei Toten befindet sich in der Krypta von S. Margherita, schräg rechts in der Wölbung der ersten Seitenkapelle auf der linken Seite, die dem Erzengel Michael geweiht ist. In dieser Kapelle befinden sich Fresken des thronenden Christus (links der drei Lebenden und der drei Toten), des hl. Johannes des Täufers, und seitlich und gegenüber der Gruppe zwei Fresken mit dem Erzengel Michael, einer thronenden Madonna, dem hl. Johannes Evangelista und der Patronin der Kapelle, der hl. Margherita.

Das Fresko hat mit der Arsénal-Miniatur die Gegenüberstellung der drei Lebenden und der drei Toten in Dreiergruppen sowie andere signifikante Merkmale dieser Umsetzung gemeinsam, gibt die Legende aber in freierer Weise wieder. Die Wandmalerei im französischen Typus scheint unüblich, da in Italien der italienische Typus vorherrscht. Auffallend ist auch der byzantinisch anmutende Stil der Wandmalerei.

Die Gruppe der drei Lebenden ist auf der linken Seite dargestellt. Die Lebenden sind im Vergleich zu den bisher vorgestellten Miniaturen deutlich individueller und nicht nebeneinanderstehend gezeigt. Statt nacheinander aufgestellt zu sein, sind die Lebenden hier leicht versetzt. Der Bildraum des Freskos ist querrrechteckig angelegt und von einer doppelten grün-ockerfarbenen Rahmung umgeben. Die beiden Gruppen stehen vor einem

³⁸¹ Storck 1910, S. 34.

dunklen Grund, der wohl eine nächtliche Stimmung andeutet, die in der literarischen Vorlage genannt ist. Zwischen dem vordersten Lebenden und dem ersten Toten ist eine Scholle erkennbar, der Erdboden, mehr kann durch die Schäden des Freskos nicht erkannt werden. Bei der Betrachtung der Wandmalerei fällt auf, dass die Lebenden stärker individualisiert sind. Zuvor waren sie bis auf ihre Haltung und die Farben ihrer Gewänder meist einheitlich mit gleichen Frisuren, Haarfarben und auch gleichen Kleidungsstücken gezeigt. Sie tragen lediglich die gleichen Kleidungsstücke in unterschiedlichen Farben: ein weiter Mantel mit dekorativen blau-weißen Borten und mit weiten Kapuzen. Der erste Lebende trägt ein tiefrotes Gewand, die Kapuze ist in einem dunklen Blauton gehalten. Er scheint zu knien oder leicht gebeugt zu stehen, er hält die Hände vor der Brust verschränkt. und trägt eine kleine Tasche an seinem Gürtel. Sein Haar ist rotbraun, leicht gewellt und ungewöhnlich kurz geschnitten. Der zweite Edelmann in grünem Mantel mit roter Kapuze macht deutlich, dass die Lebenden nicht der Rollenverteilung der vorherigen Miniaturen entsprechen: Wo zuvor der Lebende in der Mitte als ängstlicher Jüngling gezeigt war, ist hier der Lebende am linken Rand ängstlich in sich zusammengesunken und faltet seine Hände fast wie zum Gebet. Hier übernimmt der in der zweite Lebende mit schulterlangen, blonden Haaren die Rolle des beruhigenden Beschützers, welcher sich des verschreckten Edelmanns annimmt, indem er unterstützend und beruhigend seine Arme um dessen Schultern legt. Auch der mittlere Lebende trägt eine Art Tasche mit Verzierung bei sich. Allein der anführende Lebende im roten Gewand mit orangefarbener Kapuze stellt sich den drei Toten entgegen. Er trägt einen Falknerhandschuh und den dazugehörigen Falken auf der linken Hand. Ähnlich der Miniatur der *Taymouth Hours* hat er einen dunklen Vollbart. Er scheint die rechte Hand den drei Skeletten zuzuwenden, als würde er auf die Reden der Toten reagieren. Jeder der drei Lebenden ist mit anderer Frisur und Haarfarbe dargestellt, selbst die Gesichtszüge scheinen individualisiert. Am deutlichsten sticht hierbei der zweite Lebende mit seinem hellen, langen Haar und dem schmalen, länglichen Gesicht hervor. Auch der erste Edelmann, der zu Boden gesunken scheint, fällt mit seinem kurzen Haar und seinem dem Betrachter zugewandten Blick auf.

Auf der rechten Seite folgen die Toten: sie sind in einer Reihe nacheinander aufgestellt, wobei der dritte Tote durch die enorm starken Beschädigungen der Wandmalerei nicht mehr sichtbar ist. Sie sind – mindestens zwei der drei Toten – erneut als Skelette wiedergegeben. Deutlich fällt auch die starke Hinwendung der Toten zu den Lebenden auf. Die Skelette sind im Halbprofil gezeigt, die angewinkelt erhobenen Arme betonen zusätzlich die Eindringlichkeit, mit der sie sich an die Lebenden wenden. Die beiden

erkennbaren Toten sind beide als Skelette ohne Leichentuch dargestellt. Der erste Tote hält seine beiden Arme erhoben und steht direkt vor dem dritten Lebenden. Seine Haltung zeigt deutlich, mit welchem Nachdruck und welcher Dramatik er sich den Lebenden zuwendet, um sie vor ihrem dunklen Schicksal zu warnen und auf den rechten Weg zu bringen. Das zweite Skelett bewegt sich ähnlich auf die Edelleute zu. Es hält seinen knöchigen Arm erhoben und stützt seine Hand auf die Schulter des ersten Toten. Den anderen Arm hat es ebenfalls erhoben, wahrscheinlich zum dritten, mittlerweile verlorenen Toten gewandt. Die beiden Toten sind komplett skelettiert, die Wirbel, die Rippen, die Gelenkknorpel und die feinen, knöchigen Hände sind detailliert dargestellt. Dort, wo sich ehemals der Bauch befand, ist nun ein weites, längliches Loch zu sehen und lässt auf den dunklen Grund blicken. Von den Hüften abwärts sind aufgrund des desolaten Zustandes der Wandmalerei keine weiteren Details zu erkennen.

Das Fresko weist einige Ähnlichkeiten zur Arsénal-Komposition auf: Den Dialog mit den Toten anführend und die beiden Begleiter beschützend stellt sich der die Gruppe anführende Lebende den Toten entgegen. Er baut sich vor seinen beiden Begleitern auf und trägt den Falken auf seiner linken, mit dem weißen Handschuh bedeckten Hand. In der Felsenkapelle in Melfi ist es nicht er, der die Hand des ängstlichen Edelmanns ergreift und ihm Trost und Zuwendung spendet. Hier wendet sich der zweite Lebende dem ängstlichen Jüngling links außen zu. Die noch erkennbaren Toten treten wie zuvor den Lebenden entgegen, scheinen dies hier in einer ausgeprägteren Dramatik zu tun, wie es die erhobenen Knochenarme anzeigen. Ebenfalls nähern sich die drei Skelette hier den Lebenden. Die ähnlichen Posen, die auch in ihren Grundzügen in der Arsénal-Bildformel sichtbar sind, fehlen hier ebenso wie die Leichentücher der Toten. Hervorzuheben ist, dass die italienische Wandmalerei der Legende im französischen Typus mit deutlichen Ähnlichkeiten zur Arsénal-Redaktion in Melfi als besonders auffallendes und untypisches Beispiel des italienischen Raums gilt, da in Italien vorrangig und relativ einheitlich der italienische Bildtypus vorzufinden ist.³⁸²

³⁸² Storck 1910, S. 34.

4.3.1.11 New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Ms. 69.86

Eine besonders detailreiche Umsetzung der Legende findet sich im Psalter der *Bonne de Luxembourg* (Abb. 19). Im *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* wurde die Miniatur als „Hauptbeispiel für die geradlinige Weiterentwicklung des französischen Typus“ bezeichnet.³⁸³ Tatsächlich fällt im Vergleich zur früh datierten Miniatur der Arsenal-Handschrift auf, dass die Lebenden nicht einfach stehend, sondern als Reiter zu Pferde gezeigt sind, wie sie besonders im 15. und 16. Jahrhundert im französischen Sprachraum häufig dargestellt waren. Der Psalter wurde womöglich für Jutta von Luxemburg, der *Bonne de Luxembourg*, angefertigt. Jutta von Luxemburg (1315–1349) war die Tochter Johanns von Böhmen (1296–1346); sie wurde im Alter von 17 Jahren an den dreizehnjährigen Jean II. Le Bon (1319–1364) verheiratet.³⁸⁴ Der Psalter beinhaltet 150 Psalmen, ein Kalendarium, Lobgesänge, Litaneien, zahlreiche Gebete in lateinischer Sprache und die Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten.³⁸⁵ Die Miniaturen wurden Jean le Noir, einem Schüler des Illuminators Jean Pucelle, zugeschrieben und entstanden zwischen 1348 und 1349, aber wohl noch vor 1349, als die *Bonne de Luxembourg* in Paris an der Pest verstarb.³⁸⁶ Le Noirs Tochter, Bourgot Le Noir, war seine Schülerin und Mitarbeiterin, die wahrscheinlich auch an den Arbeiten beteiligt war.³⁸⁷ Die Werke von Vater und Tochter lassen sich allerdings nur schwer unterscheiden. Die Malereien wurden in Tempera, Grisaille, Gold und Tinte auf Pergament ausgeführt.³⁸⁸ Der Psalter wird in The Cloisters Collection des Metropolitan Museum of Art in New York unter der Signatur Ms. 69.86 aufbewahrt.³⁸⁹ Die Illustration der Legende der drei Lebenden und der drei Toten befindet sich auf den fol. 321^v und 322^r.

In dem Inventar Karls V. von 1380 wurde die Handschrift aufgeführt und wechselte danach noch zweimal den Besitzer, ehe sie nach dem Tod des Barons Horace de Landau nach 1903 in den Besitz von Sotheby's London überging.³⁹⁰ 1948 wurde sie an die Martin Bodmer-Bibliothek in Cologny bei Genf verkauft. Seit 1969 befindet sich der kleinformatische Psalter

³⁸³ Rotzler 1958, Sp. 512–524.

³⁸⁴ Leo 2013, S. 156.

³⁸⁵ Walther/Wolf 2001, S. 218; Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, S. 311f., Nr. 3.14 (Wilfried Franzen).

³⁸⁶ Walther/Wolf 2001, S. 218.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Mus.-Kat. New York 1980, S. 167.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, S. 311f., Nr. 3.14 (Wilfried Franzen).

(Einband 13,2 x 9,7 cm) in The Cloisters Collection des Metropolitan Museum of Art in New York.³⁹¹

Die Miniaturen der drei Lebenden und der drei Toten sind auf zwei fast ganzseitigen folia mit je vier Zeilen Text unterhalb der Darstellungen gezeigt.³⁹² Auf fol. 321^v befindet sich die Wiedergabe der drei Lebenden, die drei Toten sind auf fol. 322^r dargestellt. Die Miniaturen und der zugehörige Text werden von einer filigranen, doppelten blaugoldenen Leiste gerahmt, die an den Ecken und an den Seiten mit zarten, weit ausschweifenden Blattranken geschmückt ist. Auf den Blattranken haben sich verschiedene Vögel und ein Erpel niedergelassen. Die Blätter sind in Rot- und Blautönen, teilweise auch in goldener Tinte gehalten. Die Formen der Blätter erinnern an Amber- und Ahornblätter.

Die Malerei der drei Lebenden ist nochmals in einen doppelten Rahmen eingefasst, wobei die äußere Rahmung in Gold, die innere Rahmung in hellem Blau mit dunkelblauen Verzierungen gefüllt ist. An den Ecken der Umrandung befinden sich goldene Rauten, die mit kleinen, dekorativen doppelten Halbkreisen besetzt sind. Die Innenflächen der Rauten werden von kleinen Kreuzen geschmückt.

Der Text unterhalb der Miniatur ist in roter Tinte geschrieben. Eine prächtige Initiale nimmt die Höhe der gesamten Textfläche ein. Innerhalb der Initiale befinden sich rote Blätter und ein fantastisches Mischwesen mit spitzen Ohren und geflügelten Pfoten. Unterhalb des Textes tragen zwei groteske Mischwesen ein zweigeteiltes Wappen. Die beiden Wesen scheinen noch bis zu ihrem Oberkörper menschlich zu sein, darunter wachsen ihre Körper in bunte, teils geflügelte Tierpfoten aus. Die rechte, groteske Gestalt trägt einen Säbel unter ihrer Schulter, die Haare der linken Figur erinnern fast an den Kopf der Medusa. Das zweigeteilte Wappen zeigt heraldisch rechts goldene Lilien auf blauem Grund und heraldisch links einen schwarzen böhmischen Löwen auf rotem Grund. Der böhmische Löwe verweist auf ihre Herkunft – Jutta von Luxemburg war die Tochter des böhmischen Königs Johann von Luxemburg; die goldenen französischen Königslilien deuten auf ihre zukünftige Rolle als Königin von Frankreich hin, die ihr aufgrund ihres Todes im Jahr 1349, ein Jahr vor der Krönung ihres Gatten Jean II. le Bon, verwehrt bleiben sollte.³⁹³ Die Platzierung der französischen Königslilie auf der heraldisch rechten, und somit wichtigeren Seite, betonen das französische Königshaus und die bevorstehende Krönung.

³⁹¹ Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, S. 311f., Nr. 3.14 (Wilfried Franzen).

³⁹² Die Verse stammen aus dem vierten Gedicht.

³⁹³ Pailhès 1991, Sp. 328.

Die drei Lebenden sind vor rotbraunen Grund dargestellt, der mit kleinen, blauen dreieckigen Blättern gefüllt ist. Sie sind hier zu Pferde unterwegs, diese stehen auf unebenen, erdigen Grund, auf dem teils kleine Blumen wachsen. Der erste Lebende außen links hat kurze blonde Locken. Er trägt ein wallendes Gewand mit weitem Mantel und einen Gürtel um seine Hüften, an dem sein Schwert befestigt ist. An seiner Hand trägt er einen Falknerhandschuh, auf dem ein der Falke sitzt, der sich zu den drei Toten umdreht. Mit seiner rechten Hand deutet der Lebende auf die drei Toten, die ihnen auf der nächsten Seite des Psalters gegenüberstehen. Sein helles Pferd steht geduckt, es blickt noch zu seinem Reiter, der wohl überraschend den Befehl zum Anhalten erteilt hat. Der zweite Edelmann ist durch die Überschneidungen der im Bild dargestellten Personen nur teilweise sichtbar. Sein blondes Haar ist ebenfalls kurz gelockt, ein großer Jagdhut bekrönt sein Haupt. An ihm zeigt sich bisher wohl die deutlichste Reaktion auf die Begegnung mit den drei Toten: Er hält sich ein Tuch vor die Nase, um sich nicht dem Gestank der verwesenden Körper auszusetzen. Aufgebracht zeigt er mit dem Finger auf die drei unheimlichen Gestalten. Selbst sein Pferd mit dem rötlichen Fell wendet sich ab. Der dritte Lebende trägt ein Gewand mit stoffreichem Mantel, die Ärmel scheinen von einer schwunghaften Bewegung ergriffen. Sein ebenfalls blondes lockiges Haar schmückt eine Krone. Reiter und Pferd wenden sich in ähnlicher Art und Weise verschreckt von den unheimlichen Toten ab. In der Darstellung stechen besonders das detailliert ausgestaltete Jagdmotiv und die starken negativen Reaktionen der Lebenden auf die Toten hervor: Nicht nur Angst und Unbehagen, sondern auch Ekel und Abscheu, besonders deutlich bei dem zweiten Lebenden zu erkennen, der sich das Tuch vor Nase und Mund hält, um den Verwesungsgestank abzuhalten.

Dieser Gruppe stehen die drei Toten gegenüber. Die Miniatur ist in der gleichen Weise gerahmt wie auf dem vorangehenden folio, die Rahmung besteht hier aus einer beigefarbenen Einfassung mit weißem Dekor aus kleinen Vierpässen. Der die Miniatur begleitende Text ist in roter Tinte geschrieben. Die große Initiale ist mit gewundenen Blattranken geschmückt. Es befindet sich unterhalb des Textes ebenfalls dasselbe Wappen wie auf dem vorigen folio, das von zwei grotesken Figuren gestützt wird. Der Oberkörper beider Gestalten ist in je ein weites Tuch eingehüllt. Das rechte, männliche Mischwesen hält eine Posaune in der Hand, unterhalb des Tuches weht ein blauer Schweif über den an einen Löwen erinnernden Beinen und Pfoten hervor. Die linke, weibliche Gestalt mit Kopftuch trägt ein Gefäß bei sich, aus dem etwas Flüssigkeit zu schwappen scheint. Auch sie hat Löwenbeine.

Die drei Toten stehen nebeneinander vor dunkelblauen Grund, der mit blauen, kunstvoll geschwungenen Blattranken verziert ist. Jeweils zwischen den Köpfen der Toten lassen sich kleine, dezente Tierdarstellungen erkennen, die sich unter die Rankenmusterung gemischt haben: Am linken Eck der Miniatur befindet sich ein kleiner Vogel; zwischen dem ersten und zweiten Toten ein Pfau, zwischen dem zweiten und dem dritten Skelett wiederum ein Stier. Die Toten befinden sich in einer eher kargen Landschaft. Vereinzelt sprießen kleine Gewächse und Blumen aus dem sonst trockenen Boden. Neben den verwesenden und verwesenen Körpern der drei Toten gibt ein weiteres Detail den sicheren Hinweis auf den Ruheort der Toten: Zu ihren Füßen befinden sich die offenen Särge, aus denen sie soeben erst gestiegen sind, um den drei jungen Edelmännern entgegenzutreten. Dies wird auch an den weiten Leichentüchern deutlich, die noch halb in der Ruhestätte der Toten festhängen; der erste Tote steht sogar noch mit einem Fuß in seinem Sarg. Es fällt eine ikonographische Ergänzung auf, denn die drei Toten werden nicht wie in den bisherigen Darstellungen als drei Skelette gezeigt – hier gibt jeder der Toten ein anderes Stadium des Verwesungsprozesses wieder. Der erste Tote außen links ist der zuletzt Verstorbene. Zwar zeichnen sich bereits die Knochen deutlich durch die Haut an Brustkorb, Hals und Beinen ab, doch ist er noch im Besitz seiner Haut, die in einem fahlen, dunkelgrauen Inkarnat wiedergegeben ist. Er ist der erste Tote, dessen Kopf noch an einen Lebenden erinnert und nicht als Totenschädel dargestellt ist. Der Verstorbene ist von Kopf bis Fuß in sein weites Leichentuch gekleidet. Das noch weiße Tuch ist von seinem Kopf abwärts über die Hüften geschwungen und fällt über seinem linken, angewinkelten Arm in Faltenkaskaden. Er hält sein von Schmerz verzerrtes Haupt mit den stark geröteten Augen geneigt. Die Hände hält er in klagendem Gestus vor seinem Brustkorb verschränkt. Der zweite Tote ist im bereits fortgeschrittenen Verwesungsprozess wiedergegeben. Seinen Körper überspannt noch eine dünne, vom Verfall schon ins Bräunliche verfärbte Hautschicht, sein Genital ist noch deutlich zu erkennen. Doch machen sich bereits Risse am rechten Oberschenkel bemerkbar, durch die man den Oberschenkelknochen erkennen kann. Der Tote steht für die Zwischenstufe zwischen dem kürzlich verstorbenen ersten und dem dritten Toten. In seinem Gesicht lassen sich keine menschlichen Züge mehr erkennen, der Totenschädel ist nur noch von einer dünnen Hautschicht bedeckt. Über die Schultern hat er sein weites Leichentuch geworfen, das schon durch Risse und ausgefranste Stoffränder von Zeit und Verfall gezeichnet ist. Sein Schädel ist im Profil gezeigt, er wendet sich der Gruppe der Lebenden zu. Den rechten Arm hält er erhoben, er scheint soeben die erste Mahnrede an die drei Edelleute zu adressieren. Der dritte Tote ist bereits

komplett als Skelett dargestellt. Nur noch eine hauchzarte Hautschicht bedeckt seinen Hals, Arme und Brustkorb, an den Beinen löst sie sich wie eine zerrissene Hülle von den Knochen und hängt in Fetzen herab. Er ist wie der zweite Tote mit weit geöffnetem Mund der Gruppe der jungen Männer zugewandt dargestellt.

Die Miniatur wurde gründlich und detailliert ausgeführt. Auch lassen sich einige ikonographische Feinheiten feststellen, dabei fällt besonders auf, dass die Lebenden (und hier jeder Einzelne von ihnen) stark auf die drei Toten reagieren. Ganz ungewöhnlich ist der dritte Lebende, der König, dargestellt: In den bisher vorgestellten Miniaturen war er es, der die Begegnung anführte, um den zweiten, meist ängstlich wirkenden, abgewandten Lebenden vor den drei Toten zu beschützen und dessen Hand ergriff. Dieses Mal ist es der dritte Lebende, der sich voller Unbehagen von der unheimlichen Begegnung abwendet. So scheint es auch, dass jeder der Lebenden motivisch eine andere Rolle einnimmt – angefangen mit den ausdrucksstarken Gefühlsregungen, die sich deutlich an der Haltung und den Gesichtern der Lebenden zeigen und auch, was den Stand der einzelnen Lebenden betrifft. Die Edelleute sind alle junge Männer von hoher Abstammung, die sich gemeinsam auf die angesehene Falkenjagd begeben haben – im Vergleich zum De-Lisle-Psalter sind nicht alle der Lebenden mit Krone als König oder Fürst dargestellt, sondern nur einer. Die Wiedergabe der anderen beiden ist vom Jagdmotiv geprägt: Auf der linken, mit weißem Handschuh bedeckten Hand des ersten Lebenden sitzt dieses Mal der Falke, der zweite Lebende trägt einen auffälligen, hohen Jagdhut. In der Miniatur lässt sich eine größere Darstellungsvielfalt feststellen, die Edelleute unterscheiden sich hier deutlich in ihren Rollen und ihren Reaktionen auf die Toten.

Wie die Lebenden sind auch die Toten im Psalter der *Bonne de Luxembourg* unterschiedlich dargestellt und dies noch drastischer als die Lebenden. Wo die Toten sich zuvor in ihren Haltungen oder darin unterschieden, ob ihre knöchigen Skelettkörper mit einem Leichentuch bedeckt sind, geben die Toten nacheinander ein anderes Stadium des Verwesungsprozesses wieder, wobei sich der Verfall hier vom ersten bis zum letzten Toten enorm steigert. Außergewöhnlich zeigt sich hier die Darstellung des ersten Toten, nicht als Skelett, sondern als kürzlich Verstorbener. Der graue, fahle Hautton und die geröteten Augen zeigen unverkennbar, dass kein Leben mehr im toten Körper ist. Der erste Tote scheint besonders emotional wiedergegeben zu sein. Seine vor seelischem Schmerz verkrümmte Haltung und die von Trauer verzerrten Gesichtszüge sind beim zweiten Toten der Miniatur des De-Lisle-Psalters festzustellen, auch sind beide Toten von Kopf bis Fuß in ihr Leichentuch gekleidet. Es mutet an, als beklage und beweine er sich und sein Schicksal.

Beim zweiten Toten ist der Totenschädel eindeutig sichtbar: Das Inkarnat wirkt allerdings mit stark rotbräunlichem Einschlag noch „fleischig“. Seine Knochen scheinen noch mit einer Hautschicht bedeckt zu sein, doch an seinem rechten Knie löst sich bereits die Haut und gibt den Oberschenkelknochen preis. Der zweite Tote ist wie sein Vorgänger in ein weites Leichentuch eingehüllt, das bereits voller Risse und Fransen ist. Mit seinem erhobenen Arm und dem im Profil dargestellten Schädel mit dem geöffneten Mund spricht er die drei Edelleute an. Der dritte Tote kommt hier der Arsenal-Tradition am nächsten; er allein ist als fast fleischloses Skelett wiedergegeben. An seinen Rippen und Knochen lassen sich noch letzte dünne Hautfetzen erkennen, die sich von den Knochen lösen und den fortgeschrittenen Verfall belegen. Die Innereien des dritten Toten haben sich aus seinem Torso gelöst, auf Höhe der Hüftknochen ist sein Darm zu erkennen, der durch die fehlende, festigende Hautschicht vom Knochengestell des menschlichen Körpers abzufallen scheint. Er ist, wie der zweite Tote, den drei Edelleuten zugewandt und hält seinen Mund weit geöffnet.

Ähnlich wie beim De-Lisle-Psalter ist der Hintergrund der Miniaturen besonders dekorativ-ornamental gestaltet. Der rotbräunliche Hintergrund mit Blattschmuck der Lebenden erinnert an einen Wald, der bereits die Farben des Herbstes angenommen hat. Die dunkelblaue Farbgebung bei den Toten vermittelt einen Eindruck der Nacht, in der sich die drei Toten befinden, wobei die ornamentale Gestaltung hier sicherlich eine übergeordnete Rolle einnahm. Der dunkle Hintergrund illustriert zugleich den Einbruch der Nacht, bei dem die drei Lebenden sich der literarischen Vorlage nach im Wald verirrt. Der eher karge Boden geht trotz einzelner kleiner Blumen mit der Wiedergabe der Toten einher, während sich der braune, deutlicher fruchtbarer wirkende Boden in der Miniatur der Lebenden mit den Lebensgeistern der drei Edelleute gleichsetzen lässt. Im Abgleich mit den Wappen fällt auf, dass sich die Farbgestaltung der kombinierten Wappen in den Hintergründen der Lebenden wie der Toten wiederfindet.

Besonders fallen die Särge der Toten in den Blick, aus denen sie sich wohl soeben erst erhoben haben. Die Darstellung der Särge ist ein charakteristisches Merkmal des italienischen Typus und ist im französischen Typus eigentlich selten, dann eher in den Mischformen dargestellt. Walther beschrieb das Verhältnis der beiden gegenübergestellten Gegensatzpaare als Kontrast zwischen der „kunstvoll gestaffelte[n], fast maniert bewegte[n] Reitergruppe der blasierten Adelsprösslinge mit den statuarisch am vorderen Bildrand gereihten Toten.“³⁹⁴

³⁹⁴ Walther/Wolf 2001, S. 219.

4.3.1.12 Bad Breisig, St. Viktor

Die katholische Pfarrkirche St. Viktor im Ortsteil Oberbreisig in Bad Breisig liegt am Mittelrhein. Der Kirchenbau stammt aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, eine frühere Kirche ist schon bereits um 1041 bezeugt.³⁹⁵ An der Nordwand der Apsis ist die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten dargestellt (Abb. 20 und 21). Das Fresko an der nördlichen Chorwand wurde erst 1990 aufgedeckt.³⁹⁶ Unklar war zunächst, wie die Darstellung in Bezug auf das Bildprogramm der Kirche St. Viktor einzuordnen war. Es wurde vermutet, dass es sich bei der Darstellung um die dem Weltenende vorausgehenden Apokalyptischen Reiter handeln könnte, bis schließlich die Wiedergabe der drei Lebenden und drei Toten erkannt wurde.³⁹⁷ Die schlichte Wandmalerei wurde von einem einfachen Künstler angefertigt und ist teilweise beschädigt. Die Vorzeichnungen sind noch sichtbar.

Auf der linken Seite sind innerhalb einer zweifach in einem Rotbraun- und Ockerton gerahmten Bildfläche die Lebenden als Reitergruppe dargestellt. Ähnlich wie im Psalter der *Bonne de Luxembourg* werden die drei jungen Männer perspektivisch leicht versetzt auf ihren Pferden gezeigt. Der erste Lebende trägt ein langes Gewand mit weitem Mantel und hat seine Arme vor Schreck erhoben. Wie die beiden anderen Reiter könnte auch der erste mit langen gelockten Haaren und leicht spitz zulaufender Kopfbedeckung dargestellt worden sein. Die Gesichter der Lebenden sind nicht erhalten und lassen daher keine emotionalen Regungen erkennen. Die Pferde sind noch im Galopp dargestellt. Der dritte Edelmann wendet sich mit seinem Haupt leicht von den drei Toten ab. Der erste Lebende scheint seine Hand zu ballen, dabei ist nicht ganz ersichtlich, ob die Faust tatsächlich geballt ist oder ob der zweite Lebende sie ergreift.

In der gegenüberliegenden Bildfläche sind die drei Toten als Skelette und eher unüblich mit angewinkelten Beinen und in Bewegung gezeigt. Sie scheinen sich gerade aus ihren Gräbern zu erheben. Der erste Tote kniet noch mit seinem linken Bein auf dem Grab und hält seinen Kopf nach hinten gelehnt, während er nach oben blickt. Er deutet mit seiner rechten Hand auf den zweiten Toten, die linke Hand verweist auf den Sarg, aus dem sich die Toten soeben erhoben haben. Der zweite Tote ist bereits dem Grab entstiegen, sein linkes Bein hat er bereits komplett über die Schwelle gehoben. Mit seiner linken Hand deutet er auf das erste Skelett, wie sein Vorgänger zeigt er mit der anderen Hand auf das Grab. Der dritte Tote hält seine Beine überkreuzt und ist gerade dabei, das linke Bein über die Schwelle zu ziehen. Sein linker Arm ist nicht mehr genau zu erkennen, so bleibt es

³⁹⁵ Dehio, RP, SL, 1984 S. 59; Gerhardt/Busley 1938, S. 465.

³⁹⁶ Hoellen 2000, S. 14.

³⁹⁷ Ebd.

unklar, ob er auf den zweiten Toten oder wie seine beiden Begleiter auf das Grab weist. Mit dem rechten Zeigefinger deutet er im Gegensatz zu seinen Leidensgenossen nach oben. Die drei Toten sind, dem Können des Künstlers geschuldet, in volkstümlicher Art als Skelette wiedergegeben. Die schmalen Körper sind wenig detailliert dargestellt, durch die abgetragene Farbschicht ist keine farbliche Ausgestaltung mehr zu sehen. Die kahlen Schädel, die tiefen Augen- und Nasenhöhlen kennzeichnen die Toten als Skelette. Genauer angedeutet scheint lediglich jeweils der Brustkorb der Toten. Die drei Toten haben ihren Mund geöffnet, dabei scheint fast ein Lächeln erkennbar, das besonders beim dritten Toten einen gewissen hämischen Unterton anzudeuten scheint. Im offenen Mund sind noch Reste der Zähne sichtbar. Der Hintergrund ist in der gleichen Art wie bei dem Bildfeld der Reitergruppe gestaltet, wobei sich noch weniger Reste der ehemaligen farblichen Gestaltung erhalten haben.

Ungeachtet des schlechten Erhaltungszustands der Wandmalereien fällt hier deutlich der fast schemenhaft anmutende Stil des laienhaften Künstlers auf, der die Fresken schuf. Die übliche Anordnung der Bildkomposition mit den Lebenden auf der linken, und den Toten auf der rechten Seite findet sich auch in Oberbreisig wieder. Die Arsenal-Bildformel erweiternd ist auch die Darstellung der Lebenden als Reitergruppe festzuhalten, wie sie auch beim Psalter der *Bonne de Luxembourg* dargestellt sind.

Die Toten sind erneut als drei Skelette wiedergegeben. Eine weitere Gemeinsamkeit mit der Miniatur des Psalters der *Bonne de Luxembourg* stellen die sich aus ihren Särgen bzw. Gräbern erhebenden Toten dar. Während die Toten (wenn auch nicht einheitlich als Skelette dargestellt) der *Bonne de Luxembourg* sich schon komplett aus den Gräbern erhoben haben und bereits aufrecht stehen, sind die drei Toten in Oberbreisig erst dabei, aus ihren Gräbern zu steigen. Hier lassen sich einige ikonographische Erweiterungen feststellen: Der Einbezug der Gräber bzw. der Särgen der Toten erinnert an den italienischen Typus, bei dem die Toten noch in ihren Gräbern liegen. Die sich aus ihren Gräbern erhebenden Toten entsprechen dagegen eindeutig dem französischen Schema. Ebenfalls auffällig sind die deutenden Zeigefinger der Toten. Sie scheinen jeweils auf den anderen sowie in Richtung Grab oder Himmel – und so wohl auch auf Himmel oder Hölle – zu verweisen. Die auf das Grab und den Himmel sowie auf die anderen Leidensgenossen deutenden Toten spielen auf die möglichen Schicksale an, die die Lebenden ereilen könnten, je nachdem, wie sie sich entscheiden, ihr Leben zu gestalten. Trotz der fragmentarischen Erhaltung vermittelt die Wiedergabe der Toten in ihren Haltungen den wesentlichen Inhalt der Legende und gibt die Mahnungen auf eine anschauliche Weise

wieder. Bemerkenswert scheint auch, dass die zu einem leichten Lächeln geöffneten Münder der drei Toten scheinbar die Rede andeuten und teilweise einen unheimlichen, fast höhnischen Unterton vermitteln.

4.3.2 Textierte Bilder

4.3.2.1 Badenweiler, St. Paulus

Eine weitere häufige ikonographische Bildtradition, bei der nicht allein das Bild für sich sprechen soll, stellen die durch Spruchbänder ergänzten Darstellungen dar. In der Turmhalle der Pauluskirche in Badenweiler befindet sich eine derartige Darstellung der drei Lebenden und der drei Toten (Abb. 22).

Die evangelische Pfarrkirche wurde von 1893 bis 1898 von Josef Durm, einem badischen Architekt des Historismus, erbaut.³⁹⁸ Durm errichtete die dreischiffige Basilika an der Stelle eines gotischen Kirchenbaus, der ursprünglich auf einem ehemaligen römischen Kultplatz erbaut wurde.³⁹⁹ Die Datierung der Wandmalereien wurden von Storck um 1400 angesetzt, nach Lübke sogar noch in die erste Hälfte des 14. Jahrhundert datiert.⁴⁰⁰ Poinson wies in einem Nachtrag zu Lübkes Aufsatz auf die Jahreszahl 1413 bei einer nicht genauer definierten Figur des Wandbilds hin und sah die Datierung somit als gesichert an, wobei Kraus in den Ziffern die Jahreszahl 1453 las.⁴⁰¹ Die Malereien wurden im Jahre 1892 von der Wand gelöst und auf Gipstafeln übertragen, zuvor befanden sie sich an der Nordwand der Kirche auf hellgelbem Hintergrund.⁴⁰²

Die drei Lebenden und die drei Toten stehen einander in den üblichen Dreiergruppen gegenüber. Jede der Figuren wird von einem rund geschwungenen Schriftband umgeben. Die drei Toten sind als nackte, in bräunlich gelber Farbe kolorierte Gerippe auf der linken Seite, die drei Lebenden als gekrönte Edelleute auf der rechten Seite dargestellt. Wegen des Erhaltungszustands sind einige Details nicht mehr genau zu erkennen.

Das erste Skelett ist der Gruppe der Lebenden zugewandt. Es hält den rechten Zeigefinger erhoben und weist mit der linken Hand auf die Lebenden. Die Geste und besonders der erhobene Zeigefinger deuten die mahnende Rede des Toten an. Die Lippen des Toten scheinen ein Lächeln anzudeuten, mit dem er sich den drei Edelmännern zuwendet. Das Schriftband windet sich um die gesamte Figur des Toten. Innerhalb des Schriftbands stehen

³⁹⁸ Dehio, Württ. II, 1997, S. 54.

³⁹⁹ Ebd.; Kraus 1901, S. 73f.

⁴⁰⁰ Storck 1910, S. 23; Lübke 1886/1887, S. 28.

⁴⁰¹ Poinson 1889, S. 44; Kraus 1901, S. 79.

⁴⁰² Kraus 1901, S. 78; Storck 1910, S. 23.

die Worte des Toten in gotischen Majuskeln: (*Was*) *erschrik du ab mir? Der wir sint, das werdent ir.*⁴⁰³ Die Darstellung des zweiten Toten befindet sich in besonders schlechtem Erhaltungszustand. Von der Hüfte abwärts sind kaum Reste der Malerei erhalten. Er hält seine Arme in ähnlicher Weise wie sein Vorgänger erhoben, weist damit in die Richtung des ersten Toten. Sein Kopf ist eindeutig den Lebenden zugewandt. Wie sein Spruchband anzeigt, wendet er sich mit den Worten *Er vervah . . . (m)ich als klein Die Würme nag(ent) (m)in Bein* an die Edelleute. Der dritte, dem ersten Lebenden gegenüberstehende Tote ist in ähnlicher Pose wie der erste Tote wiedergegeben und hält den Lebenden zugewandt seine beiden Arme erhoben, auch scheint er seinen linken Zeigefinger warnend an die drei Lebenden zu richten. Details wie die angedeuteten herausstehenden Rippen und Knochen sind wegen des Zustands der Malerei nicht zu erkennen. Sein Spruchband trägt folgenden Text: . . . *das rat ich dir wol, die Welt ist aller bosheit (voll).*

Es folgt die Gruppe der drei Lebenden, die nach Storck als die drei Lebensalter, Jüngling, Mann und Greis, wiedergegeben sein sollen.⁴⁰⁴ Nach den bereits vorgestellten Beispielen der *Arséna*-Bildkomposition, bei der auch zwei erwachsene Männer und ein Jüngling dargestellt sind, muss es sich hier nicht zwingend um eine Gleichsetzung der drei Lebenden mit Jüngling, erwachsener Mann und Greis handeln, lediglich der dritte, bartlose Lebende ist als Jüngling gekennzeichnet.

Die manieriert anmutenden Haltungen der drei Lebenden scheinen zumindest bei dem ersten und dem dritten Lebenden Schreck anzudeuten. Die Edelleute begleiten lange Spruchbänder. Die drei Männer haben blond gelocktes Haar und tragen eine goldene Krone auf dem Haupt. Bärtig sind nur die ersten beiden Lebenden dargestellt. Die Krone kennzeichnet die drei Lebenden wie in den vorherigen Beispielen als Fürsten oder Könige. Sie sind alle mit engen Beinkleidern und Wämsern in *Mi-parti* bekleidet. Drei Falken begleiten die Edelmannen und stehen für den Jagdausritt zur Falkenjagd.

Die Gewandung des ersten Edelmanns ist im *Mi-parti* zur Hälfte blau und zur anderen Hälfte rötlich-weiß gestreift. Die engen Beinkleider sind den erkennbaren Farbreiten nach Ockerfarben. Um seine Hüfte trägt er ein Schwert. Er wendet sein Haupt scheinbar verschreckt von den drei unheimlichen Gestalten ab, durch die Beschädigungen ist das Gesicht des Lebenden unkenntlich und lässt somit keine Schlüsse zur emotionalen Regung des Lebenden zu. Die Hände hat vor Schreck vor der Brust und vor dem Gesicht erhoben,

⁴⁰³ Zu den Beschriftungen der Bänder (auch im Folgenden) siehe: Kraus 1901, S. 78.

⁴⁰⁴ Storck 1910, S. 23.

während sein Falke zum rechten Bildrand fliegt. Auch der Hilferuf im Schriftband macht die Not des Lebenden deutlich: *Hilf Gott von himelrich Wi sint ir uns so ungelich.*

Der zweite Lebende stützt die linke Hand in seine Hüfte. Auch seine Züge sind wegen des Erhaltungszustands unkenntlich. Er trägt ein blaues Wams, die Beinkleider sind hier in Mi-parti in schwarz und braun wiedergegeben. Der Lebende verweist mit seiner rechten Hand auf die drei Skelette. Nicht ersichtlich ist, ob er lediglich (auch vor Entsetzen oder Furcht) auf die Toten zeigt oder ob die Geste seine Rede, die im Spruchband nur noch äußerst fragmentarisch zu erkennen ist, illustrieren soll: . . . *fen kein Herschaft Gewalt Oder Gutes* Sein Falke ist, wie der seines Vorgängers, aufgeschreckt und fliegt aufgeregt vor der Brust seines Besitzers umher.

Es folgt der dritte Lebende, der bartlos als Jüngling gekennzeichnet ist und sich den drei Toten zuwendet. Auf der linken Hand sitzt, im Vergleich zu den anderen Edelleuten, der Falke des Jünglings, unberührt von der unheimlichen Begegnung. Die rechte Hand hält der Jüngling, womöglich ebenfalls vor Schreck, vor seiner Brust erhoben. Sein Wams ist in gräulichen Tönen gehalten, die Beinkleider wie beim zweiten Lebenden in Mi-parti in orangefarben und blau. Die Schuhe des Jünglings lassen sich im Vergleich zu seinen Begleitern noch in Ansätzen erkennen und verdeutlichen durch ihre exklusive, spitze Schnabelform den hohen Status der Lebenden. Besonders unkenntlich sind erneut das Gesicht und das Spruchband, bei dem noch die Worte *Für kein Herschaft Gewalt oder Guotes* transkribiert werden konnten.

Ähnlich der Arsenal-Bildformel werden die drei Lebenden und die drei Toten einander in Gruppen gegenübergestellt. Durch die Falken und die „sportliche“ Gewandung der Lebenden ist das Jagdmotiv besonders hervorgehoben. Inhaltlich wird die Darstellung der Legende von den Spruchbändern ergänzt und verdeutlicht als Wandmalerei in einer Kirche für die Gläubigen die Botschaft und die Mahnungen der Erzählung.

4.3.2.2 Überlingen, St. Jodok

Die die Darstellung begleitenden und ergänzenden Spruchbänder finden sich auch in der Wandmalerei der südlichen Langhauswand in der Kapelle St. Jodok in Überlingen am Bodensee (Abb. 23). Im Jahr 1424 stiftete der Überlinger Bürger Burkhard Hipp den Bau, der um 1460 von der Jakobsbruderschaft am Pilgerweg der Überlinger Neustadt erbaut wurde.⁴⁰⁵ Die Jodoks-Kapelle ist mit zahlreichen Fresken, die friesartig angeordnet sind, geschmückt. Die älteren Wandmalereien in der Kirche entstanden wohl kurz vor der erneuten Kirchweihe im Jahre 1462.⁴⁰⁶ Die Entstehung der Wandmalerei der Legende ist ebenfalls in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert anzusetzen, wofür sich auch Storck aussprach.⁴⁰⁷ An der südlichen Langhauswand folgt auf eine Kreuzigungsdarstellung (ebenfalls von Schriftbändern begleitet) die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Die Wandmalerei wurde 1902 aufgedeckt und kopiert.⁴⁰⁸ Der Zustand der Malereien ist eher mäßig, bei der Kreuzigung lässt sich nur der hl. Johannes Evangelista eindeutig erkennen. Neben dem hl. Johannes folgen die drei Lebenden, die hier erneut der Gruppe der drei Gerippe gegenübergestellt sind. Sie stehen vor einem dunkelgrünen Fries, das mit Ornamenten gefüllt ist und von Künstle als „[...] dunkelgrüner Teppich [...]“⁴⁰⁹ beschrieben wird. Oberhalb und unterhalb wird die Bildfläche von zwei weiteren Friesen gerahmt, darunter folgt noch eine breite Fläche, die mit schmückenden floral-vegetabilem Dekor gefüllt ist. Im Gegensatz zu den Fresken in Badenweiler wird nicht jeder einzelnen Figur, sondern den beiden Gruppen ein eigenes Spruchband zugeteilt. Die gewundenen Bänder sind jeweils den Anführern der Gruppe zugeordnet. Der erste Lebende trägt ein eng anliegendes rötliches Wams mit dunklem Untergewand, das bis zu seinen Knien reicht. Seine rechte Hand hat er erhoben, auf der linken Hand hat sich sein Falke niedergelassen. Seine kurzen Locken werden von einer roten Kopfbedeckung bedeckt. Er blickt ernst zu den Versen, die im Schriftband der Toten geschrieben stehen. Der zweite Lebende hält seine beiden Arme angewinkelt erhoben. In der rechten Hand hält er ein Lilienzepter, das ihn als höheren Adelige identifiziert. Ein Falke sitzt auf seiner linken Faust. Der Lebende trägt eine Haube, die in der gleichen Musterung seines hellen, bräunlichen Mantels gehalten ist. Der dritte Lebende ist ebenfalls in einen langen Mantel gekleidet. Sein Haupt wird von einer prächtigen Krone geschmückt. Mit erhobenem Zeigefinger verweist er auf das Spruchband der Toten, auf das alle drei Lebenden ernst blicken. Storck vermutete, dass

⁴⁰⁵ Dehio, Württ. II, 1997, S. 741; Ausst.-Kat. Überlingen 2005, S. 86.

⁴⁰⁶ Dehio, Württ. II, 1997, S. 741; Ausst.-Kat. Überlingen 2005, S. 86.

⁴⁰⁷ Storck 1910, S. 24.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 8.

die drei edel gekleideten Herrschaften „König, Graf und Herzog“ darstellen sollen.⁴¹⁰ Eine derartige Einordnung wäre ihrer Bekleidung und Kopfbedeckung nach anzunehmen, die vom ersten bis zum dritten Lebenden zunehmend edler erscheinen.

Ihnen gegenüber stehen die drei Skelette, die ihre durchsichtigen Leichentücher fast wie Schleier über ihre Köpfe gezogen tragen. Der gesamte Oberkörper und der Schädel des ersten Toten sind nicht mehr erhalten. Zu sehen ist noch, wie der Tote seinen Finger, fast wie eine Spiegelung zu dem vor ihm stehenden Edelmann, mahrend erhoben hält. Um seine knöchigen Beine winden sich zahlreiche kleine Schlangen. Der zweite Tote ist deutlicher zu erkennen. Der Totenschädel macht erneut deutlich, dass es sich hier um drei Skelette handelt. Neben dem transparenten Totenschleier trägt er eine Krone auf seinem Schädel. Um die Krone wie um den gesamten Körper des Skeletts schlängeln und winden sich kleine Schlangen. Die rechte, knöchige Hand hält er vor seinen Brustkorb, die linke vor seinen Bauch. Eine erneute Spiegelung ist bei dem letzten Toten angedeutet: Er wird, wie der erste Lebende, gezeigt, als schreite er. Seinen Zeigefinger hat er deutend erhoben, mit der anderen Hand scheint er sich auf den zweiten Toten zu stützen. Er trägt ebenfalls eine Krone und wird am ganzen Körper von den kleinen Schlangen befallen, die den Verfall des Körpers anschaulich illustrieren.

Besonders deutlich zeigt sich in dieser Wandmalerei der Zusammenhang der beiden Gruppen und der jeweiligen Spruchbänder. Die Lebenden wirken ernst und vertieft, aber richten ihren Blick nicht auf die furchteinflößende Gruppe der drei gekrönten Skelette, sondern vielmehr auf die Botschaft, die ihnen auf dem Spruchband vermittelt wird. Auch die drei toten Könige blicken und deuten auf die Lebenden und erzeugen so eine Spiegelung, die der Kernaussage der Legende der drei Lebenden und der drei Toten entspricht. Die jeweiligen Spruchbänder fassen jeweils eine Art gemeinsamen Gedankendialog der jeweiligen Gruppe zusammen. Auf die Erkenntnis der drei edlen Herrschaften *wie diese ohn ein namen weren wier die nemblichen* (wie diese Namenslosen werden wir auch) erwidern die Toten den Leitspruch der Erzählung *der ir da sind der waren wir, der wier sind der weret ir* (was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr). Die Reaktionen der Toten und der drei Lebenden beziehen sich hier mehr auf die schriftliche Ermahnung im Spruchband als auf die unheimliche Gestalt der drei Toten. Die Legende ergänzt neben der Kreuzigung mit Maria, Johannes und Maria Magdalena den Hinweis auf die Heilsgeschichte die Erlösung durch den Opfertod Christi um die

⁴¹⁰ Storck 1910, S. 24.

Ermahnung der Gläubigen zu einer Lebensführung, die sie auf ein Leben in der Ewigkeit vorbereitet.

Im Vergleich zu den Wandmalereien der Badenweiler Pauluskirche sind die drei Lebenden in prächtigerer und herrschaftlicher Gewandung wiedergegeben. Während es sich in Badenweiler um drei wohl etwas jüngere und sportlich gekleidete Edelleute handelte, wird hier durch die schweren Mäntel und die verschiedenen Kopfbedeckungen womöglich Storcks Vermutung der verschiedenen Standeszugehörigkeiten angedeutet, was auch in der schweren Krone und der edlen, langen Gewandung des dritten Lebenden wie in dem Lilienzepter des zweiten Lebenden betont wird. Der erste Edelmann mit Wams könnte hier einen etwas niedriger gestellten Adeligen repräsentieren. Durch die Falken wird wie gewohnt das Jagdmotiv betont, auch wenn die Mode bis auf den ersten Lebenden im kurzen Wams weniger an einen Jagdausflug erinnert.

Die Toten sind detaillierter gestaltet: Die Kronen identifizieren sie als hohe Adelige oder Könige. Die gespensterhaften Leichentücher und die kleinen, roten Schlangen, die sich durch ihre ausgehöhlten, knöchigen Körper winden, verstärken den unheimlichen Charakter der Begegnung der beiden gegensätzlichen Gruppen. Die gespiegelten Posen der beiden Gruppen wie die Kronen werden in der Gegenüberstellung besonders deutlich und verbildlichen den Leitspruch der Erzählung.

4.3.2.3 Eriskirch, Zu Unserer Lieben Frau

Die Pfarr- und Wallfahrtskirche zu Unserer Lieben Frau in Eriskirch wurde anstelle einer ins 12. Jahrhundert zurückgehenden Kapelle errichtet.⁴¹¹ Der Bau in seiner aktuellen Form besteht seit dem frühen 15. Jahrhundert und ist in seiner Ausstattung, trotz der weit umgreifenden Barockisierung der Kirchen im Bodenseekreis, im Wesentlichen im Zustand seiner Erbauungszeit erhalten.⁴¹² Ursprünglich war die ganze Kirche reich mit aus der Bauzeit der Kirche stammenden Wandmalereien verziert, die jedoch im Zuge von späteren baulichen Veränderungen übertüncht wurden.⁴¹³ Im Zusammenhang mit einer Renovierung in den Jahren 1932/1933 wurden die Malereien des gesamten Chors und einzelne bedeutsame Bilder im Kirchenschiff freigelegt.⁴¹⁴ Das Bildprogramm ist eher ungewöhnlich aufgeteilt: Im Chor befindet sich ein alttestamentlicher Zyklus, im Langhaus

⁴¹¹ Michler 1987, S. 2.

⁴¹² Dehio, Württ. II, 1997, S. 178; Michler 1987, S. 2.

⁴¹³ Dehio, Württ. II, 1997, S. 178.

⁴¹⁴ Ebd.; Michler 1987, S. 6.

sind Szenen des Neuen Testaments dargestellt. Beim Bildprogramm des Chors und Langhauses wird zwischen aufeinanderfolgenden Szenen der Zyklen und alleinstehenden Andachtsbildern unterschieden. Eines dieser Andachtsbilder stellt die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten dar (Abb. 24). Es befindet sich an der südlichen Langhauswand neben einer Darstellung des Feiertagschristus.⁴¹⁵ Programmatisch ist die Wahl des Bildthemas als Ergänzung zu den alttestamentlichen Hinweisen im Chor auf die folgende Erlösung und Heilsgeschichte sowie das Jüngste Gericht und das ewige Leben zu deuten.

Die drei Lebenden und die drei Toten sind in Eriskirch wie bisher in Dreiergruppen, hier vor rotem Grund, gegenübergestellt, wobei die Lebenden auf der linken, die Toten auf der rechten Seite platziert sind. Zwischen den beiden Gruppen ist Christus in der Glorie gezeigt. Die Gruppen der Lebenden und der Toten werden durch ein Grab voneinander getrennt, aus welchem sich zwei im Profil dargestellte Männerfiguren erheben. Die zwei Figuren halten je ein aufgerolltes Schriftband in ihren Händen, das sich halbkreisförmig über ihre Köpfe entfaltet. Nach Schmidt war die Darstellung der Legende zusammen mit der eigentlich nicht zusammengehörigen Darstellung von Christus, der zwei Tote aus ihren Gräbern erweckt, als eine „[...] Mahnung an die Vergänglichkeit alles Menschlichen, andererseits an das Gericht am Jüngsten Tag“⁴¹⁶ zu verstehen.

Die Malereien in Eriskirch sind stark beschädigt und lassen nicht alle Details genau erkennen. Deutlich wird allerdings, dass erneut die Hervorhebung der Standeszugehörigkeit in die Darstellung integriert wurde. Die Lebenden und die Toten werden wie in Überlingen einander wie eine Spiegelung gegenübergestellt. Die Gruppe der Lebenden beginnt mit einer mittlerweile fast komplett unkenntlichen Gestalt, von der lediglich die Umrisse erhalten sind. Der zart gestalteten Silhouette nach könnte man sie als eine weibliche Gestalt identifizieren. Darauf folgt ein junger Mann mit grünem Barett, der seine beiden Arme angewinkelt und scheinbar zum Schutz erhoben hat. Er trägt ein knielanges Wams, dessen Farbe auch fast komplett abgegangen ist und blickt auf die drei Toten. Angeführt wird die Gruppe der Lebenden von einer gekrönten Gestalt. Die goldene Krone ist mit kleeblattförmigen Zacken geschmückt, die wie lange Stiele zu den Seiten abstehen. In der Literatur wurde in der Figur eine „junge Königin“ erkannt.⁴¹⁷ Womöglich trägt sie unter der Krone eine eng anliegende weiße Haube, die das Haar der möglicherweise weiblichen Königin bedeckt. Aufgrund der stark verblassten Farbe lässt

⁴¹⁵ Zum Feiertagschristus siehe Wildhaber 1979, Sp. 1002–1010.

⁴¹⁶ Eggart/Schmidt/Rotzler 1986, S. 44f.

⁴¹⁷ Ebd., S. 44.

sich nicht mehr sagen, ob es sich um eine Königin oder einen König handelt. In den Malereifragmenten lassen sich noch die zarten Gesichtszüge mit niedergeschlagenen Augen erahnen. Die gekrönte Gestalt trägt einen weiten, blauen Mantel und zieht den weiten Ärmel mit der linken Hand vor die Nase, wohl um sich vor dem übel riechenden Gestank der drei Toten zu schützen.

Das gekrönte Skelett, das der Königin oder dem König gegenübersteht, spiegelt das bevorstehende Schicksal wider. Der tote König trägt ebenfalls eine Lilienkrone und hält seine Arme über seinem Oberkörper verschränkt. Er ist in ein weites Leichentuch eingehüllt, das von seiner linken Schulter in schwere Falten fällt. Sein Spruchband geht von seiner linken Hand aus, die Beschriftung ist nicht mehr zu erkennen. Er ist als Skelett dargestellt, doch wirkt es durch das bräunliche Inkarnat, als wären seine Knochen noch mit einer dünnen, fauligen Hautschicht überzogen. Der Totenschädel ist durch die tiefen schwarzen Augenhöhlen und Nasenlöcher deutlich gekennzeichnet.

Der zweite Tote stellt ein jenseitiges Ebenbild des zweiten Lebenden dar. Wie der Jüngling trägt er ein grünblaues Barett. Er trägt ein schweres Grabtuch um seine Hüften und über seiner linken Schulter. Mit der linken Hand greift er nach dem Tuch in der Hüftgegend, die rechte Hand hält er an sein Gesicht. Wie der tote König ist er ein Skelett mit bräunlicher Hautschicht. Der letzte Tote wird in der Literatur als vornehme Dame gedeutet, die wie ihre beiden Begleiter als Skelett dargestellt ist und mit ihrer Kopfbedeckung erneut einer Spiegelung eines Lebenden entspricht.⁴¹⁸ Die Tote trägt eine weiße, auffällige Kopfbedeckung und anscheinend eine Halskrause, die neben der eleganten, leicht nach hinten gewandten Haltung ihres Oberkörpers und der zarten Statur auf das weibliche Geschlecht der Toten verweisen könnten. Das lange Grabtuch trägt sie elegant um den knöchigen Körper von der rechten Schulter über ihren linken, angewinkelten Arm drapiert. Mit der rechten Hand hält sie ein weiteres Spruchband, dass sich zu seinen Enden leicht einrollt und sich ebenfalls halbkreisförmig über ihren Kopf spannt. Die Beschriftung des Bandes ist unkenntlich.

Die stark beschädigte Wandmalerei von Eriskirch setzt wie die beiden vorhergehenden Wandmalereien einen starken Akzent auf die Standeszugehörigkeit der Lebenden und Toten. Während bei der Arsenal-Bildformel häufig die emotionalen Regungen der Lebenden angedeutet werden, nimmt hier die Standeszugehörigkeit eine übergeordnete Rolle ein. Das für den Totentanz typische Motiv der Standeszugehörigkeit drückt die vollkommene Gleichheit der Menschen vor dem Tod aus. Diese Botschaft ist auf die

⁴¹⁸ Eggart/Schmidt/Rotzler 1986, S. 44.

Legende übertragen, unabhängig ob König oder Edelman, Jüngling oder Greis, Mann oder Frau, wird alle das gleiche Schicksal ereilen, was durch die Spiegelung besonders nachdrücklich illustriert wird.

4.3.2.4 Crailsheim, St. Johannes der Täufer

Der Bau der Kirche St. Johannes der Täufer in der Stadt Crailsheim im Hohenloher Land wurde ab 1398 begonnen.⁴¹⁹ Bei Grabungsarbeiten im Jahr 1965 konnten die Reste zweier Vorgängerkirchen festgestellt werden, die aus der Zeit um 1000 und aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts stammten.⁴²⁰ Den genauen Grund für den Neubau, der am 22. Februar 1398 begonnen wurde, ist unklar, doch könnten womöglich der Ausklang der Romanik und das Bedürfnis des höheren Adels nach einem Bestattungsort in Altarnähe für die Sicherstellung der eigenen Auferstehung angenommen werden.⁴²¹

1957 wurden an der Nordempore der Kirche St. Johannes der Täufer in Crailsheim die Wandmalereien der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten freigelegt (Abb. 25–28).⁴²² Die Begegnung wird in Crailsheim noch um die Personifikation des Todes erweitert, der als Sensenmann gerade zum Schnitt ausholt. Vor dem Anbau der Nordempore im Jahr 1602 waren die Kirchenbesucher beim Verlassen der Kirche jedes Mal mit der eindringlichen, an die Endlichkeit alles Irdischem erinnernden Malerei konfrontiert.⁴²³ Bis zu ihrer Wiederentdeckung war die Malerei ganz von der Empore verdeckt gewesen.

Die Legende ist in Crailsheim vor einer niedrigen Mauer auf orangefarbenem Grund dargestellt, an der zarte rote Blumen emporwachsen. Die erste Figur von links ist einer der Lebenden. Er ist als Greis in einem dunklen Mantel mit langem, grauem Bart wiedergegeben und hält seine Arme angewinkelt angehoben. Der Greis blickt besorgt und ängstlich auf die Gruppe der Toten, wendet aber seinen Körper ab, als wolle er die Flucht ergreifen. Sein Haupt wird von einer großen goldenen, mit Edelsteinen besetzten Krone bekrönt. Über dem Greis schwebt ein breites Spruchband, auf dem nur noch vereinzelte Buchstaben lesbar sind. Auf den Greis folgt ein Jüngling, der die gleiche Krone wie sein alter Begleiter trägt. Sein langes, blondes Haar und die zarten Gesichtszüge betonen die Jugendlichkeit des Königs. Er wendet sich wie der Greis stark von den drei Skeletten ab; er wagt es nicht, zu den Toten zu blicken. Der Jüngling blickt hilfeschend zum Greis. Der

⁴¹⁹ Dehio, Württ. I, 1993, S. 122.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Frisch 2013, S. 3f.

⁴²² König 1967, S. 48.

⁴²³ Frisch 2013, S. 19.

junge Edelmann trägt ein grünes, reich verziertes Gewand mit edlem Pelzkragen und Goldschnalle. Besonders deutlich wird seine Verzweiflung durch seine Haltung, er hält verzweifelt die Hände über den Kopf geschlagen. Über seinem Haupt schwebt ebenfalls ein Spruchband mit verblasstem Schriftzug. Auch der dritte Lebende vermag es nicht, den drei Skeletten entgegenzutreten. Leicht neigt er das gekrönte Haupt mit langem blondem Haar, die Arme verschränkt er schützend vor seinem Oberkörper. Der König trägt ein rotes Gewand mit Pelzkragen mit goldener Schnalle und Pelzärmeln und blickt besorgt zu seinen beiden Begleitern. Das Schriftband über ihm ist ebenfalls unkenntlich.

Vor dem linken Ärmel des dritten Königs ragt eine blasse, knochige Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger hervor, die dem Lebenden erstaunlich nahekommt. Der erste Tote ist dem lebenden König zugewandt und scheint ihn fast mit seinem Zeigefinger zu berühren. Er ist als Skelett mit deutlich betonten Arm-, Schulter- und Beingelenken und hervortretenden Rippen dargestellt und trägt die gleiche Krone wie die drei Lebenden. Die Toten muten hier erneut wie eine Spiegelung der Lebenden an. Das Leichentuch des Königs ist lose um seinen Körper geschwungen. Zahlreiche kleine Schlangen tummeln sich um den Körper des Toten, vier davon schlängeln sich sogar durch seinen geöffneten Mund, aus der rechten Augenhöhle und aus seinem Brustkorb heraus. Eine kleine Kröte ruht auf dem rechten Armknochen des toten Königs. Die Spruchbänder mit fragmentarisch erhaltener Beschriftung wiederholen sich bei den drei Toten. Besonders anschaulich wird beim ersten Toten das Schicksal und der Verfall des menschlichen Körpers nach dem Tod verbildlicht: Die Natur bemächtigt sich ganz des toten, begrabenen Körpers, dessen Fleisch mit der Zeit allmählich geschwunden ist, und von dem letztlich nur noch die blanken Knochen zeugen. Weiter bemächtigt sich die Natur des Knochengerüsts, indem die Schlangen und die Kröte sich auf und um den gesamten Körperrest tummeln und winden, durch den kein Lebensgeist mehr fließt. Das ebenfalls unkenntliche Spruchband des zweiten Toten schließt fast an das des ersten Toten an. Der Tote, dem dieses zugehörig ist, steht allerdings ein Stück zur Seite versetzt. Das zweite Skelett trägt ebenfalls eine mit Schmucksteinen besetzte Krone und wendet sich den Lebenden zu, während eine Schlange an seinem Oberkiefer vorbeikriecht. Um seine Arme winden sich einige Schlangen; eine von ihnen schlängelt sich sogar durch seinen Beckenknochen in das Innere seines Brustkorbs. Der tote König versucht noch, mit seiner rechten Hand nach der Schlange zu greifen. Auf seiner linken Hand, die er vor seinen Oberkörper hält, ist gerade eine kleine Kröte dabei, auf seine Schulterknochen zu klettern. Zwischen dem zweiten und dem dritten

Toten sind noch grob die blassen Umrisse einer Vorzeichnung des Freskos erkennen, das ein Skelett im Profil zeigt.

Der dritte Tote ist im Halbprofil gezeigt und wendet sich noch stärker der Gruppe der drei verängstigten Lebenden zu. Sein Grabtuch ist von seinem rechten Oberarm bis über seine Hüften geschwungen. Deutlich sichtbar ist der Brustkorb mit den einzelnen, stark hervortretenden Rippen. Seine linke Hand stemmt er in seine Hüfte, die rechte hält er streng mahnend erhoben. Er ist der Einzige der Toten, der nicht von kleinen Schlangen und Kröten übersät ist. Auf dem orangefarbenen Grund fallen auf Höhe des letzten toten Königs auch einige kleine, helle Blütenverzierungen auf.

In Crailsheim wurde die Wandmalerei um eine letzte, unübliche Gestalt ergänzt: Es ist der Tod selbst, der hier als nacktes Skelett dargestellt ist. Über ihm ist ein ebenfalls unleserlich gewordenes Spruchband. Der Tod bückt sich nach vorne; er hält eine Sense in seinen Händen, mit der er soeben zum Schlag ausholt. Er ist verantwortlich für das, was aus den drei toten Königen nach ihrem Tode wurde. Der Tod „mäht“ mit seiner Sense ohne Gnade und beendet das Leben der Menschen. Er nimmt keine Rücksicht auf den höheren Rang oder den Reichtum der Menschen, ob arm oder reich, Mann oder Frau. Die Darstellung des Todes als Skelett stellt eine ungewöhnliche Ergänzung der drei toten Könige dar, die der Legende besonderen Nachdruck verleiht.

Das Wandbild ist eine besonders eindrucksvoll gestaltete Wiedergabe der Legende. Erneut wird eine Art Spiegelung der lebenden und der toten Könige zugrunde gelegt, alle tragen die gleichen Kronen. Die lebenden Könige sind verschreckt und verängstigt wiedergegeben: Sie kehren den drei Toten den Rücken zu, wobei die Verzweiflung des in der Mitte dargestellten Jünglings besonders anschaulich gezeigt ist. Ebenso deutlich ist die Wiedergabe der drei Toten. Kleines Getier bewegt sich auf und in ihren skelettierten Körpern und zeugt noch von der Ruhestätte der Toten, in der sie bis vor Kurzem noch im Totenschlaf ruhten. Neben den morbiden Gestaltungselementen fallen die zarten roten Blumen auf, die an der Friedhofsmauer emporwachsen. Der orangefarbene Grund mit den zarten Blütenverzierungen wie auch die reichen Gewänder der Lebenden zeugen weiterhin von der besonders sorgfältigen und detailreichen Ausgestaltung durch den Künstler.

Besonders ungewöhnlich ist die Personifikation des Todes als Sensenmann, der die Darstellung ikonologisch ergänzt. Sehr bedauerlich sind die fehlenden Texte der Schriftbänder, die diese besonders originelle Interpretation der Legende noch ergänzt hätten. Die Darstellung des „Schnitter Tod“ basiert auf der in der Bibel häufigen Gleichsetzung des Menschen mit Blumen, Gras oder Korn (Jes 40, 6; Hiob 14, 2; Ps 102,

12; Ps 90, 6; 1 Petr 1, 24; Jakobus 1, 10), die die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und die natürliche Notwendigkeit des Todes betonen.⁴²⁴ In der Apokalypse wird ebenfalls das Bild der den Tod verheißenden, Sichel schwingenden Engel aufgegriffen (Offb 14, 14–16), und bereits im Uta-Codex ist der personifizierte Tod mit einer Sichel ausgestattet. Der Schnitter Tod betont hier die Schnelligkeit und das unerbittliche Handeln des Todes.

4.3.2.5 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 3974

In der Bayerischen Staatsbibliothek in München befindet sich unter der Signatur Cgm 3974 eine Handschrift, die eine lavierte Federzeichnung der Legende enthält. Die Handschrift umfasst 323 Blätter mit zahlreichen illuminierten Zeichnungen und wurde zwischen 1446 und 1466 geschaffen.⁴²⁵ Sie stammt ursprünglich aus St. Emmeram in Regensburg und enthält unter anderem die Texte des „Speculum Humanae Salvationis“, „Speculum peccatorum“, sowie den Etymachiatraktat, außerdem „Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae“ von Franz von Retz, die Biblia pauperum, den „Physiologus“ und das *Contemptus-Mundi*-Gedicht auf fol. 54^r–54^v sowie zahlreiche weitere Schriften.⁴²⁶ Nach dem Heilsspiegel auf fol. 1 bis 41 folgen *Memento-Mori*-Texte, zu denen die Zeichnung der drei Lebenden und der drei Toten auf fol. 59^v gehört (Abb. 29).⁴²⁷

Die drei Lebenden und die drei Toten werden einander paarweise gegenübergestellt. Jedem Lebenden und Toten ist ein gewundenes Schriftband zugeordnet, das sie jeweils mit einer Hand umgreifen. Die Toten und die Lebenden sind mit Krone und Zepter in der Hand als Könige dargestellt. Sie stehen auf einer grünen Wiese, die sich leicht nach außen wölbt. Die drei Toten sind auf der linken, die Lebenden auf der rechten Seite wiedergegeben. Die Lebenden und die Toten sind wenig individualisiert und personalisiert dargestellt, die Schädel der drei Toten sind wie üblich fleischlos wiedergegeben. Die Körper der Toten sind mager und ausgemergelt, die Haut ist fahl und grau. Sie tragen alle eine goldene Krone mit Kleeblattkreuzen und ein goldenes Zepter in ihrer rechten Hand. Etwas kurios wirkt, dass der erste und der dritte Tote ein kleines Stück ihres Leichentuches mit der linken Hand über den rechten Oberschenkel durch die Beine hindurchziehen, der zweite Tote zieht das Tuch zwischen seinen Beinen hervor. Die Leichentücher in den Händen der Toten scheinen fast in die sich nach oben aufrollenden Schriftbänder überzugehen. Die

⁴²⁴ Rosenfeld 1974, S. 10.

⁴²⁵ Bodemann/Fischer-Heetfeld/Voss 1996, S. 295 (Cgm 3974); Schneider 1991, S. 504f. (Cgm 3974).

⁴²⁶ Schneider 1991, S. 504f. (Cgm 3974); Kiening/Eichberger 1994, S. 417.

⁴²⁷ Bodemann/Fischer-Heetfeld/Voss 1991, S. 287 (Cgm 3974).

Schriftbänder sind rot gerahmt und teilweise mit dekorativen Verzierungen und Punkten versehen. Die drei Spruchbänder der Toten geben mit *Swy [?] wir ez heut so seyt ir es morgen / Ich mayn euch all drey da vorn.* und */ Daz ir seit daz woren [?] wir / Daz wir seynt [...] das werdent ir:* den Leitspruch der Erzählung wieder. Die den Toten gegenüberstehenden Lebenden werden hier mit den Versen *Ich mayn euch all drey da vorn.* des ersten Toten direkt angesprochen. Auch hier spielt der körperliche Verfall der toten Könige eine große Rolle und wird vom dritten Toten selbst auch erwähnt: *[...] euch wol wunder han [...] wye wir so iemerlich seyn getan.* Die Toten scheinen sich ihres schrecklichen Aussehens und dessen Wirkung auf die Lebenden bewusst zu sein.

Die drei Könige auf der gegenüberliegenden Seite entsprechen mit ihren Kronen und Zeptern den ebenfalls gekrönten drei Toten. Die drei Lebenden sind hier einheitlich und nicht individualisiert wiedergegeben: Sie tragen alle einen braunen Vollbart und ähnliche Wämser, die sich lediglich in ihrer Farbigkeit unterscheiden. Die ersten beiden Lebenden sind mit blauen Wämsern mit roten Ärmeln, Kragen und Knöpfen bekleidet, der letzte König trägt ein rotes Wams. In ihrer Physiognomie und Mimik sind die drei Lebenden ebenfalls kaum unterschieden. In ihrer linken Hand halten die drei Könige die rot umrahmten und verzierten Spruchbänder, die sich mehrfach windend nach oben hin entrollt sind. Das Spruchband des letzten Toten thematisch aufgreifend sinnieren die ersten beiden Lebenden vor Entsetzen und Schreck über das schreckliche Aussehen der Toten: *got durch deyn wunder manigfalt wy seynd [...] drey so yemerlich gestalt.*⁴²⁸ Der zweite König kann gar nicht glauben, dass es sich bei den schauderhaften, verwesten Körpern jemals um Menschen gehandelt haben soll: *Worden so ye leuten geleich / Das dunket mich gar wunderlich.* Der Reflexionsprozess des dritten Lebenden ist am weitesten fortgeschritten, da er in Frage stellt, jemals wieder froh zu sein, wenn dies (die Toten und ihr schreckliches Aussehen) sein Schicksal sein sollte: *Sullen wir alle werden so / So wurden wir nymer pillich fro.* Ebenfalls wird dies von der wenig individualisierten Gestaltung der Könige verstärkt, da diese somit weniger zu individuellen Charakteren und Persönlichkeiten, sondern vielmehr zu „Exempeln“ junger Edelmänner in der Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Vergänglichkeit werden. Diese einfache und einheitliche Darstellungsweise verleiht der Legende eine noch ausgeprägtere Allgemeingültigkeit.

Die Spruchbänder geben anschaulich den Kern des Leitspruches der Toten sowie das Entsetzen und die Sorgen der Lebenden wieder. Eine große Ähnlichkeit stellte H. F. Maßmann zwischen den Texten in der Münchner Handschrift und einem Glasgemälde auf

⁴²⁸ Transkription nach Tervooren/Spicker 2011, S. 131.

einer Wappenscheibe fest: Die Scheibe sollte sich damals im Besitz der Gräfin von Benzels-Sternau auf Emmerichshofen befunden haben.⁴²⁹ Sie stellte rechts die drei gekrönten Toten und links die zur Jagd ziehenden Lebenden dar, unterhalb der Szenerie einen Wappenschild mit Totenkopf (als Helmzier), auf dem ein Affe saß. Den Darstellungen war die Unterschrift *Johanes Christophervs Lövchli Der Zit | Dechan Vnd Chorher Sant Verena Ges|tift Zv° Zvrzach Ano Domini 1568* beigegeben, die mit der Jahreszahl 1568 die Entstehungszeit der Scheibe datierte.⁴³⁰

Es gibt außerdem Übereinstimmungen der Texte der Heilsspiegels-Handschrift mit einem mitteldeutschen Einblattholzschnitt in Berlin, der wohl in einem ähnlichen Zeitraum wie die Zeichnung der Münchner Handschrift entstanden ist. Die Texte der beiden Umsetzungen wurden bei Tervooren und Spicker behandelt.⁴³¹ Dabei ist festzuhalten, dass tatsächlich einige Übereinstimmungen wie beispielsweise das Schriftband des zweiten Lebenden – sinngemäß – den gleichen Gedanken festhalten. Der erste Lebende adressiert in beiden Umsetzungen zunächst Gott mit der Frage, wie die drei Toten zu ihrer scheußlichen Gestalt kommen konnten. So stellen in beiden Beispielen der erste (Berlin: *Ez insal uch nit wonder han / Das wir drie sint also gethan*) und der dritte Tote (München: *[...] euch wohl wunder han [...] wye wir so iemerlich seyn getan*) fest, dass die drei Lebenden durch ihr Aussehen verschreckt sein müssen und sich fragt, wie es dazu kam.⁴³² In beiden Umsetzungen spricht der zweite Tote den Leitspruch der Legende aus (Berlin: *Daz ir siet daz waren wir / Das wir sint das werdent ir*; München: *Daz ir seit daz woren [?] wir / Daz wir seynt [...]das werdent ir*), während der dritte (Berlin) und der erste Tote (München) nochmals die drei Lebenden direkt in ihrer Dreizahl (Berlin: *[...] Ich meynen uch alle drie da vorn*; München: *[...] Ich mayn euch all drey da vorn*) anspricht. Entgegen der hohen Übereinstimmungen der Spruchbänder ist die künstlerische Umsetzung der beiden Beispiele dennoch sehr verschieden.

⁴²⁹ Maßmann 1847, S. 136f.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Tervooren/Spicker 2011, S. 131 u. 133.

⁴³² Transkriptionen des Texts (Berlin) nach Ebd., S. 133.

4.3.2.6 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 271-1

In Paul Kristellers Verzeichnis der Holzschnitte im Kupferstichkabinett in Berlin wird ein mitteldeutscher Einblattholzschnitt mit der heutigen Inventarnummer 247-1 aufgeführt, der um 1460 bis 1480 datiert wird (Abb. 30).⁴³³ Der lavierte Holzschnitt fasst die Maße 16,2 x 39 cm.⁴³⁴ Es soll sich hier um eine Kopie einer unbekanntem Vorlage handeln, die womöglich niederländischer Herkunft war.⁴³⁵

In dem Einblattholzschnitt werden die drei Lebenden einander wie gewohnt in Dreiergruppen gegenübergestellt. Die Lebenden auf der linken Seite treten hier gemeinsam als Reitergruppe zu Pferde auf, die sich gerade auf einem höfischen Jagdausritt befinden. Auf der rechten Seite folgt die Gruppe der drei Toten als Skelette. Über den einzelnen Figuren schwebt ein aufgerolltes Schriftband vertikal in die Höhe, auf welchem die Verse der Erzählung wiedergegeben sind. Der Text ist in mittelfränkischem Dialekt verfasst.⁴³⁶

Die drei Lebenden sind hier als vornehme Reitergruppe in edler Gewandung und mit geschmückten Pferden charakterisiert. Sie tragen prächtige Kronen mit vielen kleinen Spitzen, die in Kleeblattkreuzen enden. Der erste junge König ist bartlos, sein lockiges Haar reicht fast bis zu den Schultern. Er trägt ein Wams und einen mit Pelzkragen besetzten Mantel. Schräg über seine Schulter ist eine Art Gurt gebunden, der mit Glocken besetzt zu sein scheint. Er blickt auf die drei Toten und deutet mit seinem linken Zeigefinger in ihre Richtung. Der Lebende scheint sich gerade im Gespräch mit dem zweiten Reiter zu befinden. Der zweite Lebende ist als einziger mit Vollbart dargestellt. Er trägt ein Wams, dessen Kragen mit einer Borte aus Kreuzen besetzt ist, und hat die rechte Hand erhoben, mit dem linken Zeigefinger deutet er auf die Handfläche seiner rechten Hand. Die beiden Edelmänner scheinen sich soeben über die Situation auszutauschen: Die deutende Geste des ersten Lebenden wirkt wie eine Art Bestandsaufnahme: Er äußert sich zur unheimlichen Begegnung mit Verweis auf den Text des Schriftbandes über ihm: *Sie weren wer sie weren: Wir magen uns ir wol weren.*⁴³⁷ Der zweite Lebende blickt zum ersten Edelmann: Sie scheinen sich kurzzuschließen und er stellt mit folgenden Versen auf seinem Schriftband verwundert fest, dass auch die Toten einst Menschen gewesen sind: *Sint sie menschen gewesen glich: sich das wondere mich.*⁴³⁸ Der dritte König ist den drei Toten im

⁴³³ Kristeller 1915, LXXXXVIII: Die Abbildung ist nicht nummeriert, müsste aber nach der Zählung die Nr. 184 sein, da sie sich zwischen den Nummern 183 und 185 befindet. Zur Datierung nach den Staatlichen Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett: <https://id.smb.museum/object/1059180/> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁴³⁴ <https://id.smb.museum/object/1059180/> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁴³⁵ Rotzler 1958, Sp. 512–524.

⁴³⁶ Storck 1910, S. 31.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Wessely 1876, S. 21.

Vergleich zu seinen beiden Begleitern direkt zugewandt. Wie der erste Lebende ist er bartlos und trägt die gleiche Krone wie seine Begleiter. Um seine Hüfte ist ein mit Glocken besetzter Gürtel gebunden, sein langer Mantel ist mit einer zierenden Borte geschmückt. Sein prächtig gesatteltes Pferd neigt sein Haupt. Der König hingegen blickt mit ernstem Blick zu dem Schriftband oben: *Gott durch dine wonder manigfalt Wie sint die drie also gestalt.*⁴³⁹ Im Gegensatz zu seinen Gefährten scheint er die Botschaft hinter dieser schicksalshaften Begegnung bereits begriffen zu haben. Andächtig hält er seinen linken Arm über der Brust, mit der rechten Hand greift er nach dem Geschirr seines Pferdes, um sein Reittier zu besänftigen. Zu den Füßen der Reitergruppe sind vereinzelt kleine Gewächse oder Blumen sichtbar, ebenfalls befindet sich zu ihren Füßen ein kleiner Jagdhund. Rotzler hielt fest, dass im Laufe des 15. Jahrhunderts die Begegnung in der französischen und flämischen Buchmalerei (in Italien hingegen schon früher) verstärkt in den „realen Landschaftsraum“ gestellt und „dramatisiert“ wird.⁴⁴⁰ In den vorhergehenden Beispielen wird bereits die zunehmende Betonung der landschaftlichen Umgebung deutlich, in der sich die Begegnung abspielt.

Direkt unter dem Huf des Pferdes des dritten Königs liegt eine Krone, die zu Boden gefallen ist. Blickt man zwischen die Füße der drei Skelette, wird klar, dass alle drei Toten ihre Kronen verloren haben. Die Kronen der Toten sind nach dem Tod bedeutungslos geworden. Die drei Toten stehen den drei Edelleuten als aufrecht stehende Skelette gegenüber. Der erste Tote hält seinen Schädel leicht nach oben gewandt. Er blickt zu dem Schriftband, das sich aus dem Griff seiner rechten Hand mit dem Text: *Isz insal uch nit wonder han Das wir drie sint also gethan*⁴⁴¹ in die Höhe windet. Die Arm- und Beingelenke, Knochen und Rippen der Toten treten deutlich hervor. Über die linke Augenhöhle klettert eine Kröte auf den Schädel des ersten Toten. Um Hals, Arm und rechten Unterschenkel des Toten winden sich kleine Schlangen, eine weitere Kröte ruht auf seiner linken Hüfte. Der Kopf des Toten ist im Vergleich zu seinem ausgemergelten Körper als Totenschädel wiedergegeben.

Es folgt der zweite Tote, der ebenfalls zu seinem Schriftband blickt. Von großer Bedeutung ist vor allem seine Schriftrolle, da sie den Leitspruch der Legende enthält: *Das ir siet daz waren wir Das wir sint das werdent ir.*⁴⁴² Den Zeigefinger hält er ermahmend erhoben, auf die Verse in den Schriftbändern verweisend. Schädel und Körper sind wie jene des ersten

⁴³⁹ Wessely 1876, S. 21.

⁴⁴⁰ Rotzler 1958, Sp. 512–524.

⁴⁴¹ Wessely 1876, S. 21.

⁴⁴² Ebd.

Toten ohne Fleisch dargestellt. Hinter seiner rechten Schulter kriecht eine kleine Schlange hervor, zwei weitere Schlangen tummeln sich vor seinem Oberkörper, eine weitere schlängelt sich um seinen rechten Unterschenkel. Auf dem rechten Oberschenkel sitzt eine Kröte. Seine Krone liegt wie die der beiden Toten neben ihm zwischen seinen Füßen auf der Erde. Der Schädel des Toten erscheint fast wie gespalten, vielleicht handelt es sich um eine Schlagverletzung oder ein kleines, flaches Tier, wahrscheinlich eine Schnecke oder einen Wurm, das über den Schädel zur rechten Augenhöhle kriecht.

Der dritte Tote wendet seinen Blick nicht zu den Schriftbändern, sondern zur Reitergruppe der drei Könige. Mit seiner rechten Hand umgreift er die Schriftrolle mit den Versen: *Sin wir iß hude ir siet is morn*⁴⁴³ *Ich meynen uch alle drie da vorn.*⁴⁴⁴ Der Körper des Toten ist von kleinem Getier befallen, dabei schlängelt sich besonders kurios eine Schlange über die Ohrhöhle durch den Hals nach außen, während sich eine Kröte auf seinem Schädel niedergelassen hat. Eine weitere Kröte sitzt auf der linken Brust des Toten, während sich eine Schlange durch den ausgehöhlten Bauch herauswindet. Über und durch den linken Oberschenkel windet sich eine weitere Schlange, auf dem rechten Oberschenkelknochen ruht noch eine kleine Kröte.

Wie in Crailsheim wird in der Darstellung deutlich, dass die Toten sich erst kürzlich aus ihren Gräbern erhoben haben; das zugehörige kleine Getier, das sich über und unter der kalten Erde tummelt, tragen die Toten offensichtlich am ganzen Körper. Im Vergleich zur Wandmalerei in Crailsheim werden ihre Schädel jedoch nicht von prächtigen Kronen geschmückt, die Kronen der Toten sind hier von ihren Schädeln zu Boden gefallen. Während die drei Lebenden noch die weltlichen Freuden und ihre Stellung als hohe Adeligen auf der edlen Falkenjagd genießen, bleibt den drei ehemaligen Königen im Tod nichts mehr von ihrem weltlichen Rang. Die Kronen, die sie ehemals stolz auf ihren Häuptionen trugen und die Reichtum und Privilegien bedeuteten, liegen auf dem Boden – sie sind im Tod bedeutungslos. Die Krone als Merkmal ihres Standes schützte sie nicht vor dem Tod, die drei Toten waren von den weltlichen Freuden verblendet. Sie sind wiedergekehrt, um ihre lebenden Gegenbilder von der Abkehr von den weltlichen Dingen und einem frommen Lebenswandel zu überzeugen.

Die Lebenden sind wie im Psalter der *Bonne de Luxembourg* als Reitergruppe wiedergegeben, wenn auch ohne Falken. Im Vergleich zur Wandmalerei in Crailsheim und der Miniatur im Psalter der *Bonne de Luxembourg* fällt auf, dass die Lebenden sich nicht

⁴⁴³ Storck 1910, S. 31.

⁴⁴⁴ Wessely 1876, S. 21.

verängstigt abwenden. Wie in Überlingen blickt der dritte König ehrfürchtig auf die Spruchbänder. Die Lebenden reagieren mit Ernst auf die Begegnung und ihre Botschaft, die Begegnung hat sie zur Selbstreflexion angeregt, wie das Gespräch der ersten beiden Lebenden andeutet. Der Künstler des Holzschnitts im Berliner Kupferstichkabinett setzt den Schwerpunkt nicht auf Schrecken, Angst oder Ekel, sondern zeigt die Lebenden nachdenklich und verweist durch die Spruchbänder auf die literarische Überlieferung. Ebenfalls ist hervorzuheben, dass die in den Schriftbändern zitierten Verse wie zuvor ausgeführt stark denen der Zeichnung auf fol. 59^v der Handschrift des Heilsspiegels (Cgm 3974) aus der Bayerischen Staatsbibliothek in München ähneln.

4.3.2.7 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen A III 54

Das geistliche Erbauungsbuch des Grafen Wilhelm Werner von Zimmern (1485–1575), auch als *Zimmernsche Totentanzhandschrift* bekannt, fasst verschiedene, zum Teil sonst nicht überlieferte Schriften und Bilder zum Thema der Vergänglichkeit des 15. und 16. Jahrhunderts zusammen.⁴⁴⁵ Die Texte wurden von Wilhelm Werner in Kurrentschrift abgefasst, die 116 Federzeichnungen wurden ebenfalls von ihm angefertigt.⁴⁴⁶ Die Niederschrift von Wilhelm Werner von Zimmern erfolgte vermutlich auf Schloss Herrenzimmern in den 1540er Jahren, was durch die genutzten Papiersorten der 1530er und 1540er Jahre zu belegen ist.⁴⁴⁷ Der von Wilhelm Werner von Zimmern selbstverfasste Text über die rechte Lebensführung ist auf das Jahr 1539 datiert; nach seinem Rückzug vom Kammergericht 1542 konnte er sich den Arbeiten an der Handschrift widmen.⁴⁴⁸ Um 1550 folgte die Bindung des Buches, was von dem identischen Zierstempel der 1550 gebundenen Bistumschronik Wilhelm Werners abzuleiten ist.⁴⁴⁹ Nach dem Aussterben des Adelsgeschlechts erfolgte die Aufteilung des Zimmernschen Besitzes, woraufhin die Handschrift bereits vor 1594 in die Königeggische Bibliothek in Aulendorf kam.⁴⁵⁰ Von dort aus gelangte die Handschrift im Jahr 1930 durch den Antiquariatshandel in die Fürstenbergische Hofbibliothek in Donaueschingen, bis die Fürstliche Handschriftensammlung 1993 verkauft wurde und diese Handschrift schließlich in die

⁴⁴⁵ Bodemann/Fischer-Heetfeld/Voss 1991, S. 304ff.

⁴⁴⁶ Kiening 2004, S. 174f.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 175.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Bodemann/Fischer-Heetfeld/Voss 1991, S. 307.

Württembergische Landesbibliothek in Stuttgart übergang.⁴⁵¹ Zahlreiche Abschriften und Kopien der Illustrationen zeugen von dem hohen Wert der Handschrift. Die Kopien befinden sich unter anderem im Berliner Kupferstichkabinett, im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart.⁴⁵² Die Totentanzhandschrift (Cod. Donaueschingen A III 54) umfasst 262 und vier ungezählte Blätter mit den Maßen 21 x 16 cm.⁴⁵³ Auf fol. 21^v befindet sich die Zeichnung der Legende (Abb. 31).

Die lavierte Federzeichnung nimmt bis auf einen schmalen Rahmen fast den gesamten folio ein. Die Lebenden und die Toten stehen einander in Gruppen gegenüber. Sie befinden sich auf einem kleinen Hügel, aus dem vereinzelt kleine Grasbüsche wachsen. Über den Gruppen schwebt jeweils eine breite, aufgerollte Schriftrolle. Die Schriftbänder sind je zu den Seiten mit zarten Farben koloriert: Die Schriftrolle der Toten ist in grüner und verblasster gelber Farbe, die der Lebenden in blasserem Rot und Blau gehalten. Die Lebenden und die Toten sind allesamt mit Kronen wiedergegeben, jeder von ihnen trägt eine andere Art von Krone.

Auf der linken Seite befindet sich die Gruppe der drei Toten. Ihre Körper sind fast ohne Fleisch dargestellt, die dunkle grau-bräunliche Farbe ihrer Körper könnte auf den Rest einer verbleibenden dünnen, fauligen Hautschicht schließen lassen. Das dunkle, schmutzig wirkende Inkarnat verdeutlicht die Verwesung und die Fäule der toten Körper und die Erde, aus der sich die Toten kurz zuvor erhoben haben. Neben den Totenschädeln werden Halswirbel, Brustkorb, Beckenknochen und Schulter-, Arm- und Beingelenke hervorgehoben, auch die Füße und Hände sind skelettiert. Kleine, dünne ockerfarbene und rötliche Schlangen und Würmer winden sich um die Arme, Beine und Schädel der Toten, manche schlängeln sich sogar aus ihren Augen und Mündern heraus. Die drei Toten sind alle gleich gestaltet. Sie stehen nebeneinander der Gruppe der drei Lebenden zugewandt und halten die Hände andächtig zum Gebet gefaltet.

Ungewöhnlich nah neben der Gruppe steht der erste Lebende. Der König neigt sich leicht zum ersten Toten, sein angewinkelter Arm wirkt, als er wolle er das Skelett an dessen Schulter berühren. Der König ist mit dunklem, gelocktem Haar und Vollbart dargestellt. Er trägt das lange rote Gewand eines Fürsten, das bis über die Knie reicht. Der Rock ist mit zweireihigen, blauen Verzierungen versehen; eine breite, einem Blatt ähnelnde Borte schmückt den Rocksäum. Um seinen Hals trägt er eine prächtige Goldkette mit rotem

⁴⁵¹ Bodemann/Fischer-Heetfeld/Voss 1991, S. 307.

⁴⁵² Ebd., S. 306.

⁴⁵³ Ebd., S. 173.

Edelstein. Das goldene Lilienzepter in seiner linken Hand ist neben der Krone eine weitere Insignie, die den Lebenden als hohen Adligen kennzeichnet. Der zweite König ist ebenfalls bärtig und mit dunklen Locken dargestellt. Er trägt einen weiten dunkelroten Mantel mit goldenen Knöpfen und enge, dunkelblaue Beinkleider und trägt ein Lilienzepter in seiner Hand. Der dritte Lebende wird bartlos und mit hellblonden Locken als Jüngling der Gruppe gekennzeichnet. Er trägt einen dunkelblauen, knielangen Mantel mit Pelzbesatz. Seinen Hals schmückt eine goldene Kette mit rotem Edelstein. Aus seinem schweren Mantel ragt ein roter Ärmel, in der Hand trägt er das gleiche Lilienzepter wie seine Begleiter. Er ist der Einzige, der ein Schwert bei sich trägt, ebenfalls trägt er eine Beinrüstung – der Jüngling ist trotz seines jungen Alters und im Gegensatz zu den beiden anderen Königen vollständig gerüstet. Die Lippen der drei Könige sind in strahlendem Rot hervorgehoben, was ihre Lebendigkeit zusätzlich unterstreicht.

Die drei Toten sind mit ausgehöhlten Totenschädeln und gleichen Posen ohne besondere Regung dargestellt. Der Text in ihrem Schriftband beklagt ihren jetzigen Zustand und mahnt zugleich die drei Lebenden mit dem Leitspruch, sich ihr Schicksal bewusst zu machen: *Dúnd úch vnser erbarmen / Vber vns vil armen / Habend wier güt tag gehapt je / So stond wier doch ellendklich hie / Das wir jetz sind, das werdend ier / Vnd der ier sind das warend wier / Darümb so gedenckend daran / Das ier och werdend also gethan.*⁴⁵⁴ Die drei Könige sind wie bei dem Holzschnitt aus dem Berliner Kupferstichkabinett weder verängstigt noch angeekelt dargestellt. Sie versuchen nicht – wie in einigen der bereits ausgeführten Bildbeispielen – den Anblick der Toten zu meiden und sich von der Szene abzuwenden oder zu fliehen. Vielmehr blicken sie ernst zu den Toten, sodass der Eindruck entsteht, sie würden den Inhalt der Schriftrolle der Toten reflektieren. Besonders durch das über den Lebenden schwebende Schriftband wird der Reflexionsprozess der drei Könige ausgedrückt. Anstatt sich über das Aussehen der verfallenen Körper der Toten auszulassen, wird das Gesagte der drei Toten sofort gedeutet: *O das wier je geborend wart / Müsend wier och vff die fart / Was hylfft vns land vnd rejch sowier doch müsend von dannen gleych / O wee owe der grüssen n?t / Ietzünd zücket vns hin der d?t / Es ist doch kayner so ain mechtig man / Er müß das werden vnd sehen an.* Ganz im Sinne des Geistes des *Contemptus Mundi* stellen sie sofort ihren bisherigen Lebenswandel infrage und bereuen, jemals geboren worden zu sein. Die drei Könige merken, dass ihnen ihre reichen Besitztümer nicht helfen und sie nicht retten werden, da sie ja sofort [...] von dannen gleych [...] müssen. Im Sinne der Totentänze stellen sie fest, dass es keinen „mächtigeren

⁴⁵⁴ Transkription nach Kiening: <https://ds.uzh.ch/kiening/vergaenglichkeitsbuch/> (aufgerufen am 29.02.2024).

Mann“ als den Tod selbst gibt – alle sind vor ihm gleich und werden von ihm ohne Erbarmen ergriffen.

Besonders bei den beiden zuletzt ausgeführten Beispielen aus dem Berliner Kupferstichkabinett und der Württembergischen Landesbibliothek zeichnet sich der Zeitgeist der Abkehr von der Welt ab. Die drei Lebenden sind weder voller Schreck, Angst und Verleugnung vor der Lehre der Begegnung, sie wirken hingegen ruhig und setzen sich mit der Mahnung und Lehre der drei Toten auseinander.

Ebenfalls hervorzuheben ist die ungewohnte Nähe zwischen den Lebenden und den Toten, die durch den ersten Lebenden deutlich wird. Der König wirkt wie in ein intimes Gespräch mit den Toten vertieft, er neigt sich zum Toten und scheint ihn fast zu berühren. Diese Wiedergabe wirkt vertraut und gibt die Begegnung auf eine veränderte und weniger aufgeregten Art wieder. Die Skelette sind zwar von Würmern und Schlangen befallen, erzielen damit jedoch nicht den in dem Maße abschreckenden Effekt. Die nachdenklichen Lebenden wirken frei von Angst und Ekel und verstärken den moralisierenden Aspekt der Begegnung.

4.3.2.8 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 123

In einer Abschrift des Vergänglichkeitsbuchs des Wilhelm Werner von Zimmern aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts findet sich die Wiederholung der vorher besprochenen Miniatur in der älteren Handschrift auf fol. 23^v (Abb. 32).⁴⁵⁵ Die Papierhandschrift mit der Signatur Cod. Donaueschingen 123 befindet sich in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart.⁴⁵⁶ Das Vergänglichkeitsbuch umfasst 246 Seiten mit den Maßen 31,5 x 20,5 cm.⁴⁵⁷ Es finden sich keine Hinweise auf vorherige Besitzer, die Handschrift könnte im Besitz von anderen Grafen, u. a. auch der Grafen von Helfenstein zu Wiesensteig und von Lupfen, gewesen sein, deren Bücherbestände sich in der Bibliothek des Schlosses Meßkirch angesammelt hatten.⁴⁵⁸ Darauf könnte auch das Fehlen des Zimmerschen Wappens im Grafenbild des Totentanzes schließen lassen.⁴⁵⁹

Auf fol. 23^v sind die drei Lebenden und die drei Toten dargestellt. Die Federzeichnung ist mit Deckfarben koloriert. Anstelle der entrollten Schriftbänder stehen die Mahnungen der Toten und die Reaktionen der Lebenden als Text über den entsprechenden Gruppen

⁴⁵⁵ Bodemann/Fischer-Heetfeld/Voss 1991, S. 325.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Barack 1865, S. IVf.; Bodemann/Fischer-Heetfeld/Voss 1991, S. 325.

⁴⁵⁹ Bodemann/Fischer-Heetfeld/Voss 1991, S. 325.

geschrieben. Wie im ursprünglichen Vergänglichkeitsbuch des Wilhelm Werner von Zimmern sind die drei Toten auf der linken und die drei Lebenden auf der rechten Seite dargestellt. Die Lebenden und die Toten tragen Kronen auf ihren Häuptern und stehen auf einer grasbewachsenen Anhöhe. Die Toten sind hier eindeutig als Skelette wiedergegeben. Sie sind im Begriff, vorwärts zu schreiten und scheinen sich geradewegs auf die drei Lebenden zuzubewegen, die Hände haben sie scheinbar zum Gebet gefaltet. Ihre Blicke sind auf die Gruppe der Lebenden gerichtet, der Totenschädel des ersten Toten ist im Profil wiedergegeben.

Die Gruppe der Lebenden stellt in ihrer Anordnung und mit den gleichen Kronen ein Spiegelbild der Gruppe der Toten dar. Der erste Lebende ist als Greis mit langem grauem Bart wiedergegeben. Er trägt eine Rüstung und einen Rock mit Gürtel, an dem ein Schwert befestigt ist. In den Händen hält er je einen goldenen Reichsapfel und ein goldenes Lilienzepter. Mit ernster Miene blickt er den Toten entgegen. Der zweite, etwas kleinere Lebende trägt ein edles rotes Gewand mit ornamentaler Musterung, das fast bis zu seinen spitzen schwarzen Schuhen reicht. Sein Haar und der Vollbart sind leicht gelockt und etwas kürzer als bei dem ersten Lebenden. Der zweite Lebende scheint jünger als der erste Lebende zu sein. Er hält seine rechte Hand vor der Brust, in der anderen Hand trägt er ein etwas kleineres Zepter als sein Vorgänger. Zuletzt folgt der kleinste der drei Lebenden: Er ist mit blonden Locken und im Gegensatz zu den anderen Lebenden ohne Bart dargestellt. Auch er blickt ernst zu den drei Toten. Der dritte Lebende trägt einen langen, roten Königsmantel mit weißem Pelzbesatz und ein goldenes Zepter in seiner linken Hand.

Erneut entsprechen sich die Lebenden und die Toten durch die gleichen Kronen. Zudem stellen die Lebenden hier zugleich die drei Lebensalter dar, angefangen mit dem Greis, dem Mann und zuletzt dem bartlosen Jüngling. Ähnlich wie im Original des Zimmernschen Vergänglichkeitsbuch ist der dritte Lebende in der Abschrift zweifellos als Jüngling wiedergegeben, bei den zwei weiteren Lebenden zeigte sich diese Unterscheidung nur durch die Bartlänge. In der Abschrift wird das Motiv der drei Lebensalter zudem durch die verschiedenen Körpergrößen der drei Lebenden verdeutlicht. Es scheint jedoch nicht ganz stimmig, dass der Älteste der Gruppe in voller Rüstung und mit Reichsapfel und prächtigem Zepter gezeigt ausgestattet ist, während die jüngeren Lebenden in ihren edlen Gewandungen und vor allem der Jüngling im karminfarbenen Königsmantel besonders herrschaftlich dargestellt sind. Aus der Vorlage scheint die Nähe zwischen dem dritten Toten und dem ersten Lebenden übernommen worden zu sein. Die zum Gebet gefalteten

Knochenhände des Toten sind so nah, dass der Eindruck entsteht, sie würden fast den goldenen Reichsapfel berühren.

4.3.2.9 Breil, St. Eusebius

Auf einem Hügel nördlich über dem Dorf Breil im Kanton Graubünden in der Schweiz befindet sich die Kapelle St. Eusebius, die zuerst in einer päpstlichen Urkunde von 1185 schriftlich belegt ist.⁴⁶⁰ Spätestens um die Mitte des 14. Jahrhunderts wurde der Bau unter Verwendung der Südwand erweitert.⁴⁶¹ Die Datierung ergibt sich aus einer verblassten Christophorus-Malerei an der betroffenen Wand, die in die Mitte des 14. Jahrhunderts fällt und somit einen Indikator für die Erweiterung darstellt.⁴⁶² An diese südliche Langhauswand grenzen die Fresken an der Südostecke der Kirche. Eine Reihe mit kleinen, kielbogigen Baldachinen bekrönten Heiligenbildern (von links nach rechts: hll. Margaretha, Ursula, Nikolaus – Fenster – St. Antonius Abt und ein Heiliger mit Buch) werden durch ein Friesband mit leicht verblassten, blauen Kreuzen von der Wandmalerei der drei Lebenden und der drei Toten getrennt (Abb. 33). Die Wandmalerei entstand um 1451, für die Ausführung wurde die Secco-Technik angewandt.⁴⁶³ Das längliche, querrechteckige Bildfeld wird durch schmale, hellbraune Balken unterteilt. Innerhalb dieser abgeteilten Rechtecke ist je einer der Lebenden und der Toten auf unebenem Grund stehend wiedergegeben. Durch den Erhaltungszustand lassen sich nurmehr die Umrisse der Figuren erkennen. Wie auch in Eriskirch sind die Toten nicht als kahle Skelette, aber mit Schädel und dünner Hautschicht wiedergegeben, wengleich die Körper nicht vollständig skelettiert sind.

Der erste Tote ist der Gruppe der Lebenden schräg zugewandt. Er hat beide Arme erhoben; mit der linken Hand greift er einen Bogen, den er mit der rechten Hand zu spannen scheint. Ein rotes Schriftband windet sich um seinen Körper bis in das Bildfeld des nächsten Toten hinein. Die Beschriftung des Bands ist nicht mehr zu erkennen. Der zweite Tote steht erhöht auf einer dicht aufgereihten Gruppe von Leuten, wie der triumphierende Tod thront er mit einer Sense über der Menschenmenge. Durch den Erhaltungszustand lassen sich nur noch die Umrisse der Köpfe erkennen. Der Tote steht im Kontrapost und lehnt seinen Oberkörper stark nach hinten – er wirkt, als würde er soeben zum großen Schnitt ausholen.

⁴⁶⁰ Steinemann 1977, S. 6.

⁴⁶¹ Poeschel 1942, S. 353ff.

⁴⁶² Ebd., S. 356.

⁴⁶³ Ebd., S. 358.

Um sein Haupt windet sich wie beim ersten Toten ein ockerfarbenes Spruchband, dessen Text nicht mehr zu lesen ist. Durch das herausgebrochene Fenster ist die Wandmalerei in dem Bereich etwas beschnitten und das gesamte Haupt des dritten Toten zerstört. Noch zu erkennen ist, dass er aufrecht stehend dem Lebenden zugewandt ist und ein langes, rotes Schriftband in seiner Hand hält.

Nur durch einen schmalen Balken wird das Bildfeld des Toten von dem des Lebenden getrennt, der ihm direkt gegenübersteht. Wie beim dritten Toten ist die Darstellung des ersten Lebenden oben beschnitten. Der Lebende ist ein junger, in höfische Tracht gekleideter Mann. Er trägt ein hellblaues Wams, seine Beinkleider sind in Mi-parti in Rot und Blau dargestellt. Der Edelmann hält ein ockerfarbenes Spruchband mit unkenntlicher Beschriftung in seiner Hand. Darauf folgt eine höfische Dame in einem langen roten Kleid, die nach dem langen roten Spruchband greift. Sie trägt scheinbar eine Haarnetzfrisur, das Haupt wird von einer Kopfbedeckung, möglicherweise eine Krone, geziert. Die letzte lebende Gestalt wird in der Literatur mehrmals auch als Frau identifiziert, was jedoch aufgrund des nur knielangen Gewandes nicht schlüssig scheint.⁴⁶⁴ Die letzte Figur trägt wie der erste Lebende Beinkleider in Mi-parti und einen voluminösen, roten Mantel. Der Lebende hat kürzeres, blondes Haar und scheint mit beiden Händen nach dem ockerfarbenen Spruchband zu greifen, das ihn und die anderen Lebenden halbkreisförmig umgibt.

Die verblassten Wandmalereien und die abgetragene Schrift der Spruchbänder lassen keine Schlüsse über die bildliche Wiedergabe der Legende zu. Deutlich wird allerdings, dass die darstellerische Vielfalt, die bereits in Eriskirch festzustellen war, sich auch in Breil wiederfinden lässt. Die Lebenden sind in höfischer Tracht als hohe Adelige dargestellt. Die auf der literarischen Überlieferung basierende Bildtradition, bei der die Lebenden als drei Männer wiedergegeben sind, ist hier wie in Eriskirch gebrochen, anstelle eines dritten Mannes wird eine adelige Dame in die sinnhafte Begegnung integriert. Obwohl bei den Toten in der Eusebiuskapelle eine derartige Vielfalt fehlt, lässt sich eine klare Erweiterung des Bildthemas feststellen. Die Toten belassen es nicht bei mahnenden Worten, die ehemals wahrscheinlich auf den Spruchbändern zu lesen waren, sondern sind sogar mit Bogen und Sense bewaffnet, wobei die Sense hier erneut an das Bild des *Schnitter Tod* erinnert. Die bewaffneten Toten im Breiler Wandbild scheinen zum Angriff auf die Lebenden bereit, doch versinnbildlichen der Pfeil und die Sense in gewisser Weise auch das schnelle und unerbittliche Eintreffen des Todes. Im Vergleich zu der später aufkommenden Darstellung

⁴⁶⁴ Siehe Steinemann 1977 und Poeschel 1942, S. 353–356.

der angreifenden Toten und den offensichtlich verängstigten und fliehenden Lebenden stehen die Edelleute hier eher starr und unbewegt den Toten gegenüber, weshalb die Wandmalerei in der Eusebiuskapelle nicht wie ein frühes Beispiel dieser ikonographischen Weiterentwicklung erscheint, sondern höchstens als eine Frühform dieser Deutung. So lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob Bogen und Sense hier nur als Sinnbild für die Grausamkeit und Erbarmungslosigkeit des Todes stehen sollen, oder die Toten aktiv versuchen, die Lebenden anzugreifen. Womöglich hätte die Beschriftung der Spruchbänder an dieser Stelle zu mehr Klarheit verhelfen können.

4.3.2.10 Briey, Saint-Gengoult

An der südlichen Wand direkt unterhalb der Orgel der Pfarrkirche Saint-Gengoult in Briey, Lothringen, befindet sich ein Relief der Legende aus Kalkstein (Abb. 34). Vermutlich wurde es von Bastien le Canard, einem Feldwebel der regionalen Subdivision des Herzogtum Lothringens in Briey im 16. Jahrhundert, gestiftet.⁴⁶⁵ Die Vermutung liegt nahe, da das Familienwappen der Le Canards gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch in einer Kartusche in der Mitte des Reliefs zu erkennen war.⁴⁶⁶ Ehemals war das Relief an der Gottesackerkapelle angebracht, seit 1984 befindet es sich in der Kirche Saint-Gengoult.⁴⁶⁷ Da sich das Relief über dem äußeren Eingangsportal der Friedhofskapelle in Briey befand, ist es sichtbar von der Witterung gezeichnet. Bereits 1904 bemängelte der Philosoph Louis Davillé die Platzierung des Reliefs über dem Eingang zur Friedhofskapelle und schlug vor, das Relief auf Augenhöhe im Innenraum des Ossuariums oder in die Wand der Pfarrkirche St. Gengoult eingelassen für alle Besucher gut sichtbar zu präsentieren.⁴⁶⁸ Die Entstehung des Steinrelief wurde von Storck wagen im 16. Jahrhundert angesetzt, was durch die angenommene Stiftung von Bastien Le Canard anzunehmen wäre; Corvisier datierte es um 1570.⁴⁶⁹ Das Relief ist querrrechteckig und hat die Maße 54 x 163 x 10 cm.⁴⁷⁰

In der linken Hälfte der Bildfläche befinden sich die drei Toten, auf der rechten Seite die drei Lebenden. Die beiden Gruppen werden durch zwei querrrechteckige Flächen voneinander getrennt. Bei der unteren Fläche handelt es sich um eine Art Kartusche, knapp

⁴⁶⁵ Jacops 1985, S. 38.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Davillé 1904, S. 92–93.

⁴⁶⁹ Storck 1910, S. 16; Corvisier 1998, S. 12.

⁴⁷⁰ Die Messung stammt von POP (La plateforme ouverte du patrimoine), Ministère de la Culture: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/IM54001642/> (aufgerufen am 28.02.2024).

über dem unteren Bildrand. Zwischen dieser Kartusche und der oberen Fläche befindet sich ein geflügelter Puttenkopf. Es könnte im weiteren Sinne das Eingangsportal zu einem Friedhof oder zur Unterwelt darstellen, hinter dem sich die drei Toten verbergen. Lange, dünne Schriftbänder winden sich um die drei Toten und die drei Lebenden und sind über das gesamte Bildfeld verteilt.

Die drei Toten sind in verschiedenen Verwesungszuständen wiedergegeben. Angeführt wird die Gruppe vom dritten Toten, dessen Körper noch am Deutlichsten an seinen lebendigen Zustand erinnert. Der ausgemergelte Tote stützt sich auf eine Sense, wobei er mit seinem linken Fuß auf das Sensenblatt tritt und sich mit seinen Händen am Sensenwurf festhält. Der Tote scheint die drei Lebenden bereits zu erwarten. Storck bezeichnete den Toten als „[...] gekrönter und mit Sense bewaffneter Teufel [...]“, Abel, der zuerst über das Relief schrieb, sah in dem Toten den König der Finsternis mit einem „[...] rire satanique [...]“.⁴⁷¹ Aufgrund des verwitterten Zustands des Kalksteinreliefs lässt sich nicht klar erkennen, ob es sich hier wirklich einen gekrönten und gehörnten Toten handelt. Der vom Verfall gezeichnete, abgezehrte Körper weist von seinem Kopf abwärts eine unebene Oberfläche auf. Die naheliegende Deutung wäre, dass der Tote sich in einem früheren Verwesungszustand als die beiden Skelette hinter ihm befindet. Die Krone verweist möglicherweise auf die Standeszugehörigkeit des Toten. Die unebenen Strukturen am Körper des Toten erinnern mehr wie bei den vorherigen Beispielen an die Verwesungsprozesse oder den Befall des menschlichen Körpers durch Würmer, Schlangen und Insekten. Dass die drei Toten als der Teufel in Begleitung von zwei Skeletten wiedergegeben sind, ist nicht anzunehmen.

Im Vergleich zu dem dritten Toten sind die anderen beiden Toten als Skelette dargestellt. Die durch die Witterung entstandenen Schäden werden beim zweiten Toten besonders deutlich. Er steht mit angewinkeltm Bein da und wendet seinen Schädel und Oberkörper zu den drei Lebenden. Sein angewinkeltes Bein ist nur noch teilweise erhalten. Mit einem Speer, dessen Spitze zu Boden zeigt, stützt er sich ab. Das gewundene Schriftband, das sich über die gesamte Bildfläche verteilt, wirbelt sich auch durch seinen linken, angewinkelten Arm. Der Bildstock und das kleine Grabkreuz links von ihm verdeutlichen nochmals, dass sich die Szene auf einem Friedhof abspielt. Das Kreuz des Bildstocks wird ebenfalls von dem Schriftband umwunden. Der dritte Tote steht mit dem Rücken zum Betrachter und blickt zu den drei Lebenden. Um seine Beine, seinen Brustkorb und hinter seinem Schädel windet sich das Schriftband. Das Skelett hält seinen rechten Arm

⁴⁷¹ Storck 1910, S. 16; Abel 1866, S. 30.

angewinkelt angehoben, wobei nicht ganz zu bestimmen ist, ob es wie die beiden vorherigen Toten auch ein Marterwerkzeug bei sich trägt. Die drei Toten blicken gespannt auf die drei Lebenden, als würden sie deren Ankunft bereits erwarten.

Ihnen gegenüber steht die Gruppe der drei Lebenden. Direkt neben dem Portal zum Friedhof steht ein vollständig gerüsteter Ritter mit Schwert, der sich vor Schreck die Hand vor die Brust hält und sich dem zweiten Lebenden hilfesuchend zuwendet. Mit der linken Hand stützt er sich auf einen Stab. Zwischen dem Ritter und dem zweiten Lebenden sitzt ein kleiner Hund, der sich von der unheimlichen Szene abwendet. Der zweite Lebende umgreift mit seiner rechten Hand das Heft seines Schwertes, das er auf den Boden aufstützt. Den linken Arm hält er erhoben. Auf dem Kopf hat der bärtige Mann ein Barett, er trägt enge Beinkleider und ein Wams mit Gürtel und Kragen. Der Lebende wurde von Storck fälschlicherweise als Landsknecht bezeichnet.⁴⁷² Das Schwert und die feine Gewandung weisen den Mann als adligen Edelmann aus, die Darstellung eines Landsknechts wäre für die Entstehungszeit des Reliefs zu früh angesetzt.

Das Schriftband windet sich weiter durch die zweite Bildhälfte des Reliefs, durch den angewinkelten Arm des Ritters und durch die Beine des Edelmannes hin zum dritten Lebenden, der als alter Einsiedler mit langem Bart dargestellt ist. Zwischen dem Adligen und dem Eremiten sitzt ebenfalls ein kleiner Hund. Der alte Lebende trägt eine weite Kutte mit Kapuze, die sein Haupt bedeckt. Der vom Schriftband umrankte Holzstock dient dem Greis als Stütze. Der Rosenkranz in seiner linken Hand und seine Aufmachung verraten, dass es sich bei dem alten Greis um einen Eremiten handelt.

Die drei Lebenden sind in Briey dem Prinzip des Totentanzes entsprechend als Vertreter dreier verschiedener gesellschaftlicher Stände wiedergegeben: Ritter, Adelige, Geistlicher. Die Szene wird aus der höfischen Ausgangssituation der Falkenjagd dreier junger Edelleute herausgehoben und mit der Darstellung der verschiedensten Standesvertreter allgemeingültig gemacht. Auch die von Davillé 1904 transkribierte Inschrift des Schriftbandes gibt lediglich die mahnenden Worte der Toten an die Lebenden wieder, die im Sinne des *Memento Mori* an ihre Sterblichkeit und den Verlust aller weltlichen Güter erinnern und die Allmächtigkeit Gottes preisen: *Nous . Avons . Bien . Esté . En ...chaire . Comme . Vous . es(tes) . / Mais . Vous . Vindrez . En . Nostre . Demeure . / En . Gloire . Et . Honneur . / Remply . De . Tous . Biens . Et . Chevance . / Au . Nom . Requeraeur . / Du . Dieu . Le . Saint . Maistre . Puissant.*⁴⁷³ Erneut wird die universale Botschaft der

⁴⁷² Storck 1910, S. 16.

⁴⁷³ Davillé 1904, S. 92–93.

Endlichkeit des menschlichen Lebens betont. Der religiöse Aspekt der Erzählung, der im Laufe der Zeit zunehmend den ursprünglich höfischen Charakter der Legende einnahm, wurde hier durch die Betonung Gottes und durch die Wiedergabe des dritten Lebenden als Eremiten in den Mittelpunkt gesetzt.

4.3.2.11 Kientzheim, Notre-Dame-des-Sept-douleurs

Die Pfarrkirche Notre-Dame-des-Sept-douleurs in Kientzheim wird an der äußeren Südseite von einem Friedhof umgeben. An der südlichen Außenmauer der Kirche befanden sich ehemals Wandmalereien eines Totentanzes und der Szene der schwatzhaften Frauen in des Teufels Netz. Die Wandmalereien wurden zwischen 1806 und 1810 übertüncht und die gesamte Mauer 1860 im Zuge einer Straßenbegradigung abgerissen.⁴⁷⁴ Im Jahr 1897 erschienen in den Beilagen des Elsässer Tagblattes die Beiträge „Geschichtliche Skizzen. Der Totentanz von Kientzheim von Georg Kern“, die sich mit den ehemaligen Wandmalereien befassten.⁴⁷⁵ Anlass war der Fund einer Handschrift im Kientzheimer Archiv, die neben den genauen Beschreibungen der Malereien auch die zu den Bildern gehörenden Verse enthielt.⁴⁷⁶ Allerdings teilte Kern die Handschrift in hochdeutscher Fassung, die wiederholt falsch übersetzt wurde. Das Manuskript stammt nach den Einschätzungen Stehles aus dem 16. Jahrhundert und ist im Oktavformat mit 31 Blättern angelegt.⁴⁷⁷ Das Titelblatt ist mit dem Satz *Folgt der Toden Dantz, / wie er zu Köntzen ihm / Kreuzgang stoht.* beschriftet.⁴⁷⁸ Im Zweiten Weltkrieg verbrannte das Kientzheimer Archiv samt der mittelalterlichen Handschrift.⁴⁷⁹

An der nördlichen Außenmauer der oberen Kirche sind noch Wandmalereien zu den Sieben Werken der Barmherzigkeit und der Legende der drei Lebenden und der drei Toten erhalten (Abb. 35). Die Malereien entstanden wohl um 1517 und wurden zur Zeit der französischen Revolution übertüncht und vergessen.⁴⁸⁰ 1886 wurden die Wandmalereien von Ph. Monnier und M. Winkler wiederentdeckt und von Hausmann fotografisch dokumentiert.⁴⁸¹ Im Jahr 1977 erfolgte die Restaurierung der fragmentarisch erhaltenen Malereien, bei welcher der beauftragte Künstler Gérard Ambroselli eigenmächtig

⁴⁷⁴ Vifs nous sommes 2001, S. 112; Stehle 1899, S. 6; Wehrens 2012, S. 119.

⁴⁷⁵ Stehle 1899, S. 4f.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 5.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Hammerstein 1980, S. 213.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 212f.

⁴⁸¹ Vifs nous sommes 2001, S. 112.

beschloss, die mittelalterlichen Malereifragmente der Legende im Stil eines Wandgemäldes des 20. Jahrhunderts umzugestalten.⁴⁸² Die fotografische Dokumentation von 1886 ermöglichte die Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung (Abb. 36).⁴⁸³ Die historische Fotografie zeigt die Wandmalerei in desolatem Zustand. Im Abgleich mit dem heutigen Zustand der Wandmalerei lassen sich die drei Lebenden, die in drei verschiedenen Lebensaltern dargestellt sind, in der historischen Aufnahme klar erkennen. Der erste Lebende ist ein gekrönter Adelige mit langem weißem Haar und Bart. Er trägt einen langen Mantel mit breitem Pelzkragen. Vor Schreck hält er seine Hand über seine Brust und blickt zum zweiten Lebenden. Der zweite Lebende ist ebenfalls mit Krone als Fürst oder König dargestellt. Er hat dunkles Haar und einen Vollbart und ist als Mann mittleren Alters wiedergegeben. Der Lebende trägt einen stoffreichen, weiten Mantel über seinen Schultern. Sein linker Zeigefinger ist erhoben, der Mann blickt auf den alten Adeligen neben ihm. Es wirkt, besonders in der restaurierten Malerei, als würde sich der zweite Lebende Rat und Antwort suchend an den alten Lebenden mit dem weißen Bart wenden. Der dritte Lebende ist hingegen bartlos, mit seinen zarten Gesichtszügen und dem langen Haar ist er der Jüngling der Gruppe. Er blickt auf den Toten, der ihm direkt gegenübersteht. Der Jüngling trägt gestreifte Beinkleider und, den Malereien nach, ein kurzes Wams und einen Mantel über den Schultern. Im Gegensatz zu seinen Begleitern wird sein Haupt lediglich von einem Barett bedeckt, doch stellt der Jüngling auch einen Edelmann gehobeneren Standes dar. Es lassen sich noch die Reste eines länglichen Gegenstandes erkennen, den er in seiner rechten Hand hält, der historischen Fotografie nach vielleicht ein Zepter. Der Jüngling hält in der übermalten Fassung ein schmales Schwert in seiner Hand, das er bereits zum Angriff bereit erhoben hat, während das dritte Skelett geisterhaft hinter ihm vorbeischiebt. In der restaurierten Version der Malerei halten die beiden älteren Lebenden ein Zepter in ihren Händen, der mittlere Lebende trägt zudem eine goldene Kette um seinen Hals. Die drei Lebenden sollen nicht nur drei verschiedene Lebensalter, sondern auch drei verschiedene Stände darstellen. Hierbei soll der alte Adelige mit dem weißen Haar wohl auch dem höchsten Adelsstand angehören, gefolgt von dem ebenfalls gekrönten Fürsten mit der Goldmedaille und hin zum ungekrönten Jüngling als Edelmann.

Gegenüber dem Jüngling steht der erste Tote. Der historischen Fotografie nach ist der Tote als gekröntes Skelett dargestellt. Das Schriftband umgibt die Silhouette des Skeletts. Bis auf die Andeutung einer Krone und eines Leichentuches, das der Tote um seine Hüften

⁴⁸² Vifs nous sommes 2001, S. 112.

⁴⁸³ Siehe Stehle 1899, S. 61.

geschwungen hat, lassen sich keine weiteren Details erkennen. Im heutigen Zustand der Malerei wird besonders die künstlerische Freiheit deutlich, die sich Gérard Ambroselli bei seiner „Restaurierung“ nahm. Wo der Tote in der historischen Fotografie wirkt, als würde er lediglich der Gruppe der Lebenden gegenüberstehen, bewegen sich die beiden gekrönten Toten aktiv mit ausgestreckten Armen auf die drei Lebenden zu, der erste Tote berührt fast den Jüngling. Ebenfalls greifen sie mit ihren Händen nach dem Schriftband, das sich über das gesamte Bildfeld erstreckt. Um ihre Schultern haben sie noch Stoffreste geworfen, die deutlich zerfranst sind. Die Mäntel sind rot und beigefarben, dabei kann ausgeschlossen werden, dass es sich hier um Leichentücher handeln sollte. Es liegt näher, dass es sich bei den beiden gekrönten Skeletten um verstorbene Adelige handelt, die noch die Reste ihrer ehemals edlen und teuren Gewänder an ihren knöchigen Körpern tragen. Ebenfalls schleicht im restaurierten Wandbild ein drittes Skelett bedrohlich hinter dem Jüngling umher. Genauere Details sind bei diesem Toten nicht zu erkennen, da er bis auf seinen Schädel, seinen Brustkorb und seine Beine von dem Jüngling und dem Schriftband verdeckt wird. Der dritte, ungekrönte Tote ist besonders unüblich dargestellt, da er – wie sonst nicht zu sehen – direkt in den Bereich der Lebenden eintritt und durch das unheimliche Schleichen hinter dem Jüngling eine ungewohnte körperliche Nähe zu den Lebenden einnimmt. Auf den ersten Blick lässt sich auch nicht klar feststellen, ob er zur Gruppe der zwei Skelette gehört. Seine Bewegung wirkt fast unabhängig von seinen eigentlichen untoten Begleitern. Aufgrund seiner Positionierung lassen sich keine weiteren Details in der Ausführung feststellen. Neben diesem Toten, der direkt in die Bildfläche der drei Lebenden eindringt, wirken auch die beiden gekrönten Skelette, als wären sie bereits zum Angriff bereit. In der historischen Fotografie scheint es dagegen so, als würde der erste Tote den Lebenden nur ruhig entgegentreten, um seine üblichen Mahnungen auszusprechen. Da als Vergleich nur die stark beschnittene Fotografie herangezogen werden kann, lässt sich auch dies nicht eindeutig bestimmen, da auf dem Auszug lediglich der erste Tote dunkel zu erkennen ist.

Über die Bildfläche bis hin zum letzten Toten erstreckt sich ein langes gewundenes Schriftband. Seine Beschriftung ist in der restaurierten Fassung deutlich zu erkennen: *wol her, ir / herren und ouch ir / knecht, springnent her bey / von allem / geschlecht, wie jung / wie alt, wie / schon und kruss / ir müessen alle in diss / dantz Huss*. Der Text scheint sich mehr auf den ehemaligen Totentanz an der Kirchenfassade in Kientzheim zu beziehen als auf die Begegnung, was durch die im Schriftband erwähnte und zusammengefasste Botschaft des Totentanzes, dass egal ob Herr oder Knecht, jedes Geschlecht, jung oder alt,

in das sogenannte *dantzhuss* eintreten muss, in dem alle den Tanz mit dem Tode antreten, anzunehmen ist.

Bei den bildlichen Umsetzungen der Legende lässt sich die Rezeption von regional verbreiteten Darstellungstraditionen feststellen. So finden sich in Frankreich zahlreiche Wandbilder, bei denen die drei Lebenden als Reitergruppe neben einem Weg- oder Friedhofskreuz befinden, während die Toten ihnen hinter dem Kreuz gegenüberstehen. Die Wandbilder im französischen Sprachraum zeigen die drei Lebenden meist zu Pferde, während sie in Kientzheim zu Fuß unterwegs sind. Möglicherweise begründet diese Mischform die nachbarschaftliche Nähe Kientzheims zu Deutschland, wo die Lebenden häufig zu Fuß und nicht wie in Frankreich meist zu Pferde gezeigt sind.

In der überarbeiteten Wandmalerei grenzt an den zweiten toten König ein kahler Baum, vor dem eine Frau mit langem blondem Haar und weißem Kleid steht. Die Frau wirkt verschreckt und entrückt von der intimen Begegnung mit einem Skelett, das zu ihren Füßen kniet und ihre Hüfte bedrohlich umfasst. Unmittelbar neben dem kahlen, dunklen Baum steht ein gesunder Baum mit strahlend grünen Blättern. Die ikonographische Bedeutung dieser Darstellung ist nicht klar zu bestimmen, ebenfalls ist nicht zu deuten, ob sie noch zur Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten zugehörig sein oder sich auf den verlorenen Totentanz beziehen sollte.

4.3.3 Bilder nach dem Holzschnitt des Guy(ot) Marchant

4.3.3.1 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 18014

Eine der wohl am weitesten verbreiteten Varianten, die Erzählung ins Bild zu setzen, war der vielfach rezipierte Holzschnitt der *Danse Macabre* von Guy Marchant. Eine frühe ähnliche Bildredaktion findet sich in den *Petites Heures* des Jean de Berry. Diese Handschrift befindet sich als Ms. lat. 18014 in der Bibliothèque nationale de France in Paris und umfasst 291 Pergamentblätter mit den ungefähren Maßen 21,2 x 15 cm.⁴⁸⁴ Ihre Entstehung lässt sich in zwei Phasen einteilen: Die ersten Illustrationen, die um 1375 bis 1380 entstanden, werden Jean le Noir zugeschrieben, der in den Rechnungen des Herzogs von Berry von 1372 und 1375 erwähnt wird.⁴⁸⁵ Er war der Nachfolger von Jean Pucelle, der für Jean le Bon, Karl V. und Jean de Berry arbeitete.⁴⁸⁶ Zu seinen Werken werden

⁴⁸⁴ Avril/Dunlop 1989, S. 49.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 69.

⁴⁸⁶ Ausst.-Kat. Nijmegen 2005, S. 376, Nr. 104; <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc784809/> (aufgerufen am 28.02.2024).

einige Großminiaturen, die filigranen Initialen und die vegetabilen Verzierungen gezählt.⁴⁸⁷ Die zweite Entstehungsphase umfasste die Jahre 1385 und 1390; hier wirkte der Maler Jacquemart de Hesdin und seine Werkstatt, die seit 1384 im Dienste des Grafen Jean de Berry standen.⁴⁸⁸ Der sogenannte Meister der Dreifaltigkeit, der seinen Namen durch die Miniatur im Offizium der Dreifaltigkeit in den *Petites Heures* erhielt, schuf fünf der acht Miniaturen; auch wird seine Hand in zahlreichen weiteren Miniaturen erkannt⁴⁸⁹ Ein weiterer Künstler war der von Meiss als „the fifth painter“ oder „the fifth master“ bezeichnete Maler, der an vier kleinen Miniaturen beteiligt gewesen sein soll.⁴⁹⁰ Als ein letzter Künstler wurde der sogenannte Pseudo-Jacquemart genannt. Dieser Buchmaler vollendete neben dem Kalender auch die von Jean le Noir begonnene Szenen. Die letzte Miniatur zeigt den Herzog Jean de Berry und sein Gefolge beim Verlassen der ummauerten Stadt auf dem Weg zur Wallfahrt und die betenden Reisenden. Diese wird Jean de Limbourg nach 1410 zugeschrieben.⁴⁹¹

Die Handschrift ist in lateinischer Sprache in gotischen Minuskeln verfasst. Auf den fol. 282 bis 286 ist die Legende der drei Lebenden und der drei Toten wiedergegeben. Die Erzählung beginnt mit den Worten *Ci après commence un moult merueilleuse et horrible histoire que l'en dit des .III. mors et des .III. mis* (rubr.). Die ersten 26 Zeilen entsprechen dem Gedicht von Baudouin de Condé, von den fol. 282^v bis 286 folgt die vierte Gedichtversion eines anonymen Autors.

Auf fol. 282^r befindet sich die zur Erzählung zugehörige kleine, lavierte Federzeichnung der drei Lebenden und der drei Toten (Abb. 37). Die Miniatur ist unterhalb der ersten zwei Zeilen und links neben der prächtig verzierten und mit roten und blauen Blättern besetzten Initiale *S* platziert und in den Fließtext integriert. Links von der Miniatur und dem Text befindet sich ein schmaler Zierbalken, um den am unteren Ende ein rotes Tuch mit gelber Fütterung gewunden ist, aus dem ein bärtiger, stark behaarter wilder Mann mit Stab und Totenschädel wächst. Die Rahmung des dekorativen Balkens ist in roter, blauer und goldener Farbe gestaltet. Innerhalb des Balkens verläuft eine schmale Linie, die zunächst in Rot gerahmt beginnt und von der Mitte an in Blau mit schmaler, weißer Füllung gestaltet ist. Der Zierbalken verästelt sich zur Mitte und nach oben hin in verschnörkelte, filigrane Ranken mit zahlreichen bunten, dreilappigen Blättern, auf welchen teilweise kleine Vögel sitzen. Die Gestaltung der Seiten lässt Ähnlichkeiten zum Psalter der *Bonne*

⁴⁸⁷ <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc784809/> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁴⁸⁸ Ausst.-Kat. Nijmegen 2005, S. 376, Nr. 104.

⁴⁸⁹ Ebd.; <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc784809/> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁴⁹⁰ Meiss 1956, S. 191.

⁴⁹¹ Avril/Dunlop 1989, S. 61.

de Luxembourg feststellen. Besonders die Ausführung und Gestaltung der bunten Blattranken, auf denen sich teilweise kleine Vögel niedergelassen haben, und die grotesken Figuren, die in den Petites Heures in Form des Wilden Mannes auftauchen, erinnern an den Psalter. Dies wäre kaum verwunderlich, da von Jean le Noir, dem Teile der Petites Heures zugeschrieben werden, auch die Arbeiten im Psalter der *Bonne de Luxembourg* stammen sollen. Jutta von Luxemburg war zudem die Mutter des Duc de Berry.⁴⁹²

Die Miniatur der drei Lebenden und der drei Toten wird von einem rechteckigen Rahmen eingefasst, der nach außen teilweise mit kleinen goldenen Voluten versehen ist. Nach dem goldenen Rahmen folgt eine schmale rote und blaue Rahmung, die in geschnörkelten, abwechselnd runden und teilweise spitzen Formen die Darstellung rahmt. Der Schauplatz der Begegnung ist ein Friedhof, auf dem sich zahlreiche, durch kleine Kreuze angedeutete Gräber befinden. In der Ferne steht ein großes Friedhofskreuz auf einem quadratischen Sockel, das über die Rahmung hinaus in den Text hineinragt. Der Hintergrund ist rot und mit einer kleinen, filigranen Musterung aus Blattranken gefüllt. Vor den Gräbern stehen die drei Lebenden, die durch ihre kostbare Kleidung als drei Fürsten charakterisiert werden. Der erste Lebende trägt ein langes rotes Gewand mit goldenem Gürtel und Kragen sowie eine rote Kopfbedeckung. Seinen Körper hat er dem Betrachter zugewandt, das Haupt wendet er zu dem zweiten Lebenden. An seiner rechten Hand trägt einen Falknerhandschuh, auf dem ein Falke sitzt, der sich den Toten zuwendet. Mit der linken Hand deutet der Lebende auf die drei unheilvollen Gestalten, er spricht seine ebenfalls verängstigten Begleiter scheinbar an, die zu den drei Toten blicken. Der zweite Fürst trägt rote Beinkleider und einen weiten, blauen Mantel mit goldenem Gürtel. Über seine rechte Schulter trägt er eine rote Tasche, hinter seiner Schulter blickt ein Falke hervor. Der zweite Lebende ist sichtlich verängstigt und hält seine Hand schützend vor das Gesicht. Vom dritten Lebenden ist lediglich das Gesicht ganz zu sehen, er trägt ein langes, hellgrünes Gewand mit goldenem Gürtel und einen schwarzen, nach vorne gebogenen Hut. Hinter den Gräbern am oberen linken Bildrand stehen die drei Toten nebeneinander. Die drei Toten sind nicht alle gleich, sondern in verschiedenen Stufen ihres Verfalls wiedergegeben. Der zweite Tote ist frontal dargestellt, seine körperliche Verwesung ist am weitesten fortgeschritten: Der Körper ist stark abgemagert, die Schlüsselbeine und Rippen stehen stark hervor, der Bauch unterhalb des Brustkorbs ist ausgehöhlt. Sein Schädel ist noch nicht komplett fleischlos, anstelle einer Nase sieht man nur noch ein schwarzes Loch. Der Tote hat seine rechte Hand vor dem Brustkorb erhoben. Der erste Tote tritt von der Seite

⁴⁹² Autrand 1991, Sp. 330.

heran. Auch seinem Körper sieht man die fortgeschrittene Verwesung an. Sein Kopf ist im Profil dargestellt, sein Gesicht ist deutlich eingefallen und die Augen scheinen bereits ausgehöhlt zu sein. Der dritte Tote ist erst kürzlich verstorben: Die Haut ist bereits blass und fahl, der Körper bereits recht abgezehrt, das Gesicht wirkt hingegen noch lebendiger. Die Legende in den Petites Heures entfernt sich von der linearen Gegenüberstellung der Gruppen und versetzt die Lebenden und die Toten perspektivisch voneinander. Die Lebenden werden durch eine Reihe von Gräbern von den Toten getrennt – genau wie zwischen den Lebenden und den Toten nur der Tod selbst steht. Die Gräber und das Friedhofskreuz markieren den Bereich der Toten als eine Art jenseitige Zone, in welche die drei Lebenden gelangen. Wo bei den drei Toten in ihrem physischen Zustand unterschieden wird, lässt sich dies bei den drei Lebenden nicht feststellen. Die Lebenden sind als erwachsene Männer desselben Alters und in edlen Gewändern dargestellt; hierarchische Abstufungen in ihrer Stellung lassen sich womöglich nur bei dem ersten Lebenden im prächtigen, roten Gewand erkennen. Die Begegnung findet in der Natur statt, der dezent mit Blattranken gemusterte Hintergrund deutet vielleicht einen Wald an. Der Schauplatz wird durch das Friedhofskreuz und die Gräber eindeutig gekennzeichnet. Woltmann und Woermann fassten die Begegnung als spiegelbildliche Gegenüberstellung zusammen: „Die drei Todten treten als ihre Spiegelbilder den drei Lebenden, unter welchen der Herzog selbst kenntlich ist, gegenüber.“⁴⁹³ Diese spiegelbildliche Gegenüberstellung scheint hier weniger klar dargestellt worden zu sein als in einigen vorhergehenden Beispielen, wenn auch der Leitspruch genau dies inhaltlich vermitteln soll. Der zweite Tote wie der zweite Lebende haben ihre Hand erhoben, sowie auch der erste Tote und der erste Lebende im Profil dargestellt sind.

⁴⁹³ Woermann/Woltmann 1879, S. 365.

4.3.3.2 Chantilly, Musée de Condé, Ms. 65

Die drei Lebenden und die drei Toten finden sich in einer weiteren Prachthandschrift: den Très Riches Heures du Duc de Berry. Die Handschrift wurde um 1411 von Herzog Jean de Berry bei den Gebrüdern Limburg, Paul, Johan und Herman, in Auftrag gegeben.⁴⁹⁴ Da die Brüder bereits im Jahre 1416 verstarben, wurde die Handschrift über die nächsten Jahrzehnte von verschiedenen Buchmalern weiterbearbeitet, wie um 1440 von Bathélémy van Eyck.⁴⁹⁵ Um 1485 arbeitete Jean Colombe an der Handschrift, die zu diesem Zeitpunkt im Besitz von Karl I. von Savoyen war.⁴⁹⁶ So lässt sich die Entstehungszeit des Stundenbuchs von ungefähr 1411 bis 1489 festlegen. Im Inventar des Duc de Berry von 1416, seinem Todesjahr, entdeckte Léopold Delisle 1881 unter der Nummer 1164 die Très Riches Heures, welche er mit der Handschrift Ms. 65 im Musée de Condé in Chantilly identifizierte.⁴⁹⁷ Zuvor hatte der Herzog von Aumale die Très Riches Heures im Jahr 1855 in Genua entdeckt und erworben.⁴⁹⁸

Die Miniatur wurde als lavierte Federzeichnung auf Pergament angefertigt. Die Darstellung der Legende befindet sich als eine bas-de-page Szene auf fol. 86^v (Abb. 38). Sie ist Teil des Totenoffiziums, das von fol. 82 bis 108 reicht. Der fol. 86^v stellt den Beginn der ersten Nokturn dar. Der Großteil der Seite wird von der Darstellung der Beerdigung des Raymond Diocrès von Paris eingenommen.⁴⁹⁹ Der Kanoniker war Professor an der Pariser Universität Sorbonne und wurde schon zu seinen Lebzeiten als heiligmäßiger Mann angesehen.⁵⁰⁰ Bei seiner Beerdigung soll sich ein Wunder zugetragen haben, wie es auch in der Miniatur der Très Riches Heures dargestellt ist: Während die Totenmesse abgehalten wird, erhebt sich der von zahlreichen in Chorhemden gekleideten Kanonikern umgebene Sargdeckel, der mit einem schwarzen Tuch mit weißem Kreuz bedeckt ist. Die Szene spielt sich in einer gotischen Kathedrale zwischen Chor und Vierung ab. In der Miniatur sieht man den verstorbenen Raymond Diocrès mit geöffneten Augen, aus dessen Mund ein Schriftband mit unkenntlicher Beschriftung hervorgeht. Der verstorbene Kanoniker soll der Legende nach verkündet haben, dass er durch ein gerechtes Gericht Gottes angeklagt und gerichtet wurde.⁵⁰¹ Der Priester vor dem Altar trägt eine schwarze Kasel und dreht sich zum

⁴⁹⁴ <https://chateaudchantilly.fr/en/collection/the-tres-riches-heures-du-duc-de-berry/> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁴⁹⁵ Villela-Petit 2013, S.117; <https://chateaudchantilly.fr/en/collection/the-tres-riches-heures-du-duc-de-berry/> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁴⁹⁶ Jacob 2013, S. 153.

⁴⁹⁷ Ausst.-Kat. Nijmegen 2005, S. 378, Nr. 105.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Cazelles/Rathofer 1988, S. 118.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Villela-Petit/Stirnemann 2013, S. 240f.

mysteriösen Spektakel um, während sich die Kanoniker bestürzt und fragend umsehen. Das Begräbnis wurde aufgeschoben, doch soll sich der Vorfall auf den beiden darauffolgenden Tagen erneut wiederholt haben. Zu den Seiten befinden sich jeweils fünf kleine Medaillons, die von bunten Blumenranken eingerahmt sind, auf denen verschiedene Vögel sitzen. Das erste Medaillon oben links zeigt den Tod, der auf einem schwarzen Einhorn reitet. Es folgen Ereignisse aus dem Leben des Raymond Diocrès, u. a. auch eine Szene, in welcher Diocrès den hl. Bruno von Köln an seinem Totenbett empfängt und zuletzt den hl. Bruno, der sich von dem Trauerzug entfernt. Auf der rechten Seite sind unterhalb eine Gruppe Toter dargestellt. Es folgt ein weiterer Trauerzug, die nächsten Medaillons zeigen den schlafenden Bischof von Grenoble, der von der Ankunft des hl. Bruno und seiner Gefährten träumt, die im folgenden Medaillon zu sehen sind. Oben rechts werden zuletzt die Kartäuser um ihre Ordensregel versammelt in einer spärlichen Holzhütte gezeigt, die später zu ihrem Kloster ausgebaut wird. Eine weitere Legende besagt, dass die wundersamen Geschehnisse um die Beerdigung des Raymond Diocrès den hl. Bruno von Köln zu einem einsamen Leben in Frömmigkeit und später zur Gründung des Kartäuserordens bewegt haben sollen.⁵⁰²

Die große Miniatur soll von einem der Brüder Limburg entworfen und vorgezeichnet worden sein, die Ausführung übernahm Jean Colombe, der ebenfalls für die zehn Medaillons und die bas-de-page Miniatur der Legende verantwortlich war.⁵⁰³ Die Limbourgs sollen das Blattwerk der Bordüren noch zu Lebzeiten des Duc de Berry (†1416) fast vollendet haben.⁵⁰⁴ Jean Colombe soll das Bordürenbild der drei Lebenden und der drei Toten nicht nur ausgeführt, sondern auch entworfen haben.⁵⁰⁵

Unter der Malerei befinden sich Textzeilen, die in der Mitte von dem Bildrahmen der Miniatur unterbrochen werden. Die Bildfläche ist querrrechteckig angelegt und in der Mitte erweitert, um das Wegkreuz in voller Höhe zu zeigen. Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten trägt sich auf einem Friedhof zu, der von einer Steinmauer umgeben ist. Hinter der Mauer erstreckt sich eine in blauer Farbe gestaltete Berglandschaft, auf der die Silhouetten zweier Burgen angedeutet sind. Vor einem kleinen Busch steht ein großes Friedhofskreuz, das die Bildfläche in zwei Hälften teilt. Auf der linken Seite treten die Toten in das Bild: Die drei Toten sind in ihre weiten Leichentücher gekleidet, sie sind als Skelette mit Totenschädeln dargestellt und schreiten auf die Lebenden zu. Die gräulich-

⁵⁰² Cazelles/Rathofer 1988, S. 118; Villela-Petit/Stirnemann 2013, S. 240f.

⁵⁰³ Cazelles/Rathofer 1988, S. 118; Villela-Petit 2013, S. 118.

⁵⁰⁴ Bartz/König 1987, S. 514, Anm. 92.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 514.

fahlen Körper sind abgemagert, jedoch nicht komplett ohne Fleisch. Die vorderen beiden haben ihre Hände erhoben. Die Gesten implizieren, dass die beiden Toten die drei jungen Edelleute zu Pferde bereits angesprochen haben. Die drei Lebenden – drei junge Herren in blauen Wämsern und roten Mänteln und Hüten – sind bereits auf der Flucht vor den drei Toten. Nur noch der Vorderste ist komplett zu sehen, die beiden weiteren Lebenden und ihre Pferde sind schon fast aus dem Bild getreten. Hinter dem Schimmel des ersten Lebenden erkennt man noch die beiden aufgeschreckten Begleiter mit aufgerissenen Augen und Mündern. Der Schimmel des ersten Lebenden läuft im Galopp, der Pferdekopf ist nicht zu sehen. Der Lebende wendet sich noch den drei Toten mit verschreckter Miene zu und streckt seinen linken Arm aus. Es ist nicht klar, wieso der Lebende die Hand ausgestreckt hat, vielleicht um den Toten etwas zuzurufen. Die Darstellung stimmt nicht mit den literarischen Vorlagen überein. Die drei Edelleute sind zwar beim Anblick der drei Toten verängstigt und angeekelt, doch ergreifen sie nicht sofort die Flucht. Hier scheint es, als habe noch kein richtiger Dialog zwischen den beiden Gruppen stattgefunden – vielmehr ergreifen die drei Lebenden schon allein beim Anblick der Toten voller Schreck die Flucht, ohne sich deren mahnende und läuternde Reden anzuhören. Entgegen den Gedichtvorlagen lassen sie die Toten anscheinend nicht zu Wort kommen und fliehen vor der Begegnung. Die drei Toten stehen nicht starr vor den Lebenden: Sie scheinen ihnen noch folgen zu wollen. Der galoppierende Schimmel des Lebenden zeigt allerdings, dass die drei Edelleute sich bereits in hoher Geschwindigkeit von den drei unheilvollen Gestalten entfernen. Im Vergleich zu der Begegnung in den Petites Heures wird das Bild der Begegnung am Friedhofskreuz auf dem einsamen Gottesacker ins Querformat gestreckt; das Friedhofskreuz kennzeichnet somit nicht nur den Ort der Begegnung, sondern teilt so das Bild in zwei gegensätzliche Hälften, die von den Lebenden und den Toten eingenommen werden.

4.3.3.3 Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-YE-189

Am 28. September 1485 veröffentlichte der französische Buchdrucker Guy Marchant (aktiv zwischen 1482 und 1508) die früheste bekannte illustrierte Version der *Danse Macabre*.⁵⁰⁶ Die Holzschnitte sollen die verlorenen Wandmalereien des Totentanzes an der Mauer des 1786 zerstörten Friedhofs Saints-Innocents in Paris wiedergeben. Inwiefern die Holzschnitte mit den ehemaligen Wandmalereien übereinstimmen, ist nicht mehr festzustellen. Marchant war eine zentrale Figur des Buchdrucks illustrierter Ausgaben mit dem Totentanz. So war es seine Idee, die Wandmalereien des Pariser Friedhofs zu kopieren und den Totentanz in der Druckgrafik umzusetzen.⁵⁰⁷ Marchant trug weiterhin erheblich zur Popularisierung der Totentanzbücher bei, indem er acht verschiedene Editionen veröffentlichte und sogar die *Danse Macabre des femmes* erfand.⁵⁰⁸ Noch vor Juni 1486 publizierte er eine weitere Version der *Danse Macabre*, die um zehn neue Figuren und eine bildliche und schriftliche Überlieferung der Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten erweitert wurde.⁵⁰⁹ Diese Version erschien in zwei Bänden und sollte nicht nur die Wandmalereien des Cimetière des Innocents wiedergeben, sondern auch als Heilsspiegel für eine größere Allgemeinheit von Nutzen sein, wie im Vorwort erläutert wird: *Ce present liure est appelle Miroer salutaire pour toutes gens: Et de tous estatz. Et est de grant vtilite: et recreacion. Pour pleuseurs enseignements tant en latin comme en francoys lesquels il contient, ainsi compose pour ceulx qui desirent acquerir leur salut: et qui le voudront avoir. La danse macabre nouvelle*.⁵¹⁰ Eine weitere Adaption dieses Heilspiegels wurde nur wenige Monate später, im Juli desselben Jahres, veröffentlicht, die eine rein aus Frauen bestehende *Danse macabre des femmes* beinhaltet.⁵¹¹

Neben den Kopien der Totentanz-Wandmalereien soll Guy Marchant die Darstellung der Legende der drei Lebenden und der drei Toten des ehemaligen Pariser Friedhofs übernommen haben. Vor dem Eingangportal der Friedhofskirche befand sich ehemals ein Steinrelief, das die Legende zeigte.⁵¹² Das Steinrelief wurde in Auftrag des Duc de Berry im Jahr 1408 gestiftet, der in der Kirche des Cimetière des Innocents bestattet werden wollte.⁵¹³

⁵⁰⁶ Dujakovic 2021, S. 253.

⁵⁰⁷ Dujakovic 2015, S. 92.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Dujakovic 2021, S. 256.

⁵¹⁰ <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb33488627r> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁵¹¹ Dujakovic 2021, S. 256.

⁵¹² Champion 1925, S. 1.

⁵¹³ Ebd.

In der zweiteiligen Version von Guy Marchant, dem *Miroe/ir Salulaire* von 1486, sind am Ende des ersten Bandes auf zwei Holzschnitten auf fol. b[6]^v und b[7]^r die drei Lebenden und die drei Toten dargestellt (Abb. 39 und 40). Der Druck befindet sich unter der Signatur RES-YE-189 in der Bibliothèque nationale de France in Paris.⁵¹⁴

Der Holzschnitt der Legende in der *Danse Macabre* des Guy Marchant trennt die Gruppen der Lebenden und der Toten in zwei querrechteckigen, schwarz umrahmten Bildfeldern auf zwei gegenüberliegenden Seiten voneinander. Die Darstellungen sind zwischen dem Textspiegel platziert, wobei über der Bildrahmung noch je drei Zeilen und unterhalb die Aussprüche des ersten Lebenden und des ersten Toten abgedruckt sind.

Auf fol. b[6]^v befinden sich die drei Lebenden zwischen zahlreichen kleinen Bäumchen, Grasbüscheln und Pflänzchen, die über die gesamte Bildfläche verteilt sind. Wie in der literarischen Überlieferung halten sich die drei Lebenden in der Natur bzw. einem Wald auf. Die drei jungen Edelmänner sind zu Pferde unterwegs, wobei nur der dritte Lebende von seinem Ross abgestiegen ist. Die Darstellung beginnt auf der linken Seite mit dem ersten Lebenden, der frontal auf seinem Pferd wiedergegeben ist. Sein Pferd trägt eine gemusterte Schabracke unter dem Sattel und verzierte Borten und Bänder am Geschirr. Der Edelmann ist in ein kurzes gemustertes Wams gekleidet und hat kniehohe Stiefel. Das Wams ist nach unten hin tief ausgeschnitten, darunter trägt er ein gestreiftes Untergewand. Um den Hals hängt eine Kette. Über den schulterlangen Haaren trägt er einen Spitzhut mit einer Krone mit kleinen Kleeblattkreuzen. Den linken Arm hat er angewinkelt erhoben und blickt ernst auf den Falken, der, möglicherweise durch die unheimliche Begegnung aufgescheucht wegfliegt.

Der zweite Lebende ist im Profil und zu Pferd wiedergegeben. Wie bei seinem Vorgänger ist sein Pferd mit reich gemusterten Borten und Behängen geschmückt. Der Edelmann mit langem Haar trägt kniehohe Stiefel und ein geknöpftes Wams, außerdem ein Barett mit einer kleinen filigranen Krone mit Kleeblattkreuzen. Er blickt zu den Toten, während sein Falke vor ihm bereits im Abflug ist. Der dritte Edelmann wendet sich als Einziger von der Begegnung ab. Er ist von seinem Pferd abgestiegen und zieht mit der rechten Hand seinen weiten, wuchtigen Mantel zu sich heran. Auch er ist langhaarig und trägt einen kleinen Spitzhut. Die Krone des dritten Edelmannes mit Lilienkreuzen ist etwas auffälliger gestaltet als die seiner Begleiter, eine lange Feder ragt aus seinem Hut empor. Der Falke

⁵¹⁴ <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb33488627r> (aufgerufen am 28.02.2024). Zu weiteren Ausgaben der *Danse Macabre* siehe Marie Pellechet, *Catalogue général des incunables des bibliothèques publiques de France*, Bd. 3, Paris 1909, S. 93, Nr. 4103ff.

des dritten Lebenden fliegt neben ihm umher. Das Pferd des dritten Edelmannes hat sich beim Anblick der drei Toten verschreckt aufgerichtet und steht auf dem Hinterlauf.

Die drei Toten sind auf dem gegenüberliegenden folio als drei Tote mit Schädel, ausgemergeltem, dünnen Körper und teilweise ausgehöhltem Bauch dargestellt. Die Landschaft, in der sich die Gruppe befindet, ist etwas hügeliger und mit kleinen Pflanzen und Bäumen bewachsen. Die drei Toten stehen nebeneinander, zwischen ihnen ist jeweils ein schmaler Baum. Am linken Bildrand steht vor dem ersten Toten ein (Friedhofs-)Kreuz in Kleeblattform auf einem mehrfach abgetreppten Sockel. Das Kreuz trennt die Toten vom Bereich der Lebenden. Die drei Toten scheinen die drei Lebenden bereits erwartet zu haben, da sie alle drei den jungen Edelleuten zugewandt sind. Der erste und der zweite Tote haben sogar die Hand wie zum Gruß erhoben, um Kontakt zu den drei Männern aufzunehmen. Die drei Toten sind nicht allein, in einer Höhle sitzt ein Einsiedler, der in der Literatur als Macarius bezeichnet wird und für gewöhnlich meist im italienischen Bildtypus auftritt.⁵¹⁵ Er trägt einen langen Bart und eine lange Kutte, die Kapuze hat er über sein Haupt gezogen. Der Eremit hält einen Rosenkranz in der rechten Hand. Die linke Hand hat er mit strengem Blick erhoben, wohl um die bisher so sorglosen jungen Edelleute auf die anschließenden Mahnreden vorzubereiten. Aus seiner rechten Hand geht ein sich aufrollendes Schriftband aus.

Durch den Eremiten wird dem Holzschnitt der Legende von Guy Marchant – neben den Toten, die als „lebende“, sprechende Tote dargestellt sind – ein weiterer Mahner hinzugefügt. Für gewöhnlich übernimmt der Eremit im italienischen Typus der Legende die Rolle des alleinigen Wortführers, der die Lebenden zurechtweist, während die Toten als leblose Kadaver in den offenen Gräbern liegen. Der Einsiedler wird fast in der gesamten Literatur zum Vergänglichkeitsthema als Macarius bezeichnet, obwohl dieser Name weder in der literarischen Überlieferung, noch (wenn dann bisher unbekannt) in einer Inschrift genannt wird.⁵¹⁶ Rotzler führte dazu aus, dass es eine Reihe von Heiligen mit dem Namen Macarius gibt, bei welchen es sich fast ausnahmslos um Einsiedler handelt. Einigen dieser heiligen Einsiedler wurden Attribute zuerkannt, die zur Thematik der Erzählung passen, dennoch findet sich in keiner Vita der heiligen Eremiten ein Hinweis auf die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Die Ikonographie des Einsiedlertums ist mit dem Vergänglichkeitsgedanken fest verbunden. So führte Rotzler weiter aus, dass der Einsiedler sich bewusst von allem Weltlichen abkehrte, um in der Natur zurückgezogen zu leben und

⁵¹⁵ Rotzler 1961, S. 250.

⁵¹⁶ Ebd.

in Vorbereitung und über die „[...] Abberufung ins Jenseits [...]“ zu meditieren.⁵¹⁷ So gilt der Einsiedler als idealer Kündler der Vergänglichkeit allen irdischen Seins, wovon zahlreiche geistliche Schriften des Mittelalters zeugen.⁵¹⁸ Auch trat der Name in einer Würdigung Vasaris der berühmten Wiedergabe der Legende im Camposanto in Pisa in der Vita des Andrea Orcagna auf.⁵¹⁹ Rotzler fügte hierzu weiter an, dass durch die fehlende Nennung des Namens in Bildinschriften und literarischen Überlieferungen keine Veranlassung besteht, den Eremiten zu benennen. Er ist auch in keinem Beispiel mit Nimbus dargestellt; der Einsiedler, nach Künstle, „[...] bedarf als traditioneller Kündler der Vergänglichkeit der Identifizierung mit einem bestimmten Heiligennamen nicht.“⁵²⁰

Die Erweiterung des französischen Typus durch die zusätzliche Figur des Einsiedlers lässt sich möglicherweise auf die Wiedergabe der Legende als Vision eines Einsiedlers, der *Visio Heremitaie* von Pierre Desrey de Troyes, zurückführen.⁵²¹ An dieser Stelle stellte Rotzler fest, dass nicht zu bestimmen wäre, ob der Einsiedler des italienischen Bildtypus zur schriftlichen Umgestaltung der Legende in eine Einsiedlervision geführt haben könnte.⁵²²

Der Holzschnitt der Legende war ein besonders wichtiges Beispiel für die Überlieferung des Themas. Durch die weite Verbreitung der *Danse Macabre* spiegelt sich die Rezeption dieses Holzschnitts in einer Vielzahl von Wandmalereien im französischen Sprachraum wider.

4.3.3.4 Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-FOL-TE-8

Die *Danse Macabre* des Antoine Vérard (aktiv zwischen 1485–1512) wurde, wie der Totentanz des Guy Marchant ebenfalls von Pierre le Rouge, Buchdrucker des französischen Königs, für Vérard gedruckt.⁵²³ Zur Datierung von Vérards *La Danse Macabre* herrschte jedoch Unklarheit. Meist wird angenommen, dass dieser Totentanz etwas später als Marchants *Danse Macabre* entstanden ist. Die Bibliothèque nationale de France, in der sich der Totentanz von Antoine Vérards unter der Signatur RES-FOL-TE-8 befindet, gibt die Datierung nach erneuter Digitalisierung zwischen 1491 und 1492 an.⁵²⁴

⁵¹⁷ Rotzler 1961, S. 251.

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Vasari, ed. Bettarini/Barocchi 1967, S. 221.

⁵²⁰ Rotzler 1961, S. 251.

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Ausst.-Kat. Blois/Paris 1992, S. 100, Nr. 18.

⁵²⁴ <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb403621109> (aufgerufen am 28.02.2024).

Die kompositionelle Gestaltung des lavierten Holzschnitts von V  rard und des Holzschnitts von Guy Marchant weisen Ähnlichkeiten auf. Der Druck von Antoine V  rard stellt die Begegnung im Vergleich zu Marchant in der Anordnung „gespiegelt“ dar (Abb. 41 und 42). Beide Darstellungen sollen die Wandmalereien des Friedhofs Saints-Innocents nachbilden. Der Künstler dieses Totentanzes war der Jacques de Besançon.⁵²⁵

Am linken Bildrand ist der Eremit mit zum Gebet gefalteten Händen und Gebetskette unter einer niederen Überdachung gezeigt. Vor dem Einsiedler ist eine unbeschriebene Schriftrolle zu sehen. Dahinter erhebt sich ein Hügel mit kleinen Pflänzchen und schmalen, grünen Bäumen. Die drei Toten stehen auf einem steinigen Weg und scheinen sich auf die drei Lebenden zuzubewegen. Die Begegnung trägt sich vor dem weiten dunkelblauen Nachthimmel zu, der mit goldenen Sternen übersät ist. Am äußeren rechten Rand der Bildfläche der drei Toten befindet sich ein mehrfach abgetreptes Standkreuz mit Bl  tenarmen und kleinem Kruzifixus. Hinter dem Friedhofskreuz eröffnet sich das Panorama einer Stadt mit spitzem Kirchturm und einem Berg, auf dem eine Burg angedeutet wird. Die drei Toten sind jeweils in verschiedenem Inkarnat und demzufolge verschiedenen Verwesungszuständen dargestellt. Der linke Tote ist mit fast blankem Totenschädel wiedergegeben. Seine Haut, die sich noch dünn über die deutlich hervortretenden Knochen zieht, ist in fauligem, dunklem Braun gehalten. Seine Bauchhöhle ist geöffnet, sein Verwesungsprozess ist, verglichen mit dem seiner Begleiter, bereits am stärksten fortgeschritten. Den ausgemergelten Körper bedeckt ein weißes Leichentuch, das von seiner linken Schulter über seinen Unterleib drapiert ist. Er steht leicht nach hinten geneigt. Die rechte Handfläche hat er den Lebenden zugewandt. Die linke Hand hält er flach mit der Handfläche nach oben gehalten, womöglich den Redegestus andeutend. Es folgt der zweite Tote, dessen Todeszeitpunkt wohl nur kurze Zeit zurückliegt. Zwar zeugt die rotbraune Haut seines Körpers von seinem körperlichen Verfall, doch gleicht sein Haupt noch dem eines lebendigen Menschen, selbst ein Teil seiner Kopfbehaarung ist noch erhalten. Er trägt als einziger kein Leichentuch, dafür bedeckt er seine Scham mit seiner linken Hand. Die rechte Hand hält er den drei Lebenden mahnend entgegen. Der zweite Tote ist abgemagert, seine Rippen stehen deutlich hervor. Der Körper des dritten Toten ist komplett grau. Wie auch der erste Tote ist sein Schädel ohne Fleisch, während sein Körper noch nicht komplett skelettiert ist. Die helle gräuliche Farbe kommt einem Skelett dennoch am nächsten. Ein Teil seines Leichentuchs liegt locker über seiner rechten Schulter. Mit der rechten Hand zieht er das Totentuch vor seine

⁵²⁵ Ausst.-Kat. Blois/Paris 1992, S. 100, Nr. 18.

Scham. Den linken Arm hält der Tote angewinkelt vor seinen knochigen Brustkorb, vermutlich als die Rede begleitende Gebärde. Neben dem dritten Toten befindet sich das goldene Friedhofskreuz, der Weg scheint in Richtung der in der Ferne gezeigten Stadt zu führen.

Auf dem gegenüberliegenden folio folgen die drei Lebenden, deren Darstellung ebenfalls über dem Text platziert ist und vom gleichen Dekor wie dem der drei Toten gerahmt wird. Die drei Lebenden sind deutlich bewegter als die drei Toten wiedergegeben. Wie bei Marchant sind die drei Lebenden auf Pferden unterschiedlicher Farben unterwegs. Die Gruppe der Reiter steht auf dem Weg verteilt, hinter ihnen erstreckt sich ein mit Gras bewachsener Hügel. Zu den Füßen der drei Lebenden wachsen zahlreiche kleine Grasbüschel am Wegesrand. Der erste Lebende sitzt auf einem Schimmel. Den Schreck vor den drei Toten sieht man ihm besonders deutlich an: Sein Pferd steht aufgeschreckt auf der Hinterhand, die Vorderhufe hält es in die Luft. Das edle Geschirr des Schimmels ist in blassen Brauntönen gehalten und mit kleinen Blüten verziert, der Sattel ist blau und mit kleinen goldenen Punkten versehen. Selbst das Fell des Pferdes scheint fast ornamental gestaltet zu sein: Auf dem hellen Fell lassen sich kleine, gebündelte weiße Punkte erkennen. Der junge Edelmann ist so verschreckt, dass er vor Panik gar die Zügel aus der Hand und die Hände in die Höhe wirft. Er trägt ein dunkelrotes Wams, darunter ein goldglänzendes Hemd mit dekorativen Verzierungen. Ein blau gefütterter Umhang ist mit einer Brosche vor der Schulter am Wams befestigt. Er trägt hohe, goldene Stiefel. Sein blondes Haar wird von einem dunklen Barett mit mehreren goldbraunen Federn bedeckt. In der linken Hand trägt er einen weißen Falknerhandschuh, der Falke fliegt aufgeregt über dem Lebenden umher.

Der zweite Lebende und sein rotbraunes Pferd treten nach dem Anblick der drei unheilvollen Gestalten bereits die Flucht an. Der Edelmann wendet sich noch einmal den drei Toten zu, er ist im Profil dargestellt. Er hält die Hand mit dem Falknerhandschuh erhoben, sein Falke fliegt unweit des ersten Falken umher. Sein Pferd ist mit einem blauen Geschirr ausgestattet. Der Lebende trägt ein rotes Übergewand und hat einen weiten blauen Umhang um seinen Körper geschwungen. Er ist, wie bereits der erste Lebende, bartlos und mit blondem Haar wiedergegeben.

Zuletzt folgt der dritte Lebende, der als Einziger keinen Falken oder Falknerhandschuh bei sich trägt. Er und sein graues Pferd scheinen ebenfalls vor der Begegnung fliehen zu wollen. Sein Pferd trägt ein prächtig verziertes Geschirr in rötlich-gelber Farbe. Das graue Fell ist mit einer Art Netz aus blassen Kreisen versehen, die aus kleinen, weißen

gebündelten Pünktchen besteht. Der junge Edelmann trägt ein kurzes braunes Wams, blaue Beinkleider und braune kniehohe Stiefel. An seinem Gürtel ist ein Jagdhorn befestigt. Die drei jungen Männer sind alle bartlos und mit blondem Haar wiedergegeben. Das Haupt des dritten Lebenden wird von einem schmalen Barett mit zwei sehr kleinen Federn bedeckt. Der junge Mann hält die rechte Hand vor der Brust und blickt nochmals auf die drei unheimlichen Toten vor ihnen.

Zwischen Guyot Marchants von 1486 und Antoine Vérards um 1492 entstandenem Totentanz gibt es einige kompositorische Ähnlichkeiten, die besonders auf dem folio der Toten ins Auge fallen. So wird besonders bei dem Eremiten, der unter einer kleinen Überdachung fromm den Rosenkranz zwischen den zum Gebet gefalteten Händen hält, die gleiche Ikonographie deutlich. Wo der Einsiedler bei Marchant unter einer Art kleinen Felsöffnung zu sitzen scheint, wirkt es bei Vérard so, als wäre eine kleine Überdachung an die Felserrhöhung angebracht, unter der sich der Eremit niedergelassen hat. Auch das leere Schriftband ist bei Vérard gleich dargestellt. Die drei Toten sind bei Vérard in verschiedenen Verwesungsstufen und mit verschiedenem Inkarnat wiedergegeben. Bei Marchant gleichen sich die drei Toten in ihrem Aussehen und im Fortschritt ihres körperlichen Verfalls, auch sind ihre Körper nicht von Leichentüchern bedeckt. Die kleinen Bäume, die bei Marchant zwischen den drei Toten wachsen, sind bei Vérard weiter nach hinten versetzt zu sehen. Bei Vérard ist der Schauplatz deutlich detaillierter ausgearbeitet und beinhaltet sogar einen Panoramablick mit Aussicht auf die in der Ferne gelegene Stadt und Burg. Auch deutet der Sternenhimmel bei Vérard an, dass sich die Begegnung – den Gedichten entsprechend – in der Nacht abspielt. Genau wie bei Marchants Holzschnitt trennt ein großes Standkreuz die drei Lebenden von den drei Toten. Trotz der anschaulichen Gestaltung der Umgebung ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob es sich bei dem Kreuz um ein Friedhofskreuz oder ein einfaches Wegkreuz handelt. Auch der angedeutete Pfad ist bei Vérard und Marchant dargestellt und die kleinen, sorgfältig gestalteten Bäumchen und vereinzelt Grasbüschel sind in beiden Handschriften detailliert wiedergegeben.

In der Umsetzung der drei Lebenden scheinen lediglich der zweite und der dritte Lebende nur lose von der Vorlage Marchants inspiriert. Der zweite Edelmann ist in beiden Darstellungen im Profil wiedergegeben, doch ergreift sein Pferd bei Vérard bereits die Flucht. Der erste Edelmann bei Vérard ist besonders dynamisch dargestellt, während die beiden Begleiter, wie auch bei Marchant, eher wenig berührt und verängstigt scheinen. Die prächtig gesattelten Pferde haben beide Varianten gemeinsam, hingegen sind die drei

Lebenden bei V erard nicht gekr ont und nur zwei der drei Edelleute besitzen einen Falken. Die aufgescheuchten V ogel finden sich in beiden Darstellungen.

4.3.3.5 Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. Vitr. 24/3

Nach dem großen Erfolg des Totentanzes von Guy Marchant folgten weitere Buchdrucker mit ihrer eigenen Version der *Danse Macabre*. Die Rezeption der bereits im Druck vorliegenden Totentänze lassen sich bei einigen Beispielen eindeutig feststellen. Im Stundenbuch Karls V. und in der *Danse Macabre* des Nicole de la Barre finden sich bildliche Wiedergaben der Erzählung, die ohne Zweifel jene von Antoine V erard zum Vorbild hatten. Beide Handschriften entstanden im 16. Jahrhundert.

Das Stundenbuch des Kaisers Karl V. entstand im 16. Jahrhundert zu seinen Lebzeiten (1500–1558).⁵²⁶ Die Handschrift befindet sich unter der Signatur Cod. Vitr. 24/3 in der Biblioteca Nacional de Espa a in Madrid.⁵²⁷ Sie wurde nicht f ur Karl V. angefertigt, ihm jedoch sp ater von einem anonymen Stifter geschenkt.⁵²⁸ Weitere Besitzer waren sein Enkel Philipp III., welcher es an Kardinal François de Joyeuse weitergab, im 18. Jahrhundert geh orte die Handschrift Kardinal Zelada.⁵²⁹ Dieser vermachte seine Bibliothek der Kathedrale von Toledo, von wo aus das Stundenbuch Karls V. im Jahr 1869 an die Biblioteca Nacional Übergang.⁵³⁰

Auf fol. 218^v und 219^r befindet sich die Darstellung der Legende als lavierte Federzeichnung (Abb. 43 und 44). Sofort f allt auf, wie detailgetreu der Buchmaler des Stundenbuchs Karls V. den Miniaturen V erards folgte: Der Einsiedler am linken Bildrand ruht, die H ande zum Gebet gefaltet, am Fuße einer Felserh hung. Neben dem Hügel wachsen zahlreiche Bäume, das Panorama zeigt einen detaillierten Ausblick über die nahe gelegene Stadt und die dahinterliegende Berglandschaft. Fast identisch wie bei V erard stehen die drei Toten auf einem erdigen Weg, der durch die reich bewachsene Wiese führt. Neben den drei Toten inmitten des Weges steht ein goldenes, mehrfach abgetrepptes Kleeblattkreuz. Die drei Toten sind wie bei V erard in verschiedenen Verwesungsstufen wiedergegeben – eindeutig festzustellen ist dies beim zweiten Toten, der seinem ehemals lebendigen Zustand noch am ehesten gleicht. Die beiden weiteren Toten sind mit Schädel,

⁵²⁶ Ausst.-Kat. Brüssel 1964, S. 76f., Nr. 124.

⁵²⁷ <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000051953/> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁵²⁸ Libro de Horas Carlos V. 2002 (Appendix).

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Ausst.-Kat. Brüssel 1964, S. 76f., Nr. 124; <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000051953/> (aufgerufen am 28.02.2024).

aber noch nicht komplett als Skelett dargestellt. Ihre Bäuche sind ab dem Brustkorb ausgehöhlt, bei Vérard wurden die beiden Toten noch durch verschiedene Farben unterschieden, die den Fortschritt des Verfalls nochmals unterscheiden sollten. Bei dem Stundenbuch Karls V. wurde diese Unterscheidung nicht vorgenommen. Neben der Darstellung des Eremiten wurden die Haltungen der Toten bis hin zur Drapierung der Leichentücher exakt von der *Danse Macabre* von Vérard übernommen. Auch das kleine Bäumchen am linken Bildrand unten wurde in die Miniatur des Stundenbuchs übertragen. Die drei Lebenden auf dem gegenüberliegenden folio wurden durch einige Details erweitert, was sicherlich auch den Dimensionen des Hochformats geschuldet war, da bei Vérard im begrenzten Querrechtformat wohl nicht genug Raum für eine ausführlichere Hintergrundgestaltung gegeben war. Der Buchmaler führt hier das Stadtpanorama fort und erweiterte es noch durch kleine, mit zahlreichen kleinen Bäumen bewachsene Hügel. Die Körperhaltungen und Ausrichtungen der drei Lebenden, deren Hüte und selbst die Haltungen und reich geschmückten Geschirre der Pferde wurden fast identisch übernommen. Die Frisuren und die farbliche Gestaltung der (ebenfalls fast identischen) Gewandungen variieren zu Vérard. Die zwei fortfliegenden Falken bei Vérard werden im Stundenbuch durch einen dritten Falken und zwei Vögel ergänzt, auch zu den Füßen der Pferde laufen ein weißer Windhund und ein brauner Dackel umher. Diese fehlen bei Vérard. Der Künstler des Stundenbuchs Karls V. übernahm den kompletten Aufbau von Vérards Wiedergabe der Erzählung, erweiterte sie mit Details und variierte die Farbgebung.

Auch ist in den Holzschnitten von *La Danse Macabre* des Nicole de la Barre (London, British Library, IA.40884) das Vorbild der Miniaturen des Totentanzes von Antoine Vérard erkennbar. Die *Danse Macabre* wird im Kolophon auf den 23. Juli 1500 datiert: *Cy fine la dance macabre avecques les dictz des troys mortz des troys vifz. Imprimee a paris par Maistre Nicole de la barre demourant en la rue de la herpe deuant lescu de france. Lan mil. v. cens le xxiiij. Jour de Iuillet.*⁵³¹ Geschlossen wird der Druck mit einer ganzseitigen Darstellung des Jüngsten Gerichts mit dem thronenden Christus mit Lilie und Schwert, gefolgt von der Druckermarken des Jean Trepperel, eines französischen Buchdruckers, der als Verleger und/oder Drucker diese Ausgabe verantwortete.

De la Barre übernahm von Marchant die vier toten Musikanten sowie die 10 Figuren (z. B. Herzog, Soldat, Schulmeister, Wächter, Kerkermeister – der Narr fehlt hier, seine Rede wurde dafür als Antwort für den Einsiedler benutzt), die Marchants Ausgabe von 1486

⁵³¹ Langlois 1852, S. 334–335. Siehe auch das Digitalisat der British Library auf fol. 27^v.

hinzugefügt wurden.⁵³² Möglicherweise handelte es sich beim Text der *Danse Macabre* von De la Barre um keine direkte Kopie der Wandmalereien des Friedhofs Saints-Innocents mehr. Ein weiterer Hinweis darauf, dass De la Barre die Ausgabe Marchants direkt kopierte, sind Überschrift und Refrain einer Ballade, die bei Marchant unmittelbar auf den Totentanz folgten. Die *Danse Macabre* von Marchant war eine Sammlung verschiedener Gedichte. In der Ausgabe von 1486 gab es keinen direkten Hinweis auf das Ende des Totentanzes und des Beginns eines neuen Texts, die Übernahme des Beginns und des Refrains in De la Barres Totentanz zeugt also davon, dass er Marchants Totentanz von 1486 direkt kopierte. Die Gestaltung der Holzschnitte hingegen wurde mit hoher Sicherheit von Antoine Vérard übernommen. Die einzige Kopie von De la Barres Totentanz befindet sich unter der Signatur IA.40884 in der British Library in London.⁵³³

Bei De la Barre folgt, wie bei vielen Buchdrucken der *Danse Macabre*, die Legende der drei Lebenden und der drei Toten direkt auf den Totentanz (Abb. 45 und 46). Die Holzschnitte von De la Barre muten auf den ersten Blick wie eine stilisierte und vereinfachte Version der Vorlagen Vérards an. Die Darstellung wirkt wie auf die wesentlichen Bestandteile der Bildkomposition reduziert. Der Holzschnitt beginnt mit dem Eremiten, der in üblicher Manier zwischen kleinen Bäumen und Ästen unter einer kleinen spitzen Überdachung, womöglich seiner Klausur, mit gefalteten Händen, Rosenkranz und Stock über die Begegnung wacht. Im Hintergrund wird grob der Weg, auf dem die drei Toten stehen, und ein kleiner Hügel angedeutet. Die drei Toten wurden ihren Posen mit den Leichentüchern und Verwesungszuständen fast exakt von Antoine Vérard übernommen. Die Bildfläche schließt mit dem mehrfach abgetreppten Wegkreuz mit den kleeblattförmigen Kreuzenden. Die Bildfläche der drei Lebenden muss aufgrund des Platzmangels auf den detaillierten Ausblick des Stundenbuchs Karl V. verzichten. Zu den Füßen der drei Reiter werden der Weg und kleine Grasbüsche angedeutet. Die Lebenden wurden in ihren Haltungen ebenfalls von Vérard übernommen. Bei De la Barre finden sich keine Jagdhunde, ein einziger Falke flieht direkt im obersten rechten Bildrand vor den drei Furcht einflößenden Gestalten.

⁵³² <http://www.dodedans.com/Eparis-barre.htm> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁵³³ Langlois 1852, S. 334–335.

4.3.3.6 München, Bayerische Staatsbibliothek, Im.mort. 38

In einem illustrierten Gebetbuch, das um 1490 entstand, findet sich ein weiterer Holzschnitt der drei Lebenden und der drei Toten.⁵³⁴ Das erste Blatt des Gebetbuchs zeigt neben dem vollen Titel *Hore nostre domine secundum usum ecclesie romane unacum multis cursibus incipiunt feliciter* ein Siegel mit einem laufenden Löwen mit Flügeln und Nimbus, der mit seinen Vorderpranken ein geöffnetes Buch hält. Darin befindet sich ein Monogramm mit den Buchstaben *MR*, das sich als jenes des Briefmalers von Straßburg, Markus Reinhard, identifizieren ließ.⁵³⁵ Markus Reinhard gründete im Jahr 1477 eine Druckerei in Lyon, aus welcher bis 1498 zahlreiche von Holzschnitten begleitete Bücher hervorgingen.⁵³⁶ Von dem Horarium haben sich nur noch zwei bekannte Exemplare erhalten, die jeweils in der Bayerischen Staatsbibliothek in München und in der Bibliothek des British Museum in London aufbewahrt werden.⁵³⁷ Clemen zog als Literatur für seine Erkenntnisse einen zweiteiligen Aufsatz eines anonymen Autors heran, der in der Zeitschrift *Kirchenschmuck* in den Jahren 1866 und 1867 veröffentlicht wurde.⁵³⁸ Den verschiedenen Titeln der beiden zusammengehörigen Aufsätze nach lässt sich vermuten, dass dieser bei der Datierung des Druckes womöglich nicht ganz sicher war: Der Aufsatz von 1866 lief unter dem Titel *Ein Gebetbuch mit Typen- und Holzschnittdruck aus dem Jahre 1489* und der im Folgejahr erschienene Aufsatz unter dem Titel *Ein illustriertes Handbuch aus dem 15. Jahrhundert*.⁵³⁹ Weiterhin gibt der erste Teil des anonym verfassten Aufsatzes Aufschluss darüber, dass das Gebetbuch durch den „[...] Unverstand des Vorstehers einer Landkapitelsbibliothek als wertloser Schund zu Ausschluß verurteilt [...] wurde, aber durch [...] die Dazwischenkunft eines besser unterrichteten vom Untergang gerettet [...]“ wurde.⁵⁴⁰ Auf die beiden Aufsätze aus den Jahren 1866 und 1867 sollte eine weitere Fortsetzung folgen, die nicht gedruckt wurde oder nie entstand. Unklar ist, ob das im Aufsatz erwähnte Exemplar überhaupt noch existiert, nachdem ansonsten nur die Existenz der zwei bereits genannten Gebetbücher bekannt ist. Eines der Gebetbücher wird unter der Signatur Im.mort. 38 in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrt.

⁵³⁴ Clemen 1913, S. 3.

⁵³⁵ Ebd.

⁵³⁶ Ebd.; Proctor 1905, S. 19.

⁵³⁷ Clemen 1913, S. 3.

⁵³⁸ Gebetbuch 1489 (1), S. 45–55; und die Fortsetzung des Aufsatzes: Gebetbuch 1489 (2), S. 6–9.

⁵³⁹ Gebetbuch 1489 (1), S. 45; Gebetbuch 1489 (2), S. 6.

⁵⁴⁰ Gebetbuch 1489 (1), S. 45.

Der Holzschnitt der Legende eröffnet das Totenoffizium (Abb. 47). Erneut ist es das Weg- bzw. Friedhofskreuz, das die rechteckige Bildfläche in Hälften teilt, die jeweils von den verschiedenen Gruppen eingenommen werden. Die Begegnung findet in einer hügeligen Landschaft statt; im Hintergrund öffnet sich ein Waldhang, auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich die Klausen des Einsiedlers, daneben ein kahler Baum. Auf der linken Seite ist die *vita contemplativa* dargestellt: Innerhalb eines schmalen, hochrechteckigen Bereichs der Seite stehen die drei Toten, hinter ihnen erhebt sich ein kleiner Hügel am Waldrand, wo der nachdenkliche Einsiedler neben einem Busch und vor den Bäumen sitzt und kontemplativ in die Ferne blickt. Die drei Toten stehen hintereinander versetzt in bewegten Posen, ihre Hände halten sie im Redegestus erhoben. Die drei Toten sind mit Schädeln und ausgemergelten, dünnen Körpern wiedergegeben. Der vorderste Tote stützt seine Hand noch lässig auf der Hüfte ab, er ist als einziger komplett nackt dargestellt. Der Schädel des zweiten Toten ist im Profil gezeigt, er wendet sich den drei Lebenden direkt zu. Das Leichentuch trägt er wie eine Toga locker um den Körper geschwungen. Vom dritten Toten ist lediglich der Schädel zu erkennen, das Gräbtuch trägt er über seinem Kopf und blickt zwischen den beiden anderen Toten hervor. Deutlich weniger in das Geschehen ist in diesem Holzschnitt der Eremit involviert. Er ruht gedankenversunken ein Stück entfernt von der Begegnung an einem kleinen Waldhang. Er blickt in die Ferne, deutet jedoch mit seiner linken Hand auf die beiden Gruppen. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich seine kleine, von Bäumen umgebene Klausen mit kleinem Rundbogenfenster unter dem Dachgiebel.

Wenige Meter vor der Klosterzelle steht die Gruppe der drei Edelleute, die zu Pferde unterwegs sind. Zwischen den beiden Gruppen befindet sich ein hohes, zweifach abgetrepptes Kreuz mit kleeblattförmigen Kreuzenden. Die Enden der Kreuzarme sind jeweils mit einem kleinen Stein besetzt. In der Kreuzmitte scheint sich eine florale Verzierung zu befinden. Die drei Lebenden scheinen soeben angeritten zu sein und beäugen die Erscheinung kritisch. Sie sind ebenfalls hintereinander versetzt platziert. Der zweite Lebende steht im Vordergrund und ist komplett dargestellt. Sein Pferd hält inne; es neigt den Kopf leicht. Der junge Edelmann auf dem Pferd trägt ein Wams mit Gürtel, an dem ein langes Schwert befestigt ist. Sein schulterlanges Haar wird von einem Hut mit zahlreichen großen Federn bedeckt. Er sieht mit unsicherem Blick zu den drei Toten, die Hände hält er beschwichtigend und schützend erhoben. Links neben dem Lebenden sitzt der erste junge Mann. Er neigt sein Haupt zum zweiten Lebenden und blickt dabei kritisch zu den Toten. Sein Haar ist ebenfalls schulterlang und er trägt eine Kopfbedeckung mit

kleiner Feder. Das Haupt des dritten Lebenden wird von einem Hut mit großer Feder geschmückt, die seinen Kopf fast wie eine Art Helm einfasst. Er hebt den Kopf, um einen besseren Blick auf die geheimnisvolle Erscheinung der drei Toten zu haben. Am Ärmel seines weiten Hemdes hat sich ein Falke niedergelassen, der auf die Falkenjagd der drei Edelleute verweist. Im Gegensatz zu den vorherigen beiden Beispielen Marchants und Vérards trägt hier nur der dritte Lebende einen Falken bei sich.

Bei dem Holzschnitt des Gebetbuchs des Markus Reinhard sind Parallelen zu den Holzschnitten bei Guy Marchant und Antoine Vérard sichtbar, wenn auch einige der verschiedenen Elemente kompositorisch versetzt wurden. Im Vergleich zu den beiden vorhergehenden Darstellungen mit ihrem einheitlichen Aufbau ist der Holzschnitt der Horae deutlich komprimierter wiedergegeben. Weder die Lebenden noch die Toten werden streng nacheinander gereiht, sie sind hier im Hochformat teils hintereinander versetzt dargestellt. Das große Wegkreuz mit den kleeblattförmigen Kreuzenden ist hier nicht frontal, sondern in der Schrägansicht gezeigt. Es trennt, wie bei Marchant und Vérard, den Bereich der drei Toten (und des Einsiedlers) von dem der drei Lebenden. Gleichzeitig stellt die Seite der Toten bzw. des Einsiedlers die *vita contemplativa* und die Seite der Lebenden die *vita activa* dar.⁵⁴¹ Ein weiteres signifikantes Merkmal der drei Holzschnitte ist der Eremit, der bei Marchant und Vérard in einer Höhle direkt neben der Gruppe der drei Toten sitzt. Bei Reinhard wird die Figur des Einsiedlers leicht in den Hintergrund versetzt, er sitzt auf einem Waldhang zwischen den Bäumen und begleitet das Geschehen aus der Ferne, anstatt direkt neben der Gruppe der drei Toten zu sitzen. Ebenfalls gibt es bei Reinhard keinen Ausblick auf die nahe gelegene Stadt; die Begegnung trägt sich nahe einem Waldrand bei der Klause des Einsiedlers zu. Die Toten sind gestikulierend dargestellt, wohl die Rede andeutend, und in lockeren Posen wiedergegeben. Die drei Lebenden scheinen erst angeritten zu sein und auf die drei Toten zu treffen. Sie blicken unsicher zu den Toten, der zweite Lebende hält ihnen die Arme schlichtend entgegen. Sie entfliehen nicht sofort der Begegnung, sondern treten erst an die drei Furcht einflößenden Toten heran. Pferd und Reiter bei Marchant und Vérard sind dagegen aufgescheucht und im Begriff, schnellstmöglich die Flucht zu ergreifen, auch die Falken fliegen wild umher. Der einzelne Falke bei Reinhard verharnt ruhig auf dem Arm des dritten Lebenden.

⁵⁴¹ Rotzler 1961, S. 251f.

4.3.3.7 Charmes (Meurthe-et-Moselle), Saint-Nicolas

In der ersten nördlichen Kapelle der Pfarrkirche Saint-Nicolas in Charmes befinden sich zwei bunte Glasfenster der Legende (Abb. 48). Zur Zeit des Bürgerkriegs der Armagnacs und Bourguignons zwischen 1410 und 1419 wurde die Kirche Saint-Nicolas stark beschädigt.⁵⁴² Am Wiederaufbau beteiligten sich zahlreiche Anwohner, vom ortsansässigen Adel über Kaufleute bis hin zu Handwerkern.⁵⁴³ In Zuge dessen wurde die erste nördliche Seitenkapelle errichtet, in welche die beiden Glasfenster eingesetzt wurden.

Über der linken Glasmalerei, die die drei Lebenden auf ihren Pferden zeigt, ist auf einer Schriftrolle die Inschrift *LES TANNEVRS ET COVRDŌNIERS CESTE GEMELLE L'AN 1493 FIRENT FAIRE* geschrieben. Nach Jules Renauld befand sich diese Inschrift im Jahr 1870 links unter dem ersten Apsisfenster der Nicolas-Kirche in Charmes. Über dem rechten Glasfenster ist auf einem Spruchband die folgende Inschrift wiedergegeben: *LE CINQ VITRAUX PEINTS DU CHŒUR ONT ÉTÉ POSER EN 1856 IL N'EXISTAIT DES ANCIENS VITRAUX PEINTS QUE CETTE PORTION QUI A ÉTÉ RE ...*

Die erste Inschrift gibt die Entstehung des Glasfensters mit dem Jahr 1493 an. Mit dem Zusatz über der zweiten Inschrift, der nach Surdel annehmen ließe, dass mit der Datierung ein älteres Glasfenster gemeint war, das ursprünglich die hll. Crépin und Crépinien wiedergab. Die beiden Heiligen waren Märtyrer und Schuhmacher im 4. Jahrhundert n. Chr. aus der Region Soissons und die Schutzpatrone der Zünfte, die das Glasfenster gestiftet hatten.⁵⁴⁴ Dabei wurde vermutet, dass sich die Inschrift auf das Glasfenster der beiden Märtyrer beziehen könnte, das schließlich durch die Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten ersetzt wurde. Der Kleidung der drei Lebenden nach lassen sich die Glasfenster der Inschrift entsprechend um 1493 datieren.⁵⁴⁵

Das linke, hochrechteckige Glasfenster zeigt die drei Lebenden. Das Fenster wird vertikal von zwei schwarzen Balken unterbrochen. Die Lebenden sind auf ihren Pferden reitend dargestellt, wie bei Reinhard sind sie nicht nebeneinander, sondern hintereinander versetzt gezeigt. Sie reiten auf einer grünen Wiese, während über ihnen der Nachthimmel in tiefem Dunkelblau erstrahlt. Die Bildfläche wird hauptsächlich von dem dritten Lebenden eingenommen, der mit seinem Pferd komplett dargestellt ist. Sein hellbraunes Pferd ist prächtig bespannt und bäumt sich beim Anblick der drei Toten auf. Zwischen den Hufen des Pferdes laufen zwei kleine, die Jagd begleitende Hunde umher. Der Edelmann trägt

⁵⁴² Hérold 1983, S. 28.

⁵⁴³ Ebd.

⁵⁴⁴ Surdel 2016, S. 313–314.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 313f.

einen tiefblauen Mantel mit weißem Pelzbesatz. Sein Haar ist blond gelockt, er trägt einen roten Hut mit kleinem weißem Kreuz und weißer Feder. Er dreht sich zu seinen beiden Begleitern um, während sein Falke aufgescheucht fortfliegt. Sein Falknerhandschuh zeugt noch davon, dass sein Falke zuvor auf seiner linken Hand saß. Der Lebende deutet zu den drei Toten, die der Reitergruppe gegenüberstehen. Hinter dem Reiter folgt der erste Lebende auf seinem ebenfalls prachtvoll behangenen Schimmel. Der Mann trägt ein grünes Hemd und einen violetten Mantel. Sein Haar ist rotbraun, das Haupt wird von einem dunkelroten Hut mit goldgerahmter Krempe geschmückt. Die beiden Lebenden blicken zueinander und scheinen unschlüssig darüber zu sein, wie sie mit der bedrohlich anmutenden Situation umgehen sollen. Auch dieser Reiter trägt einen Handschuh in seiner erhobenen Hand, von dem sich ein zweiter, weißer Falke erhoben hat und wild mit den Flügeln schlägt. Zwischen den beiden Reitern leicht nach hinten versetzt ist der zweite Lebende, der nur in einem kleinen Ausschnitt im Hintergrund zu sehen ist. Der blonde Edelmann mit schulterlangem Haar und rötlichem Hut ist im Profil wiedergegeben. Er trägt einen roten Mantel mit grünem Kragen und blickt in Richtung der drei Gestalten, die der Reitergruppe im gegenüberliegenden Fenster entgengetreten.

Die Gruppe der drei Toten steht auf einem steinigen Weg. Auf einer Wiese rechts neben den Toten befindet sich das Wegkreuz, das die beiden Gruppen voneinander trennt. Das Kreuz steht auf einem mehrfach abgetrepten, sechseckigen Sockel mit violetterm Stab. Die Kreuzenden des goldenen Kreuzes sind ornamental-vegetabil gestaltet. Der dunkle Nachthimmel setzt sich auch im Fensterbild der drei Toten fort. Die drei Toten stehen leicht versetzt auf dem steinigen Grund und versperren den drei jungen Reitern den Weiterritt. Die Gruppe wird von dem ersten Toten angeführt, der sein Leichentuch schräg über die Hüften trägt. Der Totenschädel zeichnet sich deutlich ab, die Augenhöhlen sind dunkel und tief, Wangen- und Kieferknochen treten sichtbar hervor. Von der Nase sind nur noch die beiden Nasenlöcher erkennbar, sein Kopf ist noch nicht komplett fleischlos wiedergegeben. Sein Bauch ist ausgehöhlt. Die dünne Hautschicht, mit welcher der Körper des ersten Toten noch überzogen zu sein scheint, ist der Fäulnis wegen hellbraun verfärbt. Der zweite Tote wendet sich leicht von der Begegnung ab. Im Gegensatz zum ersten Toten ist sein Körper weiß gefärbt. Er ist in ein weites Grabtuch gekleidet, die linke Hand legt er vor die Brust und kehrt seinen Blick von den drei jungen Edel Männern ab. Der dritte Tote wendet sich den Lebenden hingegen direkt zu. Sein Kopf ist im Halbprofil dargestellt. Er trägt sein Leichentuch über Bauch und Hüfte, den restlichen Stoffwulst schleift er mit seiner rechten Hand neben sich her. Wie seine beiden Begleiter ist der dritte Tote mit

abgekehrtem, magerem Körper dargestellt, sein knochiger Schädel zeichnet sich bereits durch die verbleibende Hautschicht hindurch ab. Seine Haut hat sich zu einem fahlen Dunkelbraun verfärbt, das Totentuch ist schmutzig, während die Tücher seiner Gefährten noch sauberer zu sein scheinen. Die verschiedenen Farben der drei Toten und ihrer Leichentücher verbildlichen bei V  rard die verschiedenen Stadien und den Fortschritt der Verwesung der drei Toten, so werden sie auch in Charmes unterschieden.

Als großer Unterschied zu den anderen Beispielen fällt auf, dass der Eremit in der Darstellung in Charmes fehlt. Die drei Edelleute kehren noch nicht wie bei Marchant und V  rard zur Flucht um. Bei Marchant, V  rard und Reinhard nehmen die drei Toten Kontakt zu den Lebenden auf: Sie winken oder halten die Hände im Redegestus erhoben, bei V  rard gehen die Toten direkt auf die Edelmänner zu. In Charmes stehen die drei Toten leicht versetzt auf dem Weg und blicken leicht entrückt in verschiedene Richtungen. Die Darstellungsweise nach den Vorbildern Marchants und Vérards ist in den Grundzügen beibehalten worden: Die Gruppen der Lebenden und der Toten werden in zwei verschiedene Bildfelder aufgeteilt. Die Lebenden reiten an das Geschehen heran, während die drei Toten neben dem Wegkreuz stehen, um die Lebenden in Empfang zu nehmen. Diese Grundzüge schließen auch die Umgebung der Begegnung ein, die sich hier erneut in der Natur abspielt, was durch den steinigten Weg und die Wiese deutlich wird; in Charmes fehlen – wohl unter anderem dem Platzmangel geschuldet – einige Details wie beispielsweise die Bäume, die den Wald am Wegesrand andeuten. Durch die Farbigkeit der Glasmalerei wird hier durch den dunklen Nachthimmel auch die Tageszeit klar definiert, in der sich die Begegnung zuträgt.

4.3.3.8 Saint-Clément (Meurthe-et-Moselle), Saint-Clément

Zwischen den 1480er Jahren und dem frühen 16. Jahrhundert wurde der Chor der Pfarrkirche Saint-Clément im gleichnamigen Ort im Département Meurthe-et-Moselle ausgemalt.⁵⁴⁶ Die romanischen Überreste der Kirche beschränken sich auf den Turm; der Chor und das Kirchenschiff wurden im spätgotischen Stil umgebaut.⁵⁴⁷ Die Wandmalereien wurden im Zuge von Arbeiten im Jahr 1896 entdeckt, auf Initiative des Pfarrers Joseph Laval freigelegt und von dem Maler Gaston Save restauriert.⁵⁴⁸ Den damaligen Berichten zufolge befanden sich die Wandmalereien mit Ausnahme der Darstellung der drei

⁵⁴⁶ Hans-Collas 2000, S. 32.

⁵⁴⁷ Vifs nous sommes 2001, S. 135.

⁵⁴⁸ Ebd.

Lebenden und der drei Toten in gutem Zustand. Zwischen 1981 und 1982 entfernte die Restaurierungswerkstatt Genovesio die Übermalungen aus dem 19. Jahrhundert und sicherte die erhaltenen Reste der Malereien.⁵⁴⁹ Trotz der restauratorischen Bemühungen herrscht besonders bei der Gruppe der Lebenden der Stil des 19. Jahrhunderts vor, die Darstellung der drei Toten wirkt stilistisch authentischer. Das hinter den drei Toten dargestellte Ossuarium zeigt sich als besonders herausragend, wobei nicht sicher ist, ob es nicht eine Zugabe des 19. Jahrhunderts war, oder das Beinhaus sich auf eine „damals gängige Praxis im mittelalterlichen Lothringen“ bezieht, die jedoch auch nicht genauer ausgeführt oder erläutert wurde.⁵⁵⁰

An der südlichen Chorwand befindet sich die Malerei der Legende (Abb. 49 und 50). Die beiden Gruppen werden durch ein leicht spitz zulaufendes Rundbogenfenster voneinander getrennt. Auf der linken Seite ist die Reitergruppe der drei Lebenden, auf der rechten Seite sind die drei Toten neben dem Wegkreuz dargestellt. Über den Malereien der Legende erstreckt sich ein rotes Band, der Wandabschnitt darüber ist mit geschweiftem Rankenwerk mit kleinen, roten Blüten verziert. Unter den Darstellungen der Lebenden und der Toten befinden sich die zur jeweiligen Gruppe zugehörigen Verse. Die Wandmalerei der drei Lebenden und der drei Toten gliedert sich in ein umfangreiches Bildprogramm: Der Legende an der südlichen Chorwand stehen an der nördlichen Wand die hll. Christophorus und Sebastian gegenüber.⁵⁵¹ Die Todesthematik wird hier mit der Auswahl der beiden Heiligen erneut aufgegriffen: Der hl. Christophorus soll gegen den jähen Tod schützen und der hl. Sebastian ist einer der Pestheiligen.⁵⁵² Dominiert wird der Chor von der Wandmalerei des Christus als thronender Weltenrichter, den betenden Maria und Johannes und der Auferstehung Christi.

An der südlichen Chorwand beginnt die Wandmalerei auf der linken Seite mit der Gruppe der drei Lebenden. Die jungen Edelleute sind als drei Reiter dargestellt. Sie ergreifen die Flucht vor den drei Toten, in ihren Gesichtern macht sich der Schreck vor der unheimlichen Begegnung bemerkbar. Wie zuvor fällt auf, dass die Pferde der drei Männer mit auffallend prächtigem und edlem Pferdegeschirr ausgestattet sind. Das Pferd des ersten Reiters läuft voraus, während der Edelmann auf ihm bereits die vermeintliche Bedrohung aus der Ferne gesichtet hat. Mit der rechten Hand hält er die Zügel, den linken Arm hält er seine Gefährten warnend nach oben gestreckt. Sein Falke fliegt vor ihm umher, dieser hat

⁵⁴⁹ Vifs nous sommes 2001, S. 135.

⁵⁵⁰ Ebd.

⁵⁵¹ Hans-Collas 2000, S. 32.

⁵⁵² Ebd.

sich wohl soeben von seiner Hand erhoben. Der Lebende trägt ein Wams mit kurzem Mantel, auf seinem schulterlangen Haar trägt er einen Herzogshut mit Krone. Zu den Füßen seines Pferdes läuft einer der beiden Jagdhunde, die den Ausritt begleiten, umher. Der zweite Edelmann ist frontal wiedergegeben, da sein Pferd bereits zur Kehrtwendung eingeschlagen hat. Auch er trägt ein Wams und einen Herzogshut. Die linke Hand ist von einem Falknerhandschuh bedeckt; der dazugehörige Falke scheint zum Abflug anzusetzen. Der dritte Lebende sitzt leicht nach vorne gebeugt auf seinem Pferd und blickt zu den drei Skeletten vor ihnen. Der Falke auf seiner Hand spannt bereits seine Flügel zum Abflug auf. Der junge Adelige trägt ein Wams und einem Herzogshut. Ein weiterer, kleiner Jagdhund springt angriffslustig zwischen den Beinen des reich geschmückten Pferdes hervor. Die jungen Edelleute sind teils alarmiert, wie der Lebende am linken Rand, und verwirrt, wie der erste, die Gruppe anführende Lebende, dargestellt.

Wie bei Marchant und in Charmes stehen die drei Toten rechts des charakteristischen Wegkreuzes mit den kleeblattförmigen Kreuzenden, das seit dem Holzschnitt von Marchant in weiteren Beispielen neben bzw. vor den drei Toten gezeigt war. Es folgt der erste Tote, der hier nicht nur mit Schädel, sondern als ganzes Skelett dargestellt ist. Der Tote trägt sein weites Leichentuch wie einen Mantel über die Schultern, den Schädel und um seine Hüften drapiert. Er hat seine rechte Hand erhoben und scheint die drei jungen Männer anzusprechen. Neben ihm steht der zweite Tote, der ebenfalls als Skelett dargestellt ist. Unter seinem Leichentuch zeichnen sich im Kontrast zu seinem knochigen Brustkorb und Schädel die fleischigen, noch nicht verwesenen Beine ab. Er trägt sein Leichentuch wie einen Umhang über den Schultern und um die Hüften drapiert, um seinen Unterleib zu bedecken. Der Tote hat ebenfalls seine rechte Hand erhoben, hier im mahnenden Zeigegestus. Dicht neben ihm steht der dritte Tote, der wie die anderen Skelette sein Totentuch wie einen Mantel trägt. Eine schmale Stoffbahn verdeckt sein Becken, die Knochen und Gelenke seiner Beine treten stark hervor, die Füße sind schon komplett skelettiert. Er hält seinen Zeigefinger zur Gruppe der drei Lebenden deutend erhoben.

In Saint-Clément fehlt der sonst so übliche Bestandteil der Komposition: der Eremit. Dort, wo ansonsten der Einsiedler mit zum Gebet gefalteten Händen die Begegnung beobachtet und begleitet hätte, wird im Eck ein kleiner Karner angedeutet, aus dem zahlreiche Knochen und ein Totenschädel herausragen. Hans-Collas führte dies darauf zurück, dass es in der Region Nordlothringens zahlreiche Karner gäbe.⁵⁵³ Dies erklärt nicht, wieso der

⁵⁵³ Hans-Collas 2000, S. 34.

Maler in Saint-Clément den Eremiten komplett aus der Begegnung ausgegliedert hat, obwohl die hohen Übereinstimmungen zwischen Marchants Vorbild und Saint-Clément nicht zu übersehen sind. Auf der Nordwand ist der hl. Christophorus dargestellt, der gerade das Christuskind sicher über das Wasser befördert, und ein Eremit, der auf einem kleinen, bewachsenen Hügel vor seiner Klausur steht und eine Laterne trägt (Abb. 51). Der Einsiedler ist Bestandteil der Legende des hl. Christophorus, ist jedoch ikonographisch nicht zwingend mit dem Heiligen zusammen dargestellt – unklar bleibt, ob der Eremit des hl. Christophorus vom Maler als Ergänzung zur Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten dienen sollte oder die gegenüberliegenden Malereien aufeinander Bezug nehmen sollten.

Neben der Bildkomposition verweisen auch die Inschriften unter den Malereien auf den Druck von Marchant. Unter den drei Lebenden stehen die Verse *Mon povre cueur de peur tremble / Quand trois mors ainsi vont ensemble / Deffigurés hideux divers / Tous pourris et mengé de vers* geschrieben, unter den drei Toten die Verse *Tels comme vous ung temps nous fumes / Tels vous serez comme nous sommes / Faictes des biens plus que povez / Autre chose n'emporteres*. Die jeweiligen Verse finden sich als die Reden des ersten Lebenden und des ersten Toten in teils abgewandelter Form in der *Danse Macabre* des Guy Marchant, ebenfalls sind die Verse im fünften Gedicht in sehr ähnlicher Weise wiedergegeben.

4.3.3.9 Ennezat, Saint-Victor et Sainte-Couronne

Im Zentrum der Stadt Ennezat (Puy-de-Dôme) befindet sich die Kathedrale Saint-Victor et Sainte-Couronne. Die genaue Entstehungszeit des romanischen Grundbaus ist unbekannt, auch über die Gotisierung ist wenig überliefert – Vissouze hielt fest, dass sich zu Beginn des 13. Jahrhunderts wohl die erste und umfassendste Modifikation des Bauwerks zugetragen hatte.⁵⁵⁴ Die großen Gewölbe der Kirche werden erst in das späte 15. Jahrhundert datiert, was womöglich an einem Einsturz oder einer Unterbrechung der Bauarbeiten gelegen haben könnte.⁵⁵⁵ Im 15. Jahrhundert überdeckte man ebenfalls die Wandmalereien an den Innenwänden – davon übrig blieben nur das Fresko der Legende und des Jüngsten Gerichts. Das Jüngste Gericht befindet sich im südlichen Querhaus, die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten ist im Chor wiedergegeben (Abb. 52).

⁵⁵⁴ Vissouze 1924, S. 24.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 25.

Die Fläche der Wandmalerei ist querrrechteckig angelegt: Die obere Bildhälfte wird von den drei Lebenden und den drei Toten und die Darstellung begleitenden Über- und Unterschriften eingenommen: Der Inschrift über dem Bild nach wurde die Wandmalerei von Robert de Bassinhac im Jahr 1420 geschaffen.⁵⁵⁶ Der Text unter der Darstellung gibt die Reden der Lebenden und der Toten wieder, die teilweise zerstört und schwer rekonstruierbar sind. Auch lassen sich die Fragmente keinem der bekannten Gedichte zuordnen und wurden womöglich erst für die Wandmalerei in Ennezat verfasst.⁵⁵⁷ Unter der Legende ist die Gottesmutter mit Christuskind auf einem Thron sitzend gezeigt. Links von ihr knien andächtig fünf Frauen, dem Anschein nach teils adelig, teils geistlich, die Hände zum Gebet gefaltet; rechts von ihr drei Kleriker. Zwischen den ersten beiden Geistlichen steht ein männlicher Heiliger mit Nimbus. In seiner rechten Hand hält er ein Buch, die Linke stützt er, dabei eine Märtyrerpalme haltend, auf der Schulter des zweiten Geistlichen ab. Die Wandmalerei ist stark beschädigt und an einigen Stellen (vor allem bei den ersten vier Frauen und der Gottesmutter selbst) ist die Farbe bis auf dunkle Umrisse fast komplett abgetragen.

In der oberen Bildhälfte befindet sich die Darstellung der Legende. Die Wandmalerei wird relativ zentral von einem Wegkreuz in zwei Hälften geteilt. Links befinden sich die drei jungen Männer zu Pferde mit ihren Jagdhunden, rechts stehen ihnen die drei Toten mit Totenschädeln gegenüber. Die beiden Gruppen stehen vor in einer hügeligen Landschaft. Vereinzelt wachsen im Hintergrund kleine Bäumchen aus der Erde, im Vordergrund teils kleine Blumen, Gewächse und kleine Grasbüschel. Das steinerne Wegkreuz, das sich inmitten dieser Landschaft befindet, steht auf einem einfach abgetreppten, runden Sockel in kurzer zylindrischer Form. Der zylindrische Sockel geht in leicht gebogener Kegelform in den Kreuzbalken und somit direkt in die Kreuzform über. Die Enden der Kreuzbalken sind mit zwei Ringen besetzt und weiten sich leicht nach außen. Auf der linken Seite befinden sich die drei Lebenden. Die Bildhälfte der drei Lebenden ist besonders lebhaft wiedergegeben, da sich ihre Pferde, sowie die Falken und Jagdhunde, in verschiedene Richtungen bewegen. Der erste Lebende nähert sich dem Geschehen, zieht beim Anblick der drei in Reihe stehenden Toten zugleich die Zügel nah zu sich, um sein Pferd abzubremsen. Selbst die Mähne des Pferdes stellt sich in kleinen, geschwungenen Strähnen durch die plötzliche Bremsung auf. Links über dem jungen Reiter sieht man die Burg mit

⁵⁵⁶ Vifs nous sommes 2001, S. 97: *Anno D(omini) MCCCCXX fecit fieri ha(n)c ystoria d Rob(er)t(us) de Bassin(h)ac huj(us) eccl(esi)e can(onicus) et Uriaci cur(i)atus ob rev(er)encia(m) b(ea)te M(arie) et in memoria(m) ej(us) pat(ri)s mat(ri)s suoru(m) q(ue) fr(atru)m et sororu(m) rogate ut fidelii(m) a(n)i(m)e requiesca(n)t in pace. Ame(n).*

⁵⁵⁷ Ebd.

Zahnfries und vier kleinen spitzbogigen Türmchen, von der aus die drei Männer womöglich zur Falkenjagd angeritten kamen. Der junge Reiter trägt ein blaues Wams mit schmalem Saum, goldenen Borten und einem Gürtel. Sein kurzes Haar wird von einem dunklen Barett bedeckt, an den Füßen trägt er Schnabelschuhe. Er blickt verunsichert zu Boden. Sein Pferd ist noch dynamisch im Galopp, über dem Pferdekopf fliegt neben dem Lebenden der Falke empor. Der Sattel des Pferdes ist dezent verziert, im Vergleich zu den beiden anderen Edelmännern wird deutlich, dass der letzte Reiter am wenigsten prunkvoll ausgestattet ist und wohl einem niedrigeren Stand als seine beiden Begleiter angehört. Das Pferd des zweiten Lebenden ist im Sprung von schräg hinten gezeit, es bäumt die Vorderfüße hoch auf und lenkt zur Seite ein. Auch durch die aufgestellte Mähne des zweiten Pferdes wird die schwungvolle Bewegung verbildlicht. Der Lebende zu Pferd ist ebenfalls von schräg hinten dargestellt, sein Haupt wendet er den drei Toten zu. Ein flaches Barett bedeckt sein kurzes Haar. Der Edelmann ist mit weißer Halskrause und einer schweren Prunkkette mit kleinen Medaillons deutlich prachtvoller gekleidet als der erste Lebende. Um die Schultern trägt er einen langen, weißen Umhang. Seine Beine mit den weißen Schnabelschuhen drückt er fest in die Steigbügel. Am Boden tummeln sich zwei Jagdhunde um das zweite Pferd: Direkt unter den aufgebäumten Vorderbeinen des Pferdes steht ein kleiner, brauner Jagdhund in angespannter Haltung. Vor dem Pferd springt ein weißer Windhund empor, der im Gegensatz zum angriffslustigen Hund versucht, die Flucht vor den drei Toten zu ergreifen. Der dritte Lebende wird ebenfalls als hoher Adel gekennzeichnet. Sein kurzes Haar wird von einem flachen Hut mit einer kleinen Brosche bekrönt, an der eine weiße Feder befestigt ist. Unter seinem langen, mit Goldborten verzierten Mantel trägt er ein weißes Gewand mit hochgeschlossenem Spitzenkragen. Die weiten Ärmel seines Mantels sind mit weißen Pelzborten besetzt. Er trägt weiße Beinkleider mit farblich abgestimmten Schnabelschuhen. Sein Pferd ist mit einem üppig verzierten Geschirr behangen. Der dritte Lebende ist leicht schräg von der Seite gezeit, dabei blickt er zu den drei Toten. Die linke Hand hat er erhoben, von seiner rechten Hand, an der er einen Falknerhandschuh trägt, erhebt sich soeben sein Falke, der durch eine kleine Schnur mit dem Lebenden verbunden ist. Sein Pferd ist bereits fast zum Stand gekommen und blickt mit leicht geneigtem Kopf zu den drei Toten.

Auf der gegenüberliegenden Seite stehen die drei Toten in einer Reihe und halten sich an den Händen. Hinter den drei Toten erheben sich mehrere, mit Bäumen bewachsene Hügel. Am rechten Bildrand befindet sich erhöht eine kleine Hütte – womöglich die Mönchsklausen des Eremiten, der in dieser Wandmalerei fehlt. Die einsame Klausen in der

Natur stellt das Gegenstück zur reich belebten Burgfestung des Adels auf der gegenüberliegenden Seite dar. Die drei Toten sind wie zuvor mit Totenschädeln dargestellt. Ihre Körper sind hager, abgezehrt und gräulich angelaufen, aber noch nicht ganz skelettiert. Die Schlüsselbeine und die Rippen scheinen deutlich durch die dünne, fahle Haut hindurch, bei den ersten beiden Toten zeichnet sich bereits die beginnende Aushöhlung der Magengrube ab. Die Füße der drei Toten deuten noch keine fortgeschrittene Verwesung an. Der erste Tote ist aufrecht stehend den drei lebenden Edelmännern zugewandt. Sein langes, weißes Leichentuch trägt er wie einen langen Schleier über seinem kahlen Schädel. Mit seiner linken Hand greift er nach der Hand des zweiten Toten, der sein Haupt zum dritten Toten neigt. Auch der zweite Tote greift nach der Hand des letzten Toten, der dem Betrachter den Rücken zuwendet. Der zweite und der dritte Tote sind beide komplett unbekleidet und ohne ihr Grabtuch dargestellt. Der Schädel des dritten Toten ist im Profil wiedergegeben, er wendet seinen Blick den drei Lebenden zu Pferde zu.

Die Wandmalerei in Ennezat entspricht in ihrer Darstellung erneut der Bildkomposition nach Marchant. Die Pferde der Lebenden sind mit edlem Geschirr ausgestattet, die drei Lebenden reiten an die drei Toten heran. Ihre Falken fliegen aufgeschreckt los, zwischen den Pferden befinden sich die beiden Jagdhunde, die beide sichtbar alarmiert sind. Während der weiße Windhund zur Flucht ansetzt, steht der braune Jagdhund zur Verteidigung seiner Besitzer bereit. Das Wegkreuz, das zuvor meist zu der Bildhälfte der drei Toten zählte, steht hier zentriert in der Bildmitte und teilt die Wandmalerei. Die Lebenden sind durch ihre Kleidung als Adelige gekennzeichnet, doch deuten sich durch ihre Gewandungen auch Abstufungen an. Der erste Edelmann ist schlichter gekleidet und scheint den beiden weiteren Lebenden in seinem Adelsstatus untergeordnet zu sein, während der vorderste Lebende mit Federhut und dem mit Pelz besetzten Mantel besonders herrschaftlich erscheint und auch sein Pferd am prächtigsten ausgestattet ist.

An Marchant erinnert die Bildhälfte der drei Toten: Zwischen den Toten erhebt sich jeweils ein kleiner Hügel mit Baum – bei Marchant steht zwischen den drei Toten je ein Baum. Ein ungewöhnliches Detail ist, dass die drei Toten nicht nur nebeneinanderstehen, sondern einander an den Händen halten. Die drei Toten wirken dadurch wie eine untrennbare Einheit und versperren den drei hochmütigen Lebenden den Weg. Diese Aufstellung verstärkt die Bedeutung ihrer Erscheinung vor den Lebenden. Ebenfalls ungewöhnlich scheint, dass der letzte Tote als Einziger rückseitig dargestellt ist, dabei aber zu den drei Lebenden blickt. Der Eremit selbst, der eigentlich zum festen Bestandteil der

Bildkomposition nach Marchant zählt, fehlt in Ennezat. Auf den Einsiedler verweist lediglich die Klausur am oberen rechten Bildrand und deutet nur indirekt seine Präsenz an. Als Gegenstück zur Klausur befindet sich eine Burgfestung am linken Bildrand. Im Gegensatz zum Stadtpanorama bei Vêrard werden die beiden gegensätzlichen Behausungen (die dicht bewohnte und belebte Stadt mit der Klausur des Einsiedlers in der einsamen Natur) einander direkt gegenübergestellt. Durch sie wird der Gegensatz zwischen der *vita activa* der belebten und reich bewohnten Burgfestung (in der Stadt) und der *vita contemplativa* der Klausur in der einsamen Natur verkörpert.

Kichby hob bei der Wandmalerei in Ennezat die Verbindung zum Duc de Berry hervor, dessen Schloss in Riom sich ganz in der Nähe der Kirche Saint-Victor et Sainte-Couronne befand und sprach von einer „chain of patronage“ der Bildgattung der Legende, die sich bereits von der *Bonne du Luxembourg* bis hin zu ihrem Sohn, dem Duc de Berry, erstreckte.⁵⁵⁸

4.3.3.10 Melbourne, National Gallery of Victoria, Nr. 1072-3

Die sogenannten *Wharncliffe Hours* wurden im Februar 1920 durch die National Gallery of Victoria, Melbourne, von dem Auktionshaus Christie's auf die Empfehlung Frank Rinders durch das Felton Bequest's Committee angekauft.⁵⁵⁹ Die *Wharncliffe Hours* (Nr. 1072-3) sind die erste, durch die National Gallery of Victoria akquirierte Handschrift.⁵⁶⁰ Die Handschrift wurde nach einem ihrer Besitzer, Edward Stuart Wortley Mackenzie, benannt, der im Jahre 1876 zum ersten Graf von Wharncliffe ernannt wurde.⁵⁶¹ Über den Besitz und Verbleib des Stundenbuchs vor dem Grafen von Wharncliffe sind keine Informationen bekannt, jedoch enthält die Handschrift einen Kalender mit Feiertagen der Diözesen von Le Mans und Angers. Nach Lady Mary Elfrida Wharncliffe wurden die *Wharncliffe Hours* von ihrer Schwiegermutter unter den Besitztümern ihres verstorbenen Mannes gefunden und im Anschluss an das Auktionshaus Christie's übergeben.⁵⁶²

Das Stundenbuch entstand zwischen 1475 und 1480.⁵⁶³ Für die Malereien war der Buchmaler verantwortlich, der unter dem Namen *maître François* bekannt ist und dessen

⁵⁵⁸ Kichby 2013, S. 118.

⁵⁵⁹ Manion 1981, S. 6.

⁵⁶⁰ Manion 2005, S. 292.

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² Ebd.

⁵⁶³ Manion 1981, S. 6.

Werkstatt zu einer der aktivsten in Paris zählte.⁵⁶⁴ Die angewandte Technik ist Tempera, goldene Farbe, Blattgold sowie braune und rote Tinte auf Pergament.⁵⁶⁵

Die Miniatur auf fol. 78^r leitet das Totenoffizium ein (Abb. 53). Die Hauptminiatur der drei Lebenden und der drei Toten befindet sich als „Bild im Bild“ in hochrechteckigem Format, das nach oben bogenförmig abschließt und goldgerahmt ist. Die ergänzende Randillustration, die die Begegnung umgibt, zeigt einen Friedhof, der von einem prachtvollen Kreuzgang mit Golddächern umgeben ist. Unterhalb des vergoldeten Dachs befindet sich eine schmale Ebene entlang des Kreuzgangs, die mit Totenschädeln gefüllt ist – das Beinhaus. Innerhalb des Friedhofs befinden sich zwei große goldene Kleeblattkreuze und vereinzelt kleine überdachte Grabkreuze. Im Vordergrund wird soeben ein Grab ausgehoben. Vor dem Grab kniet ein betender Mann in rotem Gewand, während hinter ihm ein Mann in blauem Gewand in den Hof eintritt und Almosen spendet. Hierbei könnte es sich um einen Stifter handeln. Rechts des Grabes sitzt ein Mann in langer, brauner Kutte und rotem Hut auf einer Grabplatte, in den Händen hält er ein aufgeschlagenes Buch, womöglich ist es das Totenoffizium, aus dem er liest. Zwischen den Arkaden des Kreuzganges blicken vereinzelt Mönche hervor.

Hinter den Mauern des Klosters erstrecken sich zahlreiche goldbraune Äste über den blauen Hintergrund und um die Miniatur der drei Lebenden und der drei Toten. Rechts außerhalb der Bildfläche der Legende befindet sich eine kleine Grünfläche inmitten des Geästs, auf der zwei in schwarze Kutten vermummte Pleurants sitzen. Sie haben die Hände zum Gebet gefaltet und rezitieren aus dem Offizium der Toten, das aufgeschlagen vor ihnen liegt. Diese begleitende Darstellung stellt ein passendes Rahmenwerk für die Hauptminiatur der Legende dar. Durch den knienden Mann vor dem Grab und die in schwarze Kutten gehüllten Gestalten wird der kontemplative Charakter der Miniatur betont. Mit dem Bildthema der Legende geht der Almosen spendende Mann am Friedhofseingang des linken Bildrands einher, der die Wichtigkeit eines frommen Lebens und guter Taten für das Seelenheil in Erinnerung ruft.

Die Begegnung findet in den *Wharnclyffe Hours* innerhalb eines ummauerten Friedhofs mit aufwendig gestaltetem Eingangstor statt, zu dessen Seite ein Langhaus aus Backstein mit den großen, mit stehenden Vierpässen dekorierten Fenstern auf der linken Seite gezeigt wird. Im Hintergrund ist ein klarer, mit Sternen übersäter Nachthimmel und ein durch einige Bäume angedeuteter Wald zu sehen, der sich hinter dem großen Friedhofstor

⁵⁶⁴ Manion 1981, S. 6.

⁵⁶⁵ <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/84256/> (aufgerufen am 28.02.2024).

eröffnet. Der Bildformel entsprechend steht ein großes vergoldetes Kreuz zwischen den beiden Gruppen.

Von links treten die drei Toten ins Bild. Sie stehen vor den drei Kirchfenstern des Langhauses. Sie scheinen in kaum merklich abgestuften Graden ihres Verfalls dargestellt zu sein, was sich am geöffneten Brustkorb des ersten Toten und dem rundlicheren Schädel des dritten Toten anzudeuten scheint. Der erste und der dritte Tote haben ihren rechten Arm angewinkelt erhoben. Die drei Lebenden sind wie gewohnt auf ihren reich geschmückten Pferden unterwegs. Sie stehen den Toten nicht linear gegenüber, sondern sind perspektivisch über die Bildfläche bis hin zum großen Eingangstor verteilt. Die drei jungen Edelleute sind mit weißem Wams und hohen, schwarzen Reitstiefeln bekleidet. Die aufgeregte Stimmung scheint sich in den umherspringenden Pferden widerzuspiegeln. Der zweite Lebende, der rückseitig dargestellt ist, trägt einen Falknerhandschuh an seiner linken Hand, sein Falke ist im Flug, aber noch durch eine Schnur an seinen Handschuh gebunden. Drei Jagdhunde der Lebenden laufen zwischen den Pferden umher.

Wo in Ennezat die Anwesenheit des Eremiten noch durch die einsame Klause im Hintergrund impliziert wird, fehlt bei den *Wharncliffe Hours* jegliche Spur des Bildmotivs. Die Begegnung trägt sich nicht in der Natur, sondern innerhalb eines Kirchhofs zu. Die Miniatur der *Wharncliffe Hours* ist das erste Beispiel, bei dem sich die Begegnung innerhalb eines architektonisch definierten Raumes zuträgt. Das goldene Kleeblattkreuz, das bisher konstant in der Bildkomposition vorkam, markiert den Innenhof als einen Friedhof. Der mit Sternen übersäte Himmel hinter der Hofmauer und den Bäumen legt die Tageszeit des Geschehens fest und entspricht als nächtliche Begegnung der literarischen Überlieferung. Die Darstellung außerhalb der Hauptminiatur ergänzt das Bildthema und bezieht sich auf den Inhalt der Erzählung. Der Mann mit rotem Hut, der durch das Friedhofstor eintritt, spendet dem Ordensmann Almosen, während ein weiterer Mann vor dem soeben ausgehobenen Grab kniet und betet. Die Aufforderungen der drei Toten an die hochmütigen Edelleute sind hier bildlich wiedergegeben. Manion fügte an, dass es sich bei dem Kreuzgang, dessen Gebälk mit zahlreichen Totenschädeln gefüllt ist, um einen Verweis auf den zerstörten Cimetière des Saints-Innocents handeln könnte. Zwischen den Arkaden sieht man vereinzelt Mönche in braunen Kutten, die in den Hof blicken und teils beten. Diese kontemplative Stimmung betont die *vita contemplativa* und die Abkehr von den weltlichen Dingen hin zur frommen Meditation. Herausragend zeigt sich hier vor allem die aufwendige Gestaltung der begleitenden Miniatur, bei der die Darstellung der Legende kunstvoll von den goldbraunen Ästen umgeben wird. Ein besonderes Detail

stellen auch die in schwarze Kutten gehüllten Pleurants dar, die als surreales Element inmitten der Baumkrone auf einer kleinen Grünfläche beten und dabei die kontemplative Stimmung und das Gedenken an die Toten betonen.

Kompositorische Ähnlichkeiten zur Miniatur der *Wharncliffe Hours* lassen sich u. a. in einem Stundenbuch der Pierpont Morgan Library in New York mit der Signatur Ms. M.220 fol. 81^r (Abb. 54)⁵⁶⁶ und bei dem vom Auktionshaus Pierre Bergé & Associés am 17. Mai 2011 unter Lot. 7 versteigerten Stundenbuch nach dem Gebrauch von Rouen (Abb. 55)⁵⁶⁷ feststellen. Die Legende ist in beiden Handschriften in ähnlicher Bildkomposition wie die der *Wharncliffe Hours* umgesetzt worden: Die beiden Gruppen treffen auf einem Friedhof aufeinander, der durch ein großes Kreuz angedeutet wird. Erweitert wird die Komposition durch eine den Ort genauer bestimmende Architektur. In den *Wharncliffe Hours* war dies der Kirch- bzw. Friedhof. Die Miniaturen der Morgan Library und des Auktionshauses Pierre Bergé & Associés, die untereinander sehr große kompositorische Parallelen aufweisen, finden in der Natur mit Wegkreuz statt; hinter den drei Lebenden wird eine Stadt bzw. der Stadtrand angedeutet, in beiden Beispielen findet sich zusätzlich ein Ausblick auf eine hügelige Landschaft, die, in der Horarie der Morgan Hours stärker, bei der Handschrift aus dem Auktionshaus weniger stark besiedelt ist. So wie die Bildformel nach Marchant maßgebend für zahlreiche Wiedergaben in Stundenbüchern, Totentänzen und Wandmalereien war, so ist auch diese Bildanordnung in Stundenbüchern häufig umgesetzt worden, wobei die Ähnlichkeiten zwischen der Ms. M.220 in der Pierpont Morgan Library und dem bei Pierre Bergé & Associés versteigerten Stundenbuch besonders auffällig sind.

4.3.3.11 Bethlehem, Lehigh University, Codex 18, acc. no. 23450

In der Lehigh University in Bethlehem, Pennsylvania, befindet sich ein Stundenbuch (Codex 18, acc. no. 23450) nach dem Gebrauch von Rom, das zwischen 1505 und 1515 in Lyon angefertigt wurde.⁵⁶⁸ Die Autorschaft der Pergamenthandschrift ließ sich einem anonymen Künstler zuordnen, der unter dem Namen *master of the entry of Francis I.* bekannt ist – der Künstler ist nach einer Handschrift benannt, die in einer prächtigen Miniatur den Empfang König Franz I. in Lyon zeigt und sich unter der Signatur

⁵⁶⁶ Ausst.-Kat. New York 1982, S. 17, Nr. 24; <https://www.themorgan.org/manuscript/77109> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁵⁶⁷ Aukt.-Kat. Pierre Bergé, S. 11, lot. 7.

⁵⁶⁸ Ausst.-Kat. Philadelphia 2020, S. 102, Nr. 20.

Cod. Guelf. 86.4 in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel befindet.⁵⁶⁹ Er war von 1485 bis 1515 in Lyon aktiv, bisher ließen sich etwa 25 Manuskripte seinem Œuvre zuordnen, wovon 13 Stundenbücher sind.⁵⁷⁰ Am 9. September 1881 ging das Stundenbuch von der Librairie Théophile Belin in Paris in den Besitz der Lehigh Universität in Bethlehem, Pennsylvania, über.⁵⁷¹

Das Totenoffizium beginnt ab fol. 91^v und wird mit den drei Lebenden und den drei Toten als Hauptminiatur eingeleitet, die als lavierte Federzeichnung umgesetzt wurden (Abb. 56). Die Szene im bas-de-page gibt die Erweckung des Lazarus wieder. Die Hauptminiatur der Legende ist in eine goldene, einem Altaraufsatz ähnelnde Rahmung, bestehend aus zwei Zonen, eingefasst. Das Gebilde rahmt die Miniatur mit zwei goldenen Pfeilern, in welchen sich jeweils eine rote und eine blaue rechteckige Fläche befinden, die mit Ornamentenbändern aus rundbauchigen Balustraden und Fackeln gefüllt sind. Die Kapitelle sind komposit aus ionischer Ordnung und Akanthusblättern zusammengesetzt. Über der Miniatur spannt sich ein goldener, gedrückter Bogen mit geschweiftem Dekor von Kapitell zu Kapitell.

Die Szene im bas-de-page ist in das Gebilde integriert und wird von zwei kleinen stämmigen, mit Blättern besetzten Säulen umgeben, deren Kapitelle mit Akanthusblättern besetzt sind. Über der an eine Predella erinnernde Szene im bas-de-page befindet sich innerhalb einer illusionistisch gestalteten, aufgerollten Banderole die mit einer Rose verzierte Initiale *D*. Es wird die Erweckung des Lazarus gezeigt, bei der sich der noch in sein Leichentuch eingehüllte, wiedererweckte Lazarus aus seinem Grab erhebt. Hinter und um ihn herum hat sich eine Menschenschar versammelt, darunter auch Petrus, Christus und Johannes. Das Erstaunen über die wundersame Erweckung spiegelt sich in den Gesichtern der Menschen, die sich schräg hinter Lazarus vor Rührung ihre Tränen trocknen.

Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten trägt sich innerhalb der steinernen Mauern eines Friedhofs zu. Hinter der Begegnung eröffnet sich der Ausblick auf eine leicht bergige Landschaft mit einer Burg. Ein goldenes Wegkreuz mit Kruzifixus und gedrehtem Schaft steht leicht nach hinten versetzt zwischen den Gruppen der Lebenden und der Toten. Der Gekreuzigte auf dem Kruzifix wird von kleinen Figuren der Gottesmutter Maria und Johannes unter dem Kreuz ergänzt. Die Friedhofsmauer, das goldene Kreuz und die steinernen Flachgräber zu den Füßen der Lebenden und der Toten kennzeichnen den Ort als Friedhof. Von links treten die drei Toten mit Kronen geschmückten, ausgehöhlten

⁵⁶⁹ Ausst.-Kat. Philadelphia 2020, S. 102, Nr. 20.

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ https://openn.library.upenn.edu/Data/0007/html/lehigh_codex_018.html (aufgerufen am 28.02.2024).

Schädeln ins Bild, um ihre mageren, fahlen Körper tragen sie ihre weiten Leichentücher wie Mäntel um ihre Knochen drapiert. Sie schreiten der Gruppe der drei Lebenden mit ausgestreckten Armen entgegen. Die drei jungen Edelmänner sind zu Pferde unterwegs und blicken zu den drei unheimlichen Gestalten. Der Reiter im Vordergrund hat seine Hand den Toten zugewandt erhoben. Der Lebende scheint bereits mit seinem Pferd die Kehrtwende eingeschlagen zu haben, während der Schimmel des hinteren Edelmannes im Galopp ebenfalls zur Umkehr ansetzt.

Nicht nur die drei Toten sind gekrönt dargestellt, auch die drei jungen Edelleute tragen die gleichen filigranen Lilienkronen der Toten auf ihren flachen Hüten. Die Lebenden und die Toten werden erneut durch das Motiv der Spiegelung einander direkt gegenübergestellt: Die gleichen Kronen machen deutlich, dass die drei Toten einst wie die drei jungen Reiter adelige Edelleute gewesen sind. Entgegen früherer Umsetzungen der Legende, in denen die beiden Gruppen einander im direkten Vergleich in gleicher Aufstellung gegenübergestellt sind, sind die drei Reiter hier auf der Flucht vor den drei geisterhaften Toten. Das Motiv der entgegenschreitenden Toten und den zur Flucht aufbrechenden Lebenden, meist vor oder mit integriertem architektonischem Hintergrund mit Ausblick auf eine hügelige Landschaft, ist in den Stundenbuch-Miniaturen des frühen 16. Jahrhundert eine weit verbreitete Bildformel, wie bereits in den *Wharncliffe Hours* sichtbar.

4.3.3.12 Philadelphia, Pennsylvania Museum, Department of Prints, acc. no. 1945-65-13

Im Bestand des Department of Prints, Drawings, and Photographs des Pennsylvania Museums of Art in Philadelphia befindet sich das Stundenbuch mit der acc. no. 1945-65-13.⁵⁷² Die Handschrift zählt zum Bestand der The Philip S. Collins Collection und wurde von der Ehefrau des ehemaligen Besitzers Philip S. Collins in Gedenken an ihren verstorbenen Mann im Jahre 1945 dem Pennsylvania Museum of Art vermacht.⁵⁷³ Zuvor war die Handschrift noch im Besitz von General Crosbie of Wahrgate gewesen, wie es auf der Aufschrift des oberen Vorsatzblattes 5^v vermerkt ist.⁵⁷⁴ Die Handschrift ging aus dem Besitz von M. D. Crosbie in der Auktion des 22. Juli 1929, lot 99, an das Londoner Auktionshaus Sotheby's und im Folgejahr an das Antiquariat Maggs Bros. Ltd. über.⁵⁷⁵

⁵⁷² Ziggrosser 1962, S. 23.

⁵⁷³ <https://www.philamuseum.org/collection/object/200787> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁵⁷⁴ Ziggrosser 1962, S. 23.

⁵⁷⁵ https://openn.library.upenn.edu/Data/0031/html/1945_65_13.html/ (aufgerufen am 28.02.2024).

Das Stundenbuch wurde in lateinischer Sprache verfasst und von einem unbekanntem Künstler in der Technik Tempera und Gold auf Pergament in Frankreich geschaffen. Die Entstehungszeit wird um 1495 angenommen.⁵⁷⁶

Das Totenoffizium beginnt auf fol. 253^r mit einer großen Miniatur der Erweckung des Lazarus (Abb. 57). Die Hauptminiatur ist in eine Art architektonisch anmutende Rahmung eingefasst, in der die Lebenden und die Toten integriert sind. Auf den ersten folio des Totenoffiziums folgen 62 bas-de-page Miniaturen der *Danse Macabre* als Rahmengestaltung. Die Tanzpaare befinden sich zwischen den bunten, kunstvoll geschweiften Ranken, Arabesken und Ästen, die von filigranen Blumenranken unterbrochen werden. Zwischen den Ranken und Ästen tummeln sich Vögel, Schmetterlinge, Beerengewächse und kleine groteske Gestalten. Die dekorative Gestaltung der Rahmung des Totenoffiziums wechselt sich nach fast jedem folio in ihrer Dekoration und Ausführung ab. Zunächst beginnt der Totentanz der Männer, ab fol. 286 folgen die Damen. Die Szenen des Totentanzes der Männer wurden mit Ausnahme des fehlenden Kaufmanns der *Danse Macabre* des Antoine Vérard übernommen. Üblicherweise fand man dieses Bildthema eher in gedruckten Horae, in Buchhandschriften taucht es eher selten auf.⁵⁷⁷

Die Hauptminiatur des Totenoffiziums zeigt die Erweckung des Lazarus. Der in ein Leichentuch gekleidete Lazarus sitzt aufrecht mit zum Gebet gefalteten Händen in seinem Grab. Vor ihm stehen Christus im segnenden Gestus, Petrus und die Schwestern Martha und Maria. Einige Leute wohnen dem Ereignis bei, ein Mann am rechten Bildrand trocknet seine Tränen mit einem weißen Tuch. Im Hintergrund eröffnet sich eine hügelige Landschaft mit Bäumen und der Ausblick auf eine Stadt und Burg in weiterer Ferne.

Die drei Toten sind innerhalb des architektonischen Gebildes, das die Hauptminiatur umrahmt, auf der rechten Seite jeweils untereinander dargestellt. Die einzelnen Figuren werden von kleinen, schmückenden Wimpergen überdacht. Eine Ähnlichkeit zum Totentanz des Antoine Vérard fällt bei der Gestaltung der Toten auf: Sie sind in verschiedenen Verwesungszuständen wiedergegeben, als Gemeinsamkeit zeigt sich hier der mittlere Tote, der wie bei Vérard erst jüngst verstorben ist und noch einem lebendigen Menschen gleicht. Die Schädel der anderen beiden Toten sind ohne Fleisch, die Körper bereits abgezehrt und ausgemergelt, aber noch von einer bräunlichen Hautschicht überzogen. Ihre fauligen Körper bedecken der erste und der dritte Tote mit weiten

⁵⁷⁶ <https://www.philamuseum.org/collection/object/200787> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁵⁷⁷ Ziggrosser 1962, S. 23.

Leichentüchern, die sie um ihre Schultern tragen. Auch in ihren Gebärden ähneln sie den drei Toten bei V  rard, ebenfalls scheinen sie sich auf die drei Lebenden zuzubewegen.

Unter der Miniatur der Erweckung des Lazarus wird das Bindeglied zwischen der *vita contemplativa* und der *vita activa* gezeigt: der Eremit. Der Einsiedler stellt nicht nur der Bilderzählung entsprechend den Mediator zwischen den beiden Gruppen dar, auch in seiner Positionierung in der Szene im bas-de-page verbindet er die bildliche Erzählung der Legende mit den Toten auf der linken und den Lebenden auf der rechten Seite. Er sitzt auf einer mit Gras bewachsenen Anhöhe vor seiner Klausur, im Hintergrund ist das Panorama einer nahe gelegenen Stadt angedeutet. Vor ihm steht das goldene Kleeblattkreuz. Der Einsiedler hat seine Hände mit Gebetskette andächtig zum Gebet gefaltet, während er in die Ferne blickt. Er trägt eine braune Kutte und einen langen grauen Bart.

Bei den drei Lebenden fallen Ähnlichkeiten zum Stundenbuch Karls V. auf, das ebenfalls der Bildformel Vérards entspricht. Die drei Lebenden sind wie die drei Toten untereinander in die architektonische Bildrahmung integriert. Die Edelleute sind in dynamischen Posen zu Pferd wiedergegeben, die hohe Ähnlichkeiten zum Stundenbuch Karls V. aufweisen. Im Hintergrund ist eine hügelige Graslandschaft mit Bäumen und ein Ausblick auf eine auf einem Berg gelegene Burg und Stadt dargestellt, die sich ebenfalls im Stundenbuch Karls V. feststellen lassen. Bei genauerer Betrachtung der Erweckung des Lazarus wird deutlich, dass es sich bei den angedeuteten Hintergrundgestaltungen der Lebenden um eine Fortführung der Landschaft in der Hauptminiatur handelt. Die kleinen Darstellungen der drei Lebenden und der drei Toten innerhalb der architektonischen Rahmung beziehen sich somit in ihrer Gestaltung auf die Hauptminiatur des Totenoffiziums.

4.3.3.13 Sepvigny, Chapelle du Vieux-Astre

Die Entstehung der Chapelle du Vieux-Astre in Sepvigny (Meuse) wird in das späte 12. Jahrhundert datiert.⁵⁷⁸ Die Kapelle soll ehemals der Chor einer früheren romanischen Kirche gewesen sein.⁵⁷⁹ Der Name (*vieux astra* – altes Gestirn, alter Stern) weist auf den Friedhof hin; die Kapelle befindet sich inmitten des großen örtlichen Friedhofs.⁵⁸⁰

An der nördlichen Seitenschiffwand der kleinen Kapelle befindet sich die Wandmalerei der drei Lebenden und der drei Toten (Abb. 58). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war bereits ein großer Teil der Wandmalereien freigelegt worden, während die Malereien an der

⁵⁷⁸ Patrimoine Meuse 1999, S. 1052–1053.

⁵⁷⁹ Ebd.

⁵⁸⁰ Ebd.

Wölbung innerhalb des Seitenschiffs noch übertüncht waren.⁵⁸¹ Bereits seit den 1930er Jahren wurde sich denkmalpflegerisch mit den Wandmalereien in der Friedhofskapelle befasst, und trotz einiger Eingriffe und Vorstudien wurden die Wandmalereien nicht gesichert.⁵⁸² Die Darstellung der Erzählung ist in ein ikonographisches Bildprogramm integriert, das sich thematisch dem Tod widmet. Über den drei Lebenden und den drei Toten führt der Erzengel Michael die Seligen zur Himmelspforte, an der bereits der hl. Petrus mit dem Schlüssel wartet. Auf der gegenüberliegenden Südwand werden die Sünder von Dämonen und Teufeln gefoltert und in den Höllenschlund geworfen. Unter dieser Höllenszene befindet sich die Anbetung der Könige. Im Chorgewölbe thront Christus als Weltenherrscher zwischen Posaunen blasenden Engeln, während sich darunter die Toten, hier als verschiedene Amtsträger und Männer sowie Frauen dargestellt, aus ihren Gräbern erheben. Zur linken und zur rechten Christi knien zwei betende Heilige, die nördliche Figur ist eine heilige Jungfrau und wahrscheinlich die Gottesmutter, die der Literatur nach häufig als hl. Barbara identifiziert wird, wobei dazu eindeutige Attribute fehlen.⁵⁸³ Bei der südlichen Figur handelt es sich um den hl. Johannes den Täufer, der bärtig und mit Schafsfell bekleidet wiedergegeben ist. An der Chorwand folgt eine allegorische Darstellung des Todes, bei der zwei Drachen mit spitzen, pfeilförmigen Zungen über zwei Skeletten schweben, die ein menschliches Wesen angreifen.⁵⁸⁴ Unter dieser Szene folgt eine sehr fragmentarisch erhaltene Malerei des hl. Christophorus, der sich als Schutzheiliger gegen einen vorzeitigen Tod thematisch in das Bildprogramm einreicht. Besonders bemerkenswert wirkt an der südlichen Langhauswand die Darstellung des Stifters, ein Kleriker, der nach der Inschrift Didier Plinvon hieß und das Bildprogramm neben der Anbetung der Könige abschließt.⁵⁸⁵ Die Wandmalereien wurden stilistisch in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert, speziell zwischen 1500 und 1520, das Jüngste Gericht in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.⁵⁸⁶

Die Malerei an der nördlichen Langhauswand stellt die Legende der drei Lebenden und der drei Toten im Querformat dar. Die Lebenden und die Toten befinden sich auf einer hügeligen Wiese. Zwischen den beiden Gruppen steht ein großes Wegkreuz, dessen Kreuzarme in kleinen, runden Blütenkreuzen enden. Das Motiv weist in seiner Komposition erneut hohe Ähnlichkeiten zum Holzschnitt in Marchants auf. Die drei Toten

⁵⁸¹ Vifs nous sommes 2001, S. 146.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Ebd.

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ Ebd.

⁵⁸⁶ Collin-Roset 1993, S. 77; Hans-Collas 2000, S. 36; Vifs nous sommes 2001, S. 147.

stehen links neben dem Kreuz, ihnen gegenüber befinden sich die drei Lebenden auf ihren Pferden. Die jungen Edelleute sind mit Federhüten und Wämsern mit zierenden Borten bekleidet, ihre Pferde sind ebenfalls prächtig bespannt. Die Lebenden haben ihre Arme erhoben, die zwei Falken der Männer fliegen wild über der Begegnung, während sich die Pferde aufbäumen.

Dem bewegten Geschehen stehen die drei Toten als Skelette nebeneinander gegenüber und halten ihre Hände erhoben, scheinbar die drei Lebenden begrüßend. Der erste Tote trägt sein weites Leichentuch über den Armen, während die anderen beiden Toten unbekleidet sind. Dabei wirkt der dritte Tote besonders bedrohlich: Er trägt eine Sense mit großer Klinge in seinen Händen. Ähnlich wie bei Vêrard sind die drei Toten in abgestuften Stadien ihres Verfalls wiedergegeben, wobei sich hier nur der zweite Tote stark von den anderen unterscheidet. Er scheint zudem mit seinem knochigen Zeigefinger hinter sich zu deuten, um vermutlich auf die enorme Sense in den Händen seines Begleiters zu verweisen. Mit den stark hervortretenden Rückenwirbeln, Arm- und Fingergelenken ist er deutlich als Skelett gekennzeichnet; die knochigen, abgemagerten Körper der anderen Toten sind einheitlich in faulig anmutender rotbrauner Farbe wiedergegeben. Die farbige Gestaltung sowie der von der Zeit gezeichnete Erhaltungszustand lässt keine weiteren gestalterischen Details erkennen.

Diese Bildformel ist in den Wandmalereien vieler Kirchen und Kapellen in Frankreich zahlreich vertreten. So findet sich auch in der Friedhofskapelle Sainte-Catherine in Jouhet (Vienne) die Bildkomposition in gespiegelter Ausführung (Abb. 59). Die Friedhofskapelle ist der Gottesmutter, der hl. Katharina und allen Heiligen geweiht.⁵⁸⁷ Pfarrer Pierre du Boschage gründete die Kapelle im Jahr 1476 anstelle eines älteren Baus.⁵⁸⁸ Die malerische Ausstattung der Kapelle wurde von Jean de Moussy (um 1433–1510), seigneur de la Contour et de Boismorand, gestiftet.⁵⁸⁹ Die Wandmalereien sind etwa ins späte 15. Jahrhundert zu datieren. Große Ähnlichkeiten sind auch zur Kapelle Sainte-Catherine in der Kirche Notre-Dame-de-l'Incarnation in Antigny (Abb. 60) und zu den Malereien im Oratorium der Schlosskapelle Boismorand in Antigny (Abb. 61) festzustellen. Im Testament des Renaud de Montléon von 1421 wird dieser als Stifter der Seitenkapelle Sainte-Catherine in Antigny genannt, die Ausmalung wurde von Jean de Moussy in Auftrag gegeben und wie in Jouhet gegen Ende des 15. Jahrhunderts ausgeführt.⁵⁹⁰ Die

⁵⁸⁷ Patrimoine Vienne 2002, S. 929; Vifs nous sommes 2001, S. 109.

⁵⁸⁸ Patrimoine Vienne 2002, S. 638f.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Crozet 1965, S. 3.

Entstehung der Wandmalereien in der Schlosskapelle Boismorand wird zwischen 1480 und 1490 datiert.⁵⁹¹ Hierbei ist zu betonen, dass die stilistische und gestalterische Verwandtschaft der Kapelle Sainte-Catherine, der Schlosskapelle Boismorand und der Friedhofskapelle in Jouhet besonders durch ihre geringe geographische Distanz von etwa 6 km wenig verwunderlich ist; und noch mehr durch die Tatsache, dass die Ausstattung der drei Gotteshäuser von derselben Person, Jean de Moussy, in Auftrag gegeben wurde.⁵⁹² Das einheitliche Bildprogramm der drei Kapellen bildet einen Zyklus aus der Kindheit Jesu, der Passion Christi, dem Jüngsten Gericht und den drei Lebenden und den drei Toten, die als Bildthema die Angst vor dem Jüngsten Gericht widerspiegeln.⁵⁹³ Die Ausmalungen der Seitenkapelle in Antigny scheinen im Vergleich zur Schlosskapelle Boismorand und der Friedhofskapelle in Jouhet etwas später ausgeführt worden zu sein.⁵⁹⁴

Die Wandmalereien der Legende ähneln sich in ihrer relativ einheitlich gestalteten Komposition, bestehend aus den reich mit Federhüten und Wämsern bekleideten Lebenden mit erhobenen Armen, die auf das Wegkreuz zureiten, hinter dem die drei Toten stehen. Die Falken sind im Flug, die Jagdhunde zu ihren Füßen umherlaufend gezeigt. Die gestalterische Übereinstimmung ist bei dem Reiter direkt neben dem Wegkreuz in Jouhet und Boismorand eindeutig festzustellen, der mit seinem Pferd bereits den Weg zur Umkehr eingeschlagen hat und mit erhobenem Arm zu den drei Toten zurückblickt. Die Gestaltung der Pferdegeschirre mit den vier goldenen, runden Verzierungen in Antigny, Jouhet und Boismorand decken sich ebenfalls in ihrer Ausführung.

Der erste Tote hat seinen Arm ebenfalls erhoben. Die Körper sind monochrom in brauner Farbe gestaltet. Besonders treten wie bereits in Sepvigny die geöffneten Münder der drei Toten hervor, die besonders in Jouhet und Antigny durch die Silhouetten der Schädel auffallen. Bereits in Sepvigny trägt einer der Toten eine große Sense bei sich, in der Katharinenkapelle der Pfarrkirche Notre-Dame-de-l'Incarnation in Antigny sind bereits zwei der drei Toten mit Sense und Schaufel ausgestattet. In Jouhet sind die drei Toten unbewaffnet und stehen noch in ihren Särgen. In den Kapellen von Jouhet und Boismorand sind die Bäuche der Toten vom Becken aus bis zum Brustkorb komplett ausgehöhlt, auch sind sie beide aufrecht stehend dargestellt, während die drei Toten in Antigny scheinbar auf die Lebenden zuschreiten. Zudem winden sich nur in der Katharinenkapelle in Antigny zahlreiche kleine Würmer um die Körper der drei Toten.

⁵⁹¹ Patrimoine Vienne 2002, S. 930.

⁵⁹² Ebd., S. 929.

⁵⁹³ Ebd.

⁵⁹⁴ Ebd.

Neben der Bildkomposition zeigt sich auch die farbliche Gestaltung der Wandmalereien als relativ einheitlich, diese Ähnlichkeiten sind wohl durch die hohe geographische Nähe der Wandmalereien und denselben Auftraggeber zu erklären. Der Boden der Malerei in Jouhet ist als einziger der drei Wandmalereien mit kleinen, verspielten roten Blumen übersät, auch ist das Wegkreuz zusätzlich mit einem kleinen Kruzifixus versehen. Weiterhin fällt auf, dass ein bisher gängiger Bestandteil des Bildmotivs erneut fehlt: der Einsiedler, der als Mediator zwischen den Lebenden und den Toten wirkt. Es scheint, als würde der Eremit als Mittler zwischen den beiden Gruppen durch die (durch Sensen und Schaufeln) angedeutete Angriffslust der drei Toten ausgetauscht worden zu sein.

In der Schlosskapelle von Boismorand und der Kapelle von Jouhet wird die Darstellung der Legende von aufgerollten Banderolen begleitet, die sich in Boismorand und Jouhet über dem jeweiligen Sprecher befinden. In Antigny sind die Inschriften ebenfalls unter der Wandmalerei unter dem entsprechenden Redner platziert. Die Inschriften sind teilweise stark beschädigt und kaum erkennbar; besonders im Schloss Boismorand macht sich der desolate Zustand in der gesamten Malerei bemerkbar, weshalb sich hier nur auf die noch erkennbaren Details bezogen werden konnte.

4.3.3.14 Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 24.1

Das Bildthema der bewaffneten Toten ist in den Darstellungen der Legende des späten 15. Jahrhunderts häufig vertreten, so auch im Stundenbuch Karls VIII. Das Stundenbuch befindet sich in der Biblioteca Nacional in Madrid unter der Signatur Ms. Vit. 24.1.⁵⁹⁵ Zuvor hatte Ludwig XIII. die Handschrift im Jahr 1628 vermutlich einem französischen Botschafter oder einem Bekenner der Königin Anne vermacht.⁵⁹⁶ Zwischenzeitlich war das Stundenbuch im Besitz des Grafen von Peñaranda und dem Marquis von Mejorada, bis es schließlich 1708 in den Bestand der Biblioteca Nacional in Madrid überging.⁵⁹⁷ Entstanden ist das Stundenbuch in Paris; es wurde in der Werkstatt des Antoine Vérard gefertigt und gedruckt, der schon für den Druck der *Danse Macabre* verantwortlich war.⁵⁹⁸ Der Pariser Buchdrucker Vérard inszenierte sich auf fol. 112^r andächtig kniend unter dem aufgerollten Schriftband mit der Aufschrift *L'ACTEUR* als Schöpfer bzw. Autor der prächtigen Handschrift.⁵⁹⁹ Das Pergamentmanuskript entstand im Zeitraum von 1494 bis 1497 und

⁵⁹⁵ Guillén Bermejo/Ortega García 2007, S. 130f., Nr. 64.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Ebd.

⁵⁹⁸ Ebd.

⁵⁹⁹ Winn 1983, S. 66–74.

wurde in lateinischer und französischer Sprache verfasst.⁶⁰⁰ Die Handschrift ist reich illustriert, darunter werden ganze 16 folia von ganzseitigen Miniaturen eingenommen. Auf fol. 76^r ist die Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten als lavierte Federzeichnung mit Goldhöhungen auf Pergament wiedergegeben (Abb. 62).

Die Darstellung wird von einem goldenen Aufsatz eingerahmt. Zu den Seiten befindet sich jeweils ein zweigeteilter Pfeiler, darin je zwei Figuren, die unter einer dekorativen, ornamentalen Verästelung stehen. Auf der oberen Ebene der Pfeiler befinden sich jeweils eine Frau (links) und ein Mann (rechts). Beide haben ihre Arme erhoben und blicken in die Höhe. In der Ebene darunter stehen sich ein Handwerker und ein Skelett gegenüber: Der Mann trägt einen Pickel und einen schweren Holzbalken über der Schulter. Der Tote auf der gegenüberliegenden Seite scheint ihm zu folgen, er ist in sein Leichentuch gekleidet und trägt eine Schaufel, mit seinem Zeigefinger deutet er hinter sich. Unter der Hauptminiatur befindet sich ein aufgerolltes Schriftband mit der Aufschrift *DILEXI Q(UONIA)M EXAUDIET* – die gekürzte Form des Beginns von Psalm 114, mit welchem der erste Teil des Totenoffiziums, die Vesper, beginnt.

Die Miniatur gibt die drei Lebenden und die drei Toten nicht in Gruppen einander gegenübergestellt wieder, sie sind um das mittige Wegkreuz verteilt. Die Kreuzenden des Wegkreuzes sind wie bisher kleeblattförmig, der Sockel ist mehrfach abgetreppt. Die Begegnung findet inmitten eines mit kleinen Büschen bewachsenen Weges statt. In der Ferne befinden sich vor dem mit Sternen übersäten Nachthimmel zwei große Hügel mit befestigten Burganlagen. Ein Fluss trennt die Hügel von dem Weg, auf dem sich die Begegnung zuträgt. Rechts des großen Wegkreuzes stehen die drei Toten. Sie sind mit ihren fleischlosen Schädeln gezeigt, ihre Körper sind dunkel verfärbt; Details und Lichtreflexe sind in Gold hervorgehoben. Die drei Toten tragen ihre langen Grabtücher als weite Umhänge über ihren Schultern. In ihren Händen halten sie jeweils eine Pike, einen Pickel und einen Säbel, auf die sie sich stützen. Die Toten stehen aufrecht neben dem Wegkreuz und gleichen in ihrer Aufmachung und Ausrüstung fast drei Wächtern.

Hinter dem Wegkreuz galoppiert ein Reiter der Gruppe der drei jungen Edelleute hervor. Der junge Mann mit blondem Haar blickt zu den drei Toten, er hat von den Zügeln abgelassen. Er ist edel gekleidet und trägt ein rotes Gewand, darüber ein goldglänzendes Wams mit Hermelinpelzbesatz. Der hohe Stand der drei Edelmänner wird auch durch die prächtig gesattelten und geschmückten Pferde deutlich. Der weiße Handschuh an seiner rechten Hand verweist auf die Falkenjagd der drei Männer, der zugehörige Falke fliegt

⁶⁰⁰ Guillén Bermejo/Ortega García 2007, S. 130f., Nr. 64.

über den drei Toten umher. Vor dem Pferd des Reiters laufen ein brauner Jagdhund und ein weißer Windhund durcheinander. Unter dem Wegkreuz reiten die beiden weiteren Männer, die scheinbar die Flucht ergriffen haben. Der Lebende im Vordergrund hält, wie sein Vorgänger, die Arme vor Schreck erhoben und blickt noch zu den drei Toten zurück. Der Reiter ist ebenfalls in ein goldenes, mit Hermelinpelz besetztes Wams gekleidet, an seinem Hut steckt eine rote Feder. Auch der Falke des jungen Mannes scheint bereits auf der Flucht vor den drei bedrohlichen Toten zu sein. Der dritte Lebende hat die Kontrolle über die Zügel seines Pferdes verloren und ist im Begriff, vornüber von seinem Pferd zu stürzen, das sein Haupt neigt.

Entfernt erinnert die Miniatur des Stundenbuchs Karls VIII. in seiner Anordnung an die Miniatur der *Wharncliffe Hours*: Das Hochformat des Manuskripts lässt keine direkte Gegenüberstellung der beiden Gruppen zu, die drei Toten stehen aufrecht in einer Reihe, während die drei Lebenden zu Pferde dynamisch über die Bildfläche verteilt vor den drei Toten fliehen. Die Pferde, Falken und Hunde der drei Lebenden sind in alle Richtungen über die Bildfläche verstreut und unterstreichen die aufgebrachte, bewegte Stimmung der Miniatur.

Das Stundenbuch Karls VIII. hat mit den *Wharncliffe Hours* ebenfalls den Ausblick auf den mit Sternen übersäten Nachthimmel gemeinsam, der sich auf die literarische Überlieferung bezieht. Der Ausblick auf die Festungen steht stellvertretend für die hohe Herkunft der edlen Jagdgesellschaft, aber auch dafür, dass sich die drei Lebenden fernab der Zivilisation und einsam in der Natur befinden. Auch der Fluss, ein in den vorgestellten bildlichen Umsetzungen bisher unbekanntes Bildmotiv, lässt die mögliche Zuflucht der drei Edelleute zur heimischen Burg noch ferner wirken. Es zeigt sich hier erneut deutlich die, vor allem in Stundenbüchern verbreitete Bildformel der Legende, bei dem die drei Toten, meist in einer Reihe aufgestellt, eine Seite der Bildfläche einnehmen, während die drei Lebenden über die Bildfläche verteilt sind. Meist stehen die drei Toten schräg vor einer Kirchenlanghauswand, Friedhofskapelle oder Friedhofsmauer mit aufwendigem Eingangstor. Das Wegkreuz wirkt hier weiterhin als trennende Instanz zwischen der Gruppe der Lebenden und der Toten; ebenfalls erstreckt sich im Hintergrund der Ausblick auf eine hügelige Landschaft, in der teilweise durch Burgen oder Gebäude eine Zivilisation in der Ferne angedeutet ist.

4.3.3.15 Lancôme (Loir-et-Cher), Saint-Pierre

In gestalterischer Verwandtschaft zu den Beispielen in Sepvigny und Antigny steht die Wandmalerei in der Pfarrkirche in Saint-Pierre, Lancôme (Loir-et-Cher) (Abb. 63). Die Wandmalereien in der Kirche entstanden vom späten 12. Jahrhundert an bis ins 16. Jahrhundert.⁶⁰¹ Die Wandbilder wurden von Brice Moulinier entdeckt, der sie anschließend von 1989 bis 1991 wieder befestigte und restaurierte.⁶⁰² Der Bau der Kirche in Lancôme lässt sich ins 11. Jahrhundert datieren, im 16. Jahrhundert erfolgte ein großflächiger Umbau.⁶⁰³ Die ältesten Wandmalereien sind nur fragmentarisch erhalten.

Die Wandbilder befinden sich an der nördlichen und südlichen Wand des Kirchenschiffs und deuten in ihrer Ausführung auf zwei große Malkampagnen hin.⁶⁰⁴ Der Kleidung der drei Lebenden nach lässt sich der Entstehungszeitraum innerhalb des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts ansetzen, besonders die Stiefel mit runder Spitze, die weiten Ärmel der Gewänder und der Pourpoint über der engen Strumpfhose sprechen dabei für die Datierung.⁶⁰⁵

Die Darstellung der drei Lebenden und der drei Toten an der südlichen Langhauswand entstand mit großer Sicherheit im Zuge der zweiten Malkampagne in der Pfarrkirche Saint-Pierre. An der gegenüberliegenden Nordwand befindet sich eine beachtliche, sechs Meter hohe Malerei des hl. Christophorus, der als Schutzheiliger gegen den plötzlichen Tod die Todesthematik der Legende wie bereits häufig zuvor aufgreift.

Die drei Lebenden und die drei Toten sind auf unebenem Grund in einer nicht weiter definierten Landschaft wiedergegeben. Die Farbgestaltung stimmt mit verschiedenen Rot- und Brauntönen, hin zu gelblich-sandigen Ockertönen ebenfalls mit den zuvor vorgestellten Wandmalereien überein. Zwischen den beiden Gruppen steht ein rotes Wegkreuz, dessen Kreuzenden in kleinen, dekorativen französischen Königslilien auslaufen. Die drei Lebenden sind durch ihre edle Gewandung und Federhüte als junge Edelleute gekennzeichnet, der Falke und der kleine Jagdhund verweisen auf die Falkenjagd. Die drei Toten auf der gegenüberliegenden Seite sind nicht stillstehend dargestellt, sie scheinen sich auf die drei Edelleute zuzubewegen. Ausgestattet mit Pike, Schaufel und Sense sind die drei Toten nicht auf eine Belehrung der hochmütigen Männer aus, sondern eher auf einen Angriff vorbereitet.

⁶⁰¹ Vifs nous sommes 2001, S. 113.

⁶⁰² Ebd., S. 113f.

⁶⁰³ Subes/Terrier/Moulinier 2000, S. 254.

⁶⁰⁴ Ebd.

⁶⁰⁵ Vifs nous sommes 2001, S. 114; Subes/Terrier/Moulinier 2000, S. 257.

Es lässt sich zunehmend feststellen, dass anstelle des die Begegnung begleitenden Eremiten die Konfrontation und die einen Angriff implizierende Ausstattung der drei Toten tritt. Mit Pike, Schaufel und Sense sind die drei Toten nicht ausschließlich zur offensiven Attacke, sondern teils auch mit den Gebrauchsgegenständen eines Totengräbers ausgerüstet. Die drei Toten bewegen sich auf die drei Reiter zu, holen aber noch nicht zum direkten Angriff aus. Bereits in der Kapelle Sainte-Catherine in Antigny sind die Toten mit Spaten, Spieß und Sense wiedergegeben, und in der Miniatur des Stundenbuchs Karls VIII. sind die drei Toten fast wie wachsamen Verteidiger mit drei Spießen dargestellt. Auch fällt auf, dass die drei Toten nicht mehr nur den Lebenden gegenüberstehen und den drei Lebenden erscheinen, sondern sich auf die jungen Edelmänner zuzubewegen. Es lässt sich ein ikonographischer Richtungswechsel und eine Umdeutung des Bildthemas feststellen. Die drei Toten sind nicht nur als unheimliche Erscheinung wiedergegeben, sondern wollen die jungen Edelleute offenbar aktiv attackieren.

4.3.3.16 München, Bayerische Staatsbibliothek, L.impr.membr. 24

Die erste Buchdruckerei in Paris und Frankreich wurde von dem Deutschen Ulrich Gering gemeinsam mit Michael Friburger und Martin Crantz im Jahr 1470 gegründet.⁶⁰⁶ Nach ihrer Auflösung 1478 betrieb Gering die Druckerei zeitweise alleine. Dieser war über die Jahre relativ vermögend geworden und erfreute sich der Gönnerschaft einflussreicher Personen, darunter auch König Ludwigs XI.⁶⁰⁷ Ab 1480 arbeitete er für kurze Zeit mit dem Drucker Guillaume Maynial als Buchhändler und mit Georg Wolf zusammen. Gemeinsam mit Berthold Remboldt druckte er zahlreiche Werke humanistischer, wissenschaftlicher und liturgischer Natur, darunter besonders Stundenbücher.⁶⁰⁸ Ein Exemplar eines solchen Stundenbuchs befindet sich unter der Signatur L.impr.membr. 24 in der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Der Druck ist auf den 16. Dezember 1494 datiert.⁶⁰⁹

Auf fol. 83^v und 84^r ist die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten auf zwei aufeinanderfolgenden Seiten ganzseitig gezeigt (Abb. 64 und 65). Der Holzschnitt ist laviert. Auf fol. 83^v befinden sich die drei Lebenden zu Pferde. Die Darstellung wird von einem schmalen Rahmen, bestehend aus zwei goldenen Säulen mit Akanthuskapitellen, eingefasst. Die Säulen sind über einen abgeflachten Korbbogen miteinander verbunden.

⁶⁰⁶ Geldner 1964, S. 291.

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Ebd.

⁶⁰⁹ <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074557-8> (aufgerufen am 28.02.2024).

Die drei Lebenden sind in edle, lange Mäntel mit weiten Kragen gekleidet, auch das Geschirr der Pferde ist reich geschmückt und mit Federn verziert. Die Barette der Edelleute sind mit großen, roten Federn besetzt, dabei tragen die beiden vorderen Männer drei, und der erste Lebende links nur eine Feder an seinem Hut. Die drei Reiter blicken den drei Toten entgegen, sie haben ihre Arme scheinbar ergebungsvoll angehoben. Ein Windhund, der die Edelmänner bei ihrem Ausritt begleitet, schlägt mit grimmigem Blick zur Umkehr ein. Neben dem auffälligen Federhut des ersten Toten fliegt ein Falke. Die Begegnung findet in einer grasigen Hügellandschaft statt, im Hintergrund lässt sich eine nahe gelegenen Stadt erkennen. Unter den drei Lebenden befindet sich ein aufgerolltes Schriftband mit der Aufschrift *AD.VESPERAS.MŌT*, die in abgekürzter Form und gängiger Art in das Totenoffizium einleitet, das mit der Vesper beginnt, die hier angekündigt wird (*AD VESPERAS*).

Die Miniatur der drei Toten auf fol. 84^r ist ebenfalls in eine dezente Rahmung eingefasst. Die Toten flanieren den drei erschrockenen Lebenden scheinbar ausgelassen entgegen. Die ersten Toten haben ihre Arme wie zum Gruß erhoben, der letzte Tote hält seine Hände dagegen in einer Art Zähl- oder Redegestus vor sich. Der erste Tote zieht eine Schaufel und die beiden anderen Toten eine Sense hinter sich mit. Wie gewohnt sind sie mit Totenschädeln geziert, die Körper abgezehrt und abgemagert, die Bauchhöhlen sind geöffnet. Ihre Körper sind in verschiedenen Farben von dunklem, fauligem Braun, bis hin zu fleischig anmutenden Rottönen und hellem Braun wiedergegeben, die sie im Fortschritt ihres Verfalls unterscheiden sollen. Mit feinen Strichen werden noch vereinzelte Haare auf ihren Schädeln angedeutet. Direkt hinter den drei Gestalten steht das goldene Kleeblattkreuz der Bildtradition, hier mit gedrehtem Schaft, in weiterer Ferne erheben sich dicht nebeneinander drei Hügel, wo sich der Einsiedler in roter Gewandung mit langem Bart und Hut vor seiner kleinen Klause niedergelassen hat. Er trägt einen Stock und eine Gebetskette in seinen Händen und beobachtet die Begegnung der beiden gegensätzlichen Gruppen aus der Entfernung. Hinter den Hügeln blickt man auf ein entferntes Stadtpanorama. Auf dem Schriftbalken unter den drei Toten befindet sich eine aufwendige goldene Initiale auf rotem Grund, es folgt die Aufschrift *DILEXI Q(UONIA)M EXAUDIT*, die verkürzte Form des Beginns des Psalms 114 (s. o.).

4.3.3.17 München, Ludwig-Maximilians-Universität, 8 Inc. Lat. 40

In unmittelbarer gestalterischer Nähe zur dieser Darstellung stehen die Holzschnitte, die in einer von Philippe Pigouchet für Simon Vostre gedruckten *Horae ad usum Romanum* von 1495 auftauchen.⁶¹⁰ Ein Druck dieser *Horae* befindet sich unter der Signatur 8 Inc. Lat. 40 in den Beständen der Bibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität in München.⁶¹¹ Die Holzschnitte (Abb. 66 und 67) ähneln stark den beiden zuvor vorgestellten Miniaturen: So sind die drei jungen Edelleute auf ihren Pferden in feinen Mänteln mit Krägen und auffälligen Federhüten wiedergegeben, auch trägt erneut das Pferd des vordersten Lebenden eine große Feder zwischen seinen Ohren. Die Edelleute haben ihre Hände erhoben, während auf der Hügellandschaft im Hintergrund eine etwas ausführlichere Aussicht auf Burgen und eine nahe gelegene Stadt gezeigt ist, dazwischen fliegt erneut der Falke der jungen Edelleute umher. Es fällt dabei auf, dass vor allem die Landschaft und die zugehörigen vegetabilen Elemente, wie kleine Bäume oder Blumen, deutlich detaillierter wiedergegeben sind. In der Landschaft werden Tiere und rechts Menschen als kleine, schwarze Silhouetten angedeutet. Das Augenmerk auf verspielte, vegetabile Details lässt sich ebenfalls bei der Rahmgestaltung der Miniatur feststellen. Ähnlich wie zuvor wird der Holzschnitt von zwei schmalen, mit einem Bogen verbundenen Säulen eingefasst. Die Schäfte der Säulen und deren Kapitelle sind hier mit geschweiften Blattmusterungen versehen. Ein verspielt dekoriertes Zackenbogen überspannt die Darstellung der drei jungen Männer: Die Fläche innerhalb des Bogens ist mit geschwungenen Akanthusranken gefüllt, die Rahmung des Bogens ist mittig mit einer Palmette und zu den Seiten mit kleinen Blüten geschmückt. Unterhalb der Rahmung befindet sich eine Fläche, die mit vegetabilem Dekor aus Blüten, Blattranken und kleinen Stämmen mit Ästen gefüllt ist. Zwischen den Blumenranken befinden sich ein kleiner Hase und ein kleiner Vogel. In einer querrchteckigen Inschriftentafel mit roter Initiale unter den drei Lebenden steht hier erneut die Einleitung in das Totenoffizium geschrieben, hier jedoch nicht in abgekürzter Form: *Sequuntur vigilie mortuorum. Ad vespas. Antiphona. Placebo. Ps.* („Es folgt das Totenoffizium.“); die Ankündigung der Vesper beginnt mit der Antiphon aus Psalm 114, 9 bzw. dem ersten Wort des Psalms 114, 9 *placebo*⁶¹². *Placebo* meint *gefalle, es gefällt*.⁶¹³ – der Beginn des Psalms 114 folgt auf der nächsten Seite unter der Darstellung der drei Toten.

⁶¹⁰ <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-19123-0> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁶¹¹ Ebd.

⁶¹² Die Formulierung entspricht der Textfassung der Vulgata; zu abweichenden, alternativen Formulierungen siehe *Bibliorum Sacrorum Latinae Versiones Antiquae*, edd. Petrus Sabatier, Bd. 2, Reims 1743, S. 227.

⁶¹³ Walde/Hofmann 1954, S. 313.

Der Holzschnitt der drei Toten wiederholt die Rahmengestaltung auf sehr ähnliche Art, auf kleine Blüten und Palmetten wird verzichtet, ebenfalls werden die Säulen von kleinen, gewunden Flächen unterbrochen. Die mit Blatt- und Blumenranken, Baumstämmen und Tieren gefüllte Fläche wiederholt sich hier erneut. Die Rahmung wird auf der linken Seite um einen langen, schmalen Balken, der neben der Miniatur entlang verläuft, erweitert. Innerhalb dieses Balkens befinden sich Blumen- und Akanthusranken und ein kleiner Vogel, nach unten schließt der Zierbalken mit einem grotesken Mischwesen ab.

Das Burg- und Stadtpanorama ist detaillierter ausgeführt, auf den Hügeln laufen hier erneut als Silhouetten dargestellte Tiere; auch ein Vogel wird schemenhaft im Himmel angedeutet. Am linken Rand sind in der Ferne zwei Gestalten mit Stock, der Hintere womöglich ein Jäger, wiedergegeben, die die Szene belebter wirken lassen. Die Gruppe der drei Toten geht erneut den drei Lebenden scheinbar entgegen. Der zweite Tote hat die Hand erhoben, während die anderen beiden Toten mit den Zeigefingern auf die Lebenden deuten. Die drei Toten sind körperlich in gleicher Art wie im vorhergehenden Beispiel wiedergegeben. Wie zuvor wachsen noch wenige, dünne Haare aus den kahlen Totenschädeln. Der erste Tote trägt eine Schaufel, die beiden folgenden Toten tragen jeweils eine Sense bei sich. Das große Wegkreuz mit Kleeblattenden hat mit der vorherigen Miniatur den teilweise gedrehten Schaft gemeinsam, im Holzschnitt steht der erste Tote fast direkt vor dem Kreuz. Aus dem Boden sprießen Grasbüschel sowie vereinzelt Blumen. Im Vergleich zur vorherigen Miniatur sind nicht nur zwei, sondern alle drei Toten mit Waffen bzw. mit Geräten ausgestattet; in ein Leichentuch ist lediglich der letzte Tote gekleidet. Zwar ist in dem Holzschnitt der Ausblick auf die hinter dem Hügel gelegene Stadt äußerst genau und weitläufig ausgearbeitet, doch fehlt hier der Eremit auf dem Hügel. Der Jagdhund der drei Lebenden ist hier auf der Seite der drei Toten dargestellt, sein grimmiger Blick mit der herausgestreckten Zunge wurde beibehalten. Die Inschriftentafel unter den drei Toten beginnt mit einer roten Initiale mit blauen Verzierungen. In der Tafel steht der Psalm 114, 1 in ungekürzter Form geschrieben *Dilexi quoniam exaudiet dominus: vocem orationis me(a)e. Quia inclinavit aurem sua(m) michi.*

4.3.3.18 Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KW 225 J 53

Ähnlichkeiten lassen sich auch zwischen Gerings und Rembolts Drucken der Legende und den Metallschnitten in den Stundenbüchern Thielman Kervers aufweisen, der ebenfalls ein bedeutsamer deutscher Buchdrucker in Paris war. Der Buchdrucker Thielman Kerver stammte ursprünglich aus Koblenz.⁶¹⁴ Er ging nach Paris und war dort ab 1497 als Buchhändler tätig.⁶¹⁵ Seit 1498 arbeitete er gemeinsam mit Georg Wolf und Jean Philippe als Buchdrucker, ab 1500 führte er die Arbeit alleine fort.⁶¹⁶ In Paris kam er auch mit der Familie Bonhomme in Kontakt, die sich in der Pariser Typographie einen Namen gemacht hatte; es folgte die Heirat mit Yolande Bonhomme, wodurch die Verbindung zur Familie Bonhomme weiter intensiviert wurde.⁶¹⁷ Nach Kervers Tod im Jahr 1522 führte seine Ehefrau Yolande die Arbeit der Druckerei noch bis zu ihrem Tod 1557 fort.

Kerver veröffentlichte zahlreiche Stundenbücher und humanistische Schriften.⁶¹⁸ Sein Schaffen ist von 1497 bis zu seinem Tod im Jahr 1522 bezeugt.⁶¹⁹ Er war für nur wenige Drucke alleine verantwortlich und kooperierte u. a. mit dem ebenfalls deutschen Drucker Georg Wolff, druckte für Jean Philippe und den Verleger Guillaume Eustace.⁶²⁰ Nach 1500 arbeitete er hauptsächlich für den Verleger Gillet Remacle; Remacles Betrieb zeugte ausschließlich vom Vertrieb der Stundenbücher Kervers, ebenfalls residierte er unter der Geschäftsadresse Kervers.⁶²¹ Es haben sich eine Vielzahl an Horarien für den Gebrauch von Rom erhalten, die u. a. im Bestand des Metropolitan Museum of Art in New York⁶²² und in der Newberry Library in Chicago⁶²³ aufbewahrt werden. In Naglers Sammelwerk über die Monogrammisten, wurden 18 bekannte Ausgaben von Kervers Horarien vermerkt.⁶²⁴ Die im folgenden beschriebenen Metallschnitte befinden sich in der niederländischen Horae *Die ghetijden van onser liever vrouwen ...* aus dem Jahr 1533 unter der Signatur KW 225 J 53 in der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag.⁶²⁵

⁶¹⁴ Nettekoven/Tenschert/Zöll 2003, S. 228.

⁶¹⁵ Nagler/Andresen/Clauß 1879, S. 166, Nr. 821; Benzing 1977, S. 541.

⁶¹⁶ Nagler/Andresen/Clauß 1879, S. 166, Nr. 821; Benzing 1977, S. 541.

⁶¹⁷ Nagler/Andresen/Clauß 1879, S. 166, Nr. 821.

⁶¹⁸ Benzing 1977, S. 541.

⁶¹⁹ Nettekoven/Tenschert/Zöll 2003, S. 228.

⁶²⁰ Ebd.

⁶²¹ Ebd.

⁶²² Datierung 1504; Unter der Signatur 20.53.3: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338304/> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁶²³ Datierung 1510; In der John M. Wing Collection unter der Signatur Wing Ms. ZW 5351.1: http://i-share-nby.primo.exlibrisgroup.com/permalink/01CARLI_NBY/i5mcb2/alma992971578805867/ (aufgerufen am 28.02.2024).

⁶²⁴ Nagler/Andresen/Clauß 1879, S. 166, Nr. 821.

⁶²⁵ Website der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag:

<https://webggc.oclc.org/cbs/DB=2.37/XMLPRS=Y/PPN?PPN=083779639> (aufgerufen am 28.02.2024);

digitalisiertes Exemplar: <https://archive.org/details/ned-kbn-all-00003035-001/> (aufgerufen am 28.02.2024).

Das Totenoffizium beginnt mit der Legende, die auf Blatt I[4]^v und K[1]^r dargestellt ist (Abb. 68 und 69). Die Metallschnitte werden von aufwendigen, dekorativ gestalteten Bordüren eingefasst. Unter den Darstellungen der Toten und der Lebenden befinden sich Inschriften. Auf vertikaler Ebene sind die Bordüren wie fantastische Säulen gestaltet: Anstelle des Säulenschafts befinden sich bei den drei Toten ineinander verhakte Ringe. Zur Mitte hin werden diese von kleinen Löwenfiguren unterbrochen, die sich in bizarren Posen putzen. Die Kapitelle sind mit geschweiftem Dekor und kleinen Blüten versehen. Unter der Inschrift befindet sich ein Balken, der einen geflügelten Kopf mit wild gewundenen Bändern zeigt. Das Motiv der ineinander verhakten Ringe wiederholt sich unterhalb des Balkens in Form einer Girlande. Die Bordüregestaltung des Blatts der drei Lebenden ist ebenfalls vom Aufbau einer klassischen Säule inspiriert: Innerhalb der Basis befindet sich grotesk-ornamentaler Dekor, in der Mitte wird die Säule von zwei grotesken Profilköpfen unterbrochen. Der Balken unter der Inschrift ist mit ornamental-vegetabilen Blattranken versehen, die sich von einer mittig platzierten Vase aus zu den Seiten erstrecken. Die Kapitelle sind erneut fantasievoll mit geschweiftem Dekor verziert.

Die drei Toten schreiten, ausgestattet mit zwei Sensen, den drei jungen Edelleuten entgegen. Im Hintergrund lässt sich durch hohe Butzenscheibenfenster eine Kirche erahnen, zu den Füßen der drei Toten sind Grabplatten, Grabkreuze sowie einige Knochen und Totenschädel sichtbar, die den Ort als Friedhof an einer Kirche kennzeichnen. Der zweite und der dritte Tote sind wie bisher gängig als hagere, vom Verfall gezeichnete Gestalten mit Totenschädeln dargestellt. Ihre Bauchhöhlen sind geöffnet, die Schulter-, Arm- und Beingelenke sowie der Brustkorb treten deutlich hervor. Sie führen die Gruppe an und tragen jeweils eine Sense bei sich, deren scharfe, lange Sensenblätter schleifen sie auf dem Boden hinter sich her. Die beiden Toten halten ihre linke Hand erhoben und deuten auf die drei Lebenden, sie verweisen auf die Worte, die auf der Banderole über ihnen zu lesen sind. Der vorderste Tote trägt sein weites Leichentuch locker über seinem Armgelenk. Der dritte Tote ist von schräg hinten dargestellt. Sein Körper ist noch deutlich fleischiger als die seiner beiden Begleiter, was an seinem entblößten Hinterteil deutlich wird, das über seinem Leichentuch sichtbar ist. Anstatt eines kahlen Totenschädels ist sein Kopf noch voll mit Haaren bedeckt. Er hält seine Hände gestikulierend erhoben, sein Gesicht ist durch die Drehung seines Körpers nicht zu erkennen.

Die drei Lebenden sind als Edelleute in feiner Gewandung mit weiten Umhängen und Hüten auf ihren Pferden dargestellt. Sie stehen vor einer dicht bewachsenen Waldöffnung. Die Lebenden haben die Arme erneut demütig erhoben und blicken zu den drei Toten. Die

drei Lebenden werden von einem Windhund begleitet, der sich nach den drei Toten umdreht. Über den Lebenden windet sich ein Schriftband mit der Aufschrift *Mors inevitabilis est et hora incerta* – der Tod ist unausweichlich und die Stunde ist ungewiss. Das Spruchband der Toten ist als direkte Antwort auf jenes der drei Lebenden zu verstehen: *Vigilate ergo cum nescitis diem neque horam* – darum bleibt wachsam, denn ihr kennt weder den Tag noch die Stunde. Es wird hier vor dem unumgänglichen Tod gewarnt, der an einem unbekanntem Tag zu unbekannter Stunde, jedoch mit unbestreitbarer Sicherheit, eintreten wird. Den Lebenden wird hier diese harsche Realität in Erinnerung gerufen, um sie zur Wachsamkeit zu mahnen.

Die Inschriften sind im beschriebenen Stundenbuch in niederländischer Sprache verfasst. In der lateinischen Fassung ist unter dem Metallschnitt der drei Toten folgende Inschrift vermerkt: *Viximus. Et multo quondam resplenduit etas ornatu. Sed nunc nil nisi pulvis adest. Aspice fragilis viuas: tu putre cadauer Tempore sicisies vermibus esca breui.* (?) – gemeinsam mit der Inschrift der drei Lebenden *Aspice florentes humano in corpore vultus. Aspice fortune prospera fata dee. Delicias (dum data funuit) ludosque iocolo sumimus et toto gaudia mille sinu.* (?) wird sich hier auf das jeweilige Dasein der beiden Gruppen bezogen – die Toten sprechen von ihrer ehemaligen irdischen Existenz und dass letztendlich nichts als Staub mehr übrig geblieben ist, bei den Lebenden wird sich über das blühende Leben, den menschlichen Körper und allen seinen sinnlichen Freuden erfreut, dieser Genuss ist jedoch nur auf Zeit gegeben und hat keinen Bestand.

Die Metallschnitte in den Horarien Thielman Kervers erinnern in ihrer Gestaltung an die Bildtradition, die durch Vêrard weiter geprägt wurde – die Darstellungen der Lebenden und der Toten sind wie bei Marchant auf zwei folia verteilt. Die Toten schreiten auf die Lebenden zu, während die drei Lebenden scheinbar zur Flucht ansetzen. Zunehmend verbreitete sich die Bildtradition der bewaffneten Toten, auch wenn diese noch nicht zum Angriff übergegangen sind. Die Metallschnitte variieren in den jeweiligen Druckfassungen nur in ihrer Bordürengestaltung, die der Ornamentik der Frührenaissance entspricht. Kervers Witwe, Yolande Bonhomme, veröffentlichte noch weitere Versionen des Zyklus und benutzte dabei auch andere Holzschnitte, die sich zwar in ihrer Bildformel, aber nicht in der stilistischen Umsetzung gleichen.

Als Weiterentwicklung der Ikonographie lässt sich festhalten, dass die ehemals nur aufrecht stehenden Toten sich nun entschiedenem Schrittes auf die drei ängstlichen Edelleute auf ihren Pferden zubewegen. Sie treten nicht allein mit ihren erhobenen Armen

mit den Lebenden in Kontakt, sondern nähern sich ihnen direkt – die Bedrohung steigt zunehmend, inzwischen sind die Toten sogar mit Spaten, Speiß und Sense ausgestattet.

4.3.4 Das Bildmotiv der angreifenden Toten

4.3.4.1 London, British Museum, Inv.-Nr. 1895-9-15-135

Besonders qualitativvoll ist die Legende im Kupferstich des sogenannten Hausbuchmeisters umgesetzt worden (Abb. 70). Dem Autor des Kupferstichs wurden in der frühen Forschung die zwei provisorischen Namen *Meister des Hausbuchs* und *Meister des Amsterdamer Kabinetts* zugeteilt.⁶²⁶ Von dem Kupferstich haben sich zwei Exemplare erhalten, von welchen sich ein nicht durchgängig scharfer Druck in der Grafischen Sammlung in Stuttgart (Inv. A 8700) und ein weiterer in den Beständen des British Museums in London (Inv.-Nr. 1895-9-15-135) erhalten haben.⁶²⁷ Bei dem Künstlernamen handelt es sich um eine viel diskutierte Gruppe deutscher und vermutlich niederländischer Künstler (darunter Maler, Stecher und Zeichner), die ein Œuvre von beachtlicher Qualität hinterließen und zwischen 1470 und 1510 in der (Rhein)Pfalz und dem Mittelrhein aktiv waren.⁶²⁸ Das erste Pseudonym stammt vom ehemals auf Schloss Wolfegg befindlichem Hausbuch, in dem als Sammelhandschrift praktisches, standesbezogenes Wissen für Adelige und Familienvorstände in Bild und Text zusammengefasst wurde, das zweite von 89 Kaltnadelstichen, die sich größtenteils im Amsterdamer Kupferstichkabinett befinden.⁶²⁹ Die Entstehung des Kupferstichs der Legende wird zwischen 1470 und 1500 angenommen.⁶³⁰

Im querrrechteckigen Format stehen sich die Gruppen der Lebenden auf ihren Pferden und der Toten in einer kargen Landschaft gegenüber. Sie befinden sich in einer leicht hügeligen Umgebung, im Hintergrund wird skizzenhaft ein Wald angedeutet. Über den Grund verteilt liegen einige Steine und Knochen. Im Vordergrund laufen die kleinen Jagddackel der drei edlen Reiter wild umher. Auf der linken Seite befindet sich die Gruppe der Lebenden. Es lässt sich eine klare Weiterentwicklung des Bildthemas feststellen: Die Edelleute sind sichtbar von der bedrohlichen Begegnung überwältigt, das Pferd des jungen Kaisers in der Mitte bäumt sich auf, während der König rechts bereits zur Kehrtwende eingeschlagen hat. Der König setzt nicht grundlos zur Flucht an, denn sein verwestes Gegenstück, der in sein

⁶²⁶ Schedl 2016, S. 157.

⁶²⁷ Ausst.-Kat. Amsterdam/Frankfurt a. Main 1985, S. 136, Nr. 57.

⁶²⁸ Schedl 2016, S. 157.

⁶²⁹ Ebd.

⁶³⁰ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-185 (aufgerufen am 28.02.2024).

Grabtuch gekleidete tote König, eilt ihm mit ausgestreckten Armen nach und hat bereits ein Stück seines Mantels ergriffen. Neben dem angreifenden toten König steht, aufrecht und ruhig, der tote Kaiser, ebenfalls in sein Leichentuch gekleidet. Dicht neben ihm in schräger Rückansicht hat der tote Fürst den Zeigefinger die Rede andeutend erhoben.

Die drei vornehmen Lebenden sind nicht nur edel gekleidet, sondern auch von hoher Abstammung. Im Kupferstich des Hausbuchmeisters findet sich der Hinweis auf die Standeszugehörigkeit wieder: Die drei Lebenden, anhand ihrer verschiedenen Kronen identifizierbar, sind als Fürst, König und Kaiser charakterisiert. Die verschiedenen Standeszugehörigkeiten zeigen sich erneut bei den drei Toten, die als jenseitige Gegenstücke die drei Lebenden spiegeln und ihnen ihr zukünftiges Schicksal vor Augen führen.

Der Kupferstich gibt die Legende zudem in einer inhaltlich bereits veränderten Form wieder: Die drei Toten stehen den drei Reitern nicht nur bedrohlich gegenüber. Der erste Tote springt dem Lebenden entgegen und zieht an seinem Mantel, mit der anderen Hand versucht er nach ihm zu greifen. Zwar sind die Toten nicht bewaffnet, doch überschreitet der tote König hier die diesseitige Grenze zu den drei Lebenden. Die vorher fast unantastbar wirkenden Toten als jenseitige, fast fiebrige Erscheinung aus dem Totenreich gehen nun zum Angriff über. Der tote Kaiser und der tote Fürst am rechten Bildrand stehen der Reitergruppe unbewegt gegenüber, während der tote König zum dynamischen Sprung angesetzt hat. Doch wird nicht ganz von der literarischen Überlieferung der Begegnung abgesehen: Der Angriff des Toten wird vom erhobenen Zeigefinger des toten Fürsten ergänzt, der scheinbar noch zur mahnenden Rede ansetzt. Am Beispiel des Kupferstichs des Hausbuchmeisters ist bereits anschaulich wiedergegeben, wie sich das Bildthema der drei Lebenden und der drei Toten im Folgenden inhaltlich von einer unheimlichen Begegnung hin zu einem direkten, gefährlichen Angriff der Toten auf die Lebenden wandelte.

4.3.4.2 La Ferté-Loupière (Yonne), Saint-Germain

Die Wandmalerei in der alten Prioratskirche Saint-Germain in La Ferté-Loupière (Yonne) wurde im Jahr 1910 unter einer Tünchsicht durch den Abt Mertens und dem Marquis von Tryon-Montalembert entdeckt (Abb. 71).⁶³¹ Zwei Jahre später wurde der Maler Gsell-Maury mit der Freilegung, Reinigung und Sicherung der Malereien beauftragt; die Ausführung Gsell-Maurys wurde von dem Architekten Louzier kritisiert.⁶³² Der durch die hohe Luftfeuchtigkeit verschuldete Moosbefall der Malereien wurde 1966 von dem Restaurator M. Nicaud entfernt.⁶³³ Das Wandbild befindet sich an der nördlichen Langhauswand über den großen Arkaden, gefolgt wird die Legende vom Totentanz, der sich über die restliche Langhauswand bis hin zum Chor erstreckt.⁶³⁴ Unter der Schnittstelle zwischen den Malereien der Erzählung und dem Totentanz befindet sich der den Teufel niederstreckende Erzengel Michael. Die alte Prioratskirche wurde im 12. Jahrhundert gebaut, große Umarbeiten fanden zwischen dem 15 und 17. Jahrhundert statt. Besonders rege waren die Arbeiten zwischen 1471 und 1504 unter Pierre de Courtenay und seiner Frau Périnne de la Roche.⁶³⁵ In diesem Zeitraum, wohl im frühen 16. Jahrhundert, ist auch die Entstehung der Wandmalerei anzusetzen.

Die Malerei der Kirche Saint-Germain schließt sich der Bildkomposition nach Marchant an, die in den französischen Wandmalereien besonders zahlreich vorkommt. Die beiden Gruppen stehen einander gegenüber, getrennt werden sie von einem Wegkreuz. Die Hintergrundfläche ist zwischen dem Grund und den Kreuzbalken des Wegkreuzes einheitlich in gelber Farbe gestaltet. Die drei Lebenden sind als höfische Jagdgesellschaft mit reich geschmückten Pferden dargestellt. Begleitet werden sie von zwei über ihnen fliegenden Falken und zwei Jagdhunden, die sich zwischen kleinen Bäumen und Grasbüscheln zu Boden tummeln. Die Gruppe der jungen Edelleute reitet an das Wegkreuz heran, hinter welchem sie die drei Toten erwarten. Der erste Lebende blickt zu seinem Falken, der sich auf der Spitze des Wegkreuzes niedergelassen hat, während sich sein Pferd vor dem Kreuz aufbäumt. Der dritte Lebende setzt bereits zur Flucht an und blickt noch zu seinem Begleiter, während sein Pferd im Galopp davonläuft. Die drei Skelette tragen um ihre knöchigen Körper lange Leichentücher, die in verschiedenen Blau- und Grüntönen gehalten sind. Der erste und zweite Tote scheinen langsam auf die jungen Reiter zuzuschreiten, während der dritte Tote ruhig im Kontrapost stehend dargestellt ist. Der

⁶³¹ Ausst.-Kat. Dijon 1992, S. 265; Vifs nous sommes 2001, S. 100.

⁶³² Ausst.-Kat. Dijon 1992, S. 265.

⁶³³ Ebd.

⁶³⁴ Vifs nous sommes 2001, S. 100.

⁶³⁵ Ausst.-Kat. Dijon 1992, S. 264.

erste, die Gruppe anführende Tote stützt sich mit seiner linken Hand auf eine Sense, in der rechten Hand trägt er eine Pike, mit welcher er die Lebenden anvisiert. Wie zuvor beim Kupferstich des Hausbuchmeisters wird bei der Wandmalerei in der Kirche Saint-Germain eine bisher nicht übertretene Linie überschritten: Die Toten gehen aktiv zum Angriff über. Der angreifende Tote im Kupferstich des Hausbuchmeisters hatte den Mantel des Lebenden ergriffen, während der Tote dieser Wandmalerei erst zum Schlag ausholt. Doch in der Kirche in La Ferté-Loupière und dem Kupferstich des Hausbuchmeisters greifen nicht die Toten als Gruppe, sondern nur ein Toter an. Nur die ersten beiden Toten schreiten den Reitern langsam entgegen, ebenfalls tragen sie, mit Ausnahme des ersten, attackierenden Toten, keine Waffen bei sich, dafür hält der erste Tote sogar Speiß und Sense in seinen Händen. Die Legende wird hier zudem durch kleine Details erweitert, wie beispielsweise dem auf der Kreuzspitze sitzenden Falken, zu welchem der erste Reiter hinaufblickt.

Das Bildmotiv des mit der Pike angreifenden Toten wiederholt sich in zahlreichen Darstellungen der französischen Wandmalerei. So auch in der sehr stark zerstörten Wandmalerei in der Pfarrkirche L'Assomption-de-Notre-Dame in Courgis (Yonne), wo ebenfalls einer der Toten zum Schlag mit dem Speiß nach den drei hochmütigen Edelleuten ausholt (Abb. 72). Die Malereien in Courgis sind der Kostüme und der Frisuren der drei Edelleute nach im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts anzusetzen.⁶³⁶ Auch die Wandmalerei in der alten Abteikirche Saint-Riquier in Somme, die anhand der Kostüme der drei Lebenden in das erste Drittel des 16. Jahrhunderts datiert werden⁶³⁷, zeigt den zum Stoß ausholenden Toten mit Speiß (Abb. 73 und 74) – die anderen Toten stehen hingegen still neben ihm, zudem werden sie wie in Courgis (dort durch die verschiedenfarbige Gestaltung der Haut) im Fortschritt ihres körperlichen Verfalls unterschieden. Es zeigt sich hier bereits die ikonographische Weiterentwicklung und Dramatisierung des Bildthemas, im Zuge welcher das Aufeinandertreffen der drei Lebenden und der drei Toten von einer Begegnung zu einem Angriffskampf umgedeutet wurde. Dabei ändert sich die Rolle der Toten, die fortan als Aggressoren den Angriff initiieren, während die Edelleute wie zuvor die Flucht ergreifen.

⁶³⁶ Vifs nous sommes 2001, S. 93.

⁶³⁷ Ebd., S. 143.

4.3.4.3 Philadelphia, Free University, Ms. Lewis E 212

Im Stundenbuch Ms. Lewis E 212 der Free University of Philadelphia wird das Totenoffizium auf fol. 151^r mit einer Miniatur der drei Lebenden und der drei Toten begonnen (Abb. 75). Die in Rotunda abgefasste Pergamenthandschrift entstand um 1475–1480 in Nordfrankreich, womöglich in Paris oder Tours.⁶³⁸ Im Jahr 1926 wurde die Handschrift aus der Sammlung von Lydia T. Morris an die Free Library of Philadelphia übergeben, die Schenkung ist auf der Rectoseite des Deckblatts mit Bleistift auf den 26. Februar 1926 datiert.⁶³⁹ Zuvor befand es sich um 1600 in Spanien und von 1642 bis 1724 im Besitz von Jean-Louis Girardin de Vauvré (um 1647–1724), Staatsrat und Intendant und Berater der Marine unter Ludwig XIV.⁶⁴⁰ Aus dieser Zeit stammt der aktuelle Einband aus Kalbsleder. Der Ledereinband entstand ungefähr um 1700, auf der Vorder- und Rückseite des Buchdeckels ist das Wappen des Staatsrats Girardin (ein Schild mit drei Vogelköpfen) in Gold eingeprägt.⁶⁴¹ In einer Versteigerung des Londoner Auktionshauses Sotheby's vom 12. Dezember 1907 wurde die Handschrift verkauft; im Jahr 1909 wurde sie in einem Katalog des Antiquariat Maggs Bros Ltd. unter der Nummer 244 gelistet, bevor sie in den Besitz von Lydia T. Morris kam.⁶⁴²

Die Hauptminiatur ist hochrechteckig angelegt und schließt nach oben halbkreisförmig ab. Der blaue Hintergrund der Miniatur wird von beigefarbenen, mit Blüten verzierten Tropfen gefüllt. Unter der Hauptminiatur befindet sich die mit roten und blauen Blättern besetzte Initiale *D*. Nach der Initiale folgt dem Totenoffizium entsprechend die Antiphon des Psalms 114 in verkürzter Form. Die Miniatur ist in Mischtechnik mit Goldhöhungen ausgeführt.

Die Begegnung trägt sich vor einem Beinhaus mit hohen Fenstern zu. Hinter dem Gebäude ist das Beinhaus mit zahlreichen Totenschädeln zu sehen. Die drei Lebenden sind links als junge Reiter dargestellt, vor ihnen befindet sich ein Rotmarmorgrab. Der erste Lebende hat die Arme angehoben, dabei die linke Hand scheinbar schützend vor sein Gesicht haltend, und von den Zügeln abgelassen, während sich sein mit goldenem Geschirr behangener Schimmel aufbäumt. Auch der Falke an seiner Hand spannt die Flügel zum Abflug ansetzend auf. Die jungen Edelleute gleichen sich in der Gestaltung ihrer Haare, Hüte und

⁶³⁸ De Ricci/Wilson 1935, S. 2012, Nr. 1; <https://catalog.freelibrary.org/Record/1606326> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁶³⁹ De Ricci/Wilson 1935, S. 2012, Nr. 1; <https://catalog.freelibrary.org/Record/1606326> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁶⁴⁰ De Ricci/Wilson 1935, S. 2012, Nr. 1.

⁶⁴¹ Dazu siehe auch das Digitalisat der Free Library of Philadelphia.

⁶⁴² <https://catalog.freelibrary.org/Record/1606326> (aufgerufen am 28.02.2024).

Wämser, sie unterscheiden sich lediglich in der Farbigkeit der Gewänder. Vor ihnen stehen die drei Toten, die ihre langen, spitzen Speere zum Angriff bereit erhoben halten. Ihre abgemagerten Körper sind in dunklen Grau- und Brauntönen gestaltet, nur der vorderste Tote trägt ein langes Leichentuch über seinen Armen.

In dieser Miniatur haben die drei Toten allesamt die Speere zum Angriff erhoben. Es handelt sich hier nicht nur um einen einzigen Angreifer, sondern die gesamte Gruppe der Toten ist die Jagdgesellschaft attackierend wiedergegeben – die Umsetzung des Bildthemas gewinnt dabei zunehmend an Bedrohlichkeit.

4.3.4.4 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12

Im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin befindet sich das Gebetbuch der Maria von Burgund (1457–1482) und ihres Gatten Maximilian I. (1459–1519). Die Pergamenthandschrift (Hs. 78 B 12) entstand um 1480 in Flandern, ein festes Entstehungsjahr ist nicht gesichert.⁶⁴³ Sie soll in mindestens zwei Etappen ausgeführt und von nur einem Schreiber und einem Künstler geschaffen worden sein.⁶⁴⁴ Auf fol. 13^v wurden dem Manuskript handschriftliche Zusätze von Maximilian und zwei engeren Vertrauten hinzugefügt, was auf eine Weitergabe des Gebetbuchs an Marias und Maximilians Tochter Margarete von Österreich um 1483 schließen lassen könnte, die damals im Alter von drei Jahren an den französischen Hof zur Eheschließung geschickt wurde.⁶⁴⁵ Mitte des 16. Jahrhunderts ist das Gebetbuch im Besitz der Familie Schwarzenberg nachgewiesen und tauchte erst wieder im 19. Jahrhundert in englischem Staatsbesitz auf. Der preußische Staat erwarb die Handschrift im Jahr 1882; zwischen 1992 und 1995 war der Codex aus unbekanntem Gründen verschwunden, tauchte jedoch im Jahr 1995 wieder unbeschadet in einem Schließfach auf und befindet sich seither im Bestand des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin.⁶⁴⁶

Auf fol. 220^v ist die Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten als lavierte Federzeichnung mit Goldhöhungen wiedergegeben (Abb. 76). Umgeben wird die Miniatur von einer blauen Bordüre, die mit goldenen Akanthusblättern gefüllt ist. Zwischen den großen Akanthusblättern befinden sich Mohnblumen und Knospen, kleine roséfarbene Blüten und am unteren rechten Rand kleine Erdbeeren mit Blüten. Der vegetabile Dekor ist

⁶⁴³ <https://id.smb.museum/object/934850/das-berliner-stundenbuch-der-maria-von-burgund-und-kaiser-maximilians> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁶⁴⁴ Dollinger 1999, S. 364.

⁶⁴⁵ Ebd.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 365.

in seiner farbigen Gestaltung und Schattierung im illusionistischen Stil des *Trompe-ciel* gestaltet.

Im Hintergrund der Miniatur der Legende eröffnet sich ein Ausblick auf eine hügelige Landschaft mit Windrädern und Bäumen, im Vordergrund befinden sich neben einem goldenen Wegkreuz die drei Lebenden auf ihren Pferden, während sie von den drei Toten mit langen Speißen angegriffen werden. Das goldene Wegkreuz tritt zwar in den Hintergrund, ist hier aber besonders prächtig mit einem von einem Wimperg überdachten, in den Schaft integrierten Schrein ausgestattet, in dem sich eine goldene Figur erkennen lässt. Es fällt auf, dass es sich hierbei nicht um drei junge Männer handelt. Während die zwei Reiter im Hintergrund rückseitig und bereits auf der Flucht gezeigt sind, ist die junge Reiterin in der Mitte dem Betrachter direkt zugewandt. Auf ihrem linken Handgelenk sitzt ein Falke, der seine Flügel zum Abflug aufspannt. Auch ein weißer und ein schwarzer Jagdhund zu ihren Füßen fliehen scheinbar verschreckt vor den drei angreifenden Toten. Bereits den Rückweg eingeschlagen haben die zwei männlichen Begleiter der jungen Frau. Sie tragen lange Mäntel und Hüte, einer der beiden Männer greift noch nach seinem Hut, der ihm im Eifer des Gefechts wohl beinahe vom Kopf geflogen wäre. Die junge Dame zu Pferde ist in voller Statur wiedergegeben. Sie trägt ein orangefarbenes Kleid und einen dunklen burgundischen Hennin.⁶⁴⁷ Ihr Pferd, das im Sprung gezeigt ist, ist mit blauem Zaumzeug ausgestattet, das mehrfach mit dem Buchstaben *M* in Gold beschriftet ist. Es wird angenommen, dass es sich bei der jungen Frau um Maria von Burgund selbst handeln sollte, die im Jahr 1482 nach einem Reitunfall in Brügge verstorben war.⁶⁴⁸

Die Toten sind als geisterhafte Wesen dargestellt, deren Körper noch von einer dunkel verfärbten Hautschicht überspannt ist; von ihrem Kopfhaar hat sich noch ein kleiner, vertrockneter Flaum erhalten. Sie sind in ihre fast transparenten Leichentücher gekleidet, die von ihren dynamischen Bewegungen ergriffen sind.

Die bewegte Darstellung zeigt die drei Toten im direkten Angriff auf die drei Lebenden. Im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen sind die drei Toten ungehalten in ihrer Aggression gegen die drei Lebenden wiedergegeben. Der Tote in der Mitte kommt der jungen Frau besonders nahe; er fixiert die Reitende und holt mit seiner Pike zur Attacke aus. Doch auch die anderen beiden Toten haben ihre Speiße kraftvoll in die Luft erhoben, um nach den Reitern und ihren Pferden auszuholen. Das Bildthema wird hier erneut abgewandelt: Die drei jungen Edelleute werden durch eine edle, reitende Dame und ihre zwei Begleiter

⁶⁴⁷ König 1998, S. 31.

⁶⁴⁸ Ebd.; Storck 1910, S. 20.

ersetzt. Hinzu kommt, dass es sich bei der jungen Frau womöglich um die Person handeln könnte, der dieser Codex gewidmet wurde: Maria von Burgund. Der besondere Fokus auf der weiblichen Lebenden zeigt sich besonders durch ihre frontale Ganzkörperdarstellung in der Mitte der Miniatur. Ihre beiden Begleiter sind nur rücklings im Hintergrund auf der Flucht dargestellt und spielen hier sichtlich eine eher untergeordnete Rolle.

Die Entstehungszeit könnte Aufschluss darüber geben, ob das Stundenbuch oder die Miniatur des Totenoffiziums zum postumen Gedenken an Maria von Burgund angefertigt wurde, oder ob die Miniatur wie nach König als „Vorwarnung“ an Maria von Burgund in Bezug auf ihren Ruf als kühne Reiterin zu verstehen war.⁶⁴⁹ Dollinger nahm an, dass die Handschrift ohne speziellen Auftrag begonnen, und zum frühesten Zeitpunkt im Jahr 1477 zu ihrer Hochzeit mit Widmung an die beiden fortgeführt worden sein könnte. Ein mögliches Indiz dazu wäre, dass sich erst in der zweiten Hälfte des Stundenbuchs die Bezüge auf Maria von Burgund und ihren Gatten Maximilian häufen (darunter u. a. die ab fol. 158 auftretenden Initialen *MM*, die besondere Hervorhebung der Heiligen, mit welchen sich Maximilian besonders verbunden fühlte wie z. B. die hll. Christophorus, Georg und Sebastian und die gemeinsamen Wappen des Brautpaares auf den fol. 340 und 341⁶⁵⁰). Nachdem nichts für eine nachträgliche Hinzufügung der Miniatur sprechen würde, wurde oft angenommen, dass die Darstellung noch vor Marias tödlichem Unfall und als Art Hommage an ihren Wagemut zu verstehen sei.⁶⁵¹ Dagegen sprachen sich Bartz und König aus, die betonten, dass niemand sein eigenes Totenoffizium beten könnte und daher keine Verbindung zwischen der Reiterin der Miniatur als Verweis auf Maria von Burgund angenommen werden kann.⁶⁵²

Die Hintergrundgestaltung der Miniatur mit Windrädern verweist auf den Entstehungsort des Gebetbuchs, das in Flandern geschaffen wurde. Bis auf wenige Abweichungen in der landschaftlichen Gestaltung des Hintergrunds fast identisch mit der Legende im Stundenbuch Maria von Burgunds ist die Miniatur im Stundenbuch Johanna I. von Kastilien im British Museum in London (Add. 35313) auf der fol. 158^v (Abb. 77).⁶⁵³ Johanna von Kastilien (1479–1555) war die Frau Philipps des Schönen (1478–1506); er war der Sohn Marias von Burgund.⁶⁵⁴

⁶⁴⁹ König 1998, S. 31.

⁶⁵⁰ Dollinger 1999, S. 364.

⁶⁵¹ Ebd., S. 365.

⁶⁵² Bartz/König 1987, S. 515.

⁶⁵³ Storck 1910, S. 20.

⁶⁵⁴ Blockmans 1993, Sp. 2070–2071.

4.3.4.5 Osnabrück, Diözesanmuseum

Eine besonders herausragende Umsetzung der Legende stellt der Pluvialenschild im Diözesanmuseum Osnabrück dar (Abb. 78). Das Pluvialfragment ist mit einer Stickerei aus Seiden-, Gold- und Silberfäden über Leinenunterlage und Applikationen auf rotem Samtgrund gefertigt worden.⁶⁵⁵ Der zugehörige Chormantel ist nicht erhalten, allerdings zwei Besätze, die als vordere Stäbe dienten und auf welchen verschiedene Totentanzpaare dargestellt sind. Es kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dem nicht mehr erhaltenen Stoff des Gewandes um schwarzen Samt handelte.⁶⁵⁶ Der Stoff stammte aus Zweitverwendung: Christian Dolfen, der während des Zweiten Weltkriegs die Museums- und Archivbetreuung in Osnabrück übernommen hatte, vermerkte in seinem Nachlass, dass das Parament aus dem Samt des Leichenwagens des Kardinals Eitel Friedrich von Hohenzollern (1582–1625) angefertigt worden war.⁶⁵⁷ Der Kardinal wurde 1623 zum Bischof von Osnabrück geweiht und verstarb bereits nach zwei Jahren Amtszeit. Am 26. Oktober 1625 wurde er im Osnabrücker Dom beigesetzt.⁶⁵⁸ Bei den Stickereien kann ebenfalls von einer Zweitverwendung ausgegangen werden. Ihre Entstehungszeit wird zwischen dem späten 16. und dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, womöglich in Flandern, angesetzt.⁶⁵⁹

Das Bild ist mit Seiden-, Gold- und Silberfäden in Lasur- und Anlagetechnik teils direkt auf den roten Samt gestickt, teils wurden die Motive appliziert.⁶⁶⁰ Die Darstellung wird durch ein mittig platziertes Wegkreuz in zwei Bildhälften aufgeteilt. Die beiden Gruppen werden jeweils von goldenem, kielbogenförmigen Dekor aus Arabesken überdacht. Auf der linken Stoffhälfte sind die drei Toten als Hautskelette dargestellt. Die mageren Gestalten sind in ihre Leichentücher gekleidet und setzen zum Angriff an: Der im Vordergrund gezeigte Tote hat den langen Spieß in seiner Hand hoch erhoben, um nach den Lebenden auszuholen. Neben ihm steht in leicht gebeugter Haltung der zweite Tote, der den drei Lebenden eine Sanduhr entgegenhält, die die jungen Edelleute an die Vergänglichkeit ihres irdischen Seins erinnern soll. Der am linken Rand dargestellte Tote hat eine Sense über seine Schulter geschwungen und scheint noch auf seinen Einsatz zu warten. Unterhalb des an einen Baldachin erinnernden Arabesken-Dekor schweben auf rotem Samt zwischen den beiden Gruppen kleine, geisterhaft flackernde Flammen. Durch die starken

⁶⁵⁵ Lüders 2009, S. 128, Nr. I.1.

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 36; Dorner 2017, S. 43.

⁶⁵⁸ Dorner 2017, S. 43.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 44.

⁶⁶⁰ Ebd.

Beschädigungen im Bereich der figürlichen Darstellungen lassen sich keine genauen Details erkennen.⁶⁶¹

Den drei angriffslustigen Toten stehen die drei Lebenden auf ihren Pferden gegenüber. Mit Federhüten und edler Gewandung sind sie als junge Edelleute zu identifizieren. Sie stecken ihre Köpfe zusammen, um sich womöglich über ihr Vorgehen auszutauschen. Erneut ergreift auch hier ein Falke die Flucht, auch das Pferd des ersten Lebenden wirft seinen Kopf nach hinten und scheint zu wiehern. Die Stickerei des Pferdes weist, wie die Körper der drei Toten, die größten Schäden auf.

Auf den zum ehemaligen Pluviale zugehörigen Besätzen sind jeweils drei Totentanzpaare auf dunkelrotem Samt gezeigt. Die Paare stehen auf geschachtem Grund; wie die drei Lebenden und die drei Toten werden sie von einem schmalen Kielbogen aus arabesker Zierde überdacht. Die Figuren werden wie im Pluvialschild von kleinen Flammen umgeben. Die Besätze sind thematisch in zwei verschiedene Bereiche aufgeteilt, die Tanzpartner werden jeweils in die geistlichen (darunter Papst, Kardinal und Bischof) und weltlichen Ständevertreter (Kaiser, König und Edelmann) unterschieden.

Neben dem fein ausgearbeiteten ornamentalen Dekor zeigt sich das Können der flandrischen Textilkünstler besonders in der Ausführung der drei Lebenden, deren Gewänder und Mimik besonders detailliert und gekonnt ausgearbeitet sind.⁶⁶² Die dynamisch-bewegten Posen der Toten und der Lebenden zeigen sich als besonders herausragend. Unmittelbar verwandt mit den Osnabrücker Paramentfragmenten sind die im Trésor der Kirche Saint-Nicolas-en-Havr  in Mons befindlichen Paramente mit Totentanz-Stickereien. Im Besitz des Trésors befinden sich eine Kasel, zwei Dalmatiken und ein Pluviale.⁶⁶³ Auf dem Mittelstab der Kasel werden wie in Osnabrück zwei Totentanzpaare (Erzbischof und Bischof) unter einem Arabesken-Baldachin zwischen Flammen auf geschachtem Grund gezeigt. Rückseitig, innerhalb des gestuften Kaselkreuz, ist zwischen silbernen Flammen und der knienden Gottesmutter und dem hl. Johannes dem Evangelist Christus als Weltenherrscher mit Lilienstab und Schwert dargestellt. Unter dem thronenden Christus erheben sich die Toten aus ihren Gräbern – ein unmittelbarer Verweis auf das Jüngste Gericht. Der Kreuzstab wird nach unten hin mit zwei weiteren Totentanzpaaren mit

⁶⁶¹ Besonderer Dank gilt Frau Friederike-Andrea Dorner, Diözesanmuseum Osnabrück, für den freundlichen Kontakt und die Informationen und Literaturverweise zum Objekt und die Bereitstellung von Fotoaufnahmen und Rekonstruktionen der Stickereien.

⁶⁶² Friederike-Andrea Dorner, wissenschaftliche Mitarbeiterin des Di zesanmuseums Osnabrück, bestätigte auch im persönlichen Gespräch die besonders herausragende Qualität der Paramentfragmente, die in feinsten Arbeit auf höchstem technischem Niveau ausgeführt wurden.

⁶⁶³ Lüders 2009, S. 131ff., Nr. A-I.1–3.

Papst und Kardinal fortgeführt. Die Besätze der beiden Dalmatiken folgen einem ähnlichen Gestaltungsschema: Unter dem Arabesken-Baldachin und geschachtem Grund schweben kleine Flammen, dazwischen befinden sich Totenschädel und überkreuzte Knochen. Bei den Applikationen handelt es sich um neuere Ergänzungen.⁶⁶⁴ Bei den Beschreibungen Brauns von 1901 waren die Felder aus rotem Samt wahrscheinlich noch nicht mit den Seidenapplikationen besetzt.⁶⁶⁵ Der Rauchmantel aus schwarzem Samt gibt im von Goldfransen gerahmten Rückenschild die Erweckung des Lazarus wieder. Das Geschehen wird wieder von arabesker Zierde überdacht und von kleinen Flammen umgeben. Auf den Besätzen sind erneut drei untereinander gereihte Tanzpaare im üblichen Dekorationsschema (Arabesken-Baldachin, quadrierter Boden und schwebende Flammen) dargestellt (auf der linken Seite König, Ritter und Edelmann; auf der rechten Seite Kaiser, Herzog und Graf). Der dunkelrote Samtgrund, die Gestaltung der Totentanzpaare, die Arabesken-Baldachine und quadrierten Fliesenründe und die hinabfallenden Flammen auf den vier liturgischen Gewändern in Mons sind stilistisch unverkennbar mit dem Rauchmantel in Osnabrück verwandt. Dorner bezeichnete das Pluviale aus dem Diözesanmuseum Osnabrück in seiner Gestaltung als singular.⁶⁶⁶

4.3.4.6 Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, KK grau 103

Im Landesmuseum Württemberg in Stuttgart befindet sich unter der Inventarnummer KK grau 103 eine Federzeichnung der Legende. Durch ein nachträglich mit Bleistift hinzugefügtes Dürer-Monogramm und die Datierung 1497 wurde die Federzeichnung lange Albrecht Dürer zugeschrieben; Hans Baldung Grien und weiteren Künstlern aus dem Umfeld Dürers wurden ebenfalls als Autoren vermutet.⁶⁶⁷ Die Entstehung der Zeichnung wird im frühen 16. Jahrhundert in Süddeutschland verortet.⁶⁶⁸ Die schwarze Federzeichnung mit weißen Höhlungen wurde auf rotbraun grundiertem Papier, das auf Holz aufgezogen wurde, angefertigt.⁶⁶⁹ Das Papier ist aus fünf Einzelteilen zusammengesetzt, ausgehend von einem Mittelstück und vier Erweiterungen zu den Seiten. Die Zeichnung weist durch ihre Lagerung im gefalteten Zustand einige Beschädigungen

⁶⁶⁴ Lüders 2009, S. 131, Nr. A-I.1–3.

⁶⁶⁵ Ebd.

⁶⁶⁶ Dorner 2017, S. 44.

⁶⁶⁷ Kunstammer Württemberg 2017, S. 694, Nr. 235.

⁶⁶⁸ Ebd.

⁶⁶⁹ Ebd.

auf, ebenfalls entstanden beim Aufzug auf den Holzgrund einige Falten und Wellen. Durch die Beschädigungen entstanden ebenfalls Fehlstellen, die retuschiert wurden.

Seit der Erstpublikation im Jahr 1831 ist die Zugehörigkeit der Federzeichnung zum Bestand der herzoglichen Kunstkammer bekannt, doch fand sie bereits im *Inventarium Schmidlinianum* von 1670 und 1690 Erwähnung.⁶⁷⁰ Das Bild wurde dort als *Der Streit Tods und Lebens* bezeichnet, und so auch im Inventar von 1670 als *Der Streit Tods und Lebens vom Albrecht Dürer braun in braun, [...]braun in braun* als Verweis auf die angewandte Technik.⁶⁷¹ In späteren Inventaren wurde auf die Nennung des Bildthemas verzichtet, wobei nach Hoffmann angenommen werden konnte, dass das Motiv in der Mitte und gegen Ende des 17. Jahrhunderts nicht mehr ansatzweise so populär und bekannt war wie zu seinen Hochzeiten im späten Mittelalter.⁶⁷² Ein nahezu identisches Blatt existiert in der Albertina in Wien, jedoch ohne das Dürer-Monogramm. Die Abhängigkeit beider Blätter zueinander wurde besonders im 19. und 20. Jahrhundert diskutiert, wobei die tatsächliche Zuschreibung von besonderem Interesse war. Auch fand die Frage, welche der beiden Federzeichnungen als Vorbild gedient hatte, für beide Positionen Anhänger. Flehsig nahm an, dass beiden Zeichnungen ein verlorenes Original von Dürer zugrunde liegt und in Zuge dessen die Datierung und das Monogramm des Dürerschen Originals übernommen wurden, wenn auch zahlreiche Stimmen weder von der Richtigkeit des Monogramms noch von der Datierung ausgingen.⁶⁷³ Inzwischen wird die Zeichnung in Stuttgart als weniger qualitätvolle Kopie der Zeichnung in der Albertina (Abb. 79) angesehen und die Autorschaft Dürers definitiv ausgeschlossen.⁶⁷⁴ Der Künstler bleibt trotz zahlreicher Spekulationen, besonders zum ähnlichen Stil der Werke Hans Baldung Griens, unbekannt, da keine Zuschreibung bisher genug überzeugte Zustimmung fand. Fest steht lediglich die künstlerische Nähe zu Dürer, auch sollte sich der Autor der Federzeichnung nach Hoffmann in das künstlerische Umfeld Dürers eingrenzen lassen.

Die Begegnung trägt sich in einer Talenge zwischen bewaldeten Felsen zu, im Hintergrund eröffnet sich zwischen den Bäumen der Blick auf einen nahe gelegenen See. Über die gesamte Bildfläche verteilt ist der Angriff der Toten auf die berittenen Lebenden dargestellt. Das mit langen Federn geschmückte Pferd des ersten Lebenden am linken Bildrand bäumt sich auf und dreht seinen Schädel zur Seite; sein Reiter blickt zu seinem unheimlichen Angreifer und hält seinen Arm schützend vor sein Gesicht. Der über ihm

⁶⁷⁰ Fleischhauer 1976, S. 71.

⁶⁷¹ Ebd.

⁶⁷² Kunstkammer Württemberg 2017, S. 696, Nr. 235.

⁶⁷³ Ebd.

⁶⁷⁴ Ebd.

schwebende Tote ist noch in seinem Leichentuch gehüllt und fast verpackt (deutlich an den Fußknöcheln sichtbar, um die ebenfalls das Tuch gehüllt und mit Schnüren zusätzlich befestigt ist), und holt mit einer skelettierten Eselskinbacke zum Schlag auf den jungen Mann aus. In der Mitte schwebt ein Skelett geisterhaft über dem Geschehen. Es trägt sein Grabtuch wie ein langes Gewand über seinem knöchigen Körper. Einige gewellte Haarsträhnen, die aus dem Totenschädel sprießen, stehen fast senkrecht zu Luft. Das Skelett trägt eine große Sense bei sich. Es jagt den zweiten Reiter, dessen Pferd bereits über eine Baumwurzel gestolpert ist. Reiter und Pferd sind im Fall dargestellt; der Lebende hält noch schützend den Arm vor das Gesicht, um sich vor dem angreifenden Toten zu schützen. Am rechten Bildrand sieht man entfernt den dritten Reiter mit Federhut, der noch versucht, vor dem dritten Toten zu fliehen. Das Skelett hat bereits seinen Mantel ergriffen und zieht mit aller Kraft gegen den schnellen Galopp des Pferdes an. Zugleich hat der Jagdhund das Leichentuch des Toten mit seinem Maul geschnappt, um den Reiter zu verteidigen.

Die Angriffsszene wird von einer bewaldeten Hügellandschaft umgeben. Neben Grasbüscheln und Wurzeln liegen über den Boden skelettierte Tierschädel und Gerippe verteilt, unter dem kämpferischen Jagdhund ist ein Grabkreuz zu sehen. Die Knochenreste und das Kreuz verstärken die bedrohliche Stimmung der Zeichnung und machen deutlich, dass an dieser Stelle bereits zuvor schon zahlreiche Lebewesen, Tier und Mensch, zu Tode gekommen sind. Die beiden Gruppen sind mitten im Angriffskampf dargestellt: Die Toten, hier alle als fleischlose Skelette dargestellt, schweben den jungen Edelleuten wie brutale Gespenster entgegen. Ihr Angriff zeigt sich als erfolgreich, während der erste Reiter schon die Kontrolle über sein nach vorne preschendes Pferd verloren hat, ist der zweite Lebende in der Mitte schon zu Boden gestürzt und dem Sensenschlag des Toten ausgeliefert. Die Federzeichnung zeigt sich als besonders drastische und brutale Wiedergabe des Bildthemas, die mit der literarischen Überlieferung wenig gemeinsam hat. Die Toten erteilen den drei Edelleuten unmittelbar die grausamste Strafe – dem Tod. Die Federzeichnung dient somit allein zur Abschreckung und entfernt sich von ihrer ursprünglichen Bedeutung. Die drei Skelette erschrecken nicht nur durch ihr Aussehen, sondern am meisten durch ihre grausame Tat.

4.3.4.7 München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 8712

In den Beständen des Bayerischen Nationalmuseums in München befindet sich unter der Inventarnummer R 8712 ein Holzrelief der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten (Abb. 80). In Halms Aufsatz über Altbayerische Totendarstellungen aus dem Jahr 1909 wurde das Holzrelief als Neuerwerbung des Museums aus demselben Jahr vorgestellt.⁶⁷⁵ Das Relief wurde einem Regierungsrat namens Wiesend in Passau abgekauft.⁶⁷⁶ Halm und Storck setzten die Datierung den Gewändern der Lebenden nach zwischen 1520 und 1530 an; es kann von einer Entstehung ab 1500 ausgegangen werden.⁶⁷⁷ Weder Künstler noch eine genaue Datierung sind bekannt. Eine Inschrift auf dem Kirchturm mit römischen Ziffernblatt und Sonnenuhr vermerkte eine Restauration des Objekts im Jahr 1726, im Zuge welcher der Kirchturm an das Hochrelief angefügt wurde.⁶⁷⁸

Halm gab als Anreiz für die Erwerbung des Hochreliefs mehr das Interesse an dem außergewöhnlichen Bildthema als die besondere künstlerische Qualität des Objekts an.⁶⁷⁹ Er führte zunächst die anfänglichen Unklarheiten über die eindeutige Identifikation der Ikonographie aus und verband die Darstellung mit dem Arme-Seelen-Kultus und der Sage der dankbaren Toten. Besonders verbreitet war die Vorstellung der dankbaren Toten zwischen Rosenheim und Wasserburg: Der dem Uradelshaus der Törringer angehörige Caspar der Törringer soll häufig auf Friedhöfen für die ewige Ruhe der Armen Seelen gebetet haben.⁶⁸⁰ Der Legende nach soll Caspar auf dem Heimweg um Mitternacht überfallen worden sein. In großer Not erreichte er gerade noch den Friedhof, aus dem sich die Armen Seelen aus ihren Gräbern erhoben und ihm zu Hilfe zu eilen. Die Verbreitung der Sage lässt sich in zahlreichen Motivbildern wie u. a. in Westerndorf bei Rosenheim nachweisen.⁶⁸¹ Doch verweist bis auf den frommen Beter vor dem Beinhaus nichts weiter auf diese Legende.

Das Hochrelief zeigt die Auseinandersetzung der drei Lebenden und der drei Toten. Das Geschehen trägt sich vor einer Kirche mit Zwiebelturm und zugehörigem Beinhaus zu. Vor dem Karner kniet der andächtig betende Mann, während sich hinter ihm der erste Tote aufrichtet. Der Karner wird von einem Giebel bekrönt, in dem sich eine kleine,

⁶⁷⁵ Halm 1909, S. 143.

⁶⁷⁶ Besonderer Dank gilt an dieser Stelle Herrn Dr. Matthias Weniger für die Information als zuständiger Referent.

⁶⁷⁷ Halm 1909, S. 143; Storck 1910, S. 25.

⁶⁷⁸ Storck 1910, S. 25.

⁶⁷⁹ Halm 1909, S. 143.

⁶⁸⁰ Thomann 1971, S. 155.

⁶⁸¹ Ebd., S. 156.

vierpassförmige Fensteröffnung befindet. Der fromme Mann in langem, vergoldetem Mantel betet vor der Rundbogenöffnung des Beinhauses, die mit zahlreichen, aufeinandergestapelten Totenschädeln gefüllt ist. Vor dem Langhaus der Kirche trägt sich die Begegnung zu: Die drei Toten sind als drei Skelette und mit erhobenen Armen wiedergegeben. Die Waffen, die sie wohl ursprünglich zur Attacke in ihren Händen bereithielten, sind nicht mehr erhalten. Besonders beim in der Mitte dargestellten Toten lässt sich noch die Waffe erahnen, mit der er wahrscheinlich zum Angriff ausholte. Neben den drei Toten befinden sich die drei Lebenden als Reiter auf ihren Pferden. Zwei der Männer sind bärtig, der vorderste Lebende bartlos wiedergegeben; es kann hier von der Darstellung zweier erwachsener Männer und eines Jünglings, oder womöglich auch der Charakterisierung der Lebenden als die drei Lebensalter ausgegangen werden. Die Reiter sind mit edlen Hüten und Wämsern ausgestattet. Sie scheinen die Flucht vor den drei Toten zu ergreifen und zur Umkehr anzusetzen. Das Pferd des vordersten Lebenden ist mit dem Vorderlauf zu Boden gestürzt, während der Reiter mit dem Griff der Zügel versucht, den Sturz zu dämpfen.

Das Hochrelief weist einige Beschädigungen auf, die besonders bei den Figuren der drei Toten auffallen. Die Farbschicht ist dort fast komplett abgelöst. Dem zweiten und dritten Toten fehlen die wahrscheinlich zum Angriff erhobenen Arme und die dazugehörigen Waffen. Neu angesetzt wurde wohl der barocke Kirchturm, der mit der Jahreszahl 1726 unterhalb der Sonnenuhr beschriftet und höchstwahrscheinlich datiert ist. Die Rolle des Betenden vor dem Beinhaus ist nicht sicher geklärt. Wenn in ihm ein Verweis auf die Legende der dankbaren und hilfreichen Toten gesehen werden sollte, bleibt hierbei die Charakterisierung des Mannes als Ritter aus. Halm sah in ihm und seiner Aufmachung nach einen Geistlichen, während Storck in der Figur eine Stifterdarstellung vermutete.⁶⁸²

Das Holzrelief zeigt sich als unübliche Darstellung der Legende, der ursprünglich bis auf die beiden Gruppen der Toten und der Lebenden niemand beiwohnt – mit Ausnahme des besonders durch die Totentänze Marchants und Vérards weit verbreiteten Eremiten. Der andächtig betende Mann ist jedoch nicht als Einsiedler charakterisiert und wirkt trotz seiner körperlichen Nähe zum Geschehen mehr als unbeteiligt und nicht zur Szene zugehörig. Doch nicht nur die Bildkomposition zeigt sich als ungewöhnlich, auch die Gattung selbst stellt im Vergleich zu den zahlreichen Wandmalereien und Miniaturen eine Seltenheit dar. Die bekannteste plastische Umsetzung der Erzählung war das 1786 zerstörte Steinrelief am Portal des Cimetière des Saints-Innocents. Weiterhin waren nach Storck

⁶⁸² Halm 1909, S. 143; Storck 1910, S. 25.

neben dem Steinrelief in Briey zwei weitere skulpturale Umsetzungen der Legende bekannt: eine Skulptur an einem Kamin aus der Abtei Notre-Dame-des-Vœux in Cherbourg und ein Basrelief aus dem Kloster in Saint-André-sur-Orne; Abbildungen der genannten Objekte konnten nicht gefunden werden.

Dem Bildthema entsprechend befand sich das ehemalige Steinrelief der Legende am Portal des Cimetière des Saints-Innocents, das Steinrelief aus Briey war bis 1984 über dem Eingangsportal der Friedhofskapelle angebracht. Die Frage nach dem Aufstellungsort führt bei diesen beiden Beispielen an die Schnittstelle von Dies- und Jenseits: dem Friedhof. Wo sich das Holzrelief im Bayerischen Nationalmuseum ursprünglich vor dem Besitz des Regierungsrats Wiesend befand, ist nicht bekannt. Der beanspruchte, aber nicht vollkommen desolate Zustand des Hochreliefs lässt auf die Lagerung in einem Innenraum, womöglich einer Friedhofskapelle oder Kirche vermuten. Plausibel scheint, dass es sich bei dem betenden Mann um eine Stifterpersönlichkeit handelt. Dabei könnte von einer Nutzung des Reliefs zur privaten Andacht oder als Stiftung zum eigenen Seelenheil ausgegangen werden. In Deutschland haben sich, wenngleich nicht in derselben Fülle wie in Frankreich, mehr Wandmalereien der Legende als in anderen Kunstgattungen erhalten, weshalb das Holzrelief als eine außergewöhnliche Umsetzung der Legende anzusehen ist.

4.3.4.8 Philadelphia, Free Library, Lewis E 108

Das Totenoffizium des Stundenbuchs Ms. Lewis E 108 in der Free Library of Philadelphia beginnt auf fol. 109^v mit der Miniatur der drei Lebenden und der drei Toten (Abb. 81). Das lateinische Stundenbuch nach Gebrauch von Rom wurde von einem anonymen, belgischen Künstler aus Brügge illuminiert, der unter dem Namen *maître d'Édouard IV.* bekannt ist.⁶⁸³ Seinen Namen erhielt der Buchmaler von seiner im Jahr 1479 ausgeführten Bible historisée für Eduard IV., König von England.⁶⁸⁴ Seine künstlerische Aktivität ist im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts nachgewiesen, die Entstehung der Miniaturen des Stundenbuchs in Philadelphia wird dabei um 1499 angenommen.⁶⁸⁵

Über die Jahre ging die Pergamenthandschrift in den Besitz einiger verschiedener Eigentümer über. Auf den fol. 1^r und 152^v ist die Signatur des französischen Büchersammlers Jean-Baptiste Denis Guyon (1674–1759), seigneur de Sardière,

⁶⁸³ Ausst.-Kat. Philadelphia 2001, S. 111, Nr. 35.

⁶⁸⁴ Dogaer 1995, S. 675.

⁶⁸⁵ <http://libwww.freelibrary.org/digital/item/5673/> (aufgerufen am 28.02.2024).

vermerkt.⁶⁸⁶ Nach dem Tod Guyons ging die Handschrift in die Sammlung des Louis César de La Baume Le Blanc (1708–1780), Duc de La Vallière, über.⁶⁸⁷ Auf dem Vorsatzblatt 2^v wurde um 1890 der Ausschnitt eines Auktionskatalogs (vermutlich Sotheby's) angebracht.⁶⁸⁸ Weiterhin wurden im Jahr 1912 die Anderson Art Gallery, New York, und der Antiquar und Bibliophile A. S. W. Rosenbach, Philadelphia, als ehemalige Aufbewahrungsorte der Handschrift angegeben. Auf dem Vorsatzblatt 2^r wurden die Namen zweier weiterer Besitzer mit Bleistift vermerkt: Robert Hoe (vermutlich nach der vermerkten Sotheby's Auktion?), New York, und John Frederick Lewis, Philadelphia. Nach dem Tod von Lewis wurde das Stundenbuch im Jahr 1936 der Free Library of Philadelphia von seiner Witwe Anne Baker Lewis übergeben.⁶⁸⁹

Die Miniatur der Legende ist hochrechteckig gerahmt auf dunkelgrauem Grund gezeigt. Auf der dunkelgrauen Bildfläche sind Rosen, aus stilisierten weiß-blauen Akanthusranken wachsenden blauen Blüten, ein Käfer und zwei gewundene, gelbe Schriftbändern im Stil des Trompe-œil dargestellt. Unter der Hauptminiatur sind drei Totenschädel nebeneinander in verschiedenen Ausrichtungen aufgestellt. Auf den Schriftbändern steht zwischen zarten, geschweiften Ornamenten die Mahnung *Memento Mori* geschrieben.

Die lavierte Federzeichnung zeigt den Angriff der Toten an einem Wegesrand nahe einem Waldstück. Das massive Wegkreuz ist fast in den Hintergrund verschwunden, die Kreuzspitze erhebt sich hinter dem in der Mitte dargestellten Reiter. Auf der linken Seite sind die drei Toten nacheinander perspektivisch versetzt wiedergegeben. Sie sind als abgekehrte, magere Gestalten mit Totenschädeln und dunkelgrauen Körpern dargestellt. Die drei Toten zielen mit langen, spitzen Spießen auf die drei Lebenden. Der im vorderen, rechten Eck gezeigte Lebende trägt einen schwarzen Hut mit Krone und Wams. Er ist dem Angriff bereits erlegen und am Wegesrand zwischen einigen Steinen zu Boden gefallen. Er blickt dem Bildbetrachter entgegen, während sich der Tote über ihn beugt und ihn mit seiner Pike zum fatalen Schlag anvisiert. Die Bauchhöhle des Toten ist ausgehöhlt, die ehemals den Bauch bedeckende Haut hängt wie ein Lendenschurz zwischen seinen Beinen. Er zielt mit seiner Pike direkt auf das Gesicht des zu Boden gestürzten Mannes. Der Tote trägt einen hölzernen Sarg mit schwarzem Kreuz unter dem Arm, welchen er womöglich schon für den jungen Mann vor ihm bereitgestellt hat. Die anderen beiden Lebenden sitzen noch auf ihren Pferden. In der Mitte der Bildfläche bäumt sich der mit goldenen Federn

⁶⁸⁶ Ausst.-Kat. Philadelphia 2001, S. 112, Nr. 35.

⁶⁸⁷ Genannt bei Bure 1767, S. 46, Nr. 266.

⁶⁸⁸ Ausst.-Kat. Philadelphia 2001, S. 112, Nr. 35.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 111, Nr. 35.

geschmückte Schimmel des zweiten Lebenden auf. Dieser Lebende scheint zunächst gut vor der Attacke geschützt zu sein, er trägt eine Ritterrüstung und einen mit Feder verzierten Helm. Der Ritter wirkt dennoch verängstigt, er hat seine Hände schützend erhoben und von den Zügeln abgelassen, während von links der dritte Tote mit seinem langen Spieß auf sein Pferd zielt. Am rechten Bildrand ist der dritte Lebende zu Pferde angeschnitten zu sehen. Der Lebende ist ein alter Mann mit weißem Bart, der in einen langen, orangefarbenen Mantel und blauem Hut mit goldener Krone gekleidet ist. Den rechten Arm hat er nach oben ausgestreckt, mit der linken Hand krallt er sich an sein Pferd, ein weiterer Toter visiert ihn währenddessen mit seiner Pike an.

Die Darstellung entspricht ganz der brutalen Weiterentwicklung des Bildthemas. Die drei Toten greifen die drei Lebenden mit langen Spieß an und sind dabei so erfolgreich, dass der Lebende im Vordergrund bereits am Boden liegt und der Tote über ihm zum Gnadenstoß ausholt. Besonders grausam wirkt der hölzerne Sarg, den der Tote für den verwundeten Mann bereithält. Entgegen des ursprünglichen Gesprächs der beiden Gruppen, das noch in der Rahmgestaltung durch die *Memento-Mori*-Schriftbänder angedeutet wird, gehen die Toten dazu über, den Leben der drei Männer ein grausames Ende zu bereiten. Während die Toten einheitlich mit ihrer dunklen, grauen Haut als vom Verfall gezeichnete Gestalten mit Totenschädeln dargestellt sind, repräsentieren die drei Lebenden verschiedene Lebensalter und verschiedene Stände. Der zu Boden gestürzte Lebende ist als Adeliger in feiner Gewandung wiedergegeben: Er trägt ein blaues Gewand, darüber ein rotes Wams mit langen Ärmeln. Der junge, bartlose Mann trägt über seiner Hutkrempe eine goldene Krone, die ihn als Adligen kennzeichnet. Der zweite Lebende ist als Ritter mit Rüstung und Helm gezeigt. Er scheint etwas älter als der verwundete Lebende zu sein. Der dritte Lebende trägt ein langes Gewand, sein weißer Vollbart markiert ihn als Greis der Jagdgesellschaft. Auch er trägt über seiner Hutkrempe eine Krone und ist von hoher Abstammung. Die Lebenden sind hier als die drei Lebensalter und die Vertreter verschiedener Stände wiedergegeben. Es fällt die der Stuttgarter Federzeichnung entsprechenden Brutalität der Miniatur auf, der junge Mann im Vordergrund scheint hier dem Toten schon erlegen zu sein. Die zwei weiteren Toten bedrohen die übrigen Lebenden mit ihren langen, spitzen Piken, ihnen soll alsbald das gleiche Schicksal wie ihrem Begleiter widerfahren.

4.3.4.9 London, British Library, Add. Ms. 20927

Zwischen 1508 und 1538 entstand das Stundenbuch, das sich vor seinem Erwerb durch das British Museum in London im Besitz des Diplomaten Charles Stuart, Baron Stuart de Rothesay (1779–1845), befunden hat und als *Hours of Stuart de Rothesay* bekannt ist.⁶⁹⁰ Entstanden ist das Pergamentmanuskript in Italien, begonnen womöglich in Padua und fertiggestellt in Perugia.⁶⁹¹ Der Schreiber war Bartolomeo Sanvito (1435–1518), für die Malereien war der in Kroatien geborene Giulio Clovio (1498–1578) verantwortlich.⁶⁹² Die Handschrift wurde mit hoher Wahrscheinlichkeit für Marino Grimani (Grimanis Wappen befindet sich auf fol. 14^r), Kardinal und Patriarch von Aquilea, um 1508 begonnen, als dieser durch Papst Julius II. zum Bischof von Ceneda ernannt wurde.⁶⁹³ Grimani veranlasste beim Papst, dass Clovio in den Dienst des in Perugia als apostolischen Nuntius wirkenden Kardinals treten durfte. Clovio, der zuvor als Kriegsgefangener der Spanier ein Gelübde abgelegt hatte und nach seiner Freilassung in das Kloster S. Michele di Candiana eingetreten war, konnte so das Kloster als Priester verlassen.⁶⁹⁴ In dieser Zeit entstanden die Miniaturen Clovios für das Stundenbuch, bis dieser ab 1539/1540 in Rom mit seinen Arbeiten für Kardinal Alessandro Farnese begann.⁶⁹⁵ Unter der Nummer lot. 2706 wurde die Handschrift aus dem Auktionshaus Sotheby's & Wilkinson aus dem ehemaligen Besitz des verstorbenen Stuart de Rothesay am 31. Mai 1855 vom British Museum angekauft.⁶⁹⁶ In dessen Beständen befindet es sich unter Inventarnummer Add. Ms. 20927.

Auf fol. 119^v werden als Hauptminiatur Maria und Martha von Betanien dargestellt, die Jesus um die Wiedererweckung des Lazarus bitten. Die lavierte Federzeichnung (Abb. 82) leitet in das Totenoffizium ein, was auf der gegenüberliegenden fol. 120^r beginnt. Die beiden Frauen knien hingebungsvoll vor Christus, der gütig zu ihnen blickt. Dicht hinter ihnen steht eine besorgte Mensentraube. Einige der Männer in der Menschenmenge tragen auffällige schwarze Hüte. Im Hintergrund sind ein Kuppelbau, ein spitz zulaufender Turm und eine Tempelruine zu sehen. Vor dem Kuppelbau links befindet sich ein großes Ziegelbauwerk mit langer Treppe, von der soeben zwei in lange Mäntel gekleidete Männer durch die Eingangstür treten.

⁶⁹⁰ Vgl. Hobson/de Hamel 2009, S. 366, Nr. 120; Krieger 1998, S. 602.

⁶⁹¹ Vgl. Hobson/de Hamel 2009, S. 366, Nr. 120.

⁶⁹² Ausst.-Kat. Zagreb 2012, S. 89, Nr. 1; Krieger 1998, S. 602.

⁶⁹³ Ausst.-Kat. Zagreb 2012, S. 89, Nr. 1.

⁶⁹⁴ Krieger 1998, S. 602.

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Hobson/de Hamel 2009, S. 366, Nr. 120.

Umgeben werden die beiden Miniaturen von einer breiten, hellbraunen Rahmung, die mit ornamentalen Grottesken und all'antica-Dekor gefüllt und verziert ist. In der Bildrahmung links befindet sich neben der Szene im bas-de-page ein Satyr, der einen Korb voll dunkler Weintrauben auf dem Kopf trägt. Ein kleiner Satyrknabe hängt sich an ihn, während sich einige Vögel an den Trauben bedienen. Über dem Satyr befindet sich ein Rundbild mit einem Löwen, der ein nicht eindeutig erkennbares Tier in den Nacken beißt. Die Rahmung ist mit verschiedenen all'antica-Ornamenten besetzt, wie Grottesken, kleinen Putten, zierenden Vasenornamenten mit fantastischen vegetabilen Elementen, Störchen und Greifen.

In der dreifach gerahmten Szene im bas-de-page ist der unerbittliche Kampf zwischen den drei Lebenden und den drei Toten dargestellt. Hierbei ist wie schon zuvor nicht mehr von einer Begegnung zu sprechen. Der Kampf wird auf einer grünen Wiese ausgetragen, im Hintergrund eröffnet sich ein Ausblick auf eine hügelige Landschaft und ein entferntes Stadtpanorama neben einem großen See. Die Lebenden und die Toten sind über die gesamte querrrechteckige Bildfläche verteilt im dynamischen Gefecht wiedergegeben. Am linken Bildrand wird der erste Lebende zu Pferde mit Helm und Schild dargestellt. Sein Pferd ist im schwungvollen Galoppsprung gezeigt, der Lebende holt mit einem langen Speiß nach dem Toten aus. Das in ein Leichentuch gekleidete Skelett dreht sich zu dem Lebenden, es hält ebenfalls eine lange Pike in seiner Hand. Direkt neben dem Toten ist das Pferd des zweiten Lebenden zu Boden gestürzt. Der zugehörige Lebende liegt in seiner Blutlache und streckt noch die Arme schützend über sich, während das Skelett mit dem langen Speiß auf den Verwundeten zielt. Ähnlich wie bei der Stuttgarter Zeichnung ist es der dritte Lebende, dem die Flucht noch gelingen könnte. Sein Pferd springt im Galopp davon, während ihm das dritte Skelett folgt und den Speer auf ihn richtet. Der gerüstete Lebende mit Helm dreht sich nach seinem Angreifer um, gleichzeitig versucht er mit seinem Schwert nach dem Toten auszuholen. Zwischen dem zu Boden gefallenem Pferd und dem Pferd des dritten Lebenden laufen die drei Jagdhunde der jungen Reiter aufgebracht umher. Der Windhund in der Mitte hat, ähnlich wie in der Stuttgarter Federzeichnung, mit seinem Maul das Leichentuch des dritten Toten geschnappt und versucht, den Toten vom kämpfenden Reiter wegzuzerren.

Die beiden Gruppen sind mitten im grausamen Kampf dargestellt. Der See im Hintergrund zeigt sich als eher unübliches Element, das ebenfalls eine motivische Parallele zur Federzeichnung in Stuttgart darstellt. In der Stuttgarter Federzeichnung trägt sich der Angriff der Toten in einer Art Waldschlucht umgeben von Bäumen zu, während die drei

Lebenden im Stundenbuch des Stuart von Rothesay auf einer weiten, grünen Wiese mit Ausblick auf das Panorama einer Stadt attackiert werden. Die in der Ferne gelegene Stadt deutet doch eine nicht allzu weit entfernte Zivilisation an, die Lebenden in der Federzeichnung des Landesmuseums Württemberg sind dagegen in der Waldschlucht den Toten komplett ausgeliefert. Die über den Waldgrund verteilten Knochenreste und Tierkadaver kündigen ihr Schicksal an, das aus der Attacke resultieren soll. Das Aufeinandertreffen der drei Lebenden und der drei Toten hat sich von einer bloßen Begegnung zu einem lebensbedrohlichen Kampf gewandelt. Diese Entwicklung und Umdeutung des Bildthemas gehen mit einer zunehmenden Abwendung von der literarischen Überlieferung einher, die der Ikonographie der Legende ursprünglich zugrunde lag. Die mahnenden Toten, die die drei törichten Edelleute noch vor ihrem Schicksal bewahren wollten, sind im erbarmungslosen Kampfe mit den drei Lebenden gezeigt, sie wollen sie gleich für ihren hochmütigen Lebenswandel büßen lassen.

4.4 Der italienische Bildtypus

4.4.1 Pisa, Camposanto

Die Arbeiten am Camposanto Monumentale in Pisa begannen im Jahr 1277, nachdem vom Pisaner Erzbischof Ubaldo Lanfranchi (†1207) Erde aus Jerusalem für den Bau eines Friedhofs beim Dom nach Pisa gebracht wurde, wie in Chroniken des 14. Jahrhunderts bezeugt ist.⁶⁹⁷ In seiner aktuellen Form besteht der Camposanto in etwa seit dem 14. Jahrhundert. Im 14. Jahrhundert wurde auch der Kreuzgang mit Wandbildern ausgestattet. Innerhalb des Freskenzyklus, der den Triumph des Todes, das Jüngste Gericht, die Hölle und das Leben der Heiligen Eremiten zeigt, befindet sich ebenfalls die Erzählung der drei Lebenden und der drei Toten. Sie ist Bestandteil des monumentalen Wandbildes des Triumphs des Todes. Die Betitelungen der verschiedenen Fresken sind nicht überliefert, sondern wurden erst nachträglich vergeben.⁶⁹⁸ Der *Trionfo della Morte* erhielt seine Bezeichnung durch die fälschlich konstatierte Verbindung zu Francesco Petrarcas Versdichtung *Triumphus mortis*, die im Verlauf mehrerer Redaktionen über die Jahrhunderte zu *Trionfo della Morte* umbenannt wurde.⁶⁹⁹ Da Petrarcas Gedicht allerdings erst 1351 begonnen wurde und bis zu seinem Tod im Jahr 1374 unvollendet blieb, ist der

⁶⁹⁷ Poeschke 2003, S. 320.

⁶⁹⁸ Wille 2002, S. 21.

⁶⁹⁹ Ebd., S. 20f.

aktuell angesetzten Datierung der Wandmalerei nach nicht von einem Zusammenhang auszugehen.⁷⁰⁰

Im Zuge der Bombardierungen der Stadt Pisa am 27. Juli 1944 wurden die Fresken durch Brandschäden schwer beschädigt und teilweise zerstört.⁷⁰¹ Die Malereien wurden 1948 a-strappo abgenommen und auf Eternitplatten übertragen.⁷⁰² Nach der Restaurierung und Entfernung der Putzschicht wurden die Vorzeichnungen entdeckt, die heute im Museo delle Sinopie ausgestellt werden.⁷⁰³

Die Datierung und Zuschreibung der Autorschaft der Wandmalereien wurden in der Forschung viel diskutiert. Eindeutig ließ sich bisher keinem Künstler der *Trionfo della Morte* zuschreiben. Vasari nannte bei seiner Beschreibung des Pisaner Freskos keinen konkreten Titel, auch eine genaue Identifizierung des Bildthemas blieb aus, als Maler bestimmte er den florentinischen Künstler Andrea Orcagna.⁷⁰⁴ Die Autorschaft wird verschiedenen Künstlern zugeschrieben, so beispielsweise Francesco Traini und seinem Umkreis, und zuletzt auch Buonamico Buffalmacco, von dem kein gesichertes Werk überliefert ist, der aber im Jahr 1336 urkundlich in Pisa bezeugt ist.⁷⁰⁵ Letztlich lässt sich keine der vermuteten Zuschreibungen sicher belegen. Auch die Entstehungszeit der Malerei ist umstritten: Die große Pest im Jahr 1348 wurde häufig als Anlass für die Wandmalereien gedeutet, was eine Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts bestärken würde. Doch scheint durch jüngere Erkenntnisse eine Ausführung zwischen 1330 und 1335 wahrscheinlicher.⁷⁰⁶

Das Fresko wird in der Mitte von einem steilen Hügel in zwei Bildhälften geteilt. Auf der rechten Bildhälfte kämpfen Engel und Dämonen um die Seelen, während die weibliche Todesallegorie Morte mit Sense auf eine Gruppe junger musizierender Personen in einer grünen Idylle zufliegt. Im Gegensatz zu dieser Idylle steht der am Fuße des steilen Berghangs liegende Haufen toter Menschen und die Gruppe aussätziger und körperlich gezeichneter Bettler, die die Todesallegorie um Erlösung von ihrem Leben bitten. Auf der linken Bildhälfte wird die hügelige Felslandschaft fortgesetzt. Um eine kleine Klause verteilt stehen einige Einsiedler und Tiere. Unterhalb des Hügels trägt sich die Begegnung der drei in Holzsärgen aufgebahrten Toten und einer höfischen Jagdgesellschaft zu, die aus

⁷⁰⁰ Wille 2002, S. 22f.

⁷⁰¹ Poeschke 2003, S. 320.

⁷⁰² Ebd.

⁷⁰³ Ebd.

⁷⁰⁴ Vasari, ed. Bettarini/Barocchi 1967, S. 218ff.

⁷⁰⁵ Wille 2002, S. 24f.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 27.

einer Bergschlucht anreitet (Abb. 83). Es sind nicht wie bisher drei Edelleute, sondern zwölf elegant gekleidete Adelige, zu denen auch Frauen zählen. Ebenfalls zur Begleitung der vornehmen Gruppe gehören Jagd- und Schoßhunde und Falken, die ihren hohen Stand nochmals verdeutlichen.

Die drei Toten liegen in geöffneten Holzsärgen nebeneinander aufgebahrt, während sich kleine Schlangen, Käfer und Kröten auf ihren verwesenden Körpern winden. Sie sind in verschiedenen Stufen ihrer Verwesung wiedergegeben, wobei der am unteren Bildrand gezeigte Tote bereits als Skelett dargestellt ist. Unter dem Skelett befand sich eine Inschrift, die den oder einem der Toten zugeordnet war: *Tu che mi guardi et si fiso mi miri / Vedi quanto io sono ladio al tuo conspecto, / Quantunque che tu sii chiaro giovanecto, / Pensalo or prima che Morte ti tiri. / Nel mondo io hebi molti vani desiri / Et non pensai nel presente difecto: / Per dio, tua vita tollila dal dilecto, / Per via la passa de affanni et di sospiri. / Si come hora se' dei ben pensar che io fui; / Ma il mondo amico ad ciascheduno è poco, / Venir pur dèi a questo punto et luoco. / Or fa' che in prima adoperi Cului / Il qual ti chiama sempre al summo bene. / Se campar vòì dell'aspre et eternal pene.*⁷⁰⁷ Der Betrachter des Freskos wird hier direkt angesprochen: Wie bisher wird der Gegensatz zwischen den Toten und den Lebenden hervorgehoben und vor der trügerischen Welt und dem ewigen Schmerz gewarnt. Die beiden anderen Toten sind noch erkennbar als Männer von hohem Stand gezeigt. Der zweite, halb verwesene Tote ist durch seine Krone als König zu identifizieren, der aufgeblähte Körper des dritten Toten ist noch in ein edles, mit Pelz besetztes Gewand gekleidet und scheint einem hohen bürgerlichen Rang anzugehören. Vor den Särgen hat sich die vornehme Jagdgesellschaft aufgereiht: Die Lebenden blicken erstaunt auf die drei geöffneten Säрге. Neugierig und angewidert zugleich beäugen sie die drei Toten und deuten mit den Fingern auf die vom Verfall gezeichneten Körper. Das braune Pferd streckt sein Haupt gespannt zu den geöffneten Särgen, während sein Reiter sich voller Ekel über den Gestank die Hand vor den Mund hält. Auch die Jagdhunde haben die Fährte zu den Särgen aufgenommen. Auf einem felsigen Weg, der zu der auf dem Hügel gelegenen Mönchsklause führt, steht der bärtige Einsiedler. Der Eremit neigt sich über die drei geöffneten Säрге der Toten und hält der Jagdgesellschaft ein Schriftband entgegen. Dabei verweist er mit seinem Zeigefinger auf die drei aufgebahrten Toten, die in unmittelbarem Kontrast zu der adeligen Jagdgruppe stehen. Die nicht mehr erkennbare Aufschrift der Banderole hatte Morpurgo 1899 festgehalten: *Se nostra mente fia ben*

⁷⁰⁷ Transkription nach Morpurgo 1899, S. 60, die Inschrift war über die Jahre durch den schlechten Erhaltungszustand und die zahlreichen Restaurationen schwer zu lesen und rekonstruieren.

*accorta / Tenendo fiso qui la vista afitta, / La vanagloria vi sarà sconfitta / La superbia, comme vedete, morta. / V'accorgerete ancor di questa sorta / Se osservate la lege che v'è scritta.*⁷⁰⁸ Die Inschrift mahnt die Jagdgesellschaft, den Anblick der Toten zu verinnerlichen, denn so soll die Ruhmsucht überwunden werden. Der Hochmut, wie man sieht, sei „tot“. Auch werden sie noch selbst die Bedeutung der Inschrift erfahren, die dort geschrieben steht. Morpurgo merkte an, dass der Text über die Jahre überarbeitet wurde, die Bearbeiter die Schrift nicht korrekt entziffern konnten und dabei die Fläche beschädigten. Die in drei verschiedenen Zersetzungsprozessen dargestellten Toten zeigen auf drastische Weise den unaufhaltsamen Zerfall des menschlichen Körpers nach dem Tode. Während der erste Tote im roten Gewand mit Ausnahme seines aufgeblähten Körpers noch am ehesten seinem lebendigen Zustand gleicht, ist der dritte Tote am unteren Bildrand bereits nur noch ein Gerippe. Außergewöhnlich scheint, dass hier anstelle der drei Edelleute eine zwölköpfige Jagdgesellschaft tritt, doch merkte Wilke dazu an, dass innerhalb der Jagdgesellschaft drei Männer durch ihre Kronen speziell herausgehoben sind.⁷⁰⁹ Somit entspräche die Begegnung der Pisaner Todesallegorie der gängigen Gegenüberstellung dreier Lebender und dreier Toter, was als Argument jedoch nicht überzeugt. Die Spiegelung der beiden gegensätzlichen Gruppen bleibt hier in seiner bisherigen Wirkung aus. Auch fehlt die direkte Gegenüberstellung und damit der eindeutige Vergleich zwischen den Lebenden und den Toten; dafür werden durch die große, reich ausgestattete Jagdgesellschaft der Luxus und die weltlichen Genüsse der hochmütigen Lebenden betont.

Vasari bezeichnete den Einsiedler, welcher der Jagdgesellschaft das Schriftband präsentiert, als San Macario.⁷¹⁰ Oertel identifizierte diesen als den hl. Makarios den Ägypter, der im 4. Jahrhundert n. Chr. nach asketischem Ideal in der Wüste gelebt haben soll.⁷¹¹ Ebenfalls äußerte Oertel die Überlegung, dass die Bezeichnung der *Danse Macabre* auf den Namen des ägyptischen Heiligen zurückzuführen sein könnte, dies scheint allerdings sehr unwahrscheinlich, auch wirken Oertels angeführte Argumente dafür wenig überzeugend.⁷¹²

⁷⁰⁸ Morpurgo 1899, S. 59.

⁷⁰⁹ Wille 2002, S. 101.

⁷¹⁰ Vasari, ed. Bettarini/Barocchi 1967, S. 221.

⁷¹¹ Oertel 1948, S. 17.

⁷¹² Oertel begründet die These damit, dass seiner Auffassung nach die Figur des Einsiedlers bereits mit den frühen Formen des Totentanzes verbunden zu sein scheint, führt dieses aber nicht näher aus. Er sieht im christlichen Einsiedlerheiligen auch den Sinn, das „[...] heidnische Motiv der Totenbegegnungen durch die Figur des Heiligen ins Christliche zu wenden.“ (Oertel 1948, S. 17).

4.4.2 Florenz, Biblioteca Nazionale, Magliabechiano/Banco rari 18, Ms. II.I.122

Auf fol. 134^v der Handschrift Ms. II.I.122 der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz findet sich eine Miniatur der Legende im italienischen Bildtypus (Abb. 84).⁷¹³ Die Pergamenthandschrift stammt aus Italien und war ehemals im Besitz der Marienbruderschaft der Basilica Santa Maria del Santo Spirito.⁷¹⁴ Sie beinhaltet Laude, Noten und farbige, teils vergoldete Miniaturen. Die Miniatur der Legende der drei Lebenden und der drei Toten ist die Lauda *Chi vuol lo mondo disprezzare* einleitend gezeigt: *Chi vuol lo mondo disprezzare Sempre la morte de pensare La morte e fiera et dura e forte Rompe mura e passà porte*. Die Verse handeln von der Grausamkeit und Allmacht des Todes und sind ebenfalls auf den Leitspruch der Legende zu beziehen. Die Miniaturen der Handschrift wurden von einem unbekanntem Künstler geschaffen und werden in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert.⁷¹⁵

Über der ersten Textzeile der Lauda befindet sich die lavierte Federzeichnung, die von einem schmalen, abwechselnd blau- und rosafarbenen Rahmen umfasst ist. Die Darstellung ist kompositorisch in zwei Bildhälften unterteilt: In der Mitte ist der Eremit vor seiner Klause stehend wiedergegeben. Er verweist auf die drei Toten in den Särgen vor ihm, während er sich den drei jungen Königen zuwendet. Die Begegnung findet in einer bergigen, kargen Landschaft statt. Zwischen den Hügeln wächst jeweils auf der Seite der Lebenden und der Seite der Toten ein kleiner Baum mit dekorativ gestalteten Blättern. Die drei Lebenden sind als gekrönte Reiter am rechten Bildrand dargestellt, hinter ihnen befinden sich drei kalkige Steinhügel. Der Himmel hinter den Hügeln und der Klause ist in Gold gefärbt. Die Lebenden sitzen auf ihren Pferden, die ihre Häupter neigen. Der erste König trägt ein rotes Gewand mit einem blauen Mantel. Auf seiner linken Hand sitzt ein Falke; der junge König blickt zu dem Eremiten, während er mit der rechten Hand die Zügel an sich zieht. Der zweite Lebende trägt einen roten Mantel und ein blaues Unterkleid. Er hat seine Hände ineinander verschränkt, während er das Haupt anhebt, um seinen Blick leicht verhalten zu den drei entstellten Toten zu richten. Direkt vor den drei Särgen steht der dritte Lebende mit seinem Pferd. Er ist in ein blaues Gewand mit rotem Mantel gekleidet. Der junge Mann hält ergriffen die Hand vor die Brust, während er entsetzt auf die Körper der drei Leichen starrt, in der anderen Hand hält er ein Zepter als Zeichen seines hohen Standes.

⁷¹³ Bartolli 1879, S. 139.

⁷¹⁴ <http://www.diamm.ac.uk/sources/673/#/> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁷¹⁵ Bartolli 1879, S. 139.

In der Mitte der Bildfläche steht der Einsiedler vor seiner kleinen Klausel und verweist auf die drei geöffneten Särgel. Der Eremit wirkt nicht allein als vermittelnde Instanz zwischen den Lebenden und den Toten, sondern teilt das Bild in zwei thematische Bildhälften. Er trägt eine lange Kutte mit schwarzer Kapuze und einen langen Vollbart. Er deutet zu den drei Toten in den Särgen, während er die drei hochmütigen Männer anblickt, um ihnen ihr bevorstehendes Schicksal vor Augen zu führen.

Die drei Toten liegen nebeneinander in den Särgen aufgebahrt. Ähnlich wie beim Pisaner Fresko steigert sich der Fortschritt der Verwesung von oben nach unten. Der erste Tote ist dem Anschein nach erst kürzlich verstorben: Sein blasses Gesicht gleicht noch seiner ehemaligen, irdischen Existenz. Er trägt ein langes blaues Gewand mit Gürtel, an dem ein Schwert befestigt ist. Sein Körper ist von den Fäulnisdämpfen leicht aufgebläht, aus seiner Bauchhöhle quillt bereits der Darm, der von kleinen Würmern befallen ist. Der Verfall des zweiten Toten ist deutlich fortgeschritten: Die tiefen, schwarzen Augenhöhlen sind eingesunken und selbst die Nase hat sich bereits vom Schädel gelöst, nur noch die dunkle Nasenhöhle ist zu sehen. Sein abgezehrer, magerer Körper wird noch teilweise von einem zerschlissenen, roten Gewand bedeckt. Er trägt wie der erste Tote einen Gürtel mit Schwert um die Hüfte. Über seinen gesamten Körper winden sich zahlreiche kleine Würmer, einer schlängelt sich soeben durch seine Augenhöhle. Der Körper des dritten Toten ist dagegen komplett ohne Fleisch wiedergegeben.

Die Miniatur aus Florenz und die Pisaner Wandmalerei weisen einige gestalterische Ähnlichkeiten auf. Die drei Toten in der Miniatur liegen im Vergleich zum Fresko in Pisa gespiegelt in den geöffneten Särgen. Auch lässt sich hier der nach unten hin gesteigerte Zersetzungsprozess der drei Toten feststellen, ein Hinweis auf die Standeszugehörigkeit ist nicht zu erkennen. Bei den Verstorbenen handelt es sich um mit langen Gewändern und Schwertern ausgestattete Männer, doch lassen sich keine eindeutigen Herrschaftssymbole oder Indizien für die Zugehörigkeit zu einem Adelsstand erkennen. Die drei Lebenden sind dagegen mit ihren Kronen, edlen Gewändern, geschmückten Pferden und dem Falken dem Adelsstand zuzuordnen. Der Eremit, der in den Darstellungen des französischen Typus die Begegnung nur passiv im Hintergrund begleitet, ist im italienischen Typus aktiver Teilnehmer der Begegnung. Wo die Toten im französischen Typus selbst im Dialog mit den drei Lebenden stehen, kommt hier dem Einsiedler die Rolle des Vermittlers zwischen den beiden gegensätzlichen Gruppen zu. Wie auch häufig im französischen Typus festzustellen wird die Bildfläche in den Bereich der Lebenden und den Bereich der Toten unterschieden. Anstelle eines Wegkreuzes steht der Einsiedler, der das Bild in zwei Hälften teilt. Im

Vergleich zum Triumph des Todes in Pisa ist die höfische Gesellschaft in der florentinischen Handschrift der eigentlichen Bildtradition entsprechend auf eine Dreizahl junger Männer reduziert. Somit ist bis auf die ausbleibende Standeszugehörigkeit das Element der Spiegelung und die Gegenüberstellung beider Gruppen hier eindeutiger gegeben.

4.4.3 Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv.-Nr. 6153

In der Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Florenz wird ein Diptychon aufbewahrt, das dem florentinischen Maler Bernardo Daddi (um 1295–um 1348) zugeschrieben wird (Abb. 85).⁷¹⁶ Auch seine Werkstatt und Mitarbeiter werden als Urheber des Diptychons vermutet.⁷¹⁷ Die Entstehung wird um 1340 angesetzt.⁷¹⁸ Das Diptychon besteht aus vier goldgerahmten Tafeln. Diese setzen sich aus zwei nebeneinandergestellten, nach oben hin spitz zulaufenden Tafeln und jeweils einer darunter gelegenen, rechteckigen Predella zusammen. Der Erhaltungszustand ist schlecht: Die Oberflächen sind durch den Abrieb zu harscher Säuberungen beschädigt worden und von Holzwürmlöchern durchsetzt.⁷¹⁹ Die Predella wurde womöglich um 1936 von den beiden oberen Bildtafeln entfernt und dann wieder angefügt; die erneute Zusammenführung der Tafeln ist durch eine Ausstellung in Florenz im Jahr 1937 bezeugt.⁷²⁰ Die linke Bildtafel stammt aus dem Kloster S. Pancrazio in Florenz, die rechte Tafel aus der Kirche S. Pancrazio, was auf den rückseitig angebrachten Etiketten aus dem frühen 19. Jahrhundert vermerkt wurde.⁷²¹ Im Jahr 1808 wurden die beiden Bildtafeln in das Magazin der Uffizien verlegt und 1810 zum Konvent S. Marco geschickt. 1851 wurde das Diptychon im Zuge einer Ausstellung der Galleria dell'Accademia di Belle Arti präsentiert.⁷²² Die angewandte Technik ist Öl und Gold auf Holz.

Auf den beiden gegenüberliegenden Predellentafeln ist die Legende wiedergegeben. Auf der ersten, spitz zulaufenden Tafel des Diptychons ist eine *Sacra Conversazione* dargestellt. Die Tafel weist einen Goldgrund auf, der zu den Rändern mit einer dekorativen Prägung versehen ist, die sich als Gestaltungselement bei den Nimben der Heiligen

⁷¹⁶ Boskovits u. a. 2003, S. 72, Nr. 9; Offner u. a. 2001, S. 200.

⁷¹⁷ Offner u. a. 2001, S. 200.

⁷¹⁸ Boskovits u. a. 2003, S. 68, Nr. 9.

⁷¹⁹ Ebd.

⁷²⁰ Offner u. a. 2001, S. 200.

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Ebd.

wiederholt. Die Gottesmutter thront mit dem Christuskind unter einem Baldachin. Zu ihrer Linken stehen die hll. Katharina von Alexandrien und Johannes dem Täufer, zu ihrer Rechten die hl. Margarethe und ein nicht eindeutig zu identifizierender Bischof (der hll. Nikolaus oder Pankratius⁷²³). Auf der zweiten Tafel des Diptychons ist die Kreuzigung gezeigt. Der Goldgrund ist erneut mit einer zierenden Prägung geschmückt, die wie ein Band am Bildrahmen verläuft. Zu den Seiten des gekreuzigten Christi schweben zwei kleine Engel, zu seinen Füßen kniet die trauernde Maria Magdalena vor dem Kreuz. Rechts und links von ihr stehen die Gottesmutter als alte Frau, die sich zum Betrachter wendet und mit erhobener Hand auf ihren Sohn weist, und der hl. Johannes, der mit verschränkten Händen kontemplativ zum leidenden Christus am Kreuz blickt.

Auf der linken Predellentafel unterhalb der *Sacra Conversazione* sind die drei Lebenden dargestellt. Wie in den Haupttafeln spielt sich das Geschehen vor einem Goldgrund ab, der an den Rändern der Bildtafeln mit Punzierungen eines dekorativen, rahmenden Bandes versehen ist. Drei junge Männer reiten auf ihren Pferden einer Anhöhe entgegen. Die drei Lebenden sind als junge, bartlose Edelleute wiedergegeben. Sie tragen weite, prächtig mit Feh gefütterte Mäntel. Dies wird bei dem jungen Mann am linken Rand deutlich, der mit seinem Oberkörper zurückweicht und seine rechte Hand erhoben hat. Durch die ruckartig angedeutete Bewegung des Arms wird die edle Fehfütterung seines Mantels sichtbar. Darüber hinaus zeugt auch der Falke von der hohen Abstammung der jungen Männer. Der in der Mitte dargestellte Reiter verschränkt seine Hände ineinander, er dreht sich zum ersten Lebenden um und wendet seinen Blick von der unheimlichen Erscheinung ab. Der dritte Lebende trägt einen spitz zulaufenden Jagdhut und wie seine Begleiter einen weiten Mantel. Er neigt leicht das Haupt und blickt zum Einsiedler und den drei Toten, während er die Zügel seines Pferdes an sich zieht.

Auf der rechten Predellentafel steht der Eremit mit Bart und langer Kutte vor den drei Toten. Er ist den drei Edelleuten zu Pferde zugewandt und hält eine Schrifrolle mit der Aufschrift *COSTORO FURONO RE COME VO[I] E IN QUESTO MODO SARETE V[OI]* in der Hand. Die Banderole mahnt die Edelleute an die Botschaft des Leitspruchs – einst waren auch die Toten im Grab vor ihnen junge Könige, und so werden auch sie einst wie die drei Toten enden. Die Toten liegen auf einer steilen Anhöhe in einem großen Gemeinschaftsgrab. Durch den schlechten Erhaltungszustand der Tafel sind keine genauen Details ihrer Gestaltung zu erkennen, doch lässt sich besonders beim dritten Toten noch erahnen, dass sie wiederum in drei verschiedenen Abstufungen des Verfalls dargestellt

⁷²³ Offner u. a. 2001, S. 200.

waren. Die ersten beiden Toten tragen, wie ihre lebenden Gegenstücke, lange, weite Gewänder. Der lange Mantel des dritten Toten ist stark zerschlissen und hat sich bereits zum größten Teil zersetzt, unter den Stoffresten sind die abgemagerten Gliedmaßen des Verstorbenen sichtbar. Inwiefern sich die anderen Toten unterscheiden, ist durch die Beschädigungen nicht mehr festzustellen, doch kann, ausgehend vom Pisaner Fresko und der Miniatur in der Handschrift in Florenz, eine ähnliche Abstufung angenommen werden. Besonders zur florentinischen Miniatur lassen sich einige kompositionelle und ikonographische Ähnlichkeiten erkennen. So ist es in beiden Darstellungen der erste Reiter, der den Falken auf seinem Handgelenk trägt. Der zweite Lebende, der sich von den Toten abwendet und die Hände ineinander verschränkt, erinnert an die florentinische Handschrift, wenngleich der Mann sich in der Miniatur nicht abwendet, sondern lediglich das Haupt neigt. Zugleich entspricht er in seiner motivischen Darstellung dem zweiten Lebenden der Arsenal-Miniatur. Der zweite Lebende ist oft mit geneigtem Haupt dargestellt oder wendet den Blick von den drei Toten ab.

Die Geste des zweiten Toten mit den ineinander verschränkten Händen findet sich in der Predellentafel ebenso wie in der Miniatur wieder. Darüber hinaus wirkt der Eremit erneut als eine die Bildfläche teilende Instanz: Er verweist mit seiner Hand bzw. seinen Händen zu den Toten, während er sich den drei Edelleuten zuwendet. Wie im Pisaner Fresko hält der Eremit eine aufgerollte Schriftrolle in seiner Hand, in welcher die Botschaft des Leitspruchs erläutert wird. In Pisa steht der Einsiedler auf einer Anhöhe, in der Daddi zugeschriebenen Predellentafel und der Miniatur sind es dagegen die Särge der Toten, die auf einer steilen Anhöhe liegen.

Zwischen den Bildformeln der Predellentafeln des Diptychons und der Miniatur in Florenz lassen sich einige Ähnlichkeiten feststellen. Von einer bedeutsamen, maßgebenden Rolle des Pisaner Freskos kann in der Entwicklung der Bildkomposition ausgegangen werden. Inwiefern welche Darstellungen als Vorbilder gedient haben oder von anderen rezipiert wurden, lässt sich u. a. durch die nicht fest gesicherten Datierungen und teilweise zweifelhaften Urheberschaften nicht klären; auch könnten verlorene Kunstwerke dabei eine bedeutende Rolle gespielt haben, die weder schriftlich noch bildlich überliefert sind. Einige kompositionelle Traditionen und gestalterische Details lassen sich jedoch übergreifend in einigen Umsetzungen feststellen.

4.4.4 Subiaco, Kloster San Benedetto, Sacro Speco

In Subiaco befindet sich außerhalb der Stadt gelegen das Kloster San Benedetto, das auch *Sacro Speco* (heilige Grotte) genannt wird. *Sacro Speco* ist eines zweier Benediktinerklöster in Subiaco, Santa Scolastica und das kleinere San Benedetto. Das Kloster wurde um die Mitte des 11. Jahrhunderts über der Grotte des hl. Benedikts von Nursia gebaut, in welcher sich der Heilige drei Jahre als Einsiedler zurückgezogen haben soll, von der das Kloster seinen Namen erhielt.⁷²⁴

Das Benediktinerkloster ist reich mit Wandmalereien ausgestattet, auch eine Darstellung der Legende, die sich an der Treppe der Grotte des hl. Benedikts, der sogenannten Scala Santa, in Richtung der untersten Kapelle befindet (Abb. 86). Gegenüber der Legende ist der reitende Tod zu Pferde dargestellt, der über zahlreiche Tote zu seinen Füßen hinweg reitet und mit einem Schwert einen jungen Mann im Gespräch attackiert (Abb. 87).

Der Auftrag zur Ausmalung des Klosters entstand womöglich im Zuge des mühsamen Wiederaufbaus des Klosters um 1362, nachdem die große Pest von 1348, die Erdbeben von 1348 und 1349 und die vielseitigen Spannungen über die Jahrzehnte hinweg zu einer hohen Entvölkerung und Verwahrlosung der Gegend geführt hatten.⁷²⁵ Die Ausführung der Wandmalereien ist somit ab 1362 anzusetzen. Über den Künstler der Darstellung ist nichts bekannt. Es wird hierzu die Inschrift *Stammatico Greco pictor p* erwähnt, die sich hoch auf einem der Scala Santa gegenüberliegenden Pilaster befinden soll und als Signatur eines Malers, der zuletzt als *Maestro Trecentesco del Sacro Speco* bezeichnet wurde, gedeutet wurde.⁷²⁶ Ihm werden auch die Darstellungen der Taufe und die sogenannten Allegorien der Scala Santa zugeschrieben.

Die drei Lebenden stehen in einer Reihe nebeneinander auf einer Wiese am Waldrand. Sie sind hier nicht zu Pferde, sondern zu Fuß unterwegs. Am Waldrand befindet sich auch die Klause des Einsiedlers, der hinter den drei aufgebahrten Särgen der Toten steht. Die drei Lebenden stehen direkt vor den Särgen, blicken dabei aber nicht zu den Toten. Die beiden Edelleute links scheinen gerade in ein Gespräch vertieft, auf ihren Handgelenken sitzt jeweils ein Falke. Der erste Lebende trägt ein langes, dunkles Gewand mit Kopfbedeckung. Der zweite Lebende in der Mitte ist als Jüngling mit blonden Locken und weißem Gewand wiedergegeben. Beide halten ihre Hände im Redegestus ein Gespräch andeutend erhoben. Der Lebende vor dem Einsiedler trägt ein braunes Gewand mit weißer Haube. Er lauscht hingegen gespannt dem Eremiten, der gestikulierend und mit strenger

⁷²⁴ Giumelli 1982, S. 75.

⁷²⁵ Ebd.

⁷²⁶ Crowe/Cavalcaselle 1869, S. 74, Anm. 62.

Miene vor ihnen steht. Der bärtige Einsiedler verweist mit seiner linken Hand auf die drei Toten, die rechte Hand hält er den jungen Edelleuten entgegen.

Die drei Toten sind in ihren Gräbern leicht erhöht aufgebahrt. Wie in Pisa und Florenz steigert sich der Verfall ihrer Körper nach unten hin. Der erste Tote stellt das direkte Gegenstück zum ersten Lebenden mit Haube dar: Sie tragen beide die gleiche Kopfbedeckung und die gleichen weißen Falknerhandschuhe. Ebenfalls sehr ähnlich, wenngleich nicht völlig identisch sind das lange, rotbraune Gewand mit weißem Kragen. Die Gesichtsfarbe des ersten Toten ist blass-gräulich, er gleicht noch seinem lebendigen Gegenstück vor ihm. Im Reisetagebuch des Ferdinand Gregorovius von 1856 bis 1857 wurde die Gestalt fälschlich als „verstorbenes junges Weib“⁷²⁷ beschrieben, bei Künstle und Storck als „junge Prinzessin“⁷²⁸, doch hier irrten die Autoren, da sie die gewöhnliche Kleidung eines erwachsenen Mannes mit einer Haube als Frau deuteten. Der Tote in der Mitte zeigt hier eindeutige Spuren der Verwesung. Wangen, Augenhöhlen und Nase sind stark eingefallen, leichte Risse zeigen sich bereits im Gewand und in den weißen Handschuhen. Auf seinem Bauch und über das Gesicht verteilt tummeln sich kleine weiße Punkte, die womöglich Maden und Würmer darstellen sollen. Im dritten Sarg liegt schließlich ein vollständig fleischloses Skelett mit ebenfalls überkreuzten Armen.

Die Wandmalerei in Subiaco weist kompositorische Ähnlichkeiten zur Miniatur des florentinischen Manuskripts auf: Zwar sind die drei Lebenden nicht als drei Reiter dargestellt, dennoch verweisen die Falknerhandschuhe und ihre Falken auf die Falkenjagd. Der Eremit ist samt seiner Klausur gezeigt und wendet sich mit strengem Blick den drei Edelleuten zu und deutet dabei auf die drei Toten vor ihm. Die Edelleute starren nicht wie in den vorherigen Beispielen auf die vom Verfall gezeichneten Toten. Der erste Lebende wendet sich gespannt zum belehrenden Einsiedler, während seine beiden Begleiter sich auszutauschen scheinen. Zudem liegen die drei Säрге der Toten hier ebenfalls auf einer leichten Anhöhe, die mit einem kleinen Busch und einem kleinen Baum bewachsen ist. Wie in der Handschrift, dem Diptychon und dem Fresko in Pisa sind die drei Toten auch in Subiaco in drei verschiedenen Stufen der Verwesung gezeigt, die sich nach unten hin zum skelettierten Körper steigern.

Künstle und Storck erwähnten in ihren Beschreibungen zur Wandmalerei in Subiaco sich aus den Mündern der drei Toten windende Spruchbänder.⁷²⁹ Diese sind im aktuellen Zustand der Wandmalerei nicht mehr zu bezeugen, wobei bereits Storck anmerkte, dass

⁷²⁷ Gregorovius 1967, S. 345.

⁷²⁸ Künstle 1908, S. 51; Storck 1910, S. 37.

⁷²⁹ Künstle 1908, S. 51; Storck 1910, S. 37.

diese nicht auf der ihm vorgelegenen Fotografie zu sehen und sie womöglich übermalt worden seien.⁷³⁰ Abel sah in der gegenüberliegenden Wandmalerei des attackierenden Todes zu Pferde eine Fortführung der Legende⁷³¹: Während ein Lebender bei dem Einsiedler bleibt, sind die beiden ins Gespräch vertieften Edelleute weitergezogen. Der Tod mit langem, wehendem Haar galoppiert auf seinem apokalyptischen Pferd mit gezücktem Schwert und Sense heran und stößt dieses in die Schulter des jungen Mannes. Der Tod reitet über einen Haufen toter Menschen, unter denen sich auch Personen hohen Rangs, Mönche, Adelige, Frauen und Jünglinge befinden. Die Inschrift über dem reitenden Tod verdeutlicht, dass er als gnadenloser Gleichmacher vor keinem Lebewesen, egal ob jung oder alt, haltmacht: *I so' colei c'occido one persona Giovane e vecchia ne verun ne lasso De grande altura subito.*⁷³²

Der reitende Tod bietet als Erweiterung des Bildthemas einen Ausblick auf das Schicksal der hochmütigen Edelleute, die die Mahnungen des Einsiedlers nicht ernst nehmen. Die mutmaßliche erzählerische Fortführung der Legende bietet auch für den Betrachter ein abschreckendes Beispiel und erfüllt somit seine belehrende Pflicht, wenngleich diese auf keiner der bekannten literarischen Vorlagen beruht.

Eine der Bildformel in Subiaco ähnliche Wandmalerei findet sich in der Sakristei der Kirche San Luca in Cremona (Abb. 88). Fornari datierte die Wandmalerei, die sich in einer gotischen Wandnische befindet, um 1419; die Autorschaft wird Antonio de Ferrara zugeschrieben.⁷³³ Drei junge Reiter, ihre Jagdhunde und ein Knappe, der einen erlegten Hasen über der Schulter trägt, nähern sich einem großen roten Sarg, in dem drei Leichen nebeneinander aufgebahrt sind. Der Sarg liegt sich vor einem angedeuteten Waldstück. Hinter den drei Toten tritt ein Eremit mit langem Bart und brauner Kutte aus seiner Klause heraus. Er hat seine Arme in ähnlicher Geste wie in Subiaco erhoben, auch die Spruchbänder verweisen auf die Mahnungen, die der Eremit an die drei Edelleute richtet. Der erste Reiter mit langem Bart hat die Hand erhoben, während die beiden neben ihm auf die drei toten Körper vor ihnen deuten und im Austausch darüber scheinen. Die drei Toten sind wie in Subiaco in drei verschiedenen Verwesungsstufen dargestellt, die Steigerung des Zustands erfolgt wiederum von oben nach unten: Der erste Tote ist erst kürzlich verstorben und trägt ein langes Gewand, der magere Körper des zweiten Toten lässt bereits den

⁷³⁰ Storek 1910, S. 37.

⁷³¹ Abel 1866, S. 27.

⁷³² Die Inschriften sind nicht mehr lesbar und basieren nach Giumelli 1982, S. 238, Anm. 112, auf der von Federico Hermanin erwähnten Transkription des Mönches Don Celestino Ramella.

⁷³³ Fornari 2006, S. 5: <http://www.storiadelmondo.com/42/fornari.incontro.pdf> (aufgerufen am 28.02.2024); zur Zuschreibung siehe auch Van Marle 1932, S. 387f.

fortgeschrittenen Verfall erkennen, und der Körper des dritten Toten ist bereits skelettiert wiedergegeben. Der Knappe mit Spitzhut und erlegtem Hasen ist ein unüblicher Beteiligter der bedeutsamen Begegnung. Diese Beifügung lässt an die Begegnung des Camposanto in Pisa erinnern, in der im Gegensatz zur Dreizahl der Lebenden und Toten eine ganze Jagdgesellschaft auf die geöffneten Särge trifft. Der implizierte Redegestus des Eremiten vor seiner Klause und die umliegenden Bäume erinnern an Subiaco (wenngleich gespiegelt) – die jungen Edelmänner sind dagegen zu Pferde und nicht zu Fuß dargestellt.

4.4.5 Metz, ehem. Notre-Dame des Clairvaux

Bisher zeigten sich die bildlichen Umsetzungen des italienischen Typus hauptsächlich im italienischen Sprachraum. Eine Zeichnung Charles Abels einer ehemaligen Wandmalerei im Zisterzienserkloster Notre-Dame des Clairvaux in Metz, die das Bildthema im italienischen Typus wiedergibt, zeugt von einer Verbreitung des Typus auch außerhalb Italiens. Die Malereien wurden im Juli 1866 freigelegt und von Charles Abel und Auguste Prost zeichnerisch dokumentiert (Abb. 89 und 90).⁷³⁴ Die Zeichnung Abels befindet sich in der Bibliothèque Stanislas in Nancy (Bibliothèque Stanislas, boîte ms. 946 ABEL 167, Nr. 26), die Zeichnung Prosts ist im Bestand der Bibliothèque nationale de France (Collection Auguste PROST sur l'histoire de Metz. Dessins et croquis archéologiques de différents édifices de Metz, par Aug. Prost [Album XXV], NAF 4908).

In Abels Aufsatz aus demselben Jahr hielt er die Beschreibung der Malerei schriftlich fest. Das Fresko war bereits damals nur mehr fragmentarisch erhalten, zudem war wohl nach der Ausmalung ein Fenster durch die Mauer gebrochen worden.⁷³⁵ Dadurch ging wahrscheinlich auch der Hauptteil der Malerei – die Gruppe der drei Reiter – verloren.⁷³⁶ Der genaue Raum, in dem sich die Wandmalerei seinerzeit befand, ist nicht bekannt. Der in der Zeichnung Charles Abels angedeutete Bogen im unteren rechten Eck lässt vermuten, dass sich die Malerei ehemals schräg über einem Eingang oder einem Durchgang befunden haben könnte.⁷³⁷ Die Umstände lassen ebenfalls nur eine vage Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts zu.⁷³⁸

⁷³⁴ Abel 1866, S. 28.

⁷³⁵ Siehe die Zeichnungen von Charles Abel und Auguste Prost, Abb. 89 und 90. Prost gab die Maße des Fensters mit 0,8 x 0,85 m an.

⁷³⁶ Hans-Collas 2000, S. 29.

⁷³⁷ Ebd.

⁷³⁸ Ebd., S. 28f.

Am linken Bildrand treten die drei Reiter in die Bildfläche des Malereifragments. Hier sind lediglich die Vorderbeine des Pferdes bis zur Brust und das Bein des rechten Lebenden mit Sporen an den spitzen Stiefeln zu erkennen. Der Ort der Begegnung wird von Abel als grüne Wiese mit kleinen, weißen und roten Blumen beschrieben.⁷³⁹ Den Pferden voraus ist ein kleiner, weißer Hund (nach Abel ein King-Charles-Spaniel), der die Fährte zu den drei verwesenden Körpern aufgenommen hat. Leicht versetzt vor der Reitergruppe liegen die drei weißen, geöffneten Marmorsärge, in denen die drei Toten ruhen. Die meisten Details zur Darstellung der Toten gibt die Zeichnung Prosts vom 20. Juni 1866 preis, sowie die Beschreibungen Abels, die über die farbliche Gestaltung Auskunft geben. Der erste Tote wird gekrönt dargestellt, an seinen Knöcheln trägt er, genau wie der Reiter schräg über ihm, Sporen, um die Hüften wird ein Gürtel angedeutet. Die Krone, der Gürtel, die Sporen und der Harnisch der Pferde waren nach Abel vergoldet und zum Zeitpunkt seiner Aufzeichnungen „[...] dans un état de fraîcheur parfaite.“⁷⁴⁰ Unterhalb des Gürtels und um die Schultern des Toten winden sich zahlreiche kleine Würmer. Der zweite Tote ist bei Prost nur in seinen Umrissen mit Sporen an den Knöcheln angedeutet, bei Abel ist er als ein nackter Mann mit ausgemergeltem Körper dargestellt. Sein Haar, so führte Abel aus, fällt in langen, blonden Locken bis zu den Schultern hinab.⁷⁴¹ Den dritten Toten skizzierte Prost nur schemenhaft ab der unteren Körperhälfte, wobei die dünnen, knöchigen Beine auf eine fortgeschrittenere Zersetzung des Körpers schließen lassen. Abel zeigte in seiner Zeichnung nur schemenhafte Umrisse eines Menschen, dessen Zustand nicht genau zu definieren ist. In den Beschreibungen bestätigte er, dass es sich bei der dritten Leiche im Sarg um den jüngsten und körperlich am meisten vom Verfall gezeichneten Toten handelte.⁷⁴² Anhand Prosts Skizze und Abels Beschreibungen kann davon ausgegangen werden, dass die verlorene Wandmalerei wie in den bisher vorgestellten Beispielen des italienischen Typus die drei Toten in verschiedenen Stufen des Zerfalls wiedergab. Dabei scheint auch die Steigerung von oben nach unten beibehalten worden zu sein. Ferner verweisen die Sporen an den Knöcheln der zwei Toten und des Reiters womöglich darauf, dass die Toten als Ebenbilder der drei Reiter gespiegelt waren. Weder in Prosts noch in Abels Zeichnung ist der Eremit dargestellt, der als charakteristischer Bestandteil des italienischen Bildtypus gilt. Das Fehlen des Vermittlers zwischen den Lebenden und den Toten wurde durch drei Spruchbänder ersetzt, die sich aus den Mündern der Toten

⁷³⁹ Abel 1866, S. 29.

⁷⁴⁰ Ebd.

⁷⁴¹ Ebd.

⁷⁴² Ebd.

gewunden hatten. So ergriffen die Toten in Metz selbst das Wort, auch wenn sie nicht als sprechende und aufrecht stehende Tote dargestellt waren. Dank der Zeichnungen Abels und Prosts konnten folgende Satzfragmente rekonstruiert werden: Auf der Banderole des ersten, gekrönten Toten stand *Seigneur ... saveis ... voir comme sanier*, beim zweiten Toten ließ sich nur das Wort *mors ...* erkennen.⁷⁴³ Das Schriftband des dritten Toten las *Regardez co somes obscurs. Vers nos ont manigiet char & curs*.⁷⁴⁴ Die drei Toten ergänzten mit ihren Schriftbändern die Reden des hier abwesenden Einsiedlers. Die Schriftbänder verwiesen auf ihre Haut und ihr Fleisch, das von Würmern zerfressen war. Der Text des zweiten Toten könnte aufgrund des Wortes *mors* auf eine Belehrung über die Gleichheit alles Lebenden vor dem Tod und seine Allmacht deuten lassen.

Die überlieferten Zeichnungen und Beschreibungen des Wandbildes von Abel und Prost zeugen von einer Wandmalerei, die sich im französischen Sprachraum als eher unüblich zeigt – besonders in Anbetracht der in der französischen Buch- und Wandmalerei weitverbreiteten Bildkompositionen, die meist auf die Holzschnitte Marchants verweisen. Dem Künstler waren mit hoher Wahrscheinlichkeit Vorbilder des italienischen Typus bekannt. Besonders die Zeichnung Prosts ließe annehmen, dass die drei Särge der Perspektive nach auf einer Anhöhe platziert waren. Zwar scheint die Vermutung recht spekulativ, aber würde sich mit der Bildformel des Diptychons und der Wandmalerei in Subiaco decken. Für den italienischen Bildtypus unüblich wirkt die Abwesenheit des Einsiedlers. Seine Aufgabe übernahmen in Metz die Toten selbst, die durch ihre Spruchbänder selbst das Wort ergriffen.

4.4.6 Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Nr. 1093

Mit der Sammlung des englischen Kaufmanns Edward Solly kamen die Mitteltafel und die beiden Seitenflügel eines Jacopo del Casentino zugeschriebenen Triptychons im Jahr 1821 getrennt in die Berliner Gemäldegalerie (Abb. 91).⁷⁴⁵ Bei der Aufnahme der Bildtafeln aus Pappelholz in den Bestand der Gemäldegalerie wurden sie mit den Inventarnummern III.47 und III.61 versehen, 1845 wurden diese durch die heutigen Inventarnummern 1091 für die Mitteltafel und 1093 für die beiden Seitenflügel ersetzt.⁷⁴⁶ Im Jahr 1884 erfolgte die Ausleihe der Bildtafeln an die Sammlungen der Universität Göttingen.⁷⁴⁷ Die Rückgabe der

⁷⁴³ Abel 1866, S. 29 (und die Abbildung).

⁷⁴⁴ Ebd.

⁷⁴⁵ Boskovits 1988, S. 69, Nr. 28.

⁷⁴⁶ Ebd.; Dobbert 1881, S. 10.

⁷⁴⁷ Van Marle 1932, S. 387.

Mitteltafel fand 1917 statt, die beiden Seitenflügel folgten im Jahr 1933, anschließend wurden die Tafeln wieder in ihre ursprüngliche Form zusammengeführt.

Die Autorschaft und Herkunft des Triptychons wurde viel diskutiert. Kugler ordnete 1834 die beiden Bildtafeln zunächst der Sienesischen Schule zu, bis er 1838 bei Tafel Nr. 1093 florentinische, und bei Nr. 1091 sienesishe Herkunft annahm.⁷⁴⁸ Eine feste Zuschreibung nahm schließlich Sirén um 1914/1915 vor und schrieb die drei Bildtafeln fest dem Florentiner Maler Jacopo del Casentino zu.⁷⁴⁹ Die Zuschreibung wurde von der späteren Forschung übernommen, während sich van Marle nur mit Vorbehalt anschloss.⁷⁵⁰ Die Entstehung des Triptychons ist in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zu datieren. Die angewandte Technik war Öl und Gold auf Pappelholz.⁷⁵¹

Auf der Mitteltafel ist die Gottesmutter auf einem erhöhten Thron von Heiligen umgeben dargestellt. Auf ihrem Schoß steht aufrecht der kleine Christusknabe, der sich zu den Heiligen zu seiner Linken wendet. Er zieht Marias Schleier verspielt zu sich und greift nach dem aufgeschlagenen Buch, das ihm ein heiliger Dominikanermönch entgegenhält. Bei dem Dominikaner könnte es sich um den hl. Dominikus oder den hl. Thomas von Aquin handeln, da beide als ikonographisches Attribut das aufgeschlagene Buch teilen.⁷⁵² Unter der Heiligenversammlung um den Thron befinden sich die hll. Johannes der Täufer, Agnes mit Lamm, der Franziskanermönch Franz von Assisi und ein hl. Bischof, womöglich der hl. Zenobius, der Stadtpatron von Florenz.⁷⁵³ Auf dem rechten Seitenflügel ist die Kreuzigungsszene mit Maria, Johannes und Maria Magdalena gezeigt. Der linke Flügel ist zweigeteilt: Oben ist die Geburt Christi, darunter die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten dargestellt.⁷⁵⁴ Auf dem unteren, hochrechteckigen Stück der Bildtafel ist die Legende etwas gedrängt wiedergegeben (Abb. 92). Die drei Lebenden, als junge Adelige gezeigt, treffen in einer Felslandschaft mit ihren Pferden auf die drei Toten. Der Grund zwischen den Felsen ist mit Gold gefüllt und über der Begegnung mit einer zierenden Prägung versehen. Die drei Toten liegen zu Füßen der Reiter in ihren Särgen aufgebahrt. Der kleine, gefleckte Jagdhund wittert die fauligen Leiber der Toten und nähert sich den drei Särgen. Erneut ist der gesteigerte Verwesungszustand der drei Körper von

⁷⁴⁸ Boskovits 1988, S. 69, Nr. 28.

⁷⁴⁹ Sirén 1917, S. 190–191.

⁷⁵⁰ Van Marle 1932, S. 387; Boskovits 1988, S. 70, Nr. 28.

⁷⁵¹ <https://id.smb.museum/object/866244/madonna-mit-dem-kind-sechs-heiligen-vier-engeln-und-zweistiftern> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁷⁵² Boskovits 1988, S. 70, Nr. 28.

⁷⁵³ Ebd.

⁷⁵⁴ Besonderer Dank gilt Herrn Dr. Neville Rowley, Berlin, Gemäldegalerie / Skulpturensammlung, für die freundliche Zusendung der hochauflösenden Gesamtansicht des Triptychons danken.

oben nach unten festzustellen. Der erste Tote gleicht bis auf seine gräuliche Blässe noch den drei Edelleuten über ihm. Unter seinen gekreuzten Armen sind bereits die Innereien aufgebläht. Er ist mit weißen Handschuhen, Haube und prächtig verziertem Gewand dargestellt. Deutlicher von der Verwesung gekennzeichnet ist der zweite Tote, sein Gesicht ist schon fast einem Totenschädel gleichend eingefallen, die Ärmel seines Gewandes haben sich bereits zersetzt und zeigen seine mageren Arme. Sein kahles Haupt wird von einer Krone geziert. Der dritte Tote ist erneut als Skelett gezeigt.

Hinter den Särgen, und den größten Teil der Bildfläche einnehmend, befinden sich die drei Adeligen auf ihren Pferden, die prächtig behangen und geschmückt sind. Die Pferde neigen ihre Köpfe zu den drei Toten vor ihnen. Begleitet werden die drei Edelleute von einer weiteren Person, die links dicht hinter dem Pferd steht und der unheimlichen Begegnung gespannt beiwohnt. Der erste Reiter auf dem Schimmel ist als bärtiger Mann dargestellt. Er trägt ein langes, mit edlem Kragen besetztes Gewand und eine Haube mit Krone. Vom Anblick der Toten in ihren Särgen überrascht hält er die mit dem Falknerhandschuh bekleidete Hand vor die Brust, während er mit der anderen die Zügel seines Pferdes an sich zieht. Der zweite Lebende, ein bartloser Jüngling, blickt zum ersten Lebenden. Auch er trägt einen edel verzierten Kragen, in seiner Hand hält er einen Bogen, der auf die vorangegangene Falkenjagd schließen lässt. Der dritte, ebenfalls bartlose Lebende neigt das Haupt und hält die Hand vor die Brust, auf der anderen scheint ein Falke zu sitzen.

Wie in Metz fehlt auch hier der Eremit. Als unüblicher Teilnehmer der Begegnung zeigt sich der Mann links neben dem ersten Lebenden. Seine Rolle in dem Tafelbild lässt sich nicht genau definieren. Rotzler und Künstle sahen in ihm einen Bediensteten oder Knecht, der die Jagdgesellschaft zu Fuß begleitet.⁷⁵⁵ Die Zugabe des Knechts scheint besonders ungewöhnlich, da er weder Bestandteil der literarischen Überlieferung ist, noch wie der mahnende und vermittelnde Einsiedler einen tieferen Sinn zum Bildthema stiftet. Vielmehr stört er fast die doppelte Dreizahl, in der die Lebenden und die Toten einander gegenübergestellt sind. Ein Knappe mit erlegtem Hasen ergänzt auch die Wandmalerei in der Sakristei in Cremona ohne besondere Rolle; allerdings ist dort auch der Einsiedler Teil der Bildkomposition.

Rotzler deutete die drei Edelleute als Stellvertreter der drei Lebensalter, angefangen mit dem bärtigen Mann als Ältesten der Runde.⁷⁵⁶ Die beiden verbleibenden Edelmannen lassen sich auf den ersten Blick in ihrem Alter nicht eindeutig unterscheiden, weshalb Rotzlers

⁷⁵⁵ Rotzler 1961, S. 160; Künstle 1908, S. 56.

⁷⁵⁶ Van Marle 1932, S. 387; Rotzler 1961, S. 160.

Vermutung nicht schlüssig scheint. Er merkte an, dass die drei Lebenden durch ihre Kronen als Fürsten verschiedener Ränge gekennzeichnet sind. Da die drei Adligen allesamt verschiedene Kronen tragen, die auf verschiedene Adelstitel verweisen, scheint dies zutreffend.

Das Tafelbild stimmt mit einem Gemälde überein, das sich im Schloss Flechtingen in Gardelegen befindet. Bildliche Wiedergaben der Legende auf Tafelbildern zeigen sich als äußerst selten. Die frühesten bekannten Beispiele im Bereich der Tafelmalerei, zwei Bildtafeln, die 1292 von Herzog Amadeus V. von Savoyen in London erworben wurden, haben sich nicht erhalten.⁷⁵⁷

4.4.7 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23215

Im Jahr 1350 vermählte sich Bianca von Savoyen mit Galeazzo II. Visconti, Gründer der Universität von Pavia und Förderer Petrarca's.⁷⁵⁸ Die Entstehung des Stundenbuchs der Bianca von Savoyen wurde von Leidinger, Rotzler und van Marle in dieselbe Zeit der Vermählung datiert.⁷⁵⁹ Urheber des lateinischen Breviers ist Johannes de Cumis, dessen Autorschaft durch eine Eintragung gesichert ist.⁷⁶⁰ Im Jahr 1824 wurde das Stundenbuch für ungefähr 20 Gulden von der Bayerischen Staatsbibliothek in München angekauft, wo es unter der Signatur Clm 23215 aufbewahrt wird.⁷⁶¹

Die Miniatur der drei Lebenden und der drei Toten befindet sich auf fol. 178^v (Abb. 93). Die Bildfläche ist gerahmt, unter der Darstellung der Legende ist in einer Kartusche das Allianzwappen der Savoyen und Visconti wiedergegeben; die Kartusche ist zudem von stilisiertem Blattdekor umgeben. Zu den Ecken der Miniatur winden sich Ranken mit stark stilisierten Blättern, die von Rotzler als „[...] von typisch mailändischer Faktur“⁷⁶² beschrieben wurden.

Am linken Bildrand steht der Eremit mit langem Bart und Haar vor einer kleinen Kirche oder Kapelle in einer steilen Felslandschaft. Der Hintergrund ist klein geschacht. Die Klausur des Einsiedlers ist auf dem steilen Hügel am rechten Bildrand zu sehen. Der Eremit stützt sich mit gefalteten Händen auf seinem Stock ab. Vor seinen Füßen, die von seiner

⁷⁵⁷ Rotzler 1958, Sp. 512–524.

⁷⁵⁸ Brion-Guerry 1950, S. 172; Leidinger 1912, S. 32, Nr. 183.

⁷⁵⁹ Leidinger 1912, S. 32, Nr. 183; Van Marle 1932, S. 389f.; Rotzler 1961, S. 140.

⁷⁶⁰ Der Künstler nennt sich zu Beginn der Handschrift selbst Johannes filius magistri Benedicti de Cumis pictus et ordinatus; Nagler 1836, S. 219.

⁷⁶¹ Der Verkäufer des Stundenbuchs wird nicht genannt. Leidinger 1912, S. 32, Nr. 183; <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00113475-3/> (aufgerufen am 28.02.2024).

⁷⁶² Rotzler 1961, S. 140.

langen Kutte bedeckt sind, liegen die drei geöffneten Särge der Toten. Die Särge sind wie in einigen der vorherigen Beispiele an einem Hang aufgebahrt. Dem Einsiedler stehen die drei jungen Edelleute gegenüber. Die Männer tragen kurze Wämser mit Gürteln und spitzes Schuhwerk. Sie sind alle jung, bartlos und ohne eindeutige Insignien dargestellt, es lassen sich weder Alters- noch Standeszugehörigkeit feststellen. Der erste Lebende blickt direkt zum bärtigen Eremiten und streckt ihm die rechte Hand entgegen. Die anderen Lebenden scheinen dagegen vom Anblick der drei Toten zu ihren Füßen ergriffen. Der zweite Lebende trägt eine kapuzenähnliche, gemusterte Haube. Seine Stirnfalten machen seine Betroffenheit über die Erscheinung deutlich. Vor seiner Brust zeigen sich kleine schwarze Silhouetten geflügelter Wesen, die nicht näher zu bestimmen sind. Rotzler beschrieb diese als „[...] geflügelte, teuflerartige Wesen [...]“ und verwies dazu auf ein unbekanntes, in Le Bar verwahrtes Tafelbild des Totentanzes, in dem sehr ähnliche, kleine Teufelsfiguren dargestellt sind, die auf den Köpfen und vor den Mündern der Lebenden schweben.⁷⁶³ Der dritte Edelmann trägt ein Wams mit ähnlicher Musterung wie die spitze Kopfbedeckung des zweiten Lebenden. Bestürzt hält er seine Hand erhoben und blickt zu den drei geöffneten Särgen.

Die drei Toten in den Särgen sind wie üblich in verschiedenen körperlichen Zuständen wiedergegeben; dabei wirkt der erste Tote links wie soeben entschlafen und ist bis auf sein Gesicht komplett von seinem Leichentuch umhüllt. Das Gewand des zweiten Toten hat sich bereits zersetzt, auch sein abgemagerter Körper ist deutlich von den Fäulnisvorgängen gezeichnet. Zahlreiche kleine Würmer und Skorpione sind über seinen Körper verteilt. Noch desolater ist der körperliche Zustand des dritten Leichnams. An Stelle eines abgemagerten Körpers sind nur die Knochen und der Schädel des Toten zu erkennen. Der gesamte Sarg ist komplett mit Skorpionen und Würmern übersät.

In der Miniatur des Stundenbuchs der Bianca von Savoyen lassen sich Ähnlichkeiten zum Pisaner Fresko und der Miniatur in der Florentiner Handschrift feststellen: Die Begegnung der drei Lebenden, des Einsiedlers und der drei Toten findet in einer einsamen Hügel- bis Berglandschaft statt, die Klause des Eremiten ist ebenfalls dargestellt. Die drei Särge sind in einer leichten Schräge nebeneinander an einem kleinen Hang wiedergegeben, wobei sich die Steigerung der Verwesung hier von unten links nach rechts oben vollzieht. Die Lebenden sind nicht weiter in Alter und Stand definiert und allesamt als junge Edelleute ähnlichen Alters dargestellt. Sie sind hier nicht zu Pferde oder mit eindeutiger

⁷⁶³ Rotzler 1961, S. 141; Hoepffner 1927, S. 553–569; Sardou 1882, S. 177–189; befindet sich in der Kirche St. Jacques le Majeur in Le Bar-sur-Loup.

Jagdausstattung wie Falken und Jagdhunden unterwegs, wie es im Vergleich mit den anderen Beispielen bisher nur in Subiaco zu sehen war.

Auffällig scheint die Haltung des ersten Lebenden, der seine rechte Hand dem Einsiedler entgegenstreckt. Mit dem linken Zeigefinger weist er auf die drei Toten. Der Eremit, der sonst häufig mit Gesten auf die Toten oder ein Schriftband verwies, stützt sich scheinbar regungslos auf seinem Stock ab. Der Einsiedler entspricht hier mehr seinem Auftreten in den französischen Mischtypen, wo er der Begegnung unbeteiligt aus der Ferne beiwohnt. Fast wie in Schockstarre wirken dagegen die beiden anderen Edelleute, die zu den entstellten Körpern der Toten blicken, anstatt den alten Einsiedler vor der kleinen Kapelle zu beachten.

Zwischen den bisherigen Beispielen lassen sich viele gestalterische Ähnlichkeiten feststellen. Die Verortung der Begegnung in einer felsigen Hügellandschaft mit einer nahegelegenen Mönchsklausur zeigen sich als gängige Bildmotive im italienischen Typus. Der im italienischen Typus mit den Lebenden kommunizierende Einsiedler wirkt in diesem Beispiel eher zurückhaltend, während der Lebende scheinbar den Dialog mit ihm initiiert.

4.4.8 Vezzolano, Abbazia Santa Maria

In der Nähe von Albugnano in Piemont befindet sich die romanische Abtei Santa Maria di Vezzolano. Die Geschichte der Anlage reicht bis ins 8. Jahrhundert zurück.⁷⁶⁴ In der mit zahlreichen Fresken ausgestatteten Abtei Santa Maria di Vezzolano befindet sich auch, im Nordarm des Kreuzgangs, eine Wandmalerei der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Durch die sagenumwobene Gründung der Abtei wurde die Darstellung häufig falsch gedeutet: Der Legende nach soll Karl der Große für ihren Bau verantwortlich gewesen sein. Er soll vor 800 auf der Reise zu seiner Kaiserkrönung in Rom einen Halt in Vezzolano eingelegt haben, um das Basrelief Maria Assumpta zu besichtigen.⁷⁶⁵ Die Legende besagt, dass ihm die mystische Erscheinung dreier Skelette zum Bau des Klosters bewegt haben sollte, auf die er während der Jagd in der Gegend um Albugnano getroffen sei.⁷⁶⁶ Ein Einsiedler belehrte ihn über die Eitelkeit der Welt und heilte ihn durch Bitten an die Gottesmutter von seiner Epilepsie.⁷⁶⁷ Die hohe Ähnlichkeit der in der Gründungslegende auftauchenden drei Skelette und des moralisierenden Einsiedlers mit

⁷⁶⁴ Motta 1960, S. 2f.

⁷⁶⁵ Ebd., S. 3.

⁷⁶⁶ Renier 1900, S. 378.

⁷⁶⁷ Ebd.

der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten führte daher häufig zur falschen ikonographischen Identifizierung des Freskos, das sich im Nordarm des Kreuzgangs der Abtei befindet. Renier erkannte in dem Fresko die Darstellung der Legende; er datierte ihre Entstehung in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, während sich Ciaccio und Storck für eine Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts aussprachen.⁷⁶⁸

Unter der fünften Arkade des nördlichen Kreuzgangs befindet sich die Darstellung der Legende (Abb. 94). Die gesamte, horizontal in drei Zonen unterteilte Wandfläche wird von den Malereien eingenommen. Direkt unter der Lünette wird Christus in der regenbogenfarbigen Mandorla dargestellt. Zu den Seiten wird er von den vier Evangelistensymbolen umgeben. In der zweiten Zone ist die Anbetung der Könige dargestellt. Hinter der Gottesmutter steht ein Engel mit bunten Flügeln, der ihr Giovanni del Rivalba aus Castelnuovo, einen Wohltäter der Abtei, anempfiehlt.⁷⁶⁹ Gerade die zweite und die dritte Bildzone weisen größere Beschädigungen auf. Unter den drei Lebenden und den drei Toten befindet sich eine weitere Zone, die an ein Transi erinnert; die zugehörige Malerei lässt sich durch den Erhaltungszustand nicht mehr genau erkennen, es scheint sich jedoch um die Darstellung eines Verstorbenen zu handeln. Nach Motta ist es die Grabstätte des Giovanni del Rivalba.⁷⁷⁰

In der dritten Zone ist die Legende auf dunkelblauem Grund dargestellt. Die Begegnung ist besonders dynamisch gestaltet: Auf der rechten Seite der querformatigen Bildfläche sind die drei Reiter wiedergegeben. Ihre drei Pferde bäumen sich auf, die drei in edle Wämser gekleidete Reiter sind ebenfalls von der ruckartigen Bewegung ergriffen. Der erste Lebende ist rücklings in hellrotem Wams dargestellt. Er wirft seinen Oberkörper nach hinten und hat seine linke Hand erhoben. Sein Haar ist braun und schulterlang, auch ein Kinnbart ist noch zu erahnen. Der zweite Reiter trägt ein blau-weißes Wams im Mi-parti mit rotem Kragen, an seinem Gürtel ist ein Schwert befestigt. Haare und Bart gleichen dem seines Vorgängers, nur trägt der zweite Lebende überdies einen auffälligen, spitz zulaufenden Hut. Er hat vor Schreck seinen linken Arm erhoben und von den Zügeln abgelassen, mit der rechten Hand versucht er sich noch auf dem Rücken des aufgeregten schnaubenden Pferdes festzuhalten. Dicht neben dem zweiten Reiter ist der dritte Lebende gezeigt. Seine Darstellung hat sich am schlechtesten erhalten. Er scheint sich dem unheimlichen Anblick nicht stellen zu können und vergräbt sein Gesicht panisch in seinen

⁷⁶⁸ Ciaccio begründete dies anhand der Mode der drei Edelleute. Renier 1900, S. 380; Ciaccio 1910, S. 343ff.; Storck 1910, S. 38f.

⁷⁶⁹ Motta 1960, S. 13.

⁷⁷⁰ Ebd.

Händen. Zu den Füßen der aufbrachten Pferde stehen zwei kleine Jagdhunde. In der Fußzone zeigen sich einige Beschädigungen der Malerei, die Farbschichten sind stark verblasst und teilweise beschädigt. Der erste Hund wittert noch die fauligen Leiber der Toten, während der zweite Hund zum Einsiedler in der Bildmitte blickt. Der Eremit ist in nicht weniger bewegter Pose gezeigt: Er wendet sich den drei Edelleuten zu Pferde zu und verweist mit seiner rechten Hand auf die drei Toten, die sich soeben aus ihren Gräbern erheben. In der rechten Hand hält er ein aufgerolltes Schriftband und umgreift gleichzeitig ein Stück Stoff seiner weiten, grauen Kutte, die in Faltenkaskaden zu Boden fällt. Der Inhalt des Schriftbandes ist nicht mehr zu erkennen, ebenfalls ist der Bereich um sein Gesicht zwischen Bart und Kapuze zerstört. Ein weiteres Schriftband mit nicht erhaltener Aufschrift schwebt auf dem tiefblauen Grund über dem Einsiedler. Die drei Toten, auf die der Mönch so eindringlich hinweist, erheben sich aus dem geöffneten Steinsarg. Sie stehen vor einer kleinen Basilika aus rötlichem Gestein. Gerade im Bereich der drei Toten häufen sich die Wandbeschädigungen, wobei sich die Darstellung der ersten beiden Toten noch am besten erhalten hat. Der Körper des ersten Toten, der sich mit ausgestreckten Armen aus dem Grab erhoben hat, ist skelettiert und erscheint bräunlich-grau verfärbt. Dicht hinter ihm steht der zweite Tote mit geneigtem Haupt. Der Tote mit beinahe skelettiertem Körper ist noch in sein Leichentuch gekleidet, ist aber im Begriff, dieses abzulegen. Von besonders flächigen Beschädigungen ist der dritte Tote betroffen. Noch zu erkennen ist, wie er mit seinem rechten Bein aus dem steinernen Grab steigt und sich dabei mit der Hand auf seinem Knie abstützt.

Im Vergleich zur Miniatur des Stundenbuchs der Bianca von Savoyen nimmt der Eremit hier wieder eine aktive Rolle ein. Wie zuvor der erste Lebende ist es in diesem Fresko der Einsiedler, der eindringlich auf die drei Toten und das (nicht mehr lesbare) Schriftband in seiner linken Hand verweist. Die drei Edelleute wirken durch ihre bewegte Körperhaltung und die aufgeschreckten Pferde besonders panisch. Fast alle Reiter haben von den Zügeln abgelassen und sind vom Schwung ihrer aufgebrauchten Pferde ergriffen. Der dritte Reiter vergräbt sogar verzweifelt sein Gesicht in seinen Händen, weil er den Anblick der Toten nicht ertragen kann.

Die Wandmalerei in Vezzolano weicht in ihrer Umsetzung von den bisherigen Bildbeispielen des italienischen Typus ab: Vielmehr handelt es sich hier um eine Mischung des französischen und des italienischen Typus. Der Einsiedler scheint dabei die mahnende Rolle zu übernehmen, während sich die drei Toten von neuen Lebensgeistern erfüllt aus ihren Gräbern erheben und sich den drei Lebenden präsentieren. So werden hier die

signifikanten Merkmale beider Bildtypen – die „lebenden“ Toten des französischen Typus mit dem vermittelnden Einsiedler und den geöffneten Särgen des italienischen Typus – miteinander verbunden. Doch stellt auch bereits der Holzschnitt Guy Marchants eine Kombination beider Bildtypen dar, in welcher der Einsiedler mit den drei aufrecht stehenden Toten verbunden wird. Es wird deutlich, dass die Einteilung in zwei Bildtypen nur begrenzt durchsetzbar ist. Zahlreiche, teils weit verbreitete Darstellungen wie der Holzschnitt von Marchant geben die Begegnung in einer Mischform wieder, die auf keiner literarischen Vorlage fußt.

Nachdem keine eindeutigen Vorbilder der Bildbeispiele bestimmbar sind, lässt sich auch kein Ursprung der Vermischung der beiden Bildtypen festlegen. Festzuhalten ist, dass die Übergänge zwischen den verschiedenen motivischen Unterscheidungen fließend und zeitlich nicht fixierbar, aber zumindest skizziert als Entwicklung zu beobachten sind. Die ausgewählten bildlichen Umsetzungen wurden nach ihrer Bedeutung, Bekanntheit und teils nach Kuriosität ausgewählt und stellen lediglich eine Auswahl dar. Die Reihenfolge der Auflistung soll nicht für eine aufeinanderfolgende Entwicklung stehen, sondern die ikonographische Vielfalt und die ikonographische Entwicklung des Bildthemas sichtbar machen. Ebenfalls ist wichtig zu betonen, dass sich zahlreiche Bildwerke der Legende nicht erhalten haben, die wegweisend für die Entwicklung der Ikonographie gewesen sein könnten.

5. Zusammenfassung

Die ursprünglich in der höfischen Literatur beheimatete allegorische Konstruktion erfuhr im Mittelalter eine christliche Umdeutung, die didaktische Funktion des Stoffs wurde im Sinne der Katechese erweitert.

Das christliche Glaubensbekenntnis betont Leiden, Tod und Auferstehung Christi; der Leidensweg Christi soll dem Einzelnen als Vorbild dienen (*Imitatio Dei*). Die Lebensführung des Menschen sollte auf sein Schicksal nach dem Tod ausgerichtet sein: Im Hinblick auf die christliche Eschatologie und das Jüngste Gericht ist eine bewusste Lebensweise von größter Bedeutung. Besonders die Lebensbedingungen im Mittelalter erforderten es, die eigene Sterblichkeit zu reflektieren. Die Passion Christi wird vorbildhaft für die Erlangung des individuellen Seelenheils. In den Evangelien sind die Auffassungen von Tod und Weltgericht nicht einheitlich, sondern unterscheiden sich als Vorstellung des individuellen Gerichts nach Matthäus und des kollektiven Gerichts nach Johannes. Die Überlieferung der Vier letzten Dingen und die Lehre vom Fegefeuer sollte die Sünder zur Läuterung bewegen und den Aufstieg in den Himmel ermöglichen.

Das Schicksal der Seele nach dem Tod war aber nicht allein von der Lebensweise des Einzelnen abhängig, auch konnte durch die Institutionalisierung des Totengedenkens mit Fürbitten und Verbrüderungen dem Verstorbenen oder Lebenden geholfen werden: Durch klösterliche Reformen wie in Cluny und Hirsau wurde die Memoria der Seelen und aller Gläubigen zur Pflicht der Mönche.

Als *Contemptus Mundi* wird in der christlichen Spiritualität die Geringschätzung der diesseitigen Welt bezeichnet. Der geistige Kontext des *Contemptus Mundi*, die asketischen Anstrengungen der Reformklöster und die durch Katastrophen erschwerten Lebensbedingungen der Bevölkerung waren Nährboden für die mittelalterliche Bußliteratur. Dazu zählten auch kleine Sterbebücher wie die *Ars Moriendi*, die über den guten Tod aufklären sollten und zunächst für den priesterlichen und schließlich auch für den privaten Gebrauch durch Laien genutzt wurden. Zwischen dem 11. und dem 13. Jahrhundert entstand zudem eine Vielzahl von der Weltverachtung gewidmeten Gedichten in Vers oder Prosaform. Dazu zählen u. a. das satirische *De Contemptu Mundi* von Bernhard von Cluny und das einem Noker zugeschriebene *Memento-Mori*-Gedicht, ebenso die *Vado-Mori*-Gedichte der *Contemptus-Mundi*-Literatur.

Der Umgang mit dem Tod wurde im Mittelalter auch bildlich verarbeitet. Die Bildgattung des Totentanzes spiegelt die Erbarmungslosigkeit des Todes in Schrift und Bild wider. Dieser lagen Texte zugrunde, die wohl ausgehend von Frankreich verbreitet wurden. In den

Texten wurden die Klagen verschiedener Standesvertreter über den Tod wiedergegeben. In der Bildgattung sind die jeweiligen Klagenden mit dem als Skelett personifizierten Tod im Tanz dargestellt. Der Totentanz fand besonders in der Druckgrafik und der Wandmalerei weite Verbreitung. In Zusammenhang mit der Bildgattung der Totentänze kann auch die bildliche Wiedergabe der drei Lebenden und der drei Toten gesehen werden.

Bei der bildlichen Überlieferung zur Legende der drei Lebenden und der drei Toten werden zwei Bildtypen unterschieden. Diese Unterscheidung orientierte sich an den literarischen Traditionen im jeweiligen Sprachraum. Die Erzählung wurde im französischen, italienischen, englischen und deutschen sowie niederländischen Sprachraum überliefert. Die frühesten tradierten Gedichte stammen aus Frankreich; sie zeichnen sich inhaltlich dadurch aus, dass die drei scheinbar „lebenden“ Toten das Wort ergreifen und die Edelleute mit ihren Mahnreden konfrontieren. In der italienischen Literatur liegen die Toten dagegen in ihren Särgen, die strengen Belehrungen gibt hier ein Eremit wieder, der die Begegnung begleitet.

Frühe Beispiele der drei Lebenden und der drei Toten in der bildlichen Kunst finden sich im französischen sowie im italienischen Sprachraum. Die Miniatur der Handschrift in der Bibliothèque de l' Arsenal zählt zum französischen Bildtypus und wird in den Zeitraum von 1285 bis 1292 datiert. Sie gilt als die früheste bekannte Wiedergabe der Legende.

Zeitgleich zum französischen Bildtypus verbreitete sich der italienische Typus und ist ebenfalls, wenngleich seltener, im französischen (siehe die verlorene Wandmalerei in Metz oder die Miniatur im Stundenbuch der Bianca von Savoyen) Sprachraum nachweisbar. Sein Vorkommen lässt sich wahrscheinlich auf frühe italienische Wandmalereien (wie beispielsweise im Camposanto in Pisa) zurückführen, die reisenden oder aus dem italienischen Sprachraum stammenden Künstlern bekannt waren.

Die bildlichen Umsetzungen des französischen Typus wurden durch verschiedene ikonographische Details ergänzt: Neben der Charakterisierung der drei Männer als Edelleute auf der Falkenjagd folgen u. a. die Darstellung der drei Lebenden als die drei Lebensalter (das Alter der Lebenden wird dabei häufig durch einen Bart bzw. Bartlosigkeit oder graues Haar illustriert), Hinweise auf die Standeszugehörigkeit, als Rangstufen oder als Vertreter des Adels, der Geistlichkeit und der Bürgertums umgesetzt, entweder bei den Lebenden oder bei beiden Gruppen (dabei sind gelegentlich einige der Lebenden bzw. Toten als Frau gezeigt); weiterhin die Darstellung einer oder beider Gruppen als Könige und damit einhergehend die Spiegelung der Lebenden und der Toten. Die Toten sind in ihrer Wiedergabe häufig in drei verschiedenen Stadien ihrer Verwesung bis zur kompletten

Skelettierung unterschieden. Die Hinweise auf Standeszugehörigkeit erinnern dabei an den Totentanz, der durch seinen langen Reigen aus verschiedenen Standesvertretern, Geschlechtern und Lebensaltern vermittelt, dass niemand vom Tod verschont bleibt, wie es auch durch den Leitspruch der Legende hervorgehoben werden soll; so wird auch die große Einwirkung der Totentänze auf die Bildgattung ersichtlich. Durch den Hinweis auf die Standeszugehörigkeit wird nicht allein die Allgemeingültigkeit der Legende betont, sondern zudem eine bewusste Kritik am Adelsstand geübt. Beim italienischen Typus lässt sich ebenfalls eine derartige Verteilung der Kritik feststellen, nachdem der Mönch, stellvertretend für den Klerus, warnende und tadelnde Worte an die Edelleute richtet. Auch wenn durch die Legende ursprünglich besonders die Kritik an der säkularen Macht vermittelt werden sollte, war sie nicht allein darauf beschränkt, sondern nach Belieben anpassbar, wie Kichby treffend zusammenfasste: „In other words, the genre’s didactic morality could be applied to any class or group, making it the vehicle for a nascent form of estates satire“⁷⁷¹. So werden im dritten Gedicht eines anonymen Autors die drei Toten als drei Geistliche charakterisiert⁷⁷² – und damit zusätzlich durch die Kritik an der Geistlichkeit ergänzt, wenn nicht sogar auf den Klerus verlagert.

Auch wird die Gegenüberstellung der beiden Gruppen häufig durch Spruchbänder ergänzt, die Bezug auf die Textüberlieferung und den damit verbundenen Leitspruch nehmen. Für den literarischen Ursprung des Bildthemas ist der Dialog wichtig. Der statische Charakter des Bildes vermag nicht, die Wechselseitigkeit des Gesprächs der Lebenden und der Toten und seine Botschaft wiederzugeben. Die Rede muss daher bildlich signalisiert werden, wie durch den erhobenen Zeigefinger, der bei den Toten als Mahnung und als die Rede implizierender Gestus wirkt; der Zeigefinger weist bei den Lebenden ebenfalls auf die Rede hin und dient zudem als Zeigegestus zum Verweis auf die Toten und ihr schreckliches Aussehen. Angedeutet wird die Rede durch die Zugabe von Schriftbändern, welche die Möglichkeit zur schriftlichen Wiedergabe des Gesagten bieten, um dem Betrachter die belehrenden und zur Reflexion anregenden Worte unmissverständlich vorzuzeigen. Diese direkte Bezugnahme auf die Textüberlieferung betont den erzieherisch-moralisierenden Charakter der Legende. Die Banderolen sind häufig mit dem Leitspruch der Legende (oder einer Variation des Spruchs) und/oder mit den Aussprüchen der Lebenden oder der Toten beschriftet. Sie ergänzen die bildliche Darstellung und haben eine zusätzlich belehrende

⁷⁷¹ Kichby 2013, S. 121.

⁷⁷² Die drei Toten sollen Papst, Kardinal und Notar des Papstes gewesen sein, Ausführungen zum dritten Gedicht s. o.

und den Kontext erläuternde Funktion. Diese Bildtradition wird, wie die Arsenal-Komposition, durch zahlreiche, verschiedene motivische Details ergänzt.

Für die ikonographische Entwicklung und die Verbreitung der Erzählung zeigte sich die Druckgrafik als besonders prägend: Der Wirkung des Holzschnitts der *Danse Macabre* von Guy Marchant lässt sich weitreichend, besonders in anderen Drucken der *Danse Macabre* und in französischen Wandmalereien feststellen. Auch ist hervorzuheben, dass es sich bei dem Holzschnitt des Guy Marchant bereits einen Mischtypus der französischen und italienischen Bildtradition handelt, da hier der eigentlich dem italienischen Typus zugehörige Einsiedler die drei sprechenden Skelette begleitet.⁷⁷³ Die von diesem Holzschnitt ausgehende Bildtradition ist besonders in der französischen Wandmalerei weitverbreitet, wobei dort häufig auf den Eremiten verzichtet wird. Im Vergleich zur Bildtradition der Arsenal-Handschrift fällt auf, dass die drei jungen Edelleute hier meist als Reiter zu Pferde dargestellt sind. Der Holzschnitt soll von dem heute zerstörten Steinrelief übernommen worden sein, das sich ehemals am Eingangsportal der Friedhofskirche Aux Saints-Innocents befunden haben sollen.⁷⁷⁴ Einflüsse von den Wandmalereien im französischen Sprachraum auf das Steinrelief wären dabei anzunehmen.

Auf dieser Bildtradition basiert anschließend die inhaltliche Umdeutung und Weiterentwicklung der Legende. Zunächst wurden den aufgebrachten Reitern drei friedlich anmutende, meist stillstehende Tote gegenübergestellt. Bereits bei Vêrard bewegen sich die Toten auf die drei Edelleute zu. Die Natur dieser mystischen Begegnung gewinnt zunehmend an Bedrohlichkeit, dazu tragen die Toten nun häufig Sense, Speer und Schaufel bei sich – dabei erinnert besonders die Schaufel an die Ausstattung eines Totengräbers. Diese Beigaben werden schließlich zu ihren Waffen, mit denen sie zur Attacke auf die Lebenden ausholen. Die Bildtradition der Erzählung wandelt sich so weit, dass die drei Toten im Angriff gezeigt werden – und dies mitunter schon erfolgreich – die Lebenden sind teils zu Boden gestürzt und stark verwundet. Diese eigentümliche Weiterentwicklung und inhaltliche Umdeutung verleiht der Legende einen verstörenden und noch abschreckenderen Charakter, zugleich nimmt sie der Erzählung jegliche Hoffnung und somit ihren eigentlichen Sinn – die Bekehrung törichter, hochmütiger Edelleute zu einem sinnhaften, frommen Leben. Das für die Begegnung und ihren literarischen Ursprung elementare Gespräch entfällt vollständig. Die Edelleute müssen ihren Hochmut und Stolz

⁷⁷³ Kombinationen beider Bildtypen lassen sich auch im italienischen Sprachraum finden, so z. B. in Vezzolano oder einer Zeichnung Jacopo Bellinis im Musée du Louvre, Paris, bei welcher die Toten scheinbar aus ihren Gräbern heraus das Gespräch mit den Lebenden beginnen.

⁷⁷⁴ Champion 1925, S. 1.

mit dem Leben bezahlen, die Toten lassen für ihre Vergehen keine Gnade walten. Der moralisierende Aspekt, der nicht nur die Lebenden, sondern besonders den Betrachter läutern und zu einer gottgefälligen Lebensweise ermutigen sollte, verliert sich somit komplett. Zugleich geht mit dieser inhaltlichen Wandlung die ikonographische Vielfalt und Bedeutungsfülle verloren, die für die Ikonographie der Erzählung bisher so bezeichnend war. Weder die Lebenden noch die Toten werden in ihrer Darstellungsweise genauer charakterisiert, was zu einem weiteren Verlust der eigentlichen Botschaft der Legende und ihrer Bedeutung führt.

Diese neue ikonographische Variante der Erzählung kam bereits im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts auf und war als „Spätform“ der bildlichen Umsetzungen bis zum Abklang ihrer Beliebtheit in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts vertreten. Die angreifenden Toten wurden häufig als Miniaturen in Stundenbüchern, als Zeichnungen oder – ein seltener Fall – in Form einer Stickerei auf einem Pluviale umgesetzt, das sich im Osnabrücker Diözesanmuseum befindet.

Es ist nicht zu klar bestimmen, was zu dieser dramatischen Aufladung der Begegnung und ihrem grausamen, hoffnungslosen Ende geführt hatte. Rotzler betonte dazu die ikonographische Annäherung an den Triumph des Todes und die Apokalyptischen Reiter, die als Bildgattungen der Vergänglichkeit im Verlauf des 15. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewannen.⁷⁷⁵ Bereits beim großflächigen Fresko des Camposanto in Pisa wurden die Legende und der Triumph des Todes in einem größeren Kontext zusammengeführt. Tatsächlich existieren ikonographisch schwer eindeutig bestimmbare Vergänglichkeitsdarstellungen, die klare Ähnlichkeiten zur Ikonographie der Legende und des Triumph des Todes aufweisen. So an der Chiesa de' Disciplini in Clusone (Bergamo), wo ein großes, der Vergänglichkeit gewidmetes Wandbild das Oratorium zielt (Abb. 95): Auf einem Sarkophag zweier toter Geistlicher thronend steht ein gekröntes Skelett mit purpurnem Umhang, das mit beiden Händen lange, reich beschriftete Banderolen zu den Seiten ausbreitet. Flankiert wird das Skelett in königlicher Tracht von zwei weiteren Skeletten, die ausgestattet mit Pfeil und Bogen und einem Geschützrohr auf zahlreiche prächtig gekleidete Adelige, Geistliche und Edelleute zielen, die sich ehrfürchtig und um Gnade flehend um die Skelette versammelt haben. Am linken Bildrand fliehen zwei Reiter zu Pferde mit Jagdhunden und Falken vor den angriffslustigen Skeletten; ein dritter Gefährte wurde bereits von einem Pfeil erfasst und liegt regungslos auf seinem Pferd.

⁷⁷⁵ Rotzler 1958, Sp. 521.

Weniger ausführlich als in Clusone ist beispielsweise die dem Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle zugeschriebene Miniatur des Totenoffiziums eines Stundenbuchs des Thielman Kervers⁷⁷⁶ (Abb. 96) umgesetzt, bei welcher ein Mann vor einem Wegkreuz auf die Knie gesunken ist, während ein Skelett mit langem Speer auf ihn zielt und kurz vor dem Gnadenstoß zu stehen scheint. Die beiden Darstellungen zeigen eindeutige ikonographische Parallelen zur vierten Bildtradition der Erzählung auf. So scheint es sich zunächst eindeutig um Darstellungen des Triumphs des Todes zu handeln, doch gerade in Clusone verweisen die Zugaben zweier skelettierter Gehilfen, der Spruchbänder und der aus dem linken Bildrand fliehenden Edelleute mit Jagdhunden und Falken ohne Zweifel auf die Legende. Der Holzschnitt im Totentanz Kervers entspricht in seinen Grundzügen der Bildtradition der angreifenden Toten, doch wirkt dabei unüblich, dass die Dreizahl der Legende in ihrer üblichen Form ausbleibt – bei genauem Blick auf die Rahmengestaltung des Holzschnitts fallen jedoch die zwei, das Geschehen flankierenden Skelette auf, die, wie der angreifende Tote und diesen in seiner Totengräber-Ausrüstung ergänzend, mit Schaufel und Sense ausgestattet sind. Der Angriff und das signifikante Wegkreuz tauchen hier ebenfalls in gewohnter Weise auf.

In Subiaco wurde gleichermaßen – auch wenn es sich hier um den italienischen Typus handelt – eine unüblich anmutende Verbindung zwischen der Legende und dem Triumph des Todes hergestellt. Das Fresko des einem apokalyptischen Reiter gleichenden Tod mit langer Mähne stellt dabei eine Art Fortführung der Erzählung dar: Während in Subiaco nicht die Toten selbst, sondern der vermittelnde Mönch die drei Edelleute über die Vergänglichkeit und ihre schlechten Lebenswandel aufklärt, lauscht nur einer der drei Männer aufmerksam seinen strengen Reden. Das thematisch anschließende Wandbild scheint dabei wie ein Ausblick auf ihr Schicksal und die Folge des Hochmuts der zwei jungen Edelleute: Die zwei Männer entfernten sich desinteressiert vom mahnenden Eremiten. Als Strafe reitet der Tod mit zum Stich ausgestreckten Schwert über einen Haufen toter Menschen heran und visiert bereits den Nacken des jungen Mannes zum fatalen Schlag an. Über einem Haufen dicht gedrängter Toter thront auch der Tote mit Sense in St. Eusebius in Breil, der hier in die Darstellung der drei Toten integriert ist (Abb. 33).

Womöglich könnten diese exemplarisch gewählten Umsetzungen von Rotzlers festgestelltem Bedeutungsgewinn des Triumphs des Todes zeugen, der sich so inhaltlich und

⁷⁷⁶ Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. 91.81, um 1503: <https://art.thewalters.org/detail/1737/book-of-hours-salisbury/> (aufgerufen am 28.02.2024).

bildlich mit der Legende verbindet und folgend mit dem Abklingen der Umsetzung des Bildthemas der drei Lebenden und der drei Toten einhergeht. Das Wandbild in Clusone entstand um 1485⁷⁷⁷, der Holzschnitt im Stundenbuch Kervers um 1503 und der Auftrag zur Ausmalung des Klosters in Subiaco wird ab 1362 angesetzt; in einem zeitlich näheren Zusammenhang stehen also lediglich die Wandmalerei in Clusone und der Holzschnitt Kervers. Die in den Beispielen auffallenden Vereinigungen beider Ikonographien bieten jedoch keine Erklärung für die inhaltliche Umdeutung der Legende in den späteren bildlichen Umsetzungen, könnten aber im Zusammenhang mit dem Beginn der zunehmenden ikonographischen Veränderungen der Erzählung stehen.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts lässt sich ein deutlicher Rückgang der Umsetzungen der Legende feststellen. Es scheint beachtlich, dass sich die Erzählung zeitweise derartiger Beliebtheit erfreute und so zahlreich umgesetzt wurde. Im Kontrast zu anderen Vergänglichkeitsdarstellungen wie dem Totentanz und dem Triumph des Todes besticht sie in der Drastik ihres Ausdrucks. Die beiden verschiedenen, nicht unterschiedlicher scheinenden Gruppen der Lebenden und der Toten werden einander direkt gegenübergestellt. Die Art ihrer Gegenüberstellung erfolgt nicht willkürlich, sondern in der doppelten Dreizahl. Die Dreizahl scheint zunächst in der Erfahrung und Vorstellungswelt des Menschen von hoher Bedeutung (Lüthi gab dazu Phänomene wie die Lebensabschnitte Jugend, Reife, Alter; die Tageszeiten Morgen, Mittag, Abend, ... u. v. m. an), gibt dabei aber vorrangig die menschliche Wahrnehmung des Lebens als die tatsächliche Realität wieder.⁷⁷⁸ Dagegen ist das hervorgehobene mystisch-transzendente Wesen der Dreizahl in der christlichen Symbolik sowie in Sagen, Märchen und Legenden, häufig in betont sinnstiftender Weise vertreten. Der Gattung der literarischen Überlieferung entsprechend weisen die moralisierenden *Dits* einen häufigen Gebrauch der Dreizahl auf.⁷⁷⁹ In den bildlichen Umsetzungen finden sich ebenfalls verschiedene Formen der Dreizahl wieder, so beispielsweise die drei Lebensalter und die Hinweise auf die Standeszugehörigkeit mit Adel, Geistlicher und Bürger, die weiter zur ikonographischen Bedeutungsfülle der Bildgattung beitragen.

Der symbolische Bedeutungsgehalt der Dreizahl wird dabei durch ihre Doppelung verstärkt. Die beiden Dreiergruppen werden einander in ihrer extremen Gegensätzlichkeit gegenübergestellt: Die drei Toten stellen die jenseitigen Abbilder und Gegenstücke der drei

⁷⁷⁷ Frugoni/Facchinetti 2016, S. 157.

⁷⁷⁸ Lüthi 1981, Sp. 853.

⁷⁷⁹ Siehe die Titel einiger *Dits* wie *Les Trois Dames de Paris* von Watriquet de Couvin, *Le Trois Aveugles de Compiègne* von Courtebarbe ...; Rotzler 1961, S. 22.

Edelleute dar; die Erzählung schürt jedoch keine Angst vor dem Tod als bedrohlich wütendes personifiziertes Skelett, wie es der Totentanz oder der Triumph des Todes tun, sondern stellt den Menschen seinem unausweichlichen Schicksal gegenüber, indem er ihn mit seinem jenseitigen Spiegelbild konfrontiert. Dieser Spiegel, bzw. die Spiegelung der beiden Gruppen ist in der Legende kein Attribut: In dieser Gegenüberstellung wirkt der Bereich zwischen den Lebenden und den Toten als ein metaphorischer Spiegel, denn wie Wenzel ausführte, wird im „[...] Sprachgebrauch des Mittelalters [...] der Spiegel (speculum, spiegel) nicht allein als materieller Reflektor verstanden, der eine optische Widerspiegelung des ihm Gegenüberstehenden ermöglicht, sondern [...] auch im übertragenen Sinne für Einspiegelungen im Sinne einer Vergegenwärtigung des Abwesenden, – für komplexe Regulative, Ermahnungen und Unterweisungen [...]“⁷⁸⁰. Von dieser Auffassung zeugt das in Mittelalter und Früher Neuzeit breit vertretene Genre der Spiegel-Literatur, das, meist einen bestimmten Adressaten betreffend, der meist schon im Titel des jeweiligen Spiegels benannt wird, eine Art Abbild der Welt wiedergeben und dem Leser eine ideale Verhaltensweise in seiner Position vorgeben soll, für die Einzelperson oder als Lehrwerk für z. B. eine bestimmte Disziplin oder Wissenschaft unterschiedlichster Lebensbereiche.⁷⁸¹ Die Erzählung findet sich somit im mittelalterlichen Speculum-Gedanken wieder. Adressaten der Legende sind jene, die von den weltlichen Dingen und ihrer Eitelkeit verblindet sind.

In 1 Kor 13, 12 wird auf die Spiegelmetapher von Paulus angespielt: Beim Blick in den Spiegel werden zunächst nur unklare Umrisse wahrgenommen. Man beginnt sich zunächst nur stückweise, dann gänzlich zu erkennen, so wie man voll und ganz gesehen und erkannt worden ist (von Gott). So ist die Erkenntnis des Menschen über sich selbst begrenzt, wird er nur von Gott voll erkannt. Auch ist der Blick des Menschen auf seine eigene Sterblichkeit und das ihm bevorstehende Schicksal nach dem Tod nur eingeschränkt möglich. Dies macht auch die Legende deutlich: Die Lebenden sind von der Begegnung überwältigt und verängstigt; zugleich sind sie angewidert von den Toten, die ihnen den körperlichen Verfall nach dem Tode anschaulich vor Augen führen. Im Verlauf der Mahnreden beginnen die Edelleute zu begreifen, dass die Toten einst nicht anders als sie selbst waren, wie es der Leitspruch deutlich macht. Sie erkennen sich nach und nach in den Toten, die ihnen in ihrer Gegensätzlichkeit gegenüberreten und ihr jenseitiges Schicksal spiegeln.

⁷⁸⁰ Wenzel 2009, S. 64.

⁷⁸¹ So z. B. Fürstenspiegel oder Rechtsspiegel: Störmer-Caysa 2003, S. 467f.

Im Zuge der christlichen Umdeutung der drei Lebenden und der drei Toten wird die Begegnung von den Edelleuten als eine von Gott veranlasste, schicksalshafte Fügung aufgefasst, die den Männern „den Spiegel vorhält“ und diese zu einem besseren Leben bewegen soll. Die Verbindung zwischen der Spiegelmetaphorik und der Legende liegt nahe, denn „[...] seit frühester Zeit der Auslegung ist ‚Spiegel‘ ein Synonym für ‚Allegorie‘.“⁷⁸² Wie es sich auch bei der „Erzählung“ der drei Lebenden und der drei Toten um eine allegorische Konstruktion handelt, so verdeutlicht sie die allegorische Qualität des Spiegels in Form eines belehrenden und moralisierenden Dits, dessen Aussage für den Menschen ungeachtet seiner Herkunft, Geschlecht oder Stand allgemeingültig ist.

Bisher wurden bei der Ikonographie der Erzählung meist nur zwei Bildtypen unterschieden oder die inhaltliche Wandlung allein in der Bildrezeption festgestellt. Einige Publikationen widmeten sich der Ikonographie in geographisch oder zeitlich begrenzten Bereichen oder innerhalb einer bestimmten künstlerischen Gattung. Die letzte umfassende Monographie zur Ikonographie der Legende stammt von Rotzler aus dem Jahr 1961. Entgegen seiner abwechselnden und weniger übersichtlichen Vorstellung verschiedener Beispiele und motivischer Kategorien sollte hier der französische Bildtypus genauer betrachtet werden: Dabei wurden vier ikonographische Kategorien festgestellt, die die Abbildungsvielfalt der drei Lebenden und der drei Toten veranschaulichen. Dies ermöglichte die Darstellung einer Abfolge der verschiedenen Stationen der Rezeption des Bildthemas bis in das 17. Jahrhundert sowie Kombinationen beider Bildtypen. Sie belegen auch die große Verbreitung bestimmter Bildtraditionen und deren hohes Vorkommen innerhalb mancher Regionen. Die knapper bemessene Behandlung des italienischen Typus zeigte eine vergleichsweise einheitliche Überlieferung der Bildtradition und deren seltenes Vorkommen im französischen Sprachraum sowie Mischtypen.

Die Darstellung des abstrakten Todesbegriffs wurde beim Totentanz und Triumph des Todes in der Kunst des Mittelalters in Form eines brutalen und bedrohlichen Skeletts konkretisiert und personifiziert. Dagegen wird der Tod in der Legende nicht durch ein eigenes Wesen verkörpert. Die Lebenden begegnen ihren jenseitigen Doppelgängern und erkennen, dass der Tod ihr bevorstehendes Schicksal und somit ein Teil von ihnen selbst ist – der Blick in den Spiegel führt zur Selbsterkenntnis der eigenen Sterblichkeit – und nicht allein die drei Lebenden, sondern auch der Betrachter selbst befindet sich in Selbstreflexion mit seiner eigenen Sterblichkeit.

⁷⁸² Bellot 2007, S. 432.

6. Bildanhang

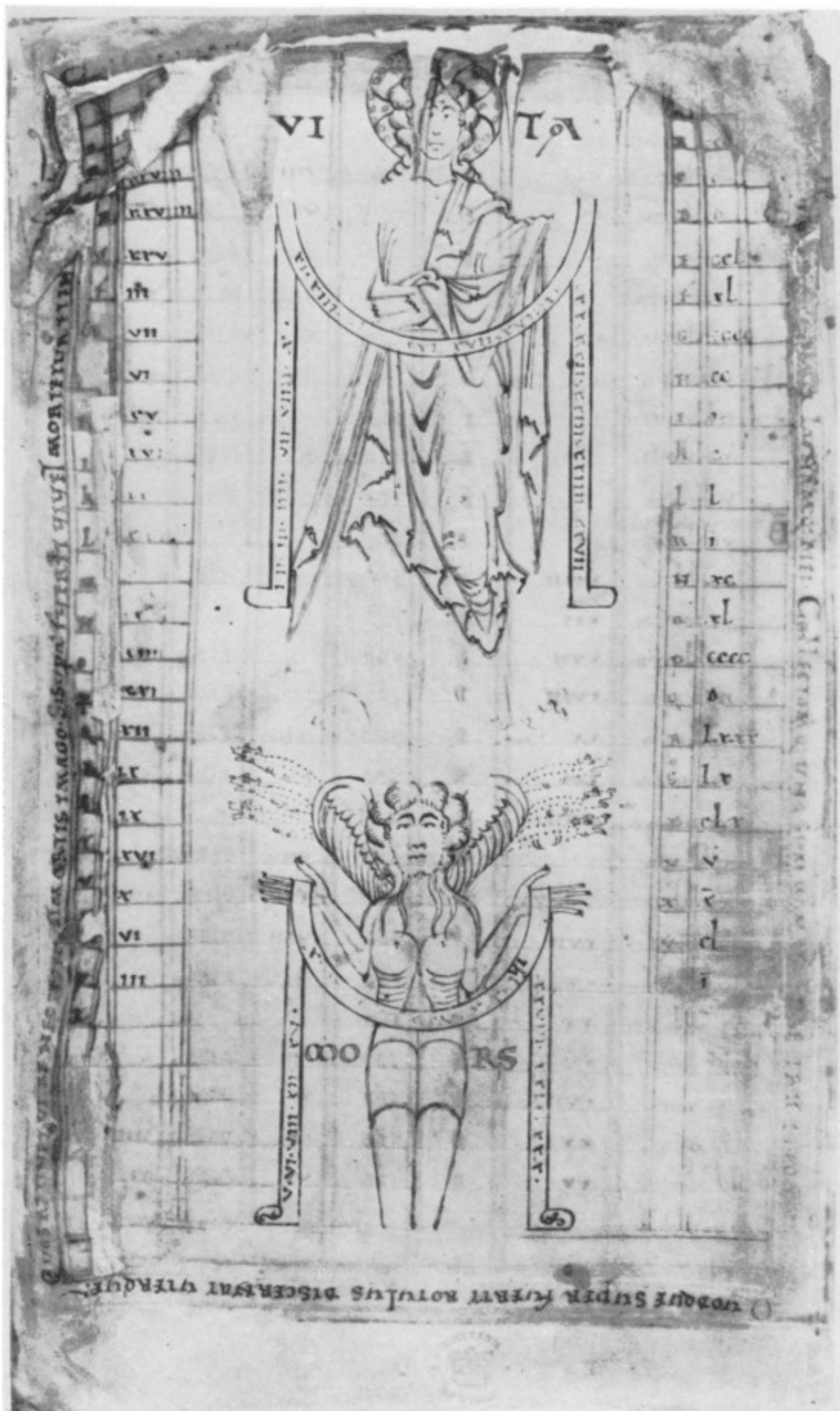


Abb. 1: Frau Vita und Mors. 3. Viertel 11. Jh., Federzeichnung auf Pergament. London, British Library, Cotton Ms. Tiberius C VI, fol. 6^v.



Abb. 2: Kreuzigung mit Vita, Mors, Ecclesia und Synagoge. 1. Viertel 11. Jh., lavierte Federzeichnung und Gold auf Pergament. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601, fol. 3v.



Abb. 3: Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1285–1292, lavierte Federzeichnung auf Pergament. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3142, fol. 311^v.



Abb. 4: Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1308–1340, lavierte Federzeichnung auf Pergament. London, British Library, Ms. Arundel 83 II, fol. 127^r.



Abb. 5: Die drei Lebenden. Um 1290–1300, lavierte Federzeichnung und Gold auf Pergament. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.51, fol. 1^v.



Abb. 6: Die drei Toten. Um 1290–1300, lavierte Federzeichnung und Gold auf Pergament. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.51, fol. 2^r.



Abb. 7: Die drei Toten (Fragment). Wandmalerei. Le Mont-Saint-Michel, Abtei Mont-Saint-Michel (oberhalb einer Tür zur ehem. Krankenstation).

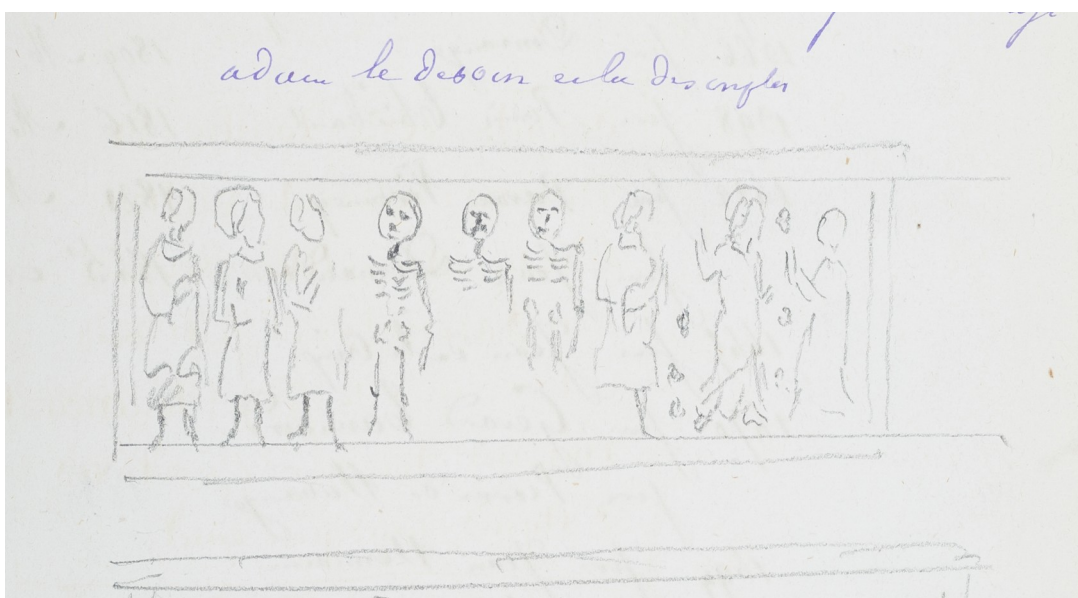


Abb. 8: Charles Abel, Skizze der ehem. Wandmalerei in Metz. 1866, Kohlestift auf Papier. Nancy, Bibliothèque Stanislas, Fonds Abel, boîte ms. 946 ABEL 83 (1) (ohne Nummer).

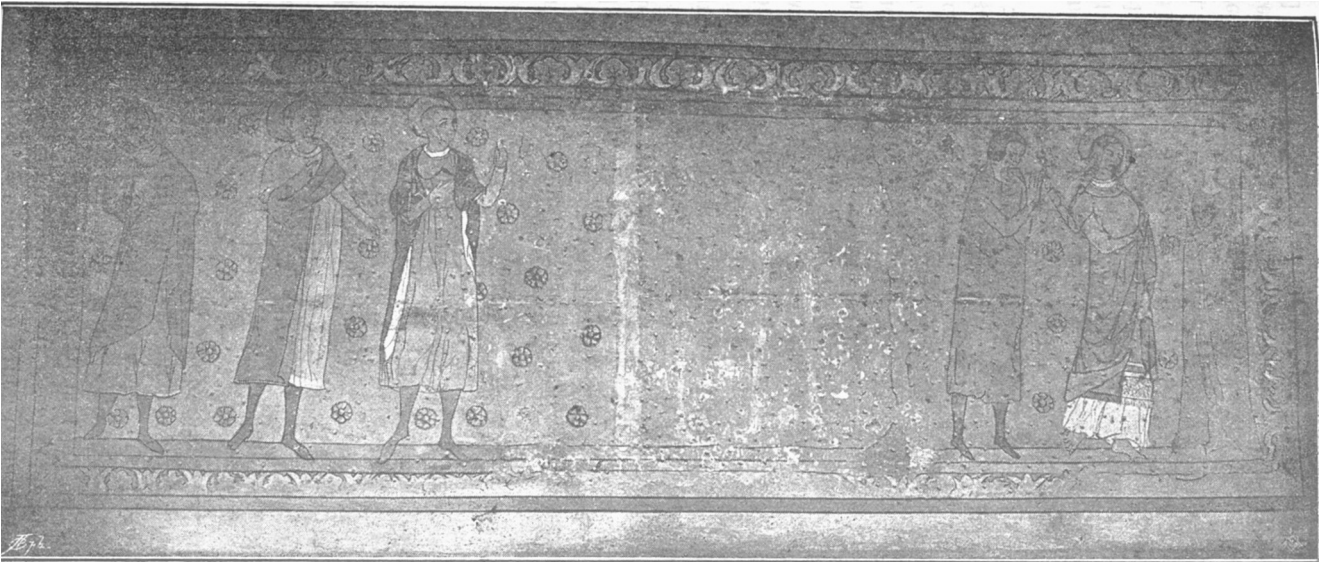


Abb. 9: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten und drei Heilige. 1887. Historische Fotografie der ehem. Wandmalerei in Metz, Sainte-Sécolène von Franz Xaver Kraus.



Abb. 10: Die drei Lebenden und die drei Toten (Vorzeichnung). Frühes 14. Jh, Wandmalerei. Kirchbühl, St. Martin, Südliche Langhauswand.



Abb. 11: Die drei Lebenden und die drei Toten. 1275–1300, Mischtechnik auf Pergament. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 378, fol. 1^r.



Abb. 12: Die drei Lebenden und die drei Toten. 1275–1300, Mischtechnik auf Pergament. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 378, fol. 7^v.



Abb. 13: Die drei Lebenden. Um 1325 bis 1335, lavierte Federzeichnung auf Pergament. London, British Library, Yates Thompson Ms. 13, fol. 170^r.



Abb. 14: Die drei Toten. Um 1325 bis 1335, lavierte Federzeichnung auf Pergament. London, British Library, Yates Thompson Ms. 13, fol. 180^r.



Abb. 15: Die drei Lebenden und die drei Toten. 2. Viertel 14. Jh., lavierte Federzeichnung auf Pergament. London, British Library, Yates Thompson Ms. 13, fol. 123^r.



Abb. 16: Die drei Lebenden. 1330–1340, lavierte Federzeichnung auf Pergament. London, British Library, Royal Ms. 10 E IV, fol. 258^r.



Abb. 17: Die drei Toten. 1330–1340, lavierte Federzeichnung auf Pergament. London, British Library, Royal Ms. 10 E IV, fol. 259r.



Abb. 18: Die drei Lebenden und die drei Toten. Spätes 13. Jh.–1. Viertel 14. Jh., Fresko. Melfi, S. Margherita, Krypta.



Abb. 19: Jean le Noir und Werkstatt (zugeschr.), Die drei Lebenden und die drei Toten. Vor 1349, Tempera, Grisaille, Tinte und Gold auf Pergament. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Ms. 69.86, fol. 321^v–322^r.



Abb. 20: Die drei Lebenden (Fragment). Spätes 13.–frühes 14. Jh., Wandmalerei. Bad Breisig, St. Viktor, Nordwand der Apsis.



Abb. 21: Die drei Toten (Fragment). Spätes 13.–frühes 14. Jh., Wandmalerei. Bad Breisig, St. Viktor, Nordwand der Apsis.



Abb. 22: Die drei Lebenden und die drei Toten. Frühes 15. Jh., Wandmalerei. Badenweiler, St. Paulus, Turmhalle.



Abb. 23: Kreuzigung und die drei Lebenden und die drei Toten. 2. Hälfte 15. Jh., Wandmalerei. St. Jodok, Überlingen, südliche Langhauswand.



Abb. 24: Die drei Lebenden und die drei Toten. 1. Hälfte 15. Jh., Wandmalerei. Eriskirch, Zu Unserer Lieben Frau, südliche Langhauswand.



Abb. 25: Der Greis und der Jüngling. Frühes 15. Jahrhundert, Wandmalerei. Crailsheim, St. Johannes der Täufer, Nordempore.



Abb. 26: Der dritte Lebende und der erste Tote. Frühes 15. Jahrhundert, Wandmalerei. Crailsheim, St. Johannes der Täufer, Nordempore.



Abb. 27: Der zweite und der dritte Tote. Frühes 15. Jahrhundert, Wandmalerei. Crailsheim, St. Johannes der Täufer, Nordempore.



Abb. 28: Der dritte Tote und der Tod als Sensemann. Frühes 15. Jahrhundert, Wandmalerei. Crailsheim, St. Johannes der Täufer, Nordempore.



Abb. 29: Die drei Lebenden und die drei Toten. 1446–1466, lavierte Federzeichnung auf Papier. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 3974, fol. 59^v.
243



Abb. 30: Die drei Lebenden und die drei Toten. 1460–1480, laviertes Holzschnitt. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 271-1.

Sinn ich unser erbarman
über uns vil armen
Jaberd wiez gut tag gehapt je
So stund wiez doch elend blif hie
Das wiez jetz sind das werdend ier
Und der ier sind das warund wiez
Darumb so gadentlend daran
Das ier och werdend also gethan

Das wiez je geborend wart
mifend wiez och uff die farr
was hylffer und land und zeit
So wiez doch mifend vo dancs gleych
D was owe dar gessen not
Der ier zürbet und him der dat
Es ist doch kaiser so am mechtig man
Er müß das werden und sehen an

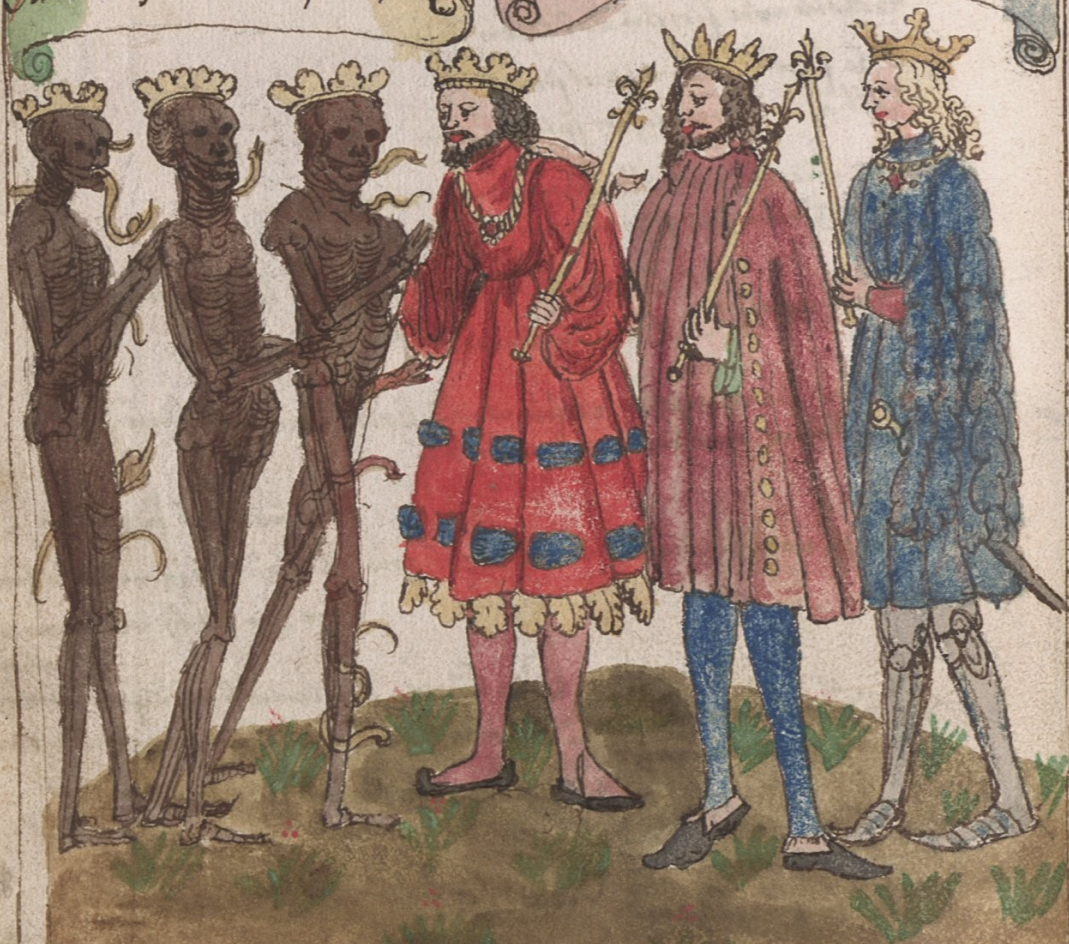


Abb. 31: Die drei Lebenden und die drei Toten. 1542–1550, lavierte Federzeichnung auf Papier. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen A III 54, fol. 21^v.

Freund ein unser erbarmen
 Aber uns vill Armen
 Haben wir gut tag gefayt
 So stund wir dog elkenatig
 Das wir jeh sind das werden jst
 Und der jst sein das waren wir
 Darumb so gedencen daran
 Das jfranz alle werden vchfan

Das wir geboren wart
 Messend wir auct off die furt
 Was fisset uns larm und reing
 So wir dog miesten von darmit gleich
 Wie owe der wrosten nott
 Jehrindt zuecht uns hin der edo
 Silt dog kanner so ein mechtig man
 Er muess das werden und sefen an.



Abb. 32: Die drei Lebenden und die drei Toten. 2. Hälfte 16. Jh., Deckfarbenminiatur auf Papier.
 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 123, fol. 23^v.

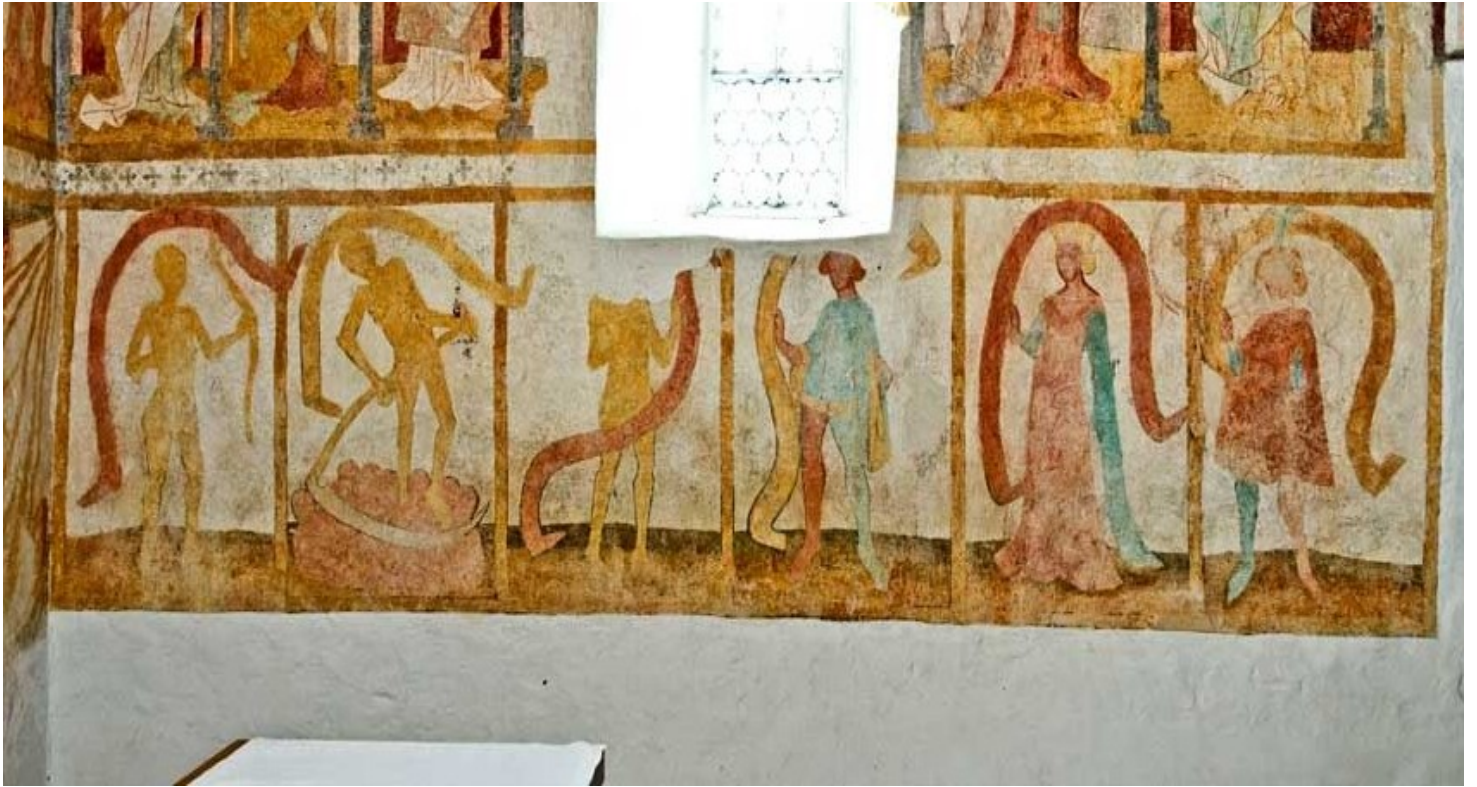


Abb. 33: Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1451, Wandmalerei. Breil, St. Eusebius, südliche Langhauswand.



Abb. 34: Die drei Lebenden und die drei Toten. 2. H. 16. Jh., Kalksteinrelief. Briey, Saint-Gengoult, Südwand nahe der Orgel.



Abb. 35: Die drei Lebenden und die drei Toten. Urspr. um 1517, 1977 umgestaltet, Wandmalerei. Kientzheim, Notre-Dame-des-Sept-douleurs, nördliche Außenmauer.



Abb. 36: Die drei Lebenden und die drei Toten (Wandmalereifragment). Um 1517, historische Fotografie des Wandmalereifragments in Kientzheim, Notre-Dame-des-Sept-douleurs, nördliche Außenmauer.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 18014

Abb. 37: Pseudo-Jacquemart (zugeschr.), Die drei Lebenden und die drei Toten. 1385–1390, lavierte Federzeichnung auf Pergament. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 18014, fol. 282r.



Abb. 38: Jean Colombe, Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1485, lavierte Federzeichnung auf Pergament. Chantilly, Musée de Condé, Ms. 65, fol. 86^v.



Abb. 39: Die drei Lebenden. 1486, Holzschnitt. Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-YE-189, fol. b[6]^v.

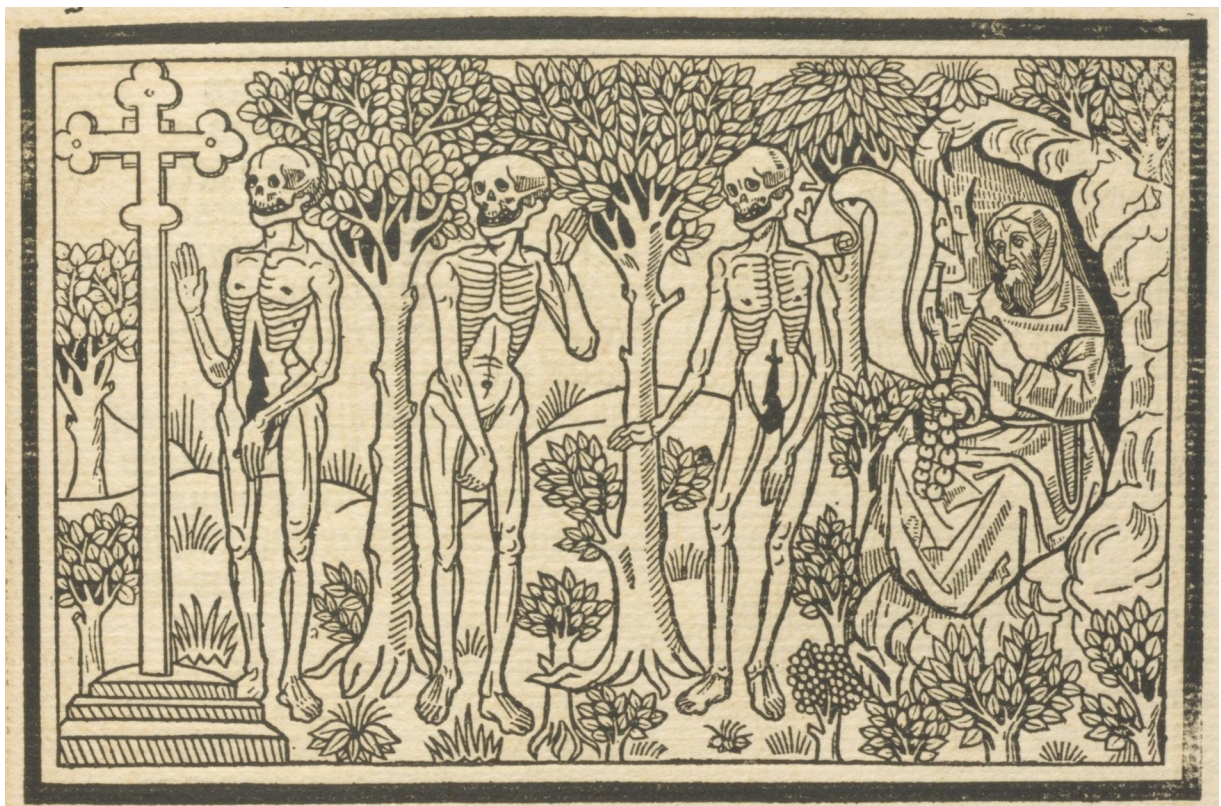


Abb. 40: Die drei Toten und der Eremit. 1486, Holzschnitt. Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-YE-189, fol. b[7]^r.

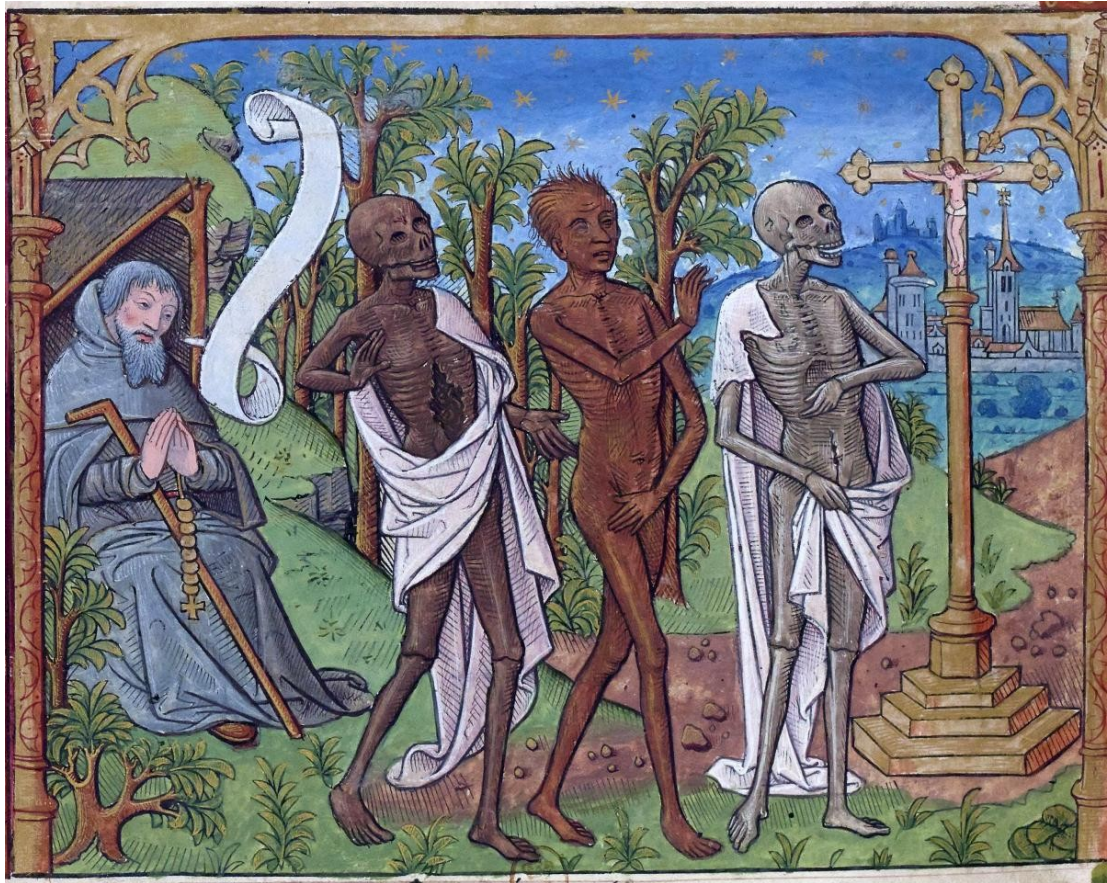


Abb. 41: Jacques de Besançon, Die drei Toten und der Einsiedler. 1491–1492, Lavierter Holzschnitt. Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-FOL-TE-8, fol. 3^v.



Abb. 42: Jacques de Besançon, Die drei Lebenden. 1491–1492, Lavierter Holzschnitt. Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-FOL-TE-8, fol. 4^r.



Abb. 43: Die drei Toten und der Einsiedler. 1. Hälfte 16. Jh.?, lavierte Federzeichnung auf Pergament. Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. Vitr. 24/3, fol. 218^v.



Abb. 44: Die drei Lebenden. 1. Hälfte 16. Jh.?, lavierte Federzeichnung auf Pergament. Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. Vitr. 24/3, fol. 219^r.



Abb. 45: Die drei Toten und der Eremit. 1500, Holzschnitt. London, British Library, IA.40884, fol. 25^v.



Abb. 46: Die drei Lebenden. 1500, Holzschnitt. London, British Library, IA.40884, fol. 26^r.



Abb. 47: Die drei Lebenden. Um 1490, Holzschnitt. München, Bayerische Staatsbibliothek, Im.mort. 38, fol. 100^r.



Abb. 48: Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1493, Glasmalerei. Charmes (Meurthe-et-Moselle), Saint-Nicolas, über der ersten nördlichen Kapelle.



Abb. 49: Die drei Lebenden. Zwischen 1480 und Anfang 16. Jh., Wandmalerei. Saint-Clément (Meurthe-et-Moselle), Saint Clément, südliche Chorwand (links).

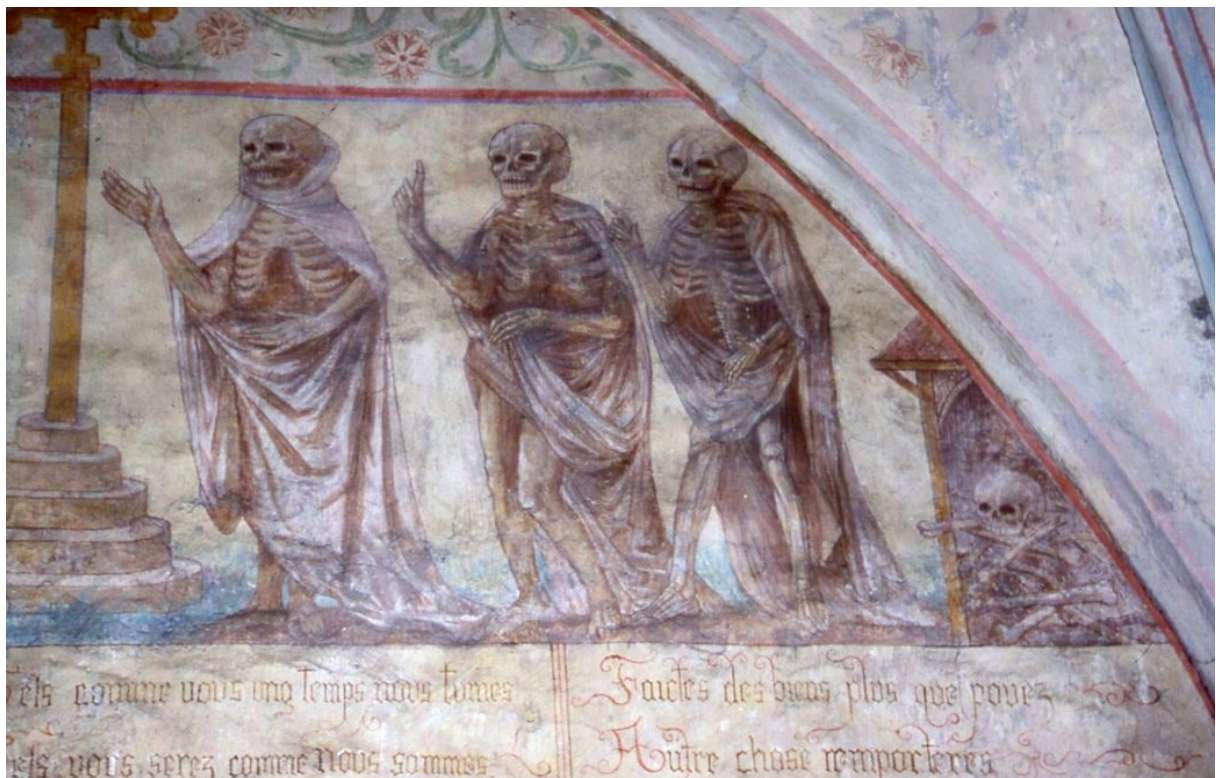


Abb. 50: Die drei Toten. Zwischen 1480 und Anfang 16. Jh., Wandmalerei. Saint-Clément (Meurthe-et-Moselle), Saint-Clément, südliche Chorwand (rechts).



Abb. 51: Der hl. Christophorus und der Einsiedler. 1480 und Anfang 16. Jh., Wandmalerei. Saint-Clément (Meurthe-et-Moselle), Saint-Clément, nördliche Chorwand.



Abb. 52: Die drei Lebenden und die drei Toten und die thronende Gottesmutter mit Christuskind. 1420, Wandmalerei. Ennezat, Saint-Victor et Sainte-Couronne, Chor.

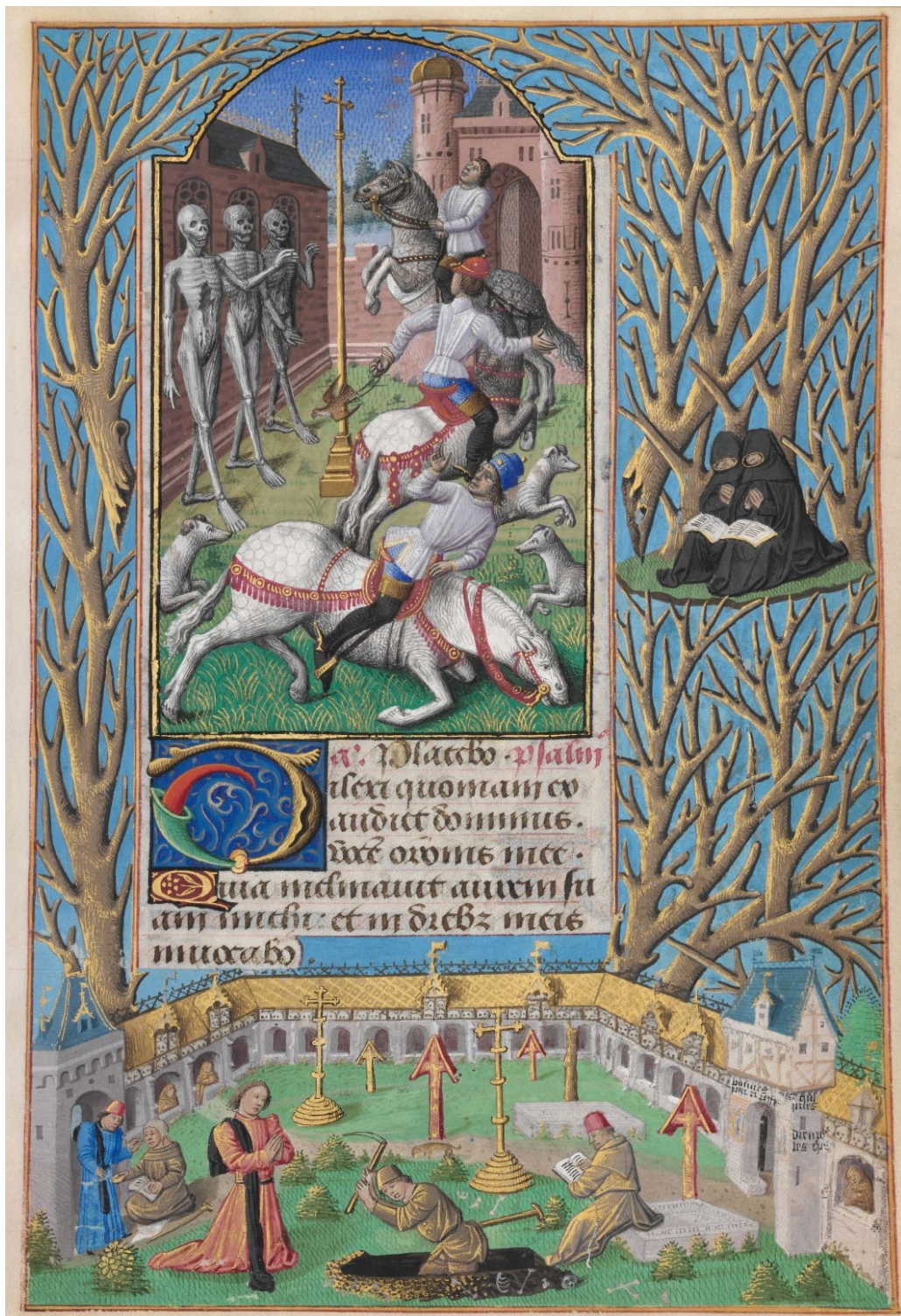


Abb. 53: Maître François, Die drei Lebenden und die drei Toten mit Friedhofsszene. Um 1475–1480, Tempera, Gold, Blattgold und rote und braune Tinte auf Pergament. Melbourne, National Gallery of Victoria, Nr. 1072-3, fol. 78r.



© Morgan Library, New York

Abb. 54: Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1500, lavierte Federzeichnung auf Pergament. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 220, fol. 81^r.



Abb. 55: Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1490–1500, lavierte Federzeichnung auf Pergament. Versteigert bei Pierre Bergé & Associés, 17.05.2011.



Abb. 56: Master of the entry of Francis I., Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1505–1515, lavierte Federzeichnung auf Pergament. Bethlehem, Lehigh University, Codex 18, acc. no. 23450, fol. 91^v.



Abb. 57: Die Erweckung des Lazarus und die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1495, Tempera und Gold auf Pergament. Philadelphia, Pennsylvania Museum, Department of Prints, acc. no. 1945-65-13, fol. 253r.



Abb. 58: Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1500–1520, Wandmalerei. Sepvigny, Chapelle du Vieux-Astre, nördliche Seitenschiffwand.



Abb. 59: Die drei Lebenden und die drei Toten. Spätes 15. Jh., Wandmalerei. Jouhet, Friedhofskapelle Sainte-Catherine.



Abb. 60: Die drei Lebenden und die drei Toten. Spätes 15. Jh., Wandmalerei. Antigny, Notre-Dame-de-l'Incarnation, Seitenkapelle Sainte-Catherine.



Abb. 61: Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1480–1490, Wandmalerei. Antigny, Schlosskapelle Boismorand, Oratorium.



Abb. 62: Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1494–1497, lavierte Federzeichnung und Gold auf Pergament. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 24.1, fol. 76^r.



Abb. 63: Die drei Lebenden und die drei Toten. 1. Viertel 16. Jh., Wandmalerei. Lancôme (Loir-et-Cher), Saint-Pierre, südliche Langhauswand.



Abb. 64: Die drei Lebenden. 1494, laviertes Holzschneit. München, Bayerische Staatsbibliothek, L.impr.membr. 24, fol. 83v.



Abb. 65: Die drei Toten. 1494, laviertes Holzschnitt. München, Bayerische Staatsbibliothek, L.impr.membr. 24, fol. 84^r.

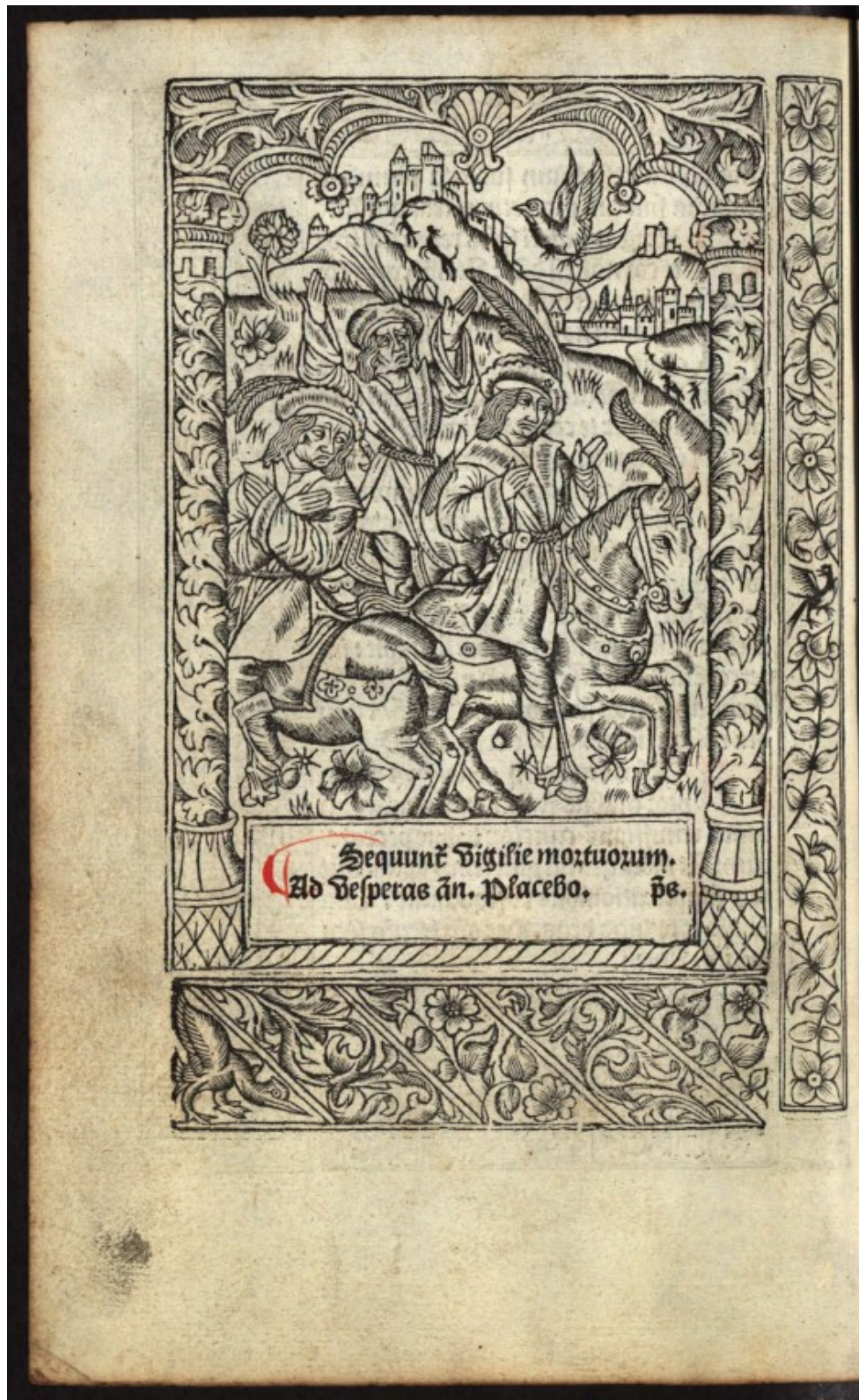


Abb. 66: Die drei Lebenden. 1495, Holzschnitt. München, Ludwig-Maximilians-Universität, 8 Inc. Lat. 40, Blatt g[8]^v (= Blatt 56^v).

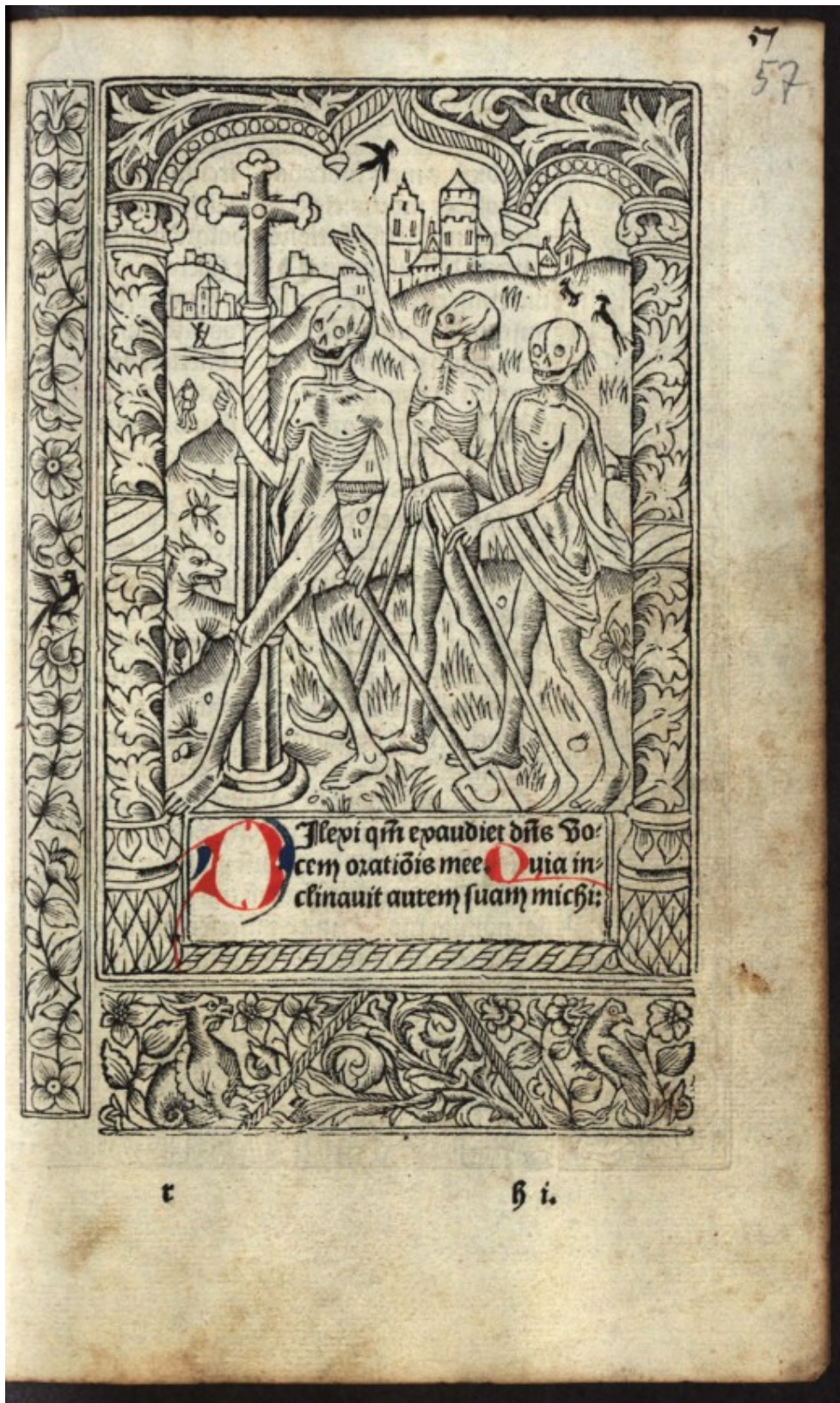
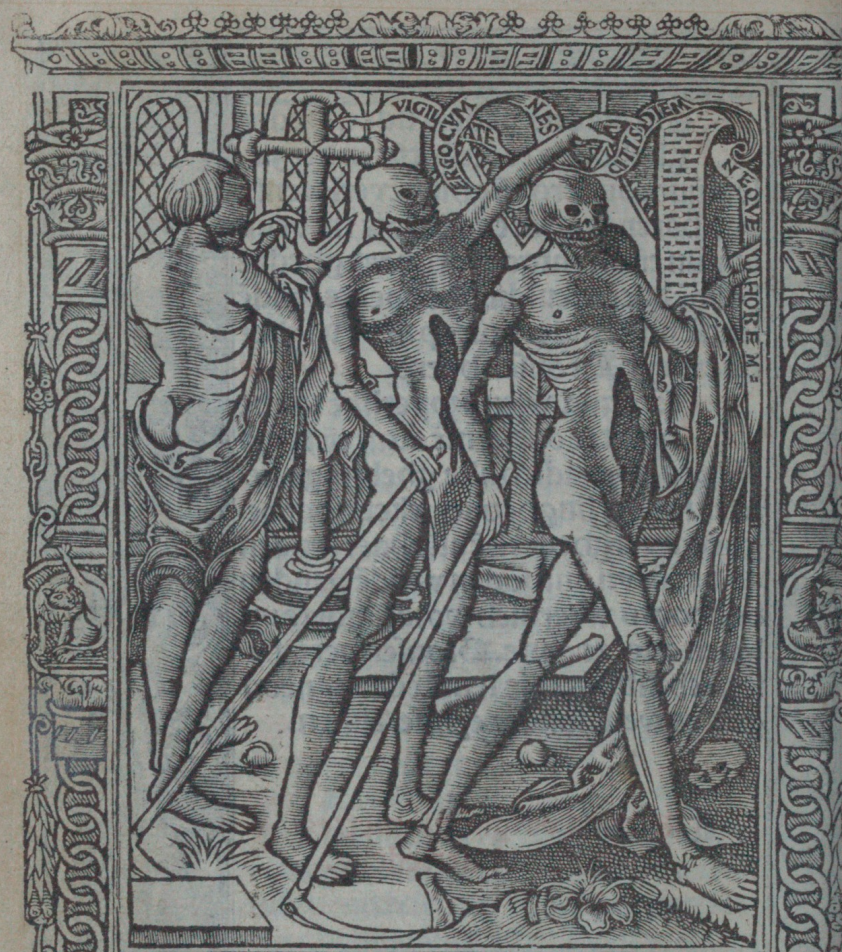


Abb. 67: Die drei Toten. 1495, Holzschnitt. München, Ludwig-Maximilians-Universität, 8 Inc. Lat. 40, Blatt h[1] (= Blatt 57').



Ghy hebbē ghe weest voermaels wel gheert
Alsoe ghij nu sijt in deser stonden
Daer sult ghelijc wij sijn worden verkeert
Leest wel/ende wacht v van dootsonden.

Early European Books, Copyright © 2017 ProQuest LLC.
Images reproduced by courtesy of Koninklijke Bibliotheek, Nationale bibliotheek van Nederland

Abb. 68: Die drei Lebenden und die drei Toten. 1533, Metallschnitt. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KW 225 J 53, Blatt I[4]^v.



Cwij sijn in glorie met groter eeren
Ueruult van alle goet ende rijkheyt
Ende ons herteheel ter werelt keeren
Leuende in onse wellusticheyt.

RI

Early European Books, Copyright © 2017 ProQuest LLC.
Images reproduced by courtesy of Koninklijke Bibliotheek, Nationale bibliotheek van Nederland

Abb. 69: Die drei Lebenden und die drei Toten. 1533, Metallschnitt. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KW 225 J 53, Blatt K[1]^r.



Abb. 70: Meister des Hausbuches/Meister des Amsterdamer Kabinetts, Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1470–1500, Kaltnadelstich. London, British Museum, Inv-Nr. 1895-9-15-135.



Abb. 71: Die drei Lebenden und die drei Toten. Anfang 16. Jh., Wandmalerei. La Ferté-Loupière (Yonne), Saint-Germain, nördliche Langhauswand.

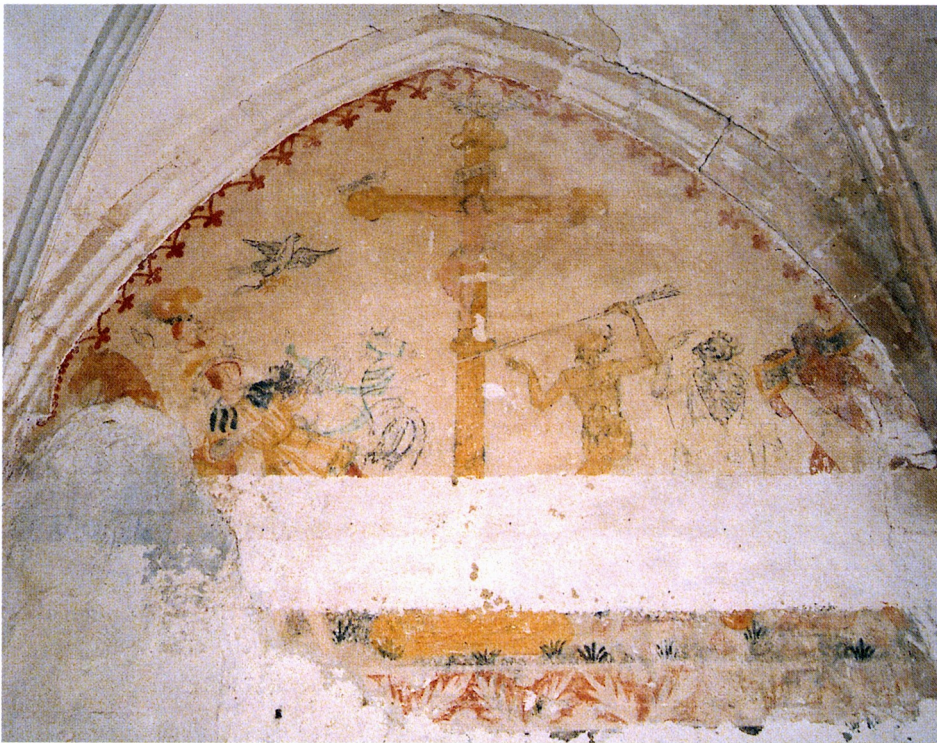


Abb. 72: Die drei Lebenden und die drei Toten. 2. Viertel 16. Jh., Wandmalerei. Courgis, l'Assomption-de-Notre-Dame de Courgis.



Abb. 73: Die drei Lebenden. 1. Drittel 16. Jh., Wandmalerei. Saint-Riquier (Somme), Abteikirche Saint-Riquier.



Abb. 74: Die drei Toten. 1. Drittel 16. Jh., Wandmalerei. Saint-Riquier (Somme), Abteikirche Saint-Riquier.



Abb. 75: Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1475–1480, Mischtechnik mit Goldhöhungen auf Pergament. Philadelphia, Free University, Ms. Lewis E 212, fol. 151r.



Abb. 76: Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1480, lavierte Federzeichnung mit Goldhörungen. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12, fol. 220^v.



Abb. 77: Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1500, lavierte Federzeichnung mit Goldhöhungen. London, British Library, Add. Ms. 35313, fol. 158^v.



Abb. 78: Schild mit Darstellung der drei Lebenden und der drei Toten. Spätes 16. Jh.–1. Viertel 17. Jh., Seiden-, Gold- und Silberfäden über Leinenunterlage und Applikationen auf rotem Samtgrund. Osnabrück, Diözesanmuseum.



Abb. 79: Die drei Lebenden und die drei Toten. Anfang 16. Jh, Federzeichnung auf rotbraun grundiertem Papier.
Wien, Albertina, Inv.-Nr. 6662.



© Bayerisches Nationalmuseum München

Foto-Nr. D88330 Unbekannt

Inv.-Nr. R 8712 Relief: Die drei Lebenden und die drei Toten

Abb. 80: Die drei Lebenden und die drei Toten. 1500–1530, Holzrelief. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 8712.



Abb. 81: Maître d'Édouard IV., Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1499, lavierte Federzeichnung. Philadelphia, Free Library, Lewis E 108, fol. 109^v.



Abb. 82: Giulio Clovio, Maria und Martha von Betanien vor Christus und die drei Lebenden und die drei Toten im bas-de-page. Um 1508–1538, lavierte Federzeichnung auf Pergament. London, British Library, Add. Ms. 20927, fol. 119^v.



Abb. 83: Buonamico Buffalmacco (zugeschr.), Der Triumph des Todes. Um 1330–1335, Fresko. Pisa, Camposanto Monumentale.



Abb. 84: Die drei Lebenden und die drei Toten. 1. Hälfte 14. Jh., lavierte Federzeichnung und Gold auf Pergament. Florenz, Biblioteca Nazionale, Ms. II.I.122, fol. 134^v.



Abb. 85: Bernardo Daddi (zugeschr.), Diptychon. Um 1340, Öl auf Holz. Florenz, Galleria dell'Accademia, Nr. 6153.



Abb. 86: Maestro Trecentesco del Sacro Speco (zugeschr.), Die drei Lebenden und die drei Toten. Ab 1362, Wandmalerei. Subiaco, Kloster San Benedetto, Sacro Speco, Scala Santa.



Abb. 87: Maestro Trecentesco del Sacro Speco (zugeschr.), Der reitende Tod. Ab 1362, Wandmalerei. Subiaco, Kloster San Benedetto, Sacro Speco, Scala Santa.

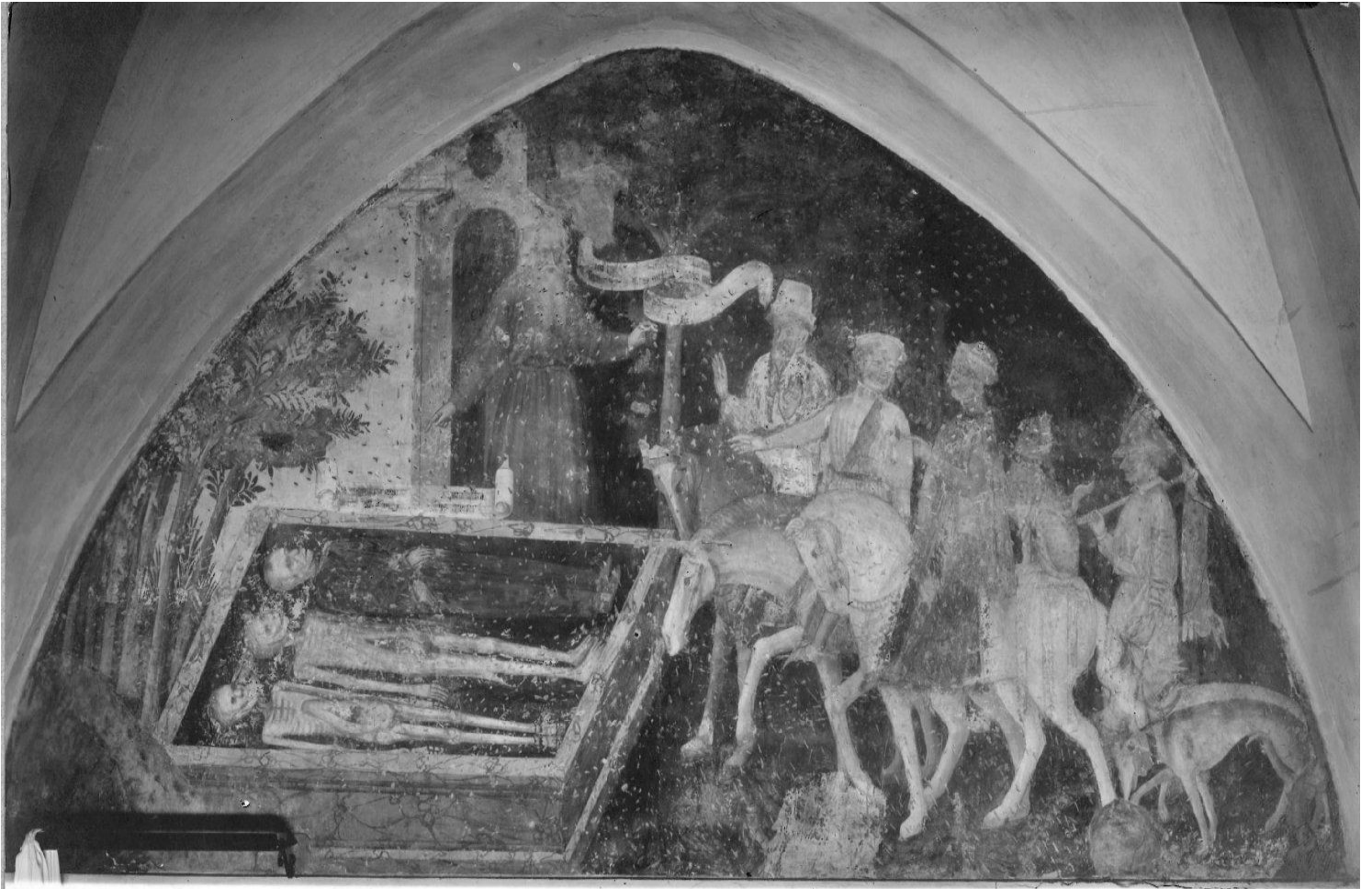


Abb. 88: Antonio de Ferrara (zugeschr.), Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1419, Wandmalerei. Cremona, S. Lucca, Sakristei.

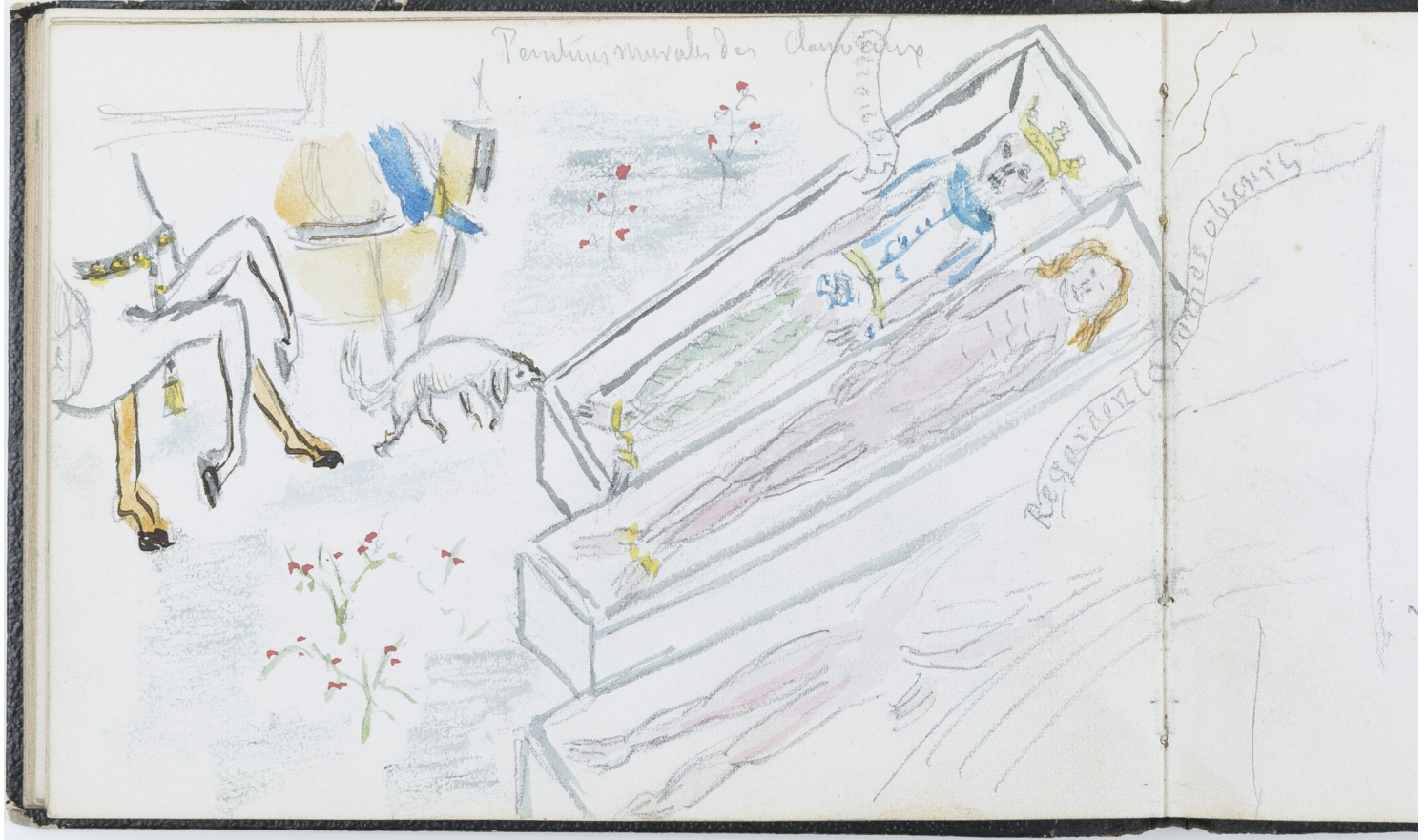


Abb. 89: Charles Abel, Skizze des Wandmalereifragments in ehem. Notre-Dame des Clairvaux, Metz. Um 1866, lavierte Kohlestiftskizze. Nancy, Bibliothèque Stanislas, boîte ms. 946 ABEL 167, Nr. 26.

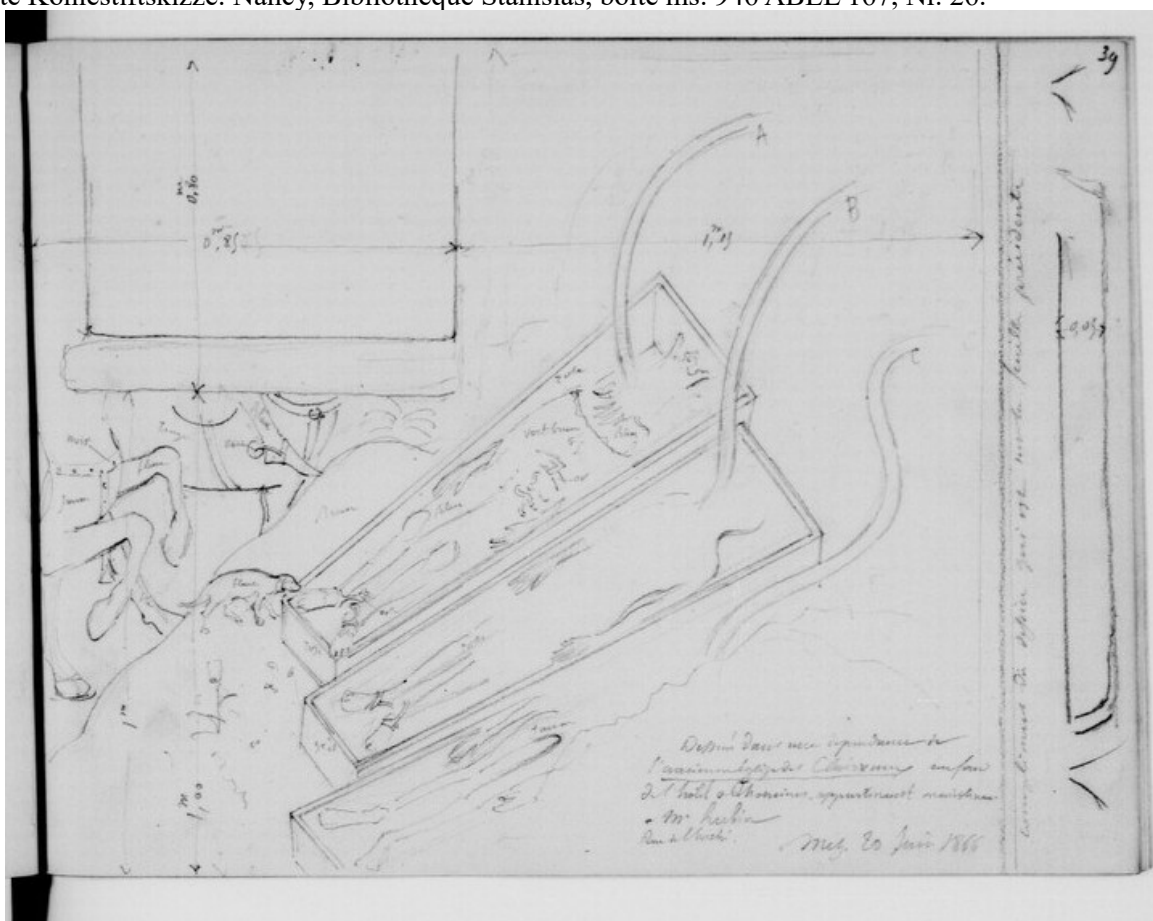


Abb. 90: Auguste Prost, Skizze des Wandmalereifragments in ehem. Notre-Dame des Clairvaux, Metz. Um 1866, Kohlestift auf Papier. Paris, Bibliothèque nationale de France, Archives et manuscrits, Collection Auguste PROST sur l'histoire de Metz. Dessins et croquis archéologiques de différents édifices de Metz, par Aug. Prost (Album XXV), NAF 4908.



Abb. 91: Jacopo del Casentino (zugeschr.), Triptychon. 1. Hälfte 14. Jh., Öl und Gold auf Pappelholz. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Nr. 1091 und 1093.



Abb. 92: Jacopo del Casentino (zugeschr.), Triptychon (Detail). 1. Hälfte 14. Jh., Öl und Gold auf Pappelholz. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Nr. 1093.

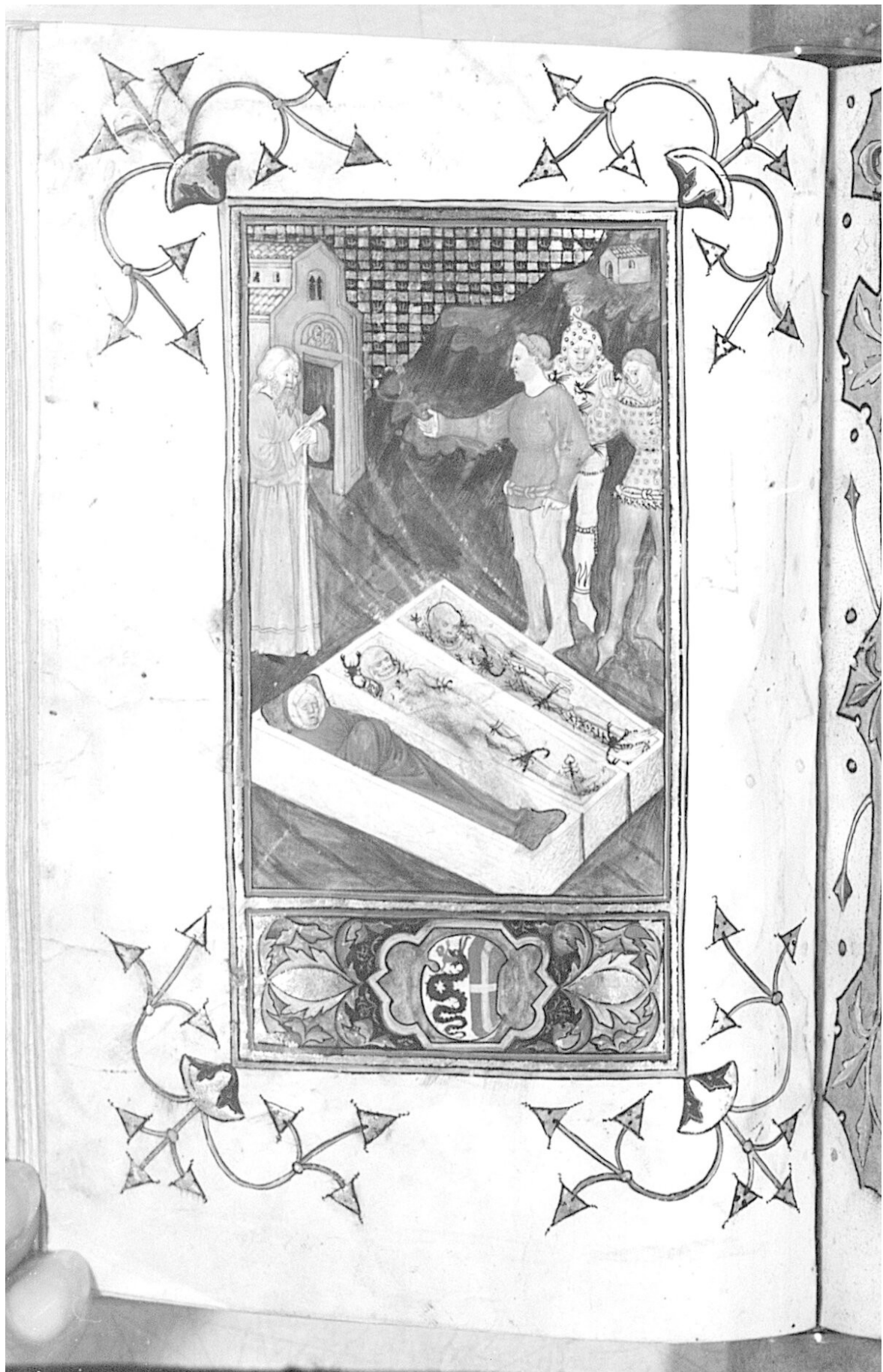


Abb. 93: Johannes de Cumis, Die drei Lebenden und die drei Toten. Um 1350, Pergament.
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23215, fol. 178^r.



Abb. 94: Die drei Lebenden und die drei Toten. 2. Hälfte 14. Jh., Wandmalerei. Vezzolano, Abbazia Santa Maria, nördlicher Kreuzgang.



Abb. 95: Der Triumph des Todes? Um 1485, Wandmalerei. Clusone, Chiesa de' Disciplini, Oratorium (außen).



Abb. 96: Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle (zugeschr.), Totenoffizium. Um 1503, Metallschnitt. Baltimore, The Walters Art Museum, acc. no. 91.81.

7. Quellen- und Literaturverzeichnis:

Quellen:

Audelay ed. Fein 2009

John the Blind Audelay, Poems and Carols. Oxford, Bodleian Library MS Douce 302, hg. von Susanna Fein, Kalamazoo 2009.

Augustinus, De civ. Dei, edd. Dombart/Kalb

Sancti Avrelii Avgvstini episcopi de civitate dei libri XXII, edd. Bernhard Dombart und Alphonsus Kalb, Turnhout 1955 (Corpus Christianorum series Latina 47).

Augustinus, De fide rerum invisibilium, ed. van den Hout u. a.

ed. Michel P. J. van den Hout u. a., Turnhout 1969 (Corpus Christianorum series Latina 46).

Vasari, ed. Bettarini/Barocchi 1967

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Testo, Bd. 2, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1967.

Siglen:**AKL**

Allgemeines Künstlerlexikon

EM

Enzyklopädie des Märchens

HLS

Historisches Lexikon der Schweiz

LexMA

Lexikon des Mittelalters

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie

LThK

Lexikon für Theologie und Kirche

NDB

Neue Deutsche Biographie

RDK

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte

RGA

Reallexikon der Germanischen Altertumskunde

RLW

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft

ThRE

Theologische Realenzyklopädie

VL

Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon

Literatur:

Abel 1866

Charles Abel, Le Dit des trois morts et des trois vifs dans le département de la Moselle, in: Mémoires de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle 8, 1866, S. 21–31.

Angenendt 1994

Arnold Angenendt, In porticu ecclesiae sepultus. Ein Beispiel von himmlisch-irdischer Spiegelung, in: Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag, hg. von Hagen Keller und Nikolaus Staubach, Berlin 1994 (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung 23), S. 68–80.

Ariès 1976

Phillippe Ariès, Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, übers. von Hans-Horst Henschen, München/Wien 1976.

Augustyn 1993

Wolfgang Augustyn, Passio Christi est meditanda tibi. Zwei Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Passionsbetrachtung, in: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1993 (Fortuna vitrea 12), S. 211–240.

Aukt.-Kat. Pierre Bergé 2011

Aukt.-Kat. Pierre Bergé & associés, 17.05.2011, Autographes & manuscrits, livres anciens & modernes, 1. Teil, Paris 2011.

Ausst.-Kat. Amsterdam/Frankfurt a. M. 1985

Ausst.-Kat. Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts (Amsterdam, Rijksmuseum; Frankfurt a. Main, Städelsches Kunstinstitut), Amsterdam 1985.

Ausst.-Kat. Baltimore 1965

Ausst.-Kat. 2000 Years of Calligraphy, hg. von Dorothy E. Miner, Victor I. Carlson und P. W. Filby, Baltimore 1965.

Ausst.-Kat. Blois/Paris 1992

Ausst.-Kat. Des livres et des rois (Blois, Musée du Beaux-Arts du Château; Paris, Bibliothèque nationale de France), Paris 1992.

Ausst.-Kat. Brüssel 1964

Ausst.-Kat. Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne (Brüssel, Bibliothèque royale), Brüssel 1964.

Ausst.-Kat. Dijon 1992

Ausst.-Kat. D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne (Dijon, Musée Archéologique), bearb. von Monique Jannet-Vallat, Dijon 1992.

Ausst.-Kat. London 2011

Ausst.-Kat. Royal Manuscripts. The Genius of Illumination (London, British Library), London 2011.

Ausst.-Kat. New York 1982

Ausst.-Kat. The Last Flowering. French Painting in Manuscripts, 1420–1530 (New York, The Pierpont Morgan Library), New York/London 1982.

Ausst.-Kat. Nijmegen 2005

Ausst.-Kat. Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof 1400–1416 (Nijmegen, Museum Het Valkhof), hg. von Rob Dückers und Pieter Roelofs, Stuttgart 2005.

Ausst.-Kat. Paris 2012

Ausst.-Kat. Le Roman de la rose. L'art d'aimer au Moyen Âge (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal), Paris 2012.

Ausst.-Kat. Philadelphia 2001

Ausst.-Kat. Leaves of Gold. Manuscript Illumination from Philadelphia Collections (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art; Nashville, Frist Center for the Visual Arts), hg. von James R. Tanis, Philadelphia 2001.

Ausst.-Kat. Philadelphia 2020

Ausst.-Kat. Making the Renaissance Manuscript. Discoveries from Philadelphia Libraries (Philadelphia, Goldstein Family Gallery), Philadelphia 2020.

Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg. 2016

Ausst.-Kat. Kaiser Karl IV. 1316–2016 (Prag. Národní Galerie; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), hg. von Jiří Fajt und Markus Hörsch, Prag 2016.

Ausst.-Kat. Überlingen 2005

Ausst.-Kat. 1100 Jahre Kunst und Architektur in Überlingen 850–1950 (Überlingen, Städtische Galerie Fauler Pelz), hg. von Michael Brunner und Marion Harder-Merkelbach, Petersberg 2005.

Ausst.-Kat. Zagreb 2012

Ausst.-Kat. Julije Klović najveći minijaturist renesanse/Giulio Clovio. The greatest miniaturist of the Renaissance (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori), hg. von Elena Calvillo und Jasminka Poklečki Stošić, Zagreb 2012.

Autrand 1991

Françoise Autrand, Jean, 4. J. II (Herzog von Berry), in: LexMA 5, München/Zürich 1991, Sp. 330–331.

Avril/Dunlop 1989

Les Petites Heures du Duc de Berry. Bd. 2: Kommentar zur Ms. Lat. 18014 in der Bibliothèque nationale, Paris, hg. von François Avril und Louisa Dunlop, Luzern 1989.

Azzam/Collet 2001

Wagih Azzam und Olivier Collet, Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Mise en recueil et conscience littéraire au XIII^{ème} siècle, in: Cahiers de civilisation médiévale. X^e–XII^e siècles 44, 2001. S. 207–245.

Backhouse 1997

Janet Backhouse, The illuminated page. Ten centuries of manuscript painting in the British Library, London 1997.

Barack 1865

Karl August Barack, Die Handschriften der Fürstlich-Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen, Tübingen 1865 (Nachdruck Hildesheim/New York 1974).

Barack 1879

Ezzos Gesang von den Wundern Christi und Notkers „Memento mori“ in phototypischem Facsimile der Strassburger Handschrift, hg. von Karl August Barack, Straßburg 1879.

Bartolli 1879

Adolfo Bartolli, I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze, Bd. 1: Codici Magliabechiani, Florenz 1879.

Bartz/König 1987

Gabriele Bartz und Eberhard König, Die Illustration des Totenoffiziums in Stundenbüchern, in: Hansjakob Becker, Bernhard Einig und Peter-Otto Ulrich, Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium, Bd. 1, St. Ottilien 1987 (Pietas liturgica 3), S. 487–528.

Baumgartner 1987

Jakob Baumgartner, Christliches Brauchtum im Umkreis von Sterben und Tod, in: Hansjakob Becker, Bernhard Einig und Peter-Otto Ulrich, Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium, Bd. 1, St. Ottilien 1987 (Pietas liturgica 3), S. 91–134.

Bellerio 2018

Annalisa Bellerio, Sarete come siamo. La leggenda die tre vivi e die tre morti, in Alumina 16, Nr. 63, 2018, S. 48–53.

Bellot 2007

Christoph Bellot, Spiegel und Allegorie. Die ‚DUODECIM SPECULA‘ des Jan David SJ, in: Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag, hg. von Wolfgang Augustyn und Eckhard Leuschner, Passau 2007, S. 401–454.

Benzing 1977

Josef Benzing, Kerver, Thielman, in: NDB 11, Berlin 1977, S. 541.

Bergdolt u. a. 1997

Klaus Bergdolt u. a., Tod, Sterben, in: LexMA 8, München 1997, Sp. 822–835.

Bergmann 1992

Uta Bergmann, Kirchbühl bei Sempach, Bern 1992 (Schweizerische Kunstführer 504).

Binski 1996

Paul Binski, Medieval Death. Ritual and Representation, London 1996.

Blockmans 1993

Wilhelm P. Blockmans, Philipp, 15. Ph. der Schöne, in: LexMA 6, München/Zürich 1993, Sp. 2070–2071.

Bodemann/Fischer-Heetfeld/Voss 1991

Ulrike Bodemann, Gisela Fischer-Heetfeld und Norbert H. Voss, Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters 1, München 1991.

Bodemann/Fischer-Heetfeld/Voss 1996

Ulrike Bodemann, Gisela Fischer-Heetfeld und Norbert H. Voss, Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters 2, München 1991.

Boskovits 1988

Miklós Boskovits, Frühe italienische Malerei. Katalog der Gemälde, übers. von Erich Schleier, Berlin 1988.

Boskovits u. a. 2003

Miklós Boskovits u. a., Dipinti. Bd. 1: Dal Duecento a Giovanni da Milano, Florenz 2003, S. 72, Nr. 9.

Boulangé 1853

Georges M. Boulangé, Notes Archéologiques. Peintures murales de Sainte-Sécolène, in: L'Autrasie. Revue de Metz et de Lorraine 1, 1853, S. 197–201.

Brion-Guerry 1950

Liliane Brion-Guerry, La thème du „Triomphe de la mort“ dans la peinture italienne, Paris 1950.

Buchheit 1926

Gert Buchheit, Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung, Leipzig 1926.

Bure 1767

Guillaume-François de Bure, Catalogue des livres provenans de la bibliothèque de M. L. D. D. L. V., Bd. 1, Paris 1767.

Cazelles/Rathofer 1988

Raymond Cazelles und Johannes Rathofer, Das Stundenbuch des Duc de Berry. Les très riches heures, Luzern 1988.

Ciaccio 1910

Lisetta Ciaccio, Gli affreschi di S. M. di Vezzolano e la pittura piemontese del Trecento, in: L'arte 13, 1910, S. 335–352.

Champion 1925

Pierre Champion, *La Danse macabre (nouvelle)* de Guy(ot) Marchant (1486), Paris 1925.

Chism 2002

Christine Chism, *Alliterative Revivals*, Philadelphia 2002.

Clemen 1913

Otto Clemen, *Horae nostrae dominae secundum usum ecclesiae Romanae*, Kirchheim i. E., Markus Reinhard, c. 1490, Zwickau 1913.

Cluny, ed. Preble/Jackson 1906

Bernhard von Cluny, *The scorn of the world. A poem in three books*, übers. von Henry Preble und Samuel Macauley Jackson, in: *The American Journal of Theology* 10, 1906, S. 72–101.

Corvisier 1998

André Corvisier, *Les Danses Macabres*, Paris 1998 (Que sais-je? 3416).

Collin-Roset 1993

Simone Collin-Roset, *Canton de Vaucouleurs*, Metz 1993 (Images du patrimoine 124).

Cordoni 2014

Constanza Cordoni, *Barlaam und Josaphat in der europäischen Literatur des Mittelalters. Darstellung der Stofftraditionen – Bibliographie – Studien*, Berlin/Boston 2014.

Cosacchi 1936

Stephan Cosacchi, *A haláltáncok története/Geschichte der Totentänze*, Bd. 1: *A mulandóság ábrázolásai történeti fejlődésükben/Anfänge der Darstellungen des Vergänglichkeitsproblems*, Budapest 1936 (Bibliotheca humanitatis historica a Museo Nationali Hungarico digesta 1).

Cosacchi 1965

Stephan Cosacchi, *Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim a. Glan 1965.

Crowe/Cavalcaselle 1869

Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, Bd. 1: *Von den Anfängen christlicher Kunst bis auf Giotto und seine Schule*, Leipzig 1869.

Crozet 1965

René Crozet, *Églises de la Vienne*, Paris 1965.

Davillé 1904

Louis Davillé, Le calvaire de Briey, in: *Bulletin mensuel de la Société d'Archéologie Lorraine et du Musée historique lorrain* 4, 1904, S. 92–93.

Dehio, RP, SL, 1984

Georg Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Rheinland-Pfalz, Saarland*, bearb. von Hans Caspary, München 1984.

Dehio, Württ. I, 1993

Georg Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg I: Die Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe*, bearb. von Dagmar Zimdars, München/Berlin 1993.

Dehio, Württ. II, 1997

Georg Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg II: Die Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen*, bearb. von Dagmar Zimdars, München/Berlin 1997.

Delisle 1868

Léopold Delisle, *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale. Étude sur la formation de ce dépôt, comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie*, Bd. 1, Paris 1868.

Delisle 1881

Léopold Delisle, *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale. Étude sur la formation de ce dépôt, comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie*, Bd. 3, Paris 1881.

Dogaer 1995

Georges Dogaer, Maître d'Édouard IV., in: *Le Dictionnaire des peintres belges du XV^e siècle à nos jours* 2, Brüssel 1995.

Dobbert 1881

Eduard Dobbert, Der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 4, 1881, S. 1–45.

Dollinger 1999

Anja Dollinger, Rezension von: Eberhard König, Das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians. Handschrift 78 B 12 im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1998, in: Journal für Kunstgeschichte 3, 1999, S. 364–366.

Dorner 2017

Friederike-Andrea Dorner, Im Angesicht des Todes. Begegnung zwischen Schicksal und Hoffnung, in: Ausst.-Kat. Danse Macabre – Totentanz (Osnabrück, Diözesanmuseum), hg. von der Stadt Osnabrück, red. von Anne Sibylle Schwetter, Bielefeld/Berlin 2017, S. 38–53.

Dreier 2010

Rolf Paul Dreier, Der Totentanz. Ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften (1425–1650), Enschede 2010.

Du Breul 1612

R. P. F. Jacques du Breul, Le theatre des antiqviitez de Paris. Où est traicté de la fondation des Eglises & Chapelles de la Cité, Vniuersité, Ville, & Diocese de Paris: comme aussi de l'institution du Parlement, fondation de l'Vniuersité & Colleges, & autres choses remarquables, Paris 1612.

Dujakovic 2021

Maja Dujakovic, Into print. Early illustrated books and the reframing of the „Danse Macabre“, in: Picturing death 1200–1600, hg. von Stephen Perkinson und Noa Turel, Leiden/Boston 2021 (Brill's studies in intellectual history 321; Brill's studies on art, art history and intellectual history 50), S. 253–277.

Dujakovic 2015

Maja Dujakovic, Death and the illustrated book. Printers, experimentation and the reinvention of the Danse Macabre, 1485–c. 1530s, Univ.-Diss. (2015), The University of British Columbia (<https://dx.doi.org/10.14288/1.0166632/> [aufgerufen am 28.02.2024]).

Ecker 1996

Hans-Peter Ecker, Legende, in: EM 8, Berlin/New York 1996, Sp. 855–868.

Eggart/Schmidt/Rotzler 1986

Hermann Eggart, Richard Schmidt und Willy Rotzler, Die drei Lebenden und die drei Toten, in: Die Pfarrkirche Eriskirch. Spätgotik am Bodensee, hg. von Elmar L. Kuhn, Friedrichshafen 1986 (Kunst am See 17), S. 44–45.

Elsner 1990

Gerhard Elsner, Die Darstellung der Legende von den drei Lebenden und den drei Toten in Überlingen am Bodensee, in: *Das Münster* 43, 1990, S. 265–268.

Engelbert 1997

Pius Engelbert, Konversen, Konversen-Institut, in: *LThK* 6, Freiburg u. a. ³1997, Sp. 337–338.

Eörsi 2021

Anna Eörsi, Mary of Burgundy alive or dead (Hamburg, Kupferstichkabinett, inv. 21927; Berlin, Kupferstichkabinett, Hs 78 B 12, fol. 220^v–221^r; London, British Library, Ms 35313, fol. 158^v–159^r), in: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 62, 2021, S. 39–61.

Faust/Quarthal 1999

Die Reformverbände und Kongregationen der Benediktiner im deutschen Sprachraum, bearb. von Ulrich Faust und Franz Quarthal, St. Ottilien 1999 (*Germania Benedictina* 1).

Fein 2002

Susanna Greer Fein, Life and Death, Reader and Page. Mirrors of Mortality in English Manuscripts, in: *Mosaic* 35, 2002, S. 69–94.

Fleischhauer 1976

Werner Fleischhauer, Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg und Stuttgart, Stuttgart 1976 (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg 87).

Folini 2008

Christian Folini, Libri confraternitatum, in: *HLS* 7, Basel 2008, S. 829.

Fornari 2006

Carlo Fornari, L'incontro dei tre vivi e dei morti nella chiesa di San Luca a Cremona. Nell'antica sagrestia, un importante esempio dell'arte macabra medievale cristiana, in: *Storia del mondo* 42, 2006 (<http://www.storiadelmondo.com/42/fornari.incontro.pdf> [aufgerufen am 28.02.2024]).

Frank 1986

Karl Suso Frank, Hirsau, in: *ThRE* 15, Berlin/New York 1986, S. 388–390.

Freytag 1993

Hartmut Freytag, Literatur- und kulturhistorische Anmerkungen und Untersuchungen zum Lübecker und Revaler Totentanz, in: Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn). Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption, hg. von Hartmut Freytag, Köln 1993 (Niederdeutsche Studien 39), S. 13–58.

Friesen 2007

Margareta Friesen, Der Rosenroman für François I. Ms. M. 948 in der Pierpont Morgan Library, New York, Graz 2007.

Frisch 2013

Joachim Frisch, Crailsheim, Johanneskirche. Mit einem Anhang zur Liebfrauenkapelle in Crailsheim, Passau 2013.

Fuhrmann 1994

Horst Fuhrmann, Bilder für einen guten Tod. Vorgetragen am 4. Februar 1994, München 1997 (Sitzungsberichte, Jahrgang 1997, H. 3).

Frugoni/Facchinetti 2016

Chiara Frugoni und Simone Facchinetti, Senza misericordia. Il „Trionfo della Morte“ e la „Danza macabra“ a Clusone, Turin 2016 (Saggi 963).

Gebetbuch 1489 (1)

o. Verf., Ein Gebetbuch mit Typen- und Holzschnitt-Druck aus dem Jahre 1489, in: Kirchenschmuck 20, 4. Vierteljahrsheft, 1866, S. 45–55.

Gebetbuch 1489 (2)

o. Verf., Ein illustriertes Gebetbuch aus dem 15. Jahrhundert, in: Kirchenschmuck 21, 1. Vierteljahrsheft, 1867, S. 6–9.

Geldner 1964

Ferdinand Geldner, Gering, Ulrich, in: NDB 6, Berlin 1964, S. 291.

Gentry 1981

Francis G. Gentry, Nokers *Memento Mori* and the desire for peace, in: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 16, 1981, S. 25–62.

Gerhardt/Busley 1938

Joachim Gerhardt und Josef Busley, Die Kunstdenkmäler des Kreises Ahrweiler, Düsseldorf 1938 (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 17,1).

Gibbs/Johnson 1997

Marion Gibbs und Sidney M. Johnson, Medieval German Literature. A Companion, New York 1997 (Garland reference library of the humanities 1774).

Giumelli 1982

Claudio Giumelli, I monasteri benedettini di Subiaco, Mailand 1982.

Glixelli 1914

Stéfan Glixelli, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, Paris 1914.

Gordon 2018

Stephen Gordon, The Three Living and the Three Dead in the Horae of Galiot de Genouillac (Rylands Latin MS 38), in: Source 37, 2018, S. 97–107.

Gregorovius 1967

Ferdinand Gregorovius, Wanderjahre in Italien, München 1967.

Gröber 1902

Gustav Gröber, Romanische Sprachkunst, Romanische Verslehre, Romanische Litteraturgeschichte, Übersicht über die lateinische Litteratur, Die Litteraturgeschichte der romanischen Völker, Französische Litteratur, Leipzig 1902 (Grundriss der Romanischen Philologie N. F. 2,1).

Guillén Bermejo/Ortega García 2007

Biblioteca hispánica. Obras maestras de la Biblioteca Nacional de España, hg. von María Crisitina Guillén Bermejo und Isabel Ortega García, Madrid 2007.

Haas 1989

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

Halm 1909

Philipp Maria Halm, Altbayerische Totendarstellungen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 4, 1909, S. 143–159.

Hammer-Purgstall 1850

Joseph von Hammer-Purgstall, Literaturgeschichte der Araber. Von ihrem Beginne bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts der Hidschret, Bd. 1,1: Das Jahrhundert vor der Hidschret und die ersten vierzig Jahre nach derselben, Wien 1850.

Hammerstein 1980

Reinhold Hammerstein, Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben, Bern/München 1980.

Hans-Collas 2000

Ilona Hans-Collas, Form und Funktion mittelalterlicher Darstellungen der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten in der lothringischen Wandmalerei, in: *L'art macabre* 1, 2000, S. 23–39.

Hans-Collas 2022

Ilona Hans-Collas, Entstehung und Verbreitung des Totentanzes in der französischen Wandmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, in: *Kunst und Kirche* 85, 2022, S. 12–17.

Hasenfratz u. a. 2002

Hans-Peter Hasenfratz u. a., Tod, in: *ThRE* 33, Berlin/New York 2002, S. 579–638.

Hoellen 2000

Michael Hoellen, Katholische Pfarrkirche St. Viktor, Oberbreisig, Regensburg 2000 (Kleine Kunstführer 2385).

Hoepffner 1927

E[rnest] Hoepffner, La «danse macabre» du Bar, in: Mario Roques, Romania. Recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes, Paris 1927, S. 553–569.

Hofstätter 1990

Hans H. Hofstätter, Drei Lebende und drei Tote. Abendländische Bildkunst; Ursprung, Wandel und Bedeutung, in: *Das Münster* 43, 2. F., 1990, S. 261–264.

Holtzmann 1940

Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Deutsche Kaiserzeit, Bd. 1,3, hg. von Robert Holtzmann, Berlin 1940.

Héroid 1983

Michel Héroid, L'art du vitrail en Lorraine. Son apogée à la fin du Moyen Âge et au temps de la Renaissance, in: *Le Pays Lorrain* 64, 1983, S. 5–33.

Hobson/de Hamel 2009

Anthony Hobson und Christopher de Hamel, Bartolomeo Sanvito. The life and work of a Renaissance scribe, Paris 2009.

Huizinga 1924

Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, übers. von T. Jolles Mönckeberg, München 1924.

Imhof 1991

Arthur E. Imhof, *Ars Moriendi*. Die Kunst des Sterbens einst und heute, Wien/Köln 1991 (Kulturstudien 22).

Jacob 2013

Marie Jacob, Jean Colombe, in: Emanuelle Toulet, *Les Très Riches Heures*. Das Meisterwerk für den Herzog von Berry, Bd. 1: Faksimile, Luzern 2013, S. 153–178.

Jacops 1985

Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Cantons de Briey, Chambley-Bussières, Conflans-en-Jarnisy et Homécourt. Meurthe-et-Moselle, Lorraine, hg. von Marie-France Jacops, Nancy 1985 (Images du patrimoine 15).

Jezler 1994

Peter Jezler, Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge. Eine Einführung, in: *Ausst.-Kat. Himmel, Hölle, Fegefeuer*. Das Jenseits im Mittelalter (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum; Köln, Schnütgen-Museum), Zürich 1994, S. 13–26.

Jordan 1981

Louis Edward Jordan, *The Iconography of Death in Western Medieval Art to 1350*, Ann Arbor 1981.

Kiening/Eichberger 1994

Christian Kiening und Florian Eichberger, *Contemptus Mundi in Vers und Bild am Ende des Mittelalters*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 123, 1994, S. 409–482.

Kiening 2004

Wilhelm Werner von Zimmern, Totentanz, hg. und komm. von Christian Kiening, Konstanz 2004 (Bibliotheca suevica 9).

Kinch 2013

Ashby Kinch, *Imago Mortis. Mediating Images of Death in the Late Medieval Culture*, Leiden/Boston 2013 (Visualising the Middle Ages 9).

König 1998

Eberhard König, *Das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians. Handschrift 78 B 12 im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1998.

König 1967

Hans-Joachim König, *Die Johanneskirche in Crailsheim, Kirchberg/Jagst* 1967.

Kralik 2011

Christine Kralik, *Dialogue and violence in medieval illuminations of the three living and the three dead*, in: *Mixed Metaphors. The „danse macabre“ in medieval and early modern Europe*, hg. von Sophie Oosterwijk und Stefanie Knöll, Newcastle 2011, S. 133–154.

Kraus 1901

Franz Xaver Kraus, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Lörrach. Beschreibende Statistik*, Tübingen/Leipzig 1901 (Die Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden 5).

Krieger 1998

Michaela Krieger, Clovio, Giulio, in: *AKL 19*, München/Leipzig 1998, S. 602–604.

Kristeller 1915

Paul Kristeller, *Holzschnitte im Berliner Kupferstichkabinett. Zweite Reihe*, Berlin 1915 (Graphische Gesellschaft 21).

Kunstkammer Württemberg 2017

Die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg, Bestand, Geschichte, Kontext, Bd. 2, hg. vom Landesmuseum Württemberg, Ulm 2017.

Künstle 1908

Karl Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Nebst einem Exkurs über die Jakobslegende; im Zusammenhang mit neueren Gemäldefunden aus dem badischen Oberland, Freiburg i. Br. 1908.

Kupka 1908

Paul Kupka, Zur Genesis der mittelalterlichen Totentänze, Stendal 1908 (Wissenschaftliche Beiträge zum Programm des Gymnasiums zu Stendal 326).

Lachner/Wirth 1958

Eva Lachner und Karl-August Wirth, Dinge, die vier letzten, in: RDK 4, Stuttgart 1958, Sp. 12–22.

Lalou 1993

Élisabeth Lalou, Maria von Brabant, in: LexMA 6, München/Zürich 1993, Sp. 276–277.

Langlois 1852

Eustache-Hyacinthe Langlois, Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts, Bd. 1, Rouen 1852.

Leidinger 1912

Georg Leidinger, Verzeichnis der wichtigsten Miniatur-Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, München 1912.

Leo 2013

Domenic Leo, The Pucellian School and the Rise of Naturalism. Style as a royal Signifier?, in: Jean Pucelle. Innovation and Collaboration in Manuscript Painting, hg. von Kyunghye Pyun und Anna D. Russakoff, Turnhout 2013, S. 149–170.

Lerchner 2010

Karin Lerchner, Des Teufels Netz, in: VL 9, Berlin/New York 2010, Sp. 723–727.

Libro de Horas Carlos V. 2002

Libro de Horas de Carlos V. Biblioteca Nacional (Vitr. 24.3), Madrid 2002 (Colección manuscritos 1).

Lübke 1886/1887

Wolfgang Lübke, Ein Todtentanz in Badenweiler, in: Schau-ins-Land. Jahresheft des Breisgau-Geschichtsvereins Schauinsland 13, 1886/1887, S. 27–32.

Lüders 2009

Imke Lüders, Der Tod auf Samt und Seide. Todesdarstellungen auf liturgischen Textilien des 16. bis 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, Kassel 2009 (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur 14).

Lüthi 1981

Max Lüthi, Drei, Dreizahl, in: EM 3, Berlin/Boston 1981, Sp. 852–866.

Lutterbach 1995

Hubertus Lutterbach, Gebetsverbrüderungen, in: LThK 4, Freiburg u. a. ³1995, Sp. 337–338.

Mâle 1995

Émile Mâle, L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration, Paris ⁷1995.

Manion 1981

Margaret Manion, The Wharncliffe Hours. A fifteenth-century illuminated prayerbook in the collection of The National Gallery of Victoria Australia, London 1981.

Manion 2005

Margaret Manion, The Felton illuminated manuscripts in the National Gallery of Victoria, Melbourne u. a. 2005.

Maurer 1964

Friedrich Maurer, Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts, Berlin/Boston 2016, Bd. 1, Tübingen 1964.

Maßmann 1847

Hans Ferdinand Maßmann, Rezension von: Achille Jubinal, Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu, fresque inédite du XV. Siècle Précédée de quelques détails sur les autres monumens de ce genre, Paris 1841, in: Serapeum 9,8, hg. von Robert Naumann, Leipzig 1847, S. 129–139.

May 1990

Georg May, Kirchenrechtsquellen I, in: ThRE 19, Berlin/New York 1990, S. 1–44.

Meiss 1956

Millard Meiss, The Exhibition of French Manuscripts of the XIII.–XVI. Centuries at the Bibliothèque nationale in: The Art Bulletin 38, 1956, S. 187–196.

Michler 1987

Jürgen Michler, Pfarr- und Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau Eriskirch, München 31987 (Kleine Kunstführer 507).

Morpurgo 1899

Samuele Morpurgo, Le epigrafi volgari in rima del „Trionfo della morte“ del „Guidizio universale e inferno“ e degli „Anacoreti“ nel camposanto di Pisa, in: L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna 2, 1899, S. 51–87.

Motta 1960

Achille Motta, Die Abtei Unserer Lieben Frau zu Vezzolano, Albugnano, Asi (Italien), Asti 1960.

Mus.-Kat. New York 1980

Mus.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York, London 1980.

Nagler 1836

Cumis, Johannes de, in: Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon 3, München 1836, S. 219.

Nagler/Andresen/Clauß 1879

Tielman Kerver, in: Georg Kaspar Nagler, Andreas Andresen und Carl Clauß, Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichnens, der Initialen des Namens, der Abkürzung desselben etc. bedienen haben 5, München 1879, S. 166, Nr. 821.

Neiske 1986

Franz Neiske, Vision und Totengedenken, in: Frühmittelalterliche Studien 20, 1986, S. 137–185.

Neiske 2010

Franz Neiske, „Pro defunctis exorare ut a peccatis solvantur“. Theologie und Praxis der Memoria in Cluny, in: Ausst.-Kat. Bücher des Lebens – Lebendige Bücher (St. Gallen, Regierungsgebäude des Kantons St. Gallen), hg. von Peter Erhart und Jakob Kuratli, St. Gallen 2010, S. 190–199.

Nettekoven/Tenschert/Zöll 2003

Ina Nettekoven, Heribert Tenschert und Caroline Zöll, Horae B. M. V. 158 Stundenbuchdrucke der Sammlung Bibernmühle, 1490–1550, Bd. 1, Rotthalmünster 2003.

Oertel 1948

Robert Oertel, Francesco Traini. Der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa, Berlin 1948 (Der Kunstbrief 49).

Offner u. a. 2001

Richard Offner u. a., Bernardo Daddi and his circle, Florenz 2001 (A critical and historical corpus of Florentine painting 3,5).

Oosterwijk 2022

Sophie Oosterwijk, The dance of death in England through the ages, in: Kunst und Kirche 85, 2022, S. 18–23.

Pailhès 1991

Claudine Pailhès, Jean, 2. J. II (Johann der Gute), in: LexMA 5, München/Zürich 1991, Sp. 328–330.

Patrimoine Meuse 1999

Le patrimoine des communes de la Meuse. Lorraine, Charenton-le-Pont 1999 (Le patrimoine des communes de France 55,2).

Patrimoine Vienne 2002

Le patrimoine des communes de la Vienne. Poitou-Charentes, Charenton-le-Pont 2002 (Le patrimoine des communes de France 86,2).

Peters 1973

Heinz Peters, Falke, Falkenjagd, Falkner und Falkenbuch, in: RDK 6, München 1973, Sp. 1251–1366.

Piccat 2011

Marco Piccat, Mixed Encounters. The Three Living and Three Dead in Italian art, in: Mixed Metaphors. The „danse macabre“ in medieval and early modern Europe, hg. von Sophie Oosterwijk und Stefanie Knöll, Newcastle 2011, S. 155–167.

Poeck 1998

Dietrich Poeck, Cluniacensis ecclesiae. Der cluniacensische Klosterverband 10.–12. Jahrhundert, München 1998 (Münstersche Mittelalter-Schriften 71).

Poeschel 1942

Erwin Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden. Die Täler am Vorderrhein, 1. Teil, Basel 1942 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 4).

Poeschke 2003

Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400, München 2003.

Poinsignon 1889

Adolf Poinsignon, Nachtrag zum „Todtentanz in Badenweiler“, in: Schau-ins-Land. Jahresheft des Breisgau-Geschichtsvereins Schauinsland 15, 1889, S. 44.

Proctor 1905

Robert Proctor, Marcus Reinhard and Johann Grüninger, in: Bibliographical Essays by Robert Proctor, London 1905, S. 19–38.

Prummer 2019

Markus Prummer, Quattuor novissima. Die Ikonographie der Vier letzten Dinge, Berlin 2019.

Renier 1900

Rodolfo Renier, Una leggenda carolingia ed un affresco mortuario in Piemonte, in: Emporium 12, Nr. 71, 1900, S. 377–382.

Reinke 1956

Adolf Reinke, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 4: Das Amt Sursee, Basel 1956 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 35).

Reinle 1955

Adolf Reinle, Kirchbühl bei Sempach, Bern 1955 (Schweizerische Kunstführer 17).

De Ricci/Wilson 1935

Seymour de Ricci und William J. Wilson, *Census of medieval and Renaissance manuscripts in the United States and Canada*, Bd. 2: Michigan to Canada, New York 1935.

Ritter 1845

Carl Ritter, *Die Erdkunde im Verhältniss zur Natur und zur Geschichte des Menschen: oder allgemeine vergleichende Geographie, als sichere Grundlage des Studiums und Unterrichts in physicalischen und historischen Wissenschaften*, Bd. 12: West-Asien, Berlin 1845.

Roeder 1915

Fritz Roeder, *Falkenbeize*, in: *RGA 2*, Straßburg 1915, S. 5–9.

Rosenfeld 1974

Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung*, Köln/Wien ³1974 (*Archiv für Kulturgeschichte / Beihefte 3*).

Rosenfeld 1989

Hellmut Rosenfeld, *Der Tod in der christlichen Kunst und im christlichen Glauben. Der sterbende Mensch in Furcht und Hoffnung vor dem göttlichen Gericht*, in: *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, hg. von Hans Helmut Jansen, Darmstadt ²1989.

Rosenfeld 2010

Hellmut Rosenfeld, *Vado mori*, in: *VL 10*, Berlin/New York ²2010, Sp. 153–155.

Rotzler 1958

Willy Rotzler, *Drei Lebende und drei Tote*, in: *RDK 4*, Stuttgart 1958, Sp. 512–524.

Rotzler 1961

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

Rudolf 1957

Rainer Rudolf, *Ars Moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*, Köln u. a. 1957 (*Forschungen zur Volkskunde 39*).

Rudolf u. a. 1980

Rainer Rudolf u. a., *Ars moriendi*, in: *LexMA 1*, München/Zürich 1980, Sp. 1039–1044.

Rupp 1952

Heinz Rupp, Memento Mori, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 74, 1952, S. 321–354.

Ryiková 2020

Daniela Ryiková, Speculum mortis. The image of death in late medieval Bohemian painting, Lanham u. a. 2020.

Sandler 1975

Lucy Freeman Sandler, The Psalter of Robert de Lisle, Ann Arbor 1975.

Sandler 1986

Lucy Freeman Sandler, Gothic Manuscripts. 1285–1385, Bd. 2, London 1986 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles 5).

Sandler 1999

Lucy Freeman Sandler, The Psalter of Robert de Lisle in the British Library, London 1999 (1. Paperback-Ausgabe).

Sandler 2017

Lucy Freeman Sandler, The Howard Psalter in the British Library and the Hours of the Passion in Fourteenth Century English Manuscripts, in: Tributes to Adelaide Bennett Hagens. Manuscripts, Iconography and the Late Medieval Viewer, bearb. von Pamela A. Patton und Judith K. Golden, London 2017, S. 259–295.

Sardou 1882

A. L. Sardou, La danse macabre du Bar, in: Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes-maritimes, Nizza/Paris 1882, S. 177–189.

Scandella 2002

Mino Scandella, I temi iconografici della morte. Il „Contrasto-Incontro dei Tre Vivi e dei Tre Morti“, il „Trionfo della Morte“, la „Danza Macabra“ dal XIII al XVI secolo, in: Mino Scandella und Roberto Andrea Lorenzi, „Noi spregieremo adunque li denari ...“. Danze macabre, trionfi e dogma della morta, Pisogne 2002 (Quaderni della biblioteca 5), S. 3–10.

Schedl 2016

Michaela Schedl, Tafelmalerei der Spätgotik am südlichen Mittelrhein, Mainz 2016 (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte 135).

Scherer u. a. 2001

Georg Scherer u. a., Tod, in: LThK 10, Freiburg i. Br. u. a. ³2001, Sp. 66–80.

Schneider 1991

Karin Schneider, Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Handschriften aus Cgm 888–4000, Wiesbaden 1991 (Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis 5).

Schulte 1990

Brigitte Schulte, Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung des Inkunabel „Des dodes dantz“, Lübeck 1489, Köln 1990 (Niederdeutsche Studien 36).

Schützeichel 1962

Rudolf Schützeichel, Das alemannische Memento mori. Das Gedicht und der geistig-historische Hintergrund, Tübingen 1962.

Schweikle 1987

Günther Schweikle, Memento Mori, in: VL 6, Berlin ²1987, Sp. 381–386.

Servières 1926

Georges Servières, Les formes artistiques du „Dict des Trois Morts et des Trois Vifs“, in: Gazette des beaux-arts 13, 1926, S. 19–36.

Sirén 1917

Osvald Sirén, Giotto and some of his followers, übers. von Frederic Schenck, 2 Bde, hier Bd. 1, Cambridge 1917.

Smith 2012

Kathryn A. Smith, The Taymouth Hours. Stories and Construction of the Self in Late Medieval England, Bd. 1, London 2012.

Stammler 1922

Wolfgang Stammler, Die Totentänze des Mittelalters, München 1922 (Einzelschriften zur Bücher- und Handschriftenkunde 4).

Stammler 1937

Wolfgang Stammler, Barlaam und Josaphat, in: RDK 1, Stuttgart 1937, Sp. 1452–1457.

Stehle 1899

Bruno Stehle, Der Totentanz von Kienzheim im Ober-Elsass, Straßburg 1899.

Steinemann 1977

Eugen Steinemann, Brigels, Breil. Gr, Basel 1977 (Schweizerische Kunstführer 222).

Stork 1910

Willy F. Storck, Die Legende von den drei Lebenden und von den drei Toten, Tübingen 1910.

Storck 1911

Willy F. Storck, Der Spruch der Toten an die Lebenden, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 21, 1911, S. 53–54.

Störmer-Caysa 2003

Uta Störmer-Caysa, Spiegel, in: RLW 3, Berlin 2003, Sp. 467–469.

Subes/Terrier/Moulinier 2000

Marie-Pasquine Subes, Bérénice Terrier und Brice Moulinier, Découverte de peintures murales dans l'église Saint-Pierre de Lancôme (I), in: Bulletin monumental 158, 2000, S. 254–258.

Surdel 2016

Alain-Julien Surdel, Les représentations lorraines du Dict des Trois Morts et des Trois Vifs en Lorraine, in: Le Pays Lorrain 113, 2016, S. 313–314.

Tenenti 1952

Alberto Tenenti, La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle, Paris 1952 (Cahiers des annales 8).

Tervooren/Spicker 2011

Helmut Tervooren und Johannes Spicker, Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Eine Edition nach der maasländischen und ripuarischen Textüberlieferung, Berlin 2011 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 47).

Tesnière 2012

Marie-Hélène Tesnière, L'art d'aimer au Moyen Âge. Le Roman de la rose, exposition à la Bibliothèque de l'Arsenal, Dijon 2012 (Art de l'éclairage 42).

Thomann 1971

Günther Thomann, Die Armen Seelen im Volksglauben und Volksbrauch des altbayerischen und oberpfälzischen Raumes. Untersuchungen zur Volksfrömmigkeit des 19. und 20. Jahrhunderts (Teil II), in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 111, 1971, S. 95–167.

Van Marle 1932

Raimond van Marle, Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et la Renaissance et la décoration des demeures. Bd. 2: Allégories et symboles, Den Haag 1932.

Vifs nous sommes 2001

Vifs nous sommes ... morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France, hg. von Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, Vendôme 2001.

Vigo 1901

Pietro Vigo, Le danze macabre in Italia, Bergamo ²1901.

Villela-Petit 2013

Inès Villela-Petit, Die Brüder Limburg, in: Emanuelle Toulet, Les Très Riches Heures. Das Meisterwerk für den Herzog von Berry, Bd. 1: Faksimile, Luzern 2013, S. 125–152.

Villela-Petit/Stirnemann 2013

Inès Villela-Petit und Patricia Stirnemann, Die ganzseitigen Miniaturen, in: Emanuelle Toulet, Les Très Riches Heures. Das Meisterwerk für den Herzog von Berry, Bd. 1: Faksimile, Luzern 2013, S. 213–283.

Vissoze 1924

Jean Vissoze, Monographie de l'Église de St-Victor et de Ste-Couronne d'Ennezat. Un plan hors-texte et 29 gravures, Paris/Clermont-Ferrand 1924.

Walde/Hofmann 1954

Alois Walde, Lateinisches etymologisches Wörterbuch 2, neubearbeitet von Johann Baptist Hofmann, Heidelberg ³1954.

Walther/Wolf 2001

Ingo F. Walther und Norbert Wolf, Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt 400 bis 1600, Köln u. a. 2001.

Wehrens 2012

Hans Georg Wehrens, Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. „Muos ich doch dran – und weis nit wann“, Regensburg 2012.

Wenzel 2009

Horst Wenzel, Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter, Berlin 2009.

Wessely 1876

Joseph Eduard Wessely, Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst, Leipzig 1876.

Wildhaber 1979

Robert Wildhaber, Feiertagschristus, in: RDK 7, München 1979, Sp. 1002–1010.

Wilhelm-Schaffer 1999

Irmgard Wilhelm-Schaffer, Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod in Mittelalter und Früher Neuzeit, Köln/Weimar/Wien 1999.

Wille 2001

Friederike Wille, Quod sumus hoc eritis. Die Begegnung von Lebenden und Toten im Regnum von Anjou, in: Medien der Macht, hg. von Tanja Michalsky, Berlin 2001, S. 225–239.

Wille 2002

Friederike Wille, Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes, München 2002.

Winn 1983

Mary Beth Winn, Antoine Vérard's presentation manuscripts and printed books, in: Manuscripts in the fifty years after the invention of printing. Some papers read at the colloquium at the Warburg Institute on 12–13 March, 1982, bearb. von Joseph B. Trapp, London 1983, S. 66–74.

Wirth 1967

Karl-August Wirth, Eschatologie, in: RDK 5, Stuttgart 1967, Sp. 1456–1467.

Whiting 1931

Ella Keats Whiting, The Poems of John Audelay, London 1931 (Early English Text Society. Original Series 184).

Woermann/Woltmann 1879

Karl Woermann und Alfred Woltmann, Malerei des Alterthums, Leipzig 1879 (Geschichte der Malerei 1).

Zigrosser 1962

Carl Zigrosser, The Philip S. Collins Collection of Medieval Illuminated Manuscripts, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin 58, Nr. 275, 1962, S. 3–34.

8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Nach: Adelheid Heimann, The illustrations from the Bury St. Edmunds Psalter and their prototypes. Notes on the iconography of some Anglo-Saxon drawings, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29, 1966, S. 9.

Abb. 2: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 13601, fol. 3v.

Abb. 3: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Abb. 4: From the British Library Collection: Ms. Arundel 83 II, fol. 127r.

Abb. 5: Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.51,

https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W51/data/W.51/sap/W51_000008_sap.jpg © Walters Art Museum (CC BY-NC-SA 3.0

[<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.en>]).

Abb. 6: Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.51;

https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W51/data/W.51/sap/W51_000009_sap.jpg © Walters Art Museum (CC BY-NC-SA 3.0

[<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.en>]).

Abb. 7: Nach: Vifs nous sommes ... morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France, hg. von Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, Vendôme 2001, S. 125.

Abb. 8: Nancy, Bibliothèque Stanislas.

Abb. 9: Nach: Franz Xaver Kraus, Kunst und Alterthum in Lothringen, Straßburg 1889 (Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen 3), S. 438.

Abb. 10: Foto: Alexander Lieb, Sempach CH.

Abb. 11: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Abb. 12: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Abb. 13: From the British Library Collection: Yates Thompson Ms. 13, fol. 170v.

Abb. 14: From the British Library Collection: Yates Thompson Ms. 13, fol. 180r.

Abb. 15: From the British Library Collection: Yates Thompson Ms. 13, fol. 123r.

Abb. 16: From the British Library Collection: Royal Ms. 10 E IV, fol. 258v.

Abb. 17: From the British Library Collection: Royal Ms. 10 E IV, fol. 259r.

Abb. 18: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Incontro_dei_tre_vivi_e_dei_tre_morti_Melfi.jpg&oldid=952204250)

[title=File:Incontro_dei_tre_vivi_e_dei_tre_morti_Melfi.jpg&oldid=952204250](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Incontro_dei_tre_vivi_e_dei_tre_morti_Melfi.jpg&oldid=952204250) (21.11.2024); Foto: © Simoruru/Wikipedia (CC BY-SA 4.0

[<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>]).

Abb. 19: The Cloisters Collection, 1969, acc. no. 69.86,

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471883> (CC0 1.0 Universal [<https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/>])

Abb. 20: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Oberbreisig_St._Viktor_Reiter_101.JPG&oldid=842359237)

[title=File:Oberbreisig_St._Viktor_Reiter_101.JPG&oldid=842359237](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Oberbreisig_St._Viktor_Reiter_101.JPG&oldid=842359237) (21.11.2024); Foto: © GFreihalter/Wikipedia (CC BY-SA 3.0

[<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>]).

Abb. 21: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Oberbreisig_St._Viktor_Skelette_100.JPG&oldid=842359210)

[title=File:Oberbreisig_St._Viktor_Skelette_100.JPG&oldid=842359210](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Oberbreisig_St._Viktor_Skelette_100.JPG&oldid=842359210) (21.11.2024); Foto: © GFreihalter/Wikipedia (CC BY-SA 3.0 [<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>]).

Abb. 22: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:St._Paulus_(Badenweiler)_7517.jpg&oldid=914199491)

[title=File:St._Paulus_\(Badenweiler\)_7517.jpg&oldid=914199491](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:St._Paulus_(Badenweiler)_7517.jpg&oldid=914199491) (21.11.2024); Foto: © Joergens.mi/Wikipedia (CC BY-SA 3.0

[<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>]).

Abb. 23: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:St._Jodok_\(%C3%9Cberlingen\)_3049.jpg&oldid=481608620](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:St._Jodok_(%C3%9Cberlingen)_3049.jpg&oldid=481608620) (21.11.2024); Foto: © Joergens.mi/Wikipedia (CC BY-SA 3.0 [<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>]).

Abb. 24: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Mari%C3%A4_Hilf_\(Eriskirch\)_3194.jpg&oldid=879143925](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Mari%C3%A4_Hilf_(Eriskirch)_3194.jpg&oldid=879143925) (21.11.2024); Foto: © Joergens.mi/Wikipedia (CC BY-SA 3.0 [<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>]).

Abb. 25: Foto: Pfr. Uwe Langsam.

Abb. 26: Foto: Pfr. Uwe Langsam.

Abb. 27: Foto: Pfr. Uwe Langsam.

Abb. 28: Foto: Pfr. Uwe Langsam.

Abb. 29: Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 3974, fol. 59v.

Abb. 30: © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders (CC BY-NC-SA 4.0 [<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>])

Abb. 31: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. A III 54, Bl. 21v.

Abb. 32: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. 123, Bl. 23v.

Abb. 33: Foto: © Foto-Kunst Andreas Keller.

Abb. 34: Nach: Vifs nous sommes ... morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France, hg. von Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, Vendôme 2001, S. 12.

Abb. 35: Nach: Vifs nous sommes ... morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France, hg. von Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, Vendôme 2001, S. 112.

Abb. 36: Nach: Vifs nous sommes ... morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France, hg. von Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, Vendôme 2001, S. 113.

Abb. 37: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Abb. 38: cliché CNRS-IRHT © Bibliothèque du musée Condé, château de Chantilly.

Abb. 39: Nach: Pierre Champion, La Danse macabre (nouvelle) de Guy(ot) Marchant (1486), Paris 1925, fol. b[6]v.

Abb. 40: Nach: Pierre Champion, La Danse macabre (nouvelle) de Guy(ot) Marchant (1486), Paris 1925, fol. b[7]r.

Abb. 41: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Abb. 42: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Abb. 43: Libro de Horas de Carlos V. Biblioteca Nacional (Vitr. 24.3), Madrid 2002 (Colección manuscritos 1), fol. 218v.

Abb. 44: Libro de Horas de Carlos V. Biblioteca Nacional (Vitr. 24.3), Madrid 2002 (Colección manuscritos 1), fol. 219r.

Abb. 45: From the British Library Collection: IA.40884, fol. 25v.

Abb. 46: From the British Library Collection: IA.40884, fol. 26r.

Abb. 47: Nach: Otto Clemen, Horae nostrae dominae secundum usum ecclesiae Romanae, Kirchheim i. E., Markus Reinhard, c. 1490, Zwickau 1913, fol. 100v.

Abb. 48: © Ministère de la Culture (France), Médiathèque du patrimoine et de la photographie, diffusion GrandPalaisRmn Photo, Fotograf: Klaus Freckmann, 2018.

Abb. 49: © Ministère de la Culture (France), Conservation des antiquités et des objets d'art de la Meurthe-et-Moselle – Tous droits réservés, Fotograf: Jacques Antoine (Conservateur des antiquités et des objets d'art), 1990.

- Abb. 50: © Ministère de la Culture (France), Conservation des antiquités et des objets d'art de la Meurthe-et-Moselle – Tous droits réservés, Fotograf: Jacques Antoine (Conservateur des antiquités et des objets d'art), 1990.
- Abb. 51: © Ministère de la Culture (France), Conservation des antiquités et des objets d'art de la Meurthe-et-Moselle – Tous droits réservés, Fotograf: Jacques Antoine (Conservateur des antiquités et des objets d'art), 1990.
- Abb. 52: © Ministère de la Culture (France), Médiathèque du patrimoine et de la photographie, diffusion GrandPalaisRmn Photo, Fotograf: Franck Genestoux, 2021.
- Abb. 53: National Gallery of Victoria, Melbourne, Felton Bequest, 1920, acc. no. 1072-3, <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/84256/> ; Foto: The digital record has been made available on NGV Collection online through the generous support of the Joe White Bequest.
- Abb. 54: © The Morgan Library & Museum, New York.
- Abb. 55: Nach: Aukt-Kat. Pierre Bergé & associés, 17.05.2011, Autographes & manuscrits, livres anciens & modernes, 1. Teil, Paris 2011, S. 11.
- Abb. 56: University of Pennsylvania Libraries, Lehigh University, Codex 18, acc. no. 23450, fol. 91v; https://openn.library.upenn.edu/Data/0007/lehigh_codex_018/data/web/9146_0187_web.jpg (Public Domain Mark 1.0 Universal [<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>])
- Abb. 57: Pennsylvania Museum, Department of Prints, acc. no. 1945-65-13, fol. 253r; https://openn.library.upenn.edu/Data/0031/1945_65_13/data/web/7006_0268_web.jpg (Public Domain Mark 1.0 Universal [<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>]).
- Abb. 58: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Meuse,_Sepvigny,_chapelle_du_vieux_Astre_01.jpg&oldid=238114849 (21.11.2024); Foto: © Cédric Amey/Wikipedia.
- Abb. 59: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:F08.Jouhet.0047.jpg&oldid=517480441> (21.11.2024); Foto: © Jochen Jahnke/Wikipedia (CC BY-SA 3.0 DE [<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/deed.en>]).
- Abb. 60: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:F08.Antigny.0251.JPG&oldid=933905401> (21.11.2024); Foto: © Jochen Jahnke/Wikipedia (CC BY-SA 3.0 [<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>])
- Abb. 61: Nach: Vifs nous sommes ... morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France, hg. von Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, Vendôme 2001, S. 74.
- Abb. 62: Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.
- Abb. 63: Nach: Vifs nous sommes ... morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France, hg. von Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, Vendôme 2001, S. 114.
- Abb. 64: Bayerische Staatsbibliothek München, L.impr.membr. 24, Horae 1494.12.16, fol. 83v.
- Abb. 65: Bayerische Staatsbibliothek München, L.impr.membr. 24, Horae 1494.12.16, fol. 84r.
- Abb. 66: Universitätsbibliothek der LMU München, 8 Inc.lat. 40, Blatt g[8]v (= Blatt 57v).
- Abb. 67: Universitätsbibliothek der LMU München, 8 Inc.lat. 40, Blatt h[1]r (= Blatt 57r).
- Abb. 68: The Hague, KB, National Library of the Netherlands, KW 225 J 53.
- Abb. 69: The Hague, KB, National Library of the Netherlands, KW 225 J 53.

Abb. 70: © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0 [<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>])) licence.

Abb. 71: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:La_ferte_dict.JPG&oldid=483924180 (21.11.2024); Foto: © P.Charpaiat/Wikipedia (CC BY-SA 3.0 [<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.de>])).

Abb. 72: Nach: Vifs nous sommes ... morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France, hg. von Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, Vendôme 2001, S. 92.

Abb. 73: Nach: Vifs nous sommes ... morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France, hg. von Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, Vendôme 2001, S. 142.

Abb. 74: Nach: Vifs nous sommes ... morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France, hg. von Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, Vendôme 2001, S. 143.

Abb. 75: Philadelphia, Free University, Ms. Lewis E 212, fol. 151r ; https://openn.library.upenn.edu/Data/0023/lewis_e_212/data/web/6344_0308_web.jpg (Public Domain Mark 1.0 Universal [<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>])).

Abb. 76: © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders (Public Domain Mark 1.0 [<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de>])).

Abb. 77: From the British Library Collection: Add. Ms. 35313, fol. 158v.

Abb. 78: Foto: © Stephan Kube/SQB, Greven.

Abb. 79: Albertina, Wien.

Abb. 80: © Bayerisches Nationalmuseum, München.

Abb. 81: Philadelphia, Free Library, Lewis E 108, fol. 109v ; https://openn.library.upenn.edu/Data/0023/lewis_e_108/data/web/6456_0225_web.jpg (Public Domain Mark 1.0 Universal [<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>])).

Abb. 82: From the British Library Collection: Add. Ms. 20927, fol. 119v.

Abb. 83: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Buonamico_Buffalmacco,_tronfo_della_morte,_1336-41,_01.jpg&oldid=838604046 (21.11.2024); Foto: © Sailko/Wikipedia (CC BY-SA 3.0 [<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>])).

Abb. 84: Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca nazionale centrale di Firenze. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Abb. 85: Nach: Miklós Boskovits u. a., Dipinti. Bd. 1: Dal Duecento a Giovanni da Milano, Florenz 2003, S. 72, Nr. 9.

Abb. 86: Nach: Claudio Giumelli, I monasteri benedettini di Subiaco, Mailand 1982, S. 175.

Abb. 87: Nach: Claudio Giumelli, I monasteri benedettini di Subiaco, Mailand 1982, S. 174.

Abb. 88: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0303266386F> ; Foto-Positiv: Mario Sansoni, Firenze/COMUNE DI Cremona/ Chiesa di S. Luca - a penna (CC BY 4.0 [<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.it>])).

Abb. 89: Nancy, Bibliothèque Stanislas.

Abb. 90: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Abb. 91: © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Dietmar Gunne (Public Domain Mark 1.0 Universal [<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de>])).

Abb. 92: © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Dietmar Gunne (Public Domain Mark 1.0 Universell [<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de>]).

Abb. 93: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 23215, fol. 178v.

Abb. 94: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Vezzolano_\(AT\),_abbazia,_chostro,_affresco_%22tre_morti_e_tre_vivi%22_ottimizzato.jpg&oldid=661485603](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Vezzolano_(AT),_abbazia,_chostro,_affresco_%22tre_morti_e_tre_vivi%22_ottimizzato.jpg&oldid=661485603) (21.11.2024); Foto: © Fabri18 (CC BY-SA 4.0

[<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>]).

Abb. 95: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Clusone,_Oratorio_dei_Disciplini_01.JPG&oldid=862495287 (21.11.2024);

Foto: © Mattis (CC BY-SA 3.0 [<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>]).

Abb. 96: Baltimore, The Walters Art Museum, acc. no. 91.81 ;

<https://art.thewalters.org/detail/1737/book-of-hours-salisbury/> © Walters Art Museum (CC0 1.0 [<https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/>]).