



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Tausend Tode
Motiv- und Kulturgeschichte der ars moriendi anhand der
Stiche des Meisters E.S.

verfasst von / submitted by

Laura Holzer, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Danksagung

Ich danke meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglicht haben und mir immer eine Stütze sind.

Außerdem gilt mein Dank Frau Dr. Monika Dachs-Nickel, die mir ein freies und trotzdem unterstütztes Arbeiten an diesem Thema ermöglicht hat.

Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Geschlechtsspezifische Formulierung

Aus Gründen der Lesbarkeit wird bei Personenbezeichnungen die männliche Form gewählt, es ist jedoch immer die weibliche, trans- und intersexuelle Form mitgemeint.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
1. Forschungsgeschichte	8
1.1 Zuschreibung	9
1.2 Ordnungs- und Datierungsversuche	10
1.3 Lokalisierung und künstlerisches Umfeld	12
2. Die <i>ars moriendi</i> des Meisters E.S.	14
2.1 Gestaltungsprinzipien	15
2.2 Aufbau und Komposition	17
2.3 Stil	18
2.4 Die verschiedenen Versionen im Vergleich	20
2.4.1 <i>Gestaltung und Aufbau</i>	20
2.4.2 <i>Bildprogramm</i>	22
3. Motivgeschichte	23
3.1 Vorbilder	25
3.2 Ikonographie	32
3.2.1 <i>Das Sterbebett</i>	32
3.2.2 <i>Der sterbende Körper und die unsterbliche Seele</i>	35
3.2.3 <i>Dämonen und Engel</i>	39
3.2.4 <i>Heilige und Assistenzfiguren</i>	41
3.3 Didaktische Aufbereitung	47
3.3.1 <i>Bedeutungsebenen</i>	48
3.3.2 <i>Gut und Böse</i>	49
3.3.3 <i>Der wankende Weg der Seele</i>	51
3.4 Zwischen Mittelalter und Neuzeit?	53
4. Literarische Quellen	55
4.1 Vorchristliche Philosophie	55
4.2 Christliche Theologie	58
4.2.1 <i>Fegfeuer- und Höllenvorstellungen</i>	61
4.3 Biblische und apokryphe Schriften	63
4.3.1 <i>Die Apokalypse des Johannes</i>	64
4.3.2 <i>Der reiche Mann und der arme Lazarus</i>	65
4.3.3 <i>Der Marientod</i>	67
4.4 Der Seele Rat	68
4.5 Das <i>Opusculum Tripartitum</i>	70
4.6 Autoren und Rezipienten	74
5. Sozialgeschichte	77
5.1 Kirchenpolitische Vorgänge	78
5.2 Der schwarze Tod	80
5.3 Soziale und wirtschaftliche Umwälzungen	83
5.4 Todes- und Sterberituale – der gute und der schlechte Tod	86

6. Conclusio	92
7. Bibliographie	95
7.1 Abbildungen	95
7.2 Abbildungsnachweis	150
7.3 Quellen	154
7.4 Sekundärliteratur	158
8. Zusammenfassung/Abstract	167

Einleitung

Der individuelle Tod und das persönliche Sterben sind Themen, die aus dem Umfeld der zentraleuropäischen Lebensweise scheinbar verschwunden sind. Die Sorge um ein gutes Sterben und dessen denkbare Folgen für die eigene Person wurden vom krampfhaften Erhalt des Lebens, das so jugendlich und lange wie möglich andauern soll, verdrängt. Gedanken an den Tod und das Sterben werden erst bei unmittelbarer Betroffenheit angestellt, dann aber sind nachträgliche oder profane Sorgen wie die Pflege des Todkranken, Beerdigungskosten oder die Nachlassorganisation vorherrschend. Im Voraus sind die wenigsten Menschen bereit sich mit ihrem eigenen Sterben und dessen Folgen für das Leben zu befassen – auch, weil an vielen Stellen das individuelle Gefühl für die Bedeutung jenes Moments verloren gegangen ist. Darum auch erschien diese Arbeit nötig, um einen Blick auf vergangene Denk- und Ausdrucksweisen über die Thematik zu erlangen, um einen Erfahrungswert der vormodernen europäischen Gesellschaft wiederzubeleben und eventuell daraus zu lernen.

Als Ausgangspunkt dafür wurde die Bilderfolge der *ars moriendi* gewählt, die das Sterben in seiner guten und schlechten Form mit der darauffolgenden Erlösung darstellt. Die elf Szenen entstehen im beginnenden 15. Jahrhundert, und haben bereits in der älteren Forschung Fragen nach Vorläufern und Datierung aufgeworfen, die auch in dieser Arbeit diskutiert werden sollen. Vielmehr aber soll geklärt werden, worauf das Bildhafte der Stiche zurückzuführen ist und welche Bildtraditionen sich aus den Blättern ableiten lassen. Das wird zum einen kunsthistorisch mit Methoden der ikonographischen Deutung angegangen, aber auch durch Aspekte des Sozialen, Politischen und Literarischen untermauert. Damit soll der Notwendigkeit entsprochen werden, die kunstgeschichtliche Methode der Ikonographie um theologiegeschichtliche, religionswissenschaftliche und mentalitätshistorische Aspekte zu erweitern¹. Einschlägige Vorbilder werden hauptsächlich in der Buchmalerei zu finden sein, genauso wie auch in der frühen Druckgraphik. Diese werden als Vergleich herangezogen und in ihren Übereinstimmungen und Unterscheidungen zu den Kupferstichen des Meisters E.S. (**Abb. 1-13**) diskutiert, woraus sich eine Motivgeschichte ergeben wird, die zur Kontextualisierung der *ars moriendi* als Gesamtwerk in der Kunst- und Kulturgeschichte beitragen soll. Hinsichtlich der Denkweisen zum Thema Sterben sind literarische Quellen, besonders im Sinne der polarisierenden Sterbenswege, zu konsultieren. Sie lassen sich bis in die Antike zurückverfolgen und ziehen sich über das Mittelalter bis in die heutige Zeit. Die Gewichtung soll aber natürlich auf den Schriften liegen, die um die Entstehungszeit der Stiche

¹ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 253.

des Meisters E.S. entstanden. Hierfür grundlegend ist die Betrachtung des *Opusculum Tripartitum*, die erste Version der *ars moriendi* in Textform, und vergleichbarer zeitgenössischer Andachtsliteratur. Denn sie sind Ausdrücke des damaligen Zeitgefühls und von Umständen, die das Leben der Menschen prägten. Darauf beziehend werden die großen und kleineren historischen sowie sozialen und politischen Zusammenhänge beleuchtet, um, soweit das aus der gegenwärtigen Perspektive möglich ist, die Authentizität der literarischen Quellen zu untersuchen. Aus all diesen Bausteinen, der Motiv-, Literatur-, und Sozialgeschichte soll ein Einblick in die spätmittelalterliche Todesthematik gegeben werden, und wie die Schwellenzeit von Mittelalter und Neuzeit sowie ihre Kunst den Umgang mit Tod und Sterben bestritten hat.

1. Forschungsgeschichte

Die *ars moriendi* in ihrer allgemeinen Form als Bildfolge von elf einzelnen Szenen besteht aus fünf *temptationes diaboli* und fünf *inspiraciones bonae*, die sich jeweils abwechselnd gegenüberstehen und mit dem Triumph über die Versuchungen durch die *redemptio animae* enden. Ihre etablierte Reihenfolge soll hier angeführt werden:

1. *Temptatio de fide*, Versuchung im Glauben
2. *Bona inspiratio de fide*, Trost durch Glauben
3. *Temptatio de desperatio*, Versuchung durch Verzweiflung
4. *Bona inspiratio de spe*, Trost durch Zuversicht
5. *Temptatio de impaciencia*, Versuchung durch Ungeduld
6. *Bona inspiratio de paciencia*, Trost durch Geduld
7. *Temptatio de vana Gloria*, Versuchung durch Hochmut
8. *Bona inspiratio contra vanam gloriam*, Trost durch Bescheidenheit
9. *Temptatio de avaritia*, Versuchung durch irdische Güter
10. *Bona inspiratio contra avariciam*, Trost durch Freigiebigkeit
11. *Redemptio animae*, Triumph über alle Versuchungen in der Todesstunde

Von den elf Szenen existieren zahlreiche Versionen in Form von Illumination, Holzschnitt und Kupferstich, wobei jene des Wellcome-Manuskripts (**Abb. 13-23**) die einzige auf Pergament in Handzeichnung gehaltene ist. Alle übrigen Versionen sind Kupferstiche oder Holzschnitte, die von der Forschung in verschiedene Editionen (I-XIII [**Abb. 24-58**]²) eingeteilt, oder mit den Notnamen ihrer Urheber beziehungsweise ihres Aufbewahrungsortes oder Herausgeber versehen wurden.³ Darunter fällt der Meister E.S. (**Abb. 1-11**), der Meister der Blumenrahmen (**Abb. 59, 60**), die Weyssenburger-Edition⁴ (**Abb. 61, 62**), sowie der Meister des Olivenhains, der Meister von St. Erasmus, der Meister MZ und Israel von Meckenem⁵. Ihre Überlieferung erfolgte als Einzelblätter, als unvollständige oder vollständige

² Diese Einteilung erfolgte durch Schreiber. Im vierten Band seiner Reihe „Manuel de l’amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle“ stellt er eine Art Leitfaden zur Identifizierung der verschiedenen Editionen anhand ihrer gestalterischen Merkmale zusammen. (Schreiber 1902, S. 253-313).

³ Es wird sich hier vorbehalten, dass einzelne Versionen der zahlreichen Varianten wegen nicht genannt wurden, was den Inhalt der Arbeit aber nicht beeinträchtigen soll. Die ausschlaggebenden Editionen zur Bestimmung der Themenherkunft sind genannt worden.

⁴ Johannes Weyssenburger war ein erfolgreicher Drucker des beginnenden 15. Jahrhunderts, der vor allem in Landshut und Nürnberg tätig war. (Cole 1975, S. 97).

⁵ Diese Kupferstecher drucken die Stiche des Meisters E.S. lediglich nach, werden deshalb nicht in den Abbildungen angeführt.

Serie ohne Text, oder in chiroxylographischem⁶, beziehungsweise xylographischem⁷ Textverbund. In manchen Editionen sind zudem Schriftrollen zu finden (**Abb. 24-52**). Diese Blätter werden im Folgenden als Xylographie angesprochen. Die Versionen sind untereinander nicht nur durch verschiedene Techniken, sondern auch durch ihre differenzierten Gestaltungsprinzipien und Darstellungsweisen zu unterscheiden. Innerhalb der mannigfaltigen Versionen besteht daher ein kompliziertes Verhältnis zueinander, das durch Vorbildwirkungen, Nachdrucke, Kopien und Adaptierungen geprägt ist. Diese in ihrer Reihenfolge und Gewichtung aufzuschlüsseln stellt eine Herausforderung dar, die anhand der nächsten Kapitel bestritten werden soll. Hierfür ist die Folge des Meisters E.S. der Kern, um den sich die Motivgeschichte der *ars moriendi* aufbauen soll.

1.1 Zuschreibung

Die elf Blätter des Meisters E.S. sind ihm aufgrund von stilistischen Überlegungen zuerst 1890⁸ zugeschrieben worden, was bis zuletzt⁹ auch nicht bestritten wurde. Dazu muss bemerkt werden, dass der Monogrammist eine hohe Heterogenität in Themenwahl, Formensprache und Stiltechnik aufweist, weswegen man ihm bisweilen verschiedene Hände unterstellt hatte. Von den von ihm produzierten ursprünglich ca. 500 Stichen sind 19 Stiche mit den Buchstaben e, E, eS, E.S. und S monogrammiert und 14 Blätter zusätzlich mit den Jahreszahlen 1466 und 1467 datiert.¹⁰ In der Tat besteht jedoch kein Anlass die Urheberschaft des Monogrammistens an den Blättern anzuzweifeln. Der Vergleich mit signierten Blättern des Meisters und der *ars moriendi* zeigt deutliche Übereinstimmungen in Typus, Stil und Komposition, wie aus seinen signierten Werken ersichtlich wird (**Abb. 63, 64**), weswegen auch in der vorliegenden Studie der Meister E.S. als Inventor der Kupferstiche angesehen wird. Anhand selbiger Beispiele erhärtet sich auch die Annahme, dass es sich bei der *ars moriendi*-Folge um ein frühes Werk des Meisters handelt.¹¹ Im Gegensatz zu seinen frühen Arbeiten zeigen spätere Werke um 1466 eine deutlich feinere Linienführung, ein geschulteres Auge für Formmodellierung und Perspektive sowie innovative Ansichten in Bezug auf Raumkomposition, die später noch weiter besprochen werden sollen. Die letztbekannten

⁶ Der Text ist handschriftlich, das Bild in Holzschnitt gedruckt.

⁷ Text und Bild sind in Holzschnitt abgedruckt, dann spricht man auch von einem Blockbuch.

⁸ Lehrs 1890, S. 164.

⁹ Lehrs 1910, S. 247-248; Kämmerer 1896, S. 145; Cust 1898, S. 11; O'Connor 1942, S. 132; Saxl 1942, S. 124-126; Zerner 1970, S. 15; Höfler 2007, S. 67.

¹⁰ Kat. Ausst. Graphische Sammlung München/Kupferstichkabinett Berlin 1987, S. 5 und 7.

¹¹ Höfler 2007, S. 67; Shestack schlägt eine Datierung um 1450 vor. (Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art 1967, führt keine Seitenzahlen).

Drucke des Meisters E.S. sind mit 1467 gekennzeichnet, weswegen dieses Jahr auch als Todesjahr des Monogrammisten angenommen wird, sollte es für ihn keine anderen Gründe gegeben haben, mit dem Drucken aufzuhören.¹²

1.2 Ordnungs- und Datierungsversuche

Konträr zur Frage der Zuschreibung ist über die Reihenfolge der verschiedenen *artes moriendi* bereits seit dem 19. Jahrhundert rege diskutiert worden. Dies soll hier kurz umrissen werden.

Zuerst wurden von der Forschung die Texte¹³, die den Xylographien beigegeben sind, untersucht. Es stellte sich die Frage, ob die ersten Bilder gemeinsam mit, bzw. im Vorhinein oder Nachhinein zu den Texten, entstanden sind. O'Connor ordnet zuerst einmal die xylographischen Versionen nach ihren Texten und befindet den QS-Text als eine Kürzung des CP-Textes.¹⁴ Laager gibt kein Urteil ab, ob die xylographischen Abbildungen zu QS und CP selbstständig entstanden sind¹⁵, während Zerner davon ausgeht, dass die Bilder vor QS und CP entstanden, was er damit begründet, dass das Wellcome-Manuskript auch nicht auf jene zurückgreift.¹⁶ Klar ist jedoch, dass der Text zur Wellcome-*ars moriendi* ein CP-Text ist¹⁷ und die Stiche des Meisters E.S. ohne Schrift überliefert sind. Zudem tritt die Tatsache, dass der Urtext der *ars moriendi*, das *Opusculum Tripartitum*, erst Grundlage für die Illustration des Textes bot.

Wie sich die verschiedenen Versionen nun zueinander verhalten, wurde breit diskutiert und beginnt mit der Katalogisierung einer *ars moriendi* in der Sammlung Weigels, der die Xylographie mit Spruchbändern (Edition I, **Abb. 24-34**) als Urversion ansieht. Andere Holzschnitte datiert er zwischen Mitte des 15. Jahrhunderts und 1491.¹⁸ Eine erste Ordnung aller Editionen versucht Lehrs, der den Meister E.S. als Urheber der Edition I feststellt,

¹² Kat. Ausst. Graphische Sammlung München/Kupferstichkabinett Berlin 1987, S. 8.

¹³ Bei den Texten handelt es sich um Abwandlungen des *Tertia pars de scientia mortis* des *Opusculum Tripartitum*. Von diesen sind lateinische und volkssprachliche Versionen bekannt. Die Lateinische war die ursprünglichste und ist in zwei Längen erhalten. Der längere Text beginnt mit den Anfangsworten „*Cum de praesentis*“, weswegen er als CP-Text bezeichnet wird. Der zweite ist der kürzere Text und beginnt mit „*Quamvis secundum philosophum*“, darum wird er QS-Text genannt. Das Vorwort des QP-Textes beginnt mit einem Zitat von Aristoteles: „*Von allen furchtbaren Dingen ist der Tod (des Körpers) das furchtbarste*“ (Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, ed. Ross 1908, III,6) und wird gefolgt von Augustinus: „*Der Tod der Seele ist mehr zu fürchten als der des Körpers.*“ (Augustinus, *De civitate Dei* ed. Schröder 1914, XIII,2).

¹⁴ O'Connor 1942, S. 14.

¹⁵ Laager 1996, S. 177.

¹⁶ Zerner 1970, S. 8.

¹⁷ Wellcome Library 2017.

¹⁸ Weigel 1872, S. 106-107.

obwohl er selbst Unterschiede in der perspektivischen Wiedergabe¹⁹ in einem Holzschnitt (**Abb. 5, 28**) bemerkt.²⁰ Ähnlich sieht das auch Cust, der die Kupferstiche vor die Holzschnitte datiert, sie in enge Verbindung miteinander bringt und sie vom Monogrammist abhängig macht.²¹ Nach Schreiber ist die Edition I eine exakte Kopie der Stiche des Monogrammist und datiert sie nicht vor 1465. Die Edition X sieht er hingegen nicht an den Stichen von Meister E.S. orientiert, während sie aber einer chiroxylographischen und einer xylographischen Blockbuchausgabe als Vorbild gedient haben soll.²² Als jüngste Edition führt er die Edition XIII (**Abb. 57, 58**) um 1470 an. Außerdem teilt er alle Holzschnitte in eine rheinische (Edition I-III, um 1465), eine hochdeutsche (Edition IV-VIII, 1470-80), sowie eine Oktavformat-Gruppe in Latein (Edition IX, vor 1470) und Deutsch (Edition X-XII, nach 1465) und schließlich eine niederdeutsche Gruppe (Edition XIII, nach 1470), ein.²³ Gleichzeitig ist er der einzige, der sich mit der Rahmengestaltung und der Ordnung der verschiedenen Editionen befasst hat und jene als Erkennungsmerkmal der verschiedenen Editionen definiert.²⁴ Saxl erkennt später, dass die Kupferstiche des Monogrammist nur „*ein Glied in einer Kette*“²⁵ sind und erwähnt als erster das Wellcome-Manuskript, das er als Vorgänger der Stiche sieht, während er die Holzschnitte und damit auch die Blockbücher vom Meister E.S. abhängig macht.²⁶ Im gleichen Jahr gibt O'Connor Saxl ohne Verweise auf seine Studien Recht. Sie sieht die Wellcome-Folge ebenfalls als Inspirationsquelle für E.S. und macht auch die Holzschnitte (Edition X) von dem Manuskript abhängig.²⁷ Musper führt vor allem die Spruchbänder der xylographischen Versionen als Grund an, sie als früheste Version gelten zu lassen. Für ihn erscheint es wahrscheinlicher, dass Erklärungen bei der früheren Edition für notwendig erachtet wurden und sie später wegfielen als umgekehrt.^{28,29} Aufgrund einiger motivischer Unterschiede³⁰ zwischen den

¹⁹ Der Bettpfosten zeigt sich in zwei verschiedenen Auffassungen.

²⁰ Lehrs 1890, S.164-166.

²¹ Cust 1889, S. 21.

²² Schreiber 1909, S. 40-41.

²³ Schreiber 1902, S. 254-312.

²⁴ Schreiber 1902, S. 254-312.

²⁵ Saxl 1942, S. 126.

²⁶ Saxl 1942, S. 124-126.

²⁷ O'Connor 1942, S. 132.

²⁸ Musper 1950, S. 59-60.

²⁹ Allerdings sind Erklärungen im Bild nichts Neues und mindestens schon seit dem 12. Jahrhundert bekannt. (Van der Meer 1978, S. 275). Als Beispiel wäre etwa das *Liber Floridus* von 1121 zu nennen. (Labertus A.S. Adomaro, *Liber Floridus*, Saint Omer, Universitätsbibliothek Ghent). Der Gebrauch von Spruchbändern kann daher nicht als Argument herangezogen werden, einen Schnitt früher oder später zu datieren. Vielmehr sind sie ein bereits bekanntes Hilfsmittel der Holzschnneider, auf das zu beliebigen Zeitpunkten zurückgegriffen werden

Holzschnitten und den Kupferstichen führt Musper weiters an, dass Lehrs und Schreiber falsch liegen, wenn sie befinden, dass die Holzschnitte nach den Stichen entstanden sind.³¹ Zerner holt 1970 zu einem Rundumschlag aus und erstellt einen fünfzehnteiligen „Stammbaum“ (**Abb. 65**), der besonders durch seine Unbekannten auffällt. Er nimmt einen Archetyp an, aus dem die Wellcome-Folge und die Edition X, sowie eine unbekannte Version hervorgehen und der allen anderen Editionen zum Vorbild stand.³² Die Stiche des Meisters E.S. sind darum für ihn eine Neuinterpretation des Archetyps³³, während die xylographischen Versionen eine Transformation der Stiche des Meisters E.S. sind³⁴. Palmer sieht die Wellcome-Schrift mit den Kupferstichen auf jeden Fall verwandt, verortet das Manuskript allerdings in die Mitte des 15. Jahrhunderts.³⁵ Von der Wellcome-Library wird sie um 1420 datiert³⁶, was sie auf jeden Fall zur ältesten bekannten Version der *ars moriendi*-Folge macht.

1.3 Lokalisierung und künstlerisches Umfeld des Meisters E.S.

Ebenfalls stark diskutiert wurde die Lokalisierung beziehungsweise die Herkunft des Meisters E.S., da er nicht durch Dokumente, sondern nur durch seine Werke fassbar ist. Darum ist auch weder sein Geburts- oder Sterbedatum bekannt, obwohl er der produktivste deutsche Graphiker des 15. Jahrhunderts vor Israel van Meckenem war.³⁷ Sowohl Kämmerer³⁸ als auch Cust³⁹ verorten ihn technisch bei den Goldschmieden und Miniaturmalern. Deswegen sieht Kämmerer den Meister gezwungen, den verschiedenen Druckern mit ihren Walzenpressen nachzureisen. Als wichtigster Verlagsort sieht er Mainz, wo er auch den Wohnsitz des

kann. Zudem muss das Dargestellte nicht durch Spruchbänder erklärt werden, da es ohnedies von einem Text begleitet wird, beziehungsweise diesen illustrieren soll.

³⁰ Holzschnitt: Sporen bei Paulus, Hahn auf Bettlehne; Stiche: keine Sporen bei Paulus, Hahn hinter Bettlehne. Musper zitiert auch Schmarsow: Bei den Stichen ist der rechte Arm des Schächers kaum angedeutet, Johannes und Maria stehen auf der falschen Seite des Kreuzes, der Selbstmörder würde sich mit der linken Hand umbringen und der Mann, der den Fässern Wein entnimmt, ist nicht angeführt. (Musper 1950, S. 60, vgl. Schmarsow 1899, S. 10, 16 und 20-21).

³¹ Musper begründet die Unterschiede nicht nur durch die Zeit, sondern auch durch den Entstehungsort. Die Holzschnitte seien niederländisch (aus Haarlem), die Stiche oberdeutsch. (Musper 1950, S. 61).

³² Zerner 1970, S. 13.

³³ Das begründet Zerner vor allem durch die Neuschaffung von Gesichtstypen und die Darstellung des Schächers, der eine andere Haltung aufweist als beim Meister E.S. oder dem Meister der Blumenrahmen. (Zerner 1970, S. 11 und 16).

³⁴ Zerner 1970, S. 13 und 16.

³⁵ Palmer 1995, S. 324.

³⁶ Wellcome Library 2017.

³⁷ Kat. Ausst. Graphische Sammlung München/Kupferstichkabinett Berlin 1987, S. 5.

³⁸ Kämmerer 1896, S. 145.

³⁹ Cust 1889, S. 6.

Meisters E.S. annimmt. Diese Annahme begründet er durch das Auftreten des Wappens des Erzbischofs von Mainz auf dem Großen Kartenspiel, welches der Monogrammist gedruckt hatte. Ab 1462 nimmt Kämmerer eine Flucht nach Köln an, wo 1466 die erste Presse in Betrieb genommen wird.⁴⁰ Außerdem erkennt er dem Meister auch jegliche schwäbische oder elsässische Verbindungen oder Prägungen ab⁴¹ und spricht vielmehr vom „*deutschen Kupferstich*“⁴². Als erster sieht Schreiber eine Verbindung zur heutigen Schweiz, was er mit der häufigen Darstellung der dreifachen Ausführung der Engel von Einsiedeln begründet.⁴³ Auch Bevers erkennt diese Region als maßgeblich für den Meister E.S., befindet aber vor allem Straßburg aufgrund der Ähnlichkeiten zu Skulpturen Gerhaerts von Leyden, der zwischen 1463 und 1467 in Straßburg tätig war, als wichtig.⁴⁴ Naß teilt das Einflussgebiet des Meisters dann in einen oberrheinisch-schweizerischen in den 1430/40ern und einen niederrheinischen-kölnisch-westfälischen in den 1450/60ern, geht also von einer Lebensreise den Rhein⁴⁵ abwärts aus, an deren Ende der Monogrammist E.S. die niederländische Kunst kennenlernt und ihre stilistischen Eigenheiten in seine Werke einbaut.⁴⁶ Problematisch ist allerdings, und das hat auch Kämmerer schon festgestellt⁴⁷, dass die Kunst des Meisters E.S. sehr leicht beweglich ist, was bedeutet, dass die Blätter nur schwer in einen lokalen Zusammenhang gebracht werden können. Auch die Reisegründe und -möglichkeiten des Meisters sind nicht stichhaltig geklärt. Grundsätzlich wird die wirtschaftliche und politische Mobilität im Gegensatz zur religiösen Mobilität größer gewesen sein⁴⁸, da die Reisekosten von der Stadt, in deren Auftrag man unterwegs war, bezahlt wurden⁴⁹. Im Bereich der Dienstleistungen waren die Städte mit einer sogenannten Zunftverfassung teilweise sogar

⁴⁰ Kämmerer 1896, S. 145 und 153.

⁴¹ Kämmerer 1896, S. 145.

⁴² Kämmerer 1896, S. 143.

⁴³ Schreiber 1909, S. 41.

⁴⁴ Kat. Ausst. Graphische Sammlung München/Kupferstichkabinett Berlin 1987, S. 7.

⁴⁵ Schon im 12. Jahrhundert begann das Oberrheingebiet in eine Vielzahl selbstständiger reichsunmittelbare Herrschaften und Städte zu zerfallen. Diese behinderten aber nicht den Verkehr, sondern waren dehnbar. Die wichtigsten Territorien links und rechts des Rheins waren bis ins 17. Jahrhundert das Erzstift Mainz, die Kurpfalz, das Hochstift Speyer, die Markgrafschaft Baden, die Grafschaft Hanau-Lichtenberg, das Hochstift Straßburg und die Habsburgischen Besitzungen im Breisgau und in Sundgau. Den Rhein als östliche Grenze Frankreichs setzt sich ab dem späten Mittelalter durch. (Schmitt 1997, S. 32-33).

⁴⁶ Naß 1994, S. 178-179.

⁴⁷ Kämmerer 1896, S. 156.

⁴⁸ Pilger versuchten meistens eine Reise innerhalb von zwei Tagen zu bewältigen, also in einem Radius von mehr oder weniger 30km zu bleiben. Die Weitgereisten sind fast immer Adelige, die bei nahen und fernen Verwandten unterkommen konnten, oder Mönche, die von den Klöstern beherbergt werden mussten. (Berings 1992, S. 49-60).

⁴⁹ Müller 1992, S. 233.

selbst um den Zuzug und die Niederlassung von Gesellen bemüht.⁵⁰ Künstler aller Gewerbe weisen nicht zuletzt auch darum im Spätmittelalter eine hohe Mobilität⁵¹ auf. Für den Meister E.S. können beide, sowohl wirtschaftliche als auch religiöse Hintergründe für seine Reisen als möglich erachtet werden; die Mobilität wäre auf jeden Fall gegeben gewesen. So betonen Kemperdick und Georgi, dass es müßig erscheint, Künstler dieser Zeit an den einen oder anderen Ort verankern zu wollen.⁵² Vielmehr sind all die angeführten Annahmen einzelne Lichtpunkte einer differenzierten Biographie, die von Prägungen aus Stilrichtungen, Stimmungen und Gesellschaften bestimmt werden. Deshalb sollte eher von Stationen, weniger von Herkunft oder Wohnort gesprochen werden.

2. Die *ars moriendi* des Meisters E.S.

An einer dieser Stationen schuf der Meister E.S. nun mit seiner *ars moriendi* den ersten Kupferstich-Zyklus seiner Thematik. Im Gegensatz zu den Holzschnitten, die meist im Verbund mit dem Text der *ars moriendi* in Form eines Blockbuches⁵³ gedruckt wurden, wurden die Stiche in losem Verband vertrieben, um dann vielleicht als Andachtsbilder⁵⁴ mit sich getragen, wahrscheinlicher aber um in Manuskripte eingeklebt zu werden.⁵⁵ Die Technik des Kupferstichs erlaubt eine hohe Vervielfältigung; es ist davon auszugehen, dass insgesamt von der Folge etwa 1500 gute bis brauchbare und weitere 1500 schlechte Drucke insgesamt hergestellt werden konnten.⁵⁶ Alle Blätter weisen die gleichen Dimensionen von ca. 90x70mm auf (**Abb. 12**) und lassen sich durch eine weitestgehend homogene Gestaltungsweise miteinander verbinden. Im folgenden Kapitel soll besonders auf diese Gestaltungsprinzipien, sowie auf Ikonographie und Motivik eingegangen werden.

⁵⁰ Moraw 1985, S. 75.

⁵¹ Für 1436 sind am Oberrhein Registrierungen vorgenommen worden. Annähernd 60% der Schlossergesellen kamen aus einer Entfernung von mehr als 150km, während etwa je 20% nur eine Distanz von 16-75km, bzw. 76-150km zurückgelegt hatten. Die jeweiligen Voraussetzungen eines bestimmten Gewerbes zusammen mit dem Ansehen, das eine Stadt und das entsprechende Gewerbe dort genossen, bestimmten Ausmaß und Art der Zuwanderung. (Moraw 1985, S. 79-81).

⁵² Kemperdick/Georgi 2011, S. 260.

⁵³ Sowohl Text als auch Bebilderung sind als Holzschnitt ausgeführt.

⁵⁴ Klosterwerkstätten und Geistliche waren zunächst für die Funktion und Ikonographie der frühen Drucke zuständig. Ab dem späten 14. Jahrhundert lassen sich in den Quellen dann auch städtische Handwerker (Sie werden verschieden genannt: Drucker, Aufdrucker, Bilddrucker, Maldrucker, Briefdrucker, Briefmaler, Formschneider, Heiligendrucker, Heiligenmaler, Illuministen, Patronisten. [Vavra 1992, S. 348]) nachweisen, die auf die Herstellung von gemalten Andachtsbildern spezialisiert waren. (Vavra 1992, S. 344-348).

⁵⁵ Schmarsow 1899, S. 15.

⁵⁶ Lippmann 2011, S. 8.

2.1 Gestaltungsprinzipien

Unter Gestaltungsprinzipien wird hier die Licht- und Schattengebung, sowie die Raumgestaltung in Bezug auf Dreidimensionalität und Raumschichtung verstanden, die den Szenen ihre formale Erfassbarkeit ermöglichen. Die unübersehbare Gemeinsamkeit der Blätter ist ein schräg in den Raum gestelltes Bett, dessen Kopfende rechts im Mittelgrund positioniert ist. Das Bett wird durch Fluchtlinien in Erfahrungsperspektive geformt und vermittelt eine Art Dreidimensionalität, ist aber zu steil in den Bildraum eingefügt, als dass es eine korrekte Raumsituation wiedergeben könnte. Dieser Umstand ergibt sich aus der Absicht, die Fläche des Bettes ganzheitlich zu zeigen und als erweiterte Informationsfläche zu nutzen. So wird eine Aufsicht erzeugt, die den männlichen Sterbenden, der mit dem Ende seiner Lagerstätte eine Achse bildet, lagernd sichtbar macht. Im weiteren Aufbau gruppieren sich die erklärenden Akteure und Assistenzfiguren um das Bett. Daraus ergibt sich ein Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Der Vordergrund wird bis auf die Blätter „Versuchung durch irdische Güter“ (**Abb. 9**) und „Trost durch Freigiebigkeit“ (**Abb. 10**), wo sich der Vordergrund durch seine Ausdehnung bereits selbst formt, durch den rechten vorderen Bettfuß begrenzt. Dieser Raum ermöglicht das Positionieren von Figuren und Objekten, die am Boden kriechend oder kniend, sitzend oder bedeutungsperspektivisch verkleinert dargestellt sind. Auch darum ist keine naturalistische Perspektive gegeben, da kleinere Figuren im Vordergrund und größere Figuren im Hintergrund platziert wurden. Auf den Blättern des guten Sterbeweges zeigt sich jeweils auch ein Engel, der gestisch und kompositorisch die Verbindung zum Sterbenden im Bett aufbaut. Dieser und das Bett bilden, wie erwähnt, den Mittelgrund, der aber durch Figuren und Objekte des Vorder- und Mittelgrundes überlappt wird. So ergeben sich Zwischenbeziehungen und gestische Kommunikationsachsen unter den verschiedenen Ebenen. Der Hintergrund wird durch stehende, manchmal annähernd isokephalisch angeordnete Personen besetzt. Der Hintergrund mit seinen Elementen bildet die Abgrenzung zu einer planen Fläche, die nicht weiter gestaltet ist. Die so freibleibende Fläche vermittelt keine Einbindung der Szene in einen wie auch immer gestalteten Raum. Die Szene lässt sich demnach weder zeitlich noch räumlich einordnen, sei es in einen Wohnraum oder in eine Tages- oder Jahreszeit. Auffallend ist allerdings, dass der Boden, der sich durch Vorder-, Mittel- und Hintergrund zieht, sehr wohl eine Gestaltung aufweist. Er ist verschieden strukturiert, zeigt zum Teil Plattenanordnungen, die sich annähernd zentralperspektivisch nach hinten ziehen⁵⁷, zum Teil einfache, abgesetzte Schraffuren oder geradlinige Achsen, die eine Parallelperspektive suggerieren. Die

⁵⁷ Durch die Schräge des Bettes verliert der Effekt allerdings seine Wirkung.

Bodenstrukturierung wird nach hinten durch Figuren und Objekte beendet, findet also keine räumliche Abgrenzung zum weißen Hintergrund. Nur bei der „Versuchung durch Ungeduld“ (**Abb. 5**) grenzt eine starke Linie den Boden ab. Hier fehlen Assistenzfiguren; freie Sicht auf das Boden-Wand-Verhältnis ist geben.

Der Meister E.S. zeigt in seiner Stichfolge folglich verschiedene Perspektivansätze. Er vermischt Erfahrungs-, Parallel-, und Zentralperspektive, wobei die letzten beiden noch nicht ausgereift scheinen. Besonders die Kopfenden der Betten zeigen – abseits ihrer unterschiedlichen Gestaltung und Sichtbarkeit – die Schwierigkeiten, mit denen der Meister zu kämpfen hat, nachvollziehbare Räumlichkeit zu schaffen. Raumlinien werden nicht konsequent weitergeführt, Sichtachsen vermischt. Durch Schattengebung wird versucht, die Raumwirkung zu unterstreichen und Tiefe herzustellen. Im Falle des Bettes funktioniert das auch. Es wird durch dunkle Partien an seiner Unterseite betont, jedoch lässt sich in keinem der Blätter eine wirkliche Lichtquelle, oder eine Lichtrichtung nachvollziehen. Manchmal sind Schattenflecken an Höhungen positioniert, was zusätzlich eine tatsächliche Tiefenwirkung verhindert. Die Schattengebung rechts unten, also der Einsatz einer imaginären Lichtquelle von links oben, scheint trotzdem eine Tendenz in seiner Formkonzeption zu sein, was sich an architektonischen Elementen und Körpermodellierung, besonders der Dämonen, verfolgen lässt.⁵⁸ Dafür nutzt er mediengezwungen die Linie in Schraffur und Kreuzschraffur, sowie abgesetzten Linien, eine Art Strichelung. Des Öfteren gehen die verschiedenen Schraffuren ineinander über, manchmal sind sie nebeneinander gestellt. Die Linien folgen an einigen Stellen der Form eines Gewandes, an anderen stellen sie sich gegen die Form und sind gerade, wo sie fließend sein sollten. Runde Formen werden gelegentlich trotzdem gerade schraffiert, zuweilen doch wieder rund. Besonders bei der Bettdecke lässt sich verfolgen, dass der Meister noch Schwierigkeiten mit der Wiedergabe von Stofflichkeit hat. An mehreren Stellen folgen die Linien dem Stoff des Tuches, an manchen wieder der Bettkante oder dem Bettfuß, was die Decke schon fast nass wirken lässt. Durch die sehr dicke Umrisslinie allerdings setzen sich die Elemente dennoch voneinander ab. Dem Meister E.S. ist trotz einiger Schwächen ein gutes Gefühl für Formgestaltung zu attestieren, besonders im Vergleich mit dem Wellcome-Manuskript, in dem Farbe und Linie die einzigen Gestaltungselemente sind. Allerdings scheinen die Technik und das Auge für Linie und Form noch nicht ausgereift zu sein, was an einigen Stellen wohl auch auf die mangelnde Versiertheit mit dem Kupferstich zurückzuführen ist, die sich in seinem weiteren Oeuvre aber noch einstellen wird.

⁵⁸ Die Richtungen werden durch die Drucktechnik natürlich umgekehrt anzunehmen sein.

2.2 Aufbau und Komposition

Szenen leben von ihrem Aufbau und ihrer Komposition, sie bilden den Weg, der den Betrachter durch das Bild führt. Das kann durch Anordnung verschiedener Elemente, Gesten, Mimik, Linienführung, Wiederholung oder Freilassung geschehen.

Alle elf Blätter folgen einem ähnlichen Aufbau, was ihre Zusammengehörigkeit unterstreicht, und das Lesen der verschiedenen Wege stringent gestaltet. Als Leitform⁵⁹ stellt sich das Bett in allen Blättern als Ausgangsposition der Ikonologie heraus. Es ist die Fläche, an der sich jede Szene, nicht zuletzt der Größe des Bettes wegen, orientiert und auf die sich die meisten Elemente beziehen. Auf jedem Blatt ist jeweils ein bis zur Brust zugedeckter, scheinbar nackter Sterbender liegend oder halb aufrecht dargestellt, der durch seine Verortung im Bett erst die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Der Kopf des Sterbenden ist durchgängig in Dreiviertelansicht gezeigt, und besonders durch die Lagerung auf Kissen betont. Durch Hin- oder Abwendung der Assistenzfiguren, die immer zusätzlich beigegeben sind und nie das Hauptgeschehen darstellen, nehmen diese Bezug auf das Bett und damit den Sterbenden, mit dem sie eng verbunden in Kommunikation stehen. Dies geschieht durch Gestik und Positionierung der Figuren; einzelne Figuren wie der Schächer (**Abb. 4**) oder die Götzenanbeterin (**Abb. 1**) sowie Maria und Johannes (**Abb. 11**) sind dem Sterbenden abgewandt positioniert, da sie in erklärenden Nebenszenen nicht auf das Zentrum, den Sterbenden konzentriert werden müssen. Bis auf die „Versuchung in Ungeduld“ sind die handelnden Personen sehr dicht an den Sterbenden gerückt, überschneiden oft auch die Bettkanten mit ausgreifenden Gesten, was insgesamt den Eindruck einer bedrängenden Situation entstehen lässt. Der Sterbende wird eindringlich angesprochen, was im Speziellen durch die Rückwendung verschiedener Köpfe zu ihm angedeutet wird. Dadurch wird die absichtliche Hinwendung noch einmal bildlich unterstrichen. Generell lässt sich eine Beruhigung in den Szenen des guten Todes feststellen, dort wird die Bedrängung allerdings durch die vertikale Betonung und die enge Staffellung der Personen ausgedrückt. In den Szenen der *bona mors* wird die Szene durch einen Engel vertikal durchschnitten, der mit dem Sterbenden in Gestik und Mimik zugewandt ist und ebenfalls eine sehr enge Verbindung aufbaut. Die Gestalt des Engels zeigt verschiedene Flügeltypen, allerdings einen durchgehenden Contrapost im Profil, was der durch das Gewand gedrückte rechte Oberschenkel andeuten soll.

Das Muster des Engels wird im letzten Blatt, der *redemptio animae* (**Abb. 11**), durchbrochen,

⁵⁹ Bemerkenswert ist die unterschiedliche Gestaltung der Betten, sowohl am Bettende als auch am Bettfuß.

in dem ein Priester⁶⁰ oder Trauernder dem Sterbenden die Sterbekerze in die Hand des Sterbenden stellt. Durch das Fehlen des Engels rutscht die Szene schräger ins Bild, als es bei den anderen Blättern der Fall ist, da die Stabilität der vertikalen Person fehlt. Aufgefangen wird dies annähernd durch die im Vordergrund vertikal aufgereihten Dämonen. Das Blatt „Versuchung in Ungeduld“ (**Abb. 5**) wick schon durch seine Raumgestaltung ab, tut das aber auch durch seine freien Räume, die den agierenden Personen eine höhere Körpergröße und weitere ausgreifende Gesten erlauben. Durch das Mehr an Platz werden die Gesten auch expressiver wahrgenommen.

Es wurde in der Forschung bereits festgestellt, dass die *ars moriendi* des Meisters E.S. auf Vorbilder, vor allem auf die Blätter des Wellcome Manuskripts und dessen Nachprägungen, zurückzuführen ist. Tatsächlich sind die beiden Folgen kompositorisch ident. Allerdings versteht es der Meister E.S. das Vorbild kompakter und sauberer zu gestalten. Das bedeutet, dass er, auch aufgrund der Technik, klare Linien zieht, wohingegen die Wellcome-Blätter durch undeutliche Umrisse gestaltet sind und die Figuren mehr von vielfachen, nicht von einer Linie geformt werden. Der Monogrammist E.S. macht die Szenen dadurch und durch eine Informationsverdichtung, die durch Weglassen oder Hinzufügen von Personen und Elementen geschieht, druck- und vervielfältigungsfähig. Im heutigen Terminus würde wohl das Wort „layouts“ benutzt werden. Fischel schreibt treffend: „*Er hat sie [die Vorbilder, Anm.] oft durch eigene Anordnung und Handschrift verändert und beinahe verdeckt, manchmal aber sind sie schlechthin Kopien und als solche erkennbar.*“⁶¹

2.3 Stil

Nach Wölfflin dürfte der Stil des Meisters E.S. erst nach der Betrachtung der ikonographischen Inhalte der *ars moriendi* behandelt werden. Denn nach ihm ergibt sich das Wesen eines Stils aus dem, was gesagt und wie es gesagt wird.⁶² Darum unterscheidet Wölfflin zwei unterschiedliche Wurzeln des Stils, den rein formalen, der sich nur auf die „*Seh- und Darstellungsweise*“ einer Epoche bezieht, und den „*gehaltlichen*“, der die Eigenart dessen bezeichnet, „*was in den Hervorbringungen einer Epoche, eines Volkes oder einer Persönlichkeit zum Ausdruck kommt*“.⁶³ Nach Panofsky aber ist der Ausdruck einer Epoche nicht Stil-Wurzel oder Stil-Ursache, sondern eine Stil-Phänomen, das nicht Erklärung ist,

⁶⁰ Es kann sich hier um einen Priester, Mönch, Medicus oder eine Kombination dieser handeln; die Tracht ist nicht endgültig bestimmbar.

⁶¹ Fischel 1950, S. 107.

⁶² Panofsky 1985, S. 19 nach Wölfflin 1912, S. 572.

⁶³ Panofsky 1985, S. 21 nach Wölfflin 1912, S. 572.

sondern der Erklärung bedarf.⁶⁴ Deswegen muss hier zuerst auch nach dem Stil-Phänomen des Meisters E.S. gefragt werden, also was ihn ausmacht und weswegen. Dazu muss vorher aber auf die verschiedenen Stil-Typen hingewiesen werden. Jeder künstlerische Ausdruck ist, abgesehen vom Thema, geprägt durch das schaffende Individuum, das Medium, die Gesellschaft, seiner Zeit und dem Ort, an dem er entsteht. Deswegen wird der Stil auch in den Personalstil, technischen Stil, Epochenstil und geographischen Stil aufgeteilt. Der Personalstil des Meisters E.S. hat sich in seiner *ars moriendi* noch nicht völlig entwickelt, zeigt aber auch jetzt schon Charakteristika, die für ihn typisch bleiben sollen. Darunter fällt zum Beispiel der Hang zu sehr schlanken Figuren mit langen Extremitäten, die verhaltene Gesten ausführen, zugespitzte Finger und Füße beziehungsweise Schuhe, die Wiederholung verschiedener Gesichts- und Frisurentypen, das Enden von Kleidung in einem Faltenbausch sowie das Bemühen um Raumwirkung. Betreffend den Epochenstil lässt die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zwar noch die Einteilung in die Gotik zu, die ihre Internationalität gerade erreicht und schon wieder eingebüßt hat. Hier greift aber auch schon der geographische Stilbegriff, der besonders in dieser Zeit deutlich unterschiedlich ausfällt. In den Niederlanden und Italien wird jetzt schon mit Körperstudien, Oberflächenstrukturierung und Raumkonstruktionen, also kurz einer realistischen Gestaltung, experimentiert. Für die Kupferstichfolge allerdings wird die Entstehung im deutschen Sprachraum wahrscheinlich sein. Das oberrheinische Gebiet kommt, wie bereits erläutert wurde, im Speziellen in Frage. Dort hat sich ein Stil angesiedelt, der von niederländischen, weniger von italienischen Tendenzen beeinflusst ist, allerdings lieblichere, kräftige Farben einsetzt und oft noch formelhaft additiv in der Raumschaffung bleibt. Weniger die Werke von Rogier van der Weyden sind aber mit den Arbeiten des Monogrammistens verwandt, wie die Forschung immer wieder anführt⁶⁵, sondern vielmehr die noch früheren Bemühungen um Raum in den Arbeiten von Robert Campin. Er ist in seinen Fluchten und Perspektiven noch unsicher, weswegen er das gleiche Verhältnis von Raum und Fläche wie der Meister E.S. zeigt. Vor allem geometrische Konstruktionen wie Möbel oder Häuser weisen falsche Proportionen auf. Oft fällt er in die Fläche zurück, wo Tiefe gefordert wäre, nimmt aber gleichzeitig Blicke in die Landschaft aus dem Innenraum heraus in seine Bilder auf. Die oberrheinische Kunst nimmt diese Tendenzen, die zwar innovativ, aber nicht ausgereift sind, auf. Burger und Schmitz geben, auch wenn ihre Publikation schon in die Jahre gekommen ist, einen feinfühligsten Überblick über den Stil dieser Region, und erwähnen einen rationalistischen

⁶⁴ Panofsky 1985, S. 25.

⁶⁵ Kämmerer 1896, S. 153; Schmarsow 1899, S. 6 und 8; Zerner 1970, S. 17.

(Konrad Witz [**Abb. 116**]) und einen expressiven (Hans Multscher [**Abb. 69**])⁶⁶ Zugang zur Malerei des beginnenden 15. Jahrhunderts.⁶⁷ Diese beiden Charakteristika sind auch wegbereitend für die Entwicklungen, die sich zukünftig noch einstellen sollen.

Technisch ist der Meister E.S. natürlich vom Kupferstich abhängig, der ihm primäre Farbgebung verweigert und ihn zwingt Form durch die Linie zu definieren, was ihm wie erwähnt mit der Zeit immer besser gelingt. Die Intensität der Linien werden durch Breite und Tiefe der Ritzungen in der Kupferplatte bedingt, deren Verhältnis er in späteren Arbeiten (**Abb. 66, 67**) zunehmend zu verfeinern versteht. Diese Entwicklung unterteilt Shestack in eine Früh-, Mittel-, und Spätphase. Die frühesten Werke sind in einer malerischen Weise gehalten, die der des Meisters der Spielkarten (**Abb. 89**) nahesteht. Die Modellierung wird durch dickere Linienführung erlangt, die sich auch mit Textur und Oberflächengestaltung auseinandersetzt. Seine Inszenierungen sind dabei sehr ruhig, während sie in der Mittelphase bewegter und eleganter werden. Durchdachte Figuren führen komplizierte Posen aus und sind in einen durchgestalteten Bildraum eingefügt. Hinzu kommt eine Fülle an Ornamentik. In dieser Phase lässt sich auch eine Entwicklung zur plastischen Ausarbeitung beobachten, die sich durch Stoffe und lichtgeführte Kompositionen deutlich macht. Zur Spätphase hin verschwinden die Varietäten in seinem Stil zusehends; stattdessen setzt sich eine gewisse Monumentalität durch, die die Errungenschaften von Martin Schongauer schon erahnen lassen.⁶⁸

2.4 Die verschiedenen Versionen im Vergleich

Auf einzelne Unterschiede zwischen den Versionen wurde bereits hingewiesen⁶⁹, nun soll hier zudem ein überblicksmäßiger Vergleich zwischen den genannten Editionen versucht werden.

2.4.1 Gestaltung und Aufbau

Es ist auffällig, dass von den zwischen 1465 und 1480 datierten Xylographien mindestens zwölf Versionen, nicht Zustände, existieren. Demnach wurde nicht ein Holzstock immer weiter modifiziert, sondern es bestehen mehrere Druckstöcke, die sich gestalterisch unterscheiden. Primäres Unterscheidungsmerkmal sind eingefügte Blattnummerierungen

⁶⁶ Allerdings wollen sie diesen auch schon einen katholischen und protestantischen Charakter (Burger/Schmitz 1919, S. 504) anfügen, was in dieser Zeit doch etwas gewagt erscheint.

⁶⁷ Burger/Schmitz 1919, S. 504.

⁶⁸ Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art 1967.

⁶⁹ Musper 1950, S. 60, vgl. Schmarsow 1899, S. 10, 16 und 20-21.

(Abb. 37, 41, 42, 47, 48) und die Rahmen, die einerseits durch Schraffierung vom Bild abgesetzt sind (Abb. 24, 25), während sie andernorts leerbleiben (Abb. 36) oder gar nicht angeführt sind.⁷⁰ Zudem ist die Binnengestaltung ein wichtiges Charakteristikum, durch das die Folgen auseinandergehalten werden können. Eine Edition sticht besonders durch ihre fehlende Schraffur heraus (Abb. 43, 44); der Druck wirkt darum stark vereinfacht und flächig. Die Umrisslinien, die sehr kantig ausfallen, sind breit angelegt, was die Flächigkeit der Szene unterstreicht. Die Figuren und Objekte der restlichen Xylographien sind meist durch Linien modelliert, die waagrecht oder senkrecht angelegt sind, also nicht den Oberflächen folgen. Das gibt den Bildern einen unruhigen Eindruck; zudem können einzelne Figuren weniger deutlich voneinander abgegrenzt werden, wo die Umrisslinie nicht stark genug ausgeführt ist (Abb. 39). Bei allen Blättern sind die Schraffuren, wenn sie nicht vergessen werden, an denselben Stellen angelegt, allerdings in verschiedener Manier geführt: Strichelungen, durchgezogene, geschwungene oder gerade Linien gestalten die Formen unterschiedlich. Dies gibt ihnen differenzierte Stofflichkeit, allerdings wirken alle Xylographien, genauso wie die Chiroxylographien, ungemein starrer als die Illustrationen der *Wellcome-ars moriendi*. Jene ist natürlich durch ihre Farbigkeit prinzipiell von den Xylographien verschieden. Die Farbgebung darf nur bei der *Wellcome-ars moriendi* als gestaltungsrelevant bewertet werden, da sie ein primäres Merkmal ist, und nicht wie bei den Drucken erst nachträglich aufgetragen wird. Außerdem herrschen bei ihr weiche, runde Formen vor, die Schattenwirkung nicht durch Schraffur, sondern durch eine Intensivierung der Farbe erlangen. Durch diese wird auch Tiefe suggeriert, die speziell unter dem Bett eingesetzt wird, welches dadurch hervorgehoben wird. Zudem wird auch durch die Schrägstellung des Bettes eine Raumwirkung erzielt, die durch die aufgeklappte Bettdecke trotz ihrer Faltengebung allerdings wieder zurückgenommen wird. Bei den Xylographien wird Tiefe wiederum durch Schraffur und Linienverdichtung erreicht. Annähernd parallel- oder zentralperspektivisch fluchtende Objekte oder Bodenplatten tragen außerdem zu einer besseren Raumwirkung bei, die trotz allem nicht perfekt umgesetzt sind, wie an „Trost durch Glauben“ (Abb. 25) deutlich wird. Dort fluchten das Bettende und der Bettkopfüberbau nicht korrekt; zusätzlich verhindern die unterschiedlich orientierten Schraffuren die räumliche Nachvollziehbarkeit. Herauszuheben ist an diesem Punkt die chiroxylographische Version, die in „Versuchung durch irdische Güter“ (Abb. 70) durch die Innengestaltung des oberen Geschoßes heraussticht. Dort zeigt sich ein Innenraum in Untersicht, von dem Gebälk und Wandgestaltung sichtbar werden. Alle anderen Editionen begnügen sich mit der Darstellung von Butzenscheiben oder ins Fenster

⁷⁰ Ausführlich dazu Schreiber 1902, S. 260 und 267-312.

gehängte Kleidungsstücke, die den Blick ins Innere verwehren.

2.4.2 Bildprogramm

Grundsätzliche Unterschiede lassen sich bei den Xylographien in den linguistischen Angleichungen⁷¹ der Schriftrollen wahrnehmen, die gelegentlich auch mit Ornamenten versehen werden (**Abb. 34**). Fundamentale ikonographische oder ikonologische Unterschiede sind in den angeführten Folgen nicht festzustellen; es sind vielmehr Adaptionen an den jeweiligen Stil des Künstlers, die Abweichungen im Bildprogramm begründen. Dabei speziell zu beobachten sind die Blätter „Versuchung im Glauben“ sowie „Trost durch Zuversicht“, weil sie als Indikator dienen, an welchem Vorbild, dem Meister E.S. oder der Wellcome-Folge, sich der Holzschnitt orientiert. In jenen beiden Blättern sind der Paulussturz, das Schächerkreuz, ferner die Assistenzfiguren der Götzenanbeter und Ungläubigen besonders zu prüfen. Es gibt drei verschiedene Möglichkeiten, wie die „Versuchung im Glauben“ ausgestattet sein kann. Zuerst liegt, dem Meister E.S. folgend, ein Bildschema mit drei disputierenden Ungläubigen und zwei Götzenanbetern vor (**Abb. 24, 37, 41**). Zweitens lässt sich ebenso ein Holzschnitt finden, der einerseits der Wellcome-Folge entspricht und zwei Ungläubige im Gespräch zeigt (**Abb. 53, 55, 57**), während sich aber nur zwei Personen in Anbetung⁷² an den falschen Gott befinden.⁷³ Die Edition XIII zeigt sich in der Ausgestaltung der handelnden Personen generell als von den anderen Xylographien verschieden. Sowohl Gesichtstypen, die Mode (**Abb. 71**), als auch einzelne ornamentale Besonderheiten und die eben erwähnte Anzahl der Assistenzfiguren stimmen vielerorts nicht mit den anderen Xylographien überein. Trotzdem folgt der Holzschnneider dem Meister E.S. in dem Maße, dass er als Vorbild kontinuierlich durchscheint, was besonders bei „Trost durch Zuversicht“ (**Abb. 58**) deutlich wird. Dort ist der Schächer in gleicher Haltung wie auf dem Stich des Monogrammistens zu finden; die Beine sind in übereinstimmender Art überkreuzt. Gleichzeitig weist die genannte Folge unbestreitbare Ähnlichkeiten mit den Xylographien auf, was an den Spruchbändern und der generellen Erscheinung deutlich wird. Dieser Schneider sticht demnach besonders durch die Individualisierung seiner Schnitte hervor; besonders

⁷¹ Die Texte in den Textrollen sind in Latein, den deutschen Dialekten, Niederländisch, Spanisch, Englisch und Französisch bekannt.

⁷² Nur die sehr spät datierte Weyssenburger-Edition folgt der Wellcome-Folge in ihrer Dreizahl der Adoranten (**Abb. 61**).

⁷³ Zudem verändern sich mit den Figuren die Anzahl der Dämonen; wo drei Disputierende dargestellt sind, befinden sich zwei Dämonen über deren Köpfen. Einer zieht das Laken des Sterbenden zu sich, ein anderer weist auf den falschen Gott. Wo nur zwei Ungläubige abgebildet sind, zerrt ein Dämon an der Bettdecke, so wie das auch bei der Wellcome-Folge der Fall ist.

einzelne Gesten (**Abb. 71**) heben sich von den Xylographien ab. Der Schneider nahm sich demnach sowohl die Zeit als auch die Freiheit seine Version neu zu definieren. Wie auch beim Meister E.S. ist genau diese Individualität der Figuren das Wertvolle der verschiedenen Versionen; der Künstler erkennt jeder Figur ihren eigenen Charakter an, den er durch seine Gestaltung zum Ausdruck bringt. Im Gegensatz dazu steht die Wellcome-Folge (**Abb. 13-23**), in der sowohl Dämonen als auch Personen einen homogenisierten Typ zeigen. Es war offensichtlich nicht die Absicht des Illuminators eine bestimmte Eigenart abzubilden, sondern vielmehr eine generelle Botschaft zu kommunizieren, für die die Gestalt eines bestimmten Charakters nicht nötig erschien.

Folglich lässt sich feststellen, dass sich die Xylographien untereinander beeinflussen, genauso wie der Meister E.S. deutlich auf jede einzelne Xylographie einwirkt, was durch den Schächer, verschiedene Einzelheiten wie die Anzahl der heruntergefallenen Objekte in „Versuchung durch Ungeduld“ oder der Gestalt der Magd auf demselben Blatt suggerieren. Weniger deutlich, aber doch wahrnehmbar, macht auch die Wellcome-Folge ihren Einfluss auf die Xylographien und Holzschnitte gültig, auf welche Weise das geschehen konnte, ist jedoch noch nicht klar und soll nun erläutert werden.

3. Motivgeschichte

Um nachvollziehen zu können, wie sich der Typus der *ars moriendi* entwickeln konnte, wird im Folgenden eine Motivgeschichte erstellt, die sich besonders auf Szenen des Sterbens im Bett konzentrieren wird. Damit sollen eventuelle Vorbilder so eng wie möglich gefasst werden. Sie sollen vor Augen führen, wie die *ars moriendi* zu ihren Gestaltungsprinzipien gekommen ist, beziehungsweise welcher ikonographischer Vorbilder sie sich bedienen konnte, um die ineinander verwobenen Konnotationen, Gesten, Formen und Zeichen erzeugen zu können.⁷⁴

Illustrationen von Gedichten wie *Vado mori*⁷⁵ (**Abb. 72**), Reden der Seele, *Mors fera mors* oder historische Berichte, genauso wie verschiedene Spiegel (*specula*), Moral- und Lehrschriften (**Abb. 73, 74**) sowie Viten (**Abb. 75**) des Mittelalters sind Beweis für ein

⁷⁴ Dass die *ars moriendi* kein aufwendiges Symbolprogramm beinhalte, wie dies Wilhelm-Schaffer konstatiert (Wilhelm-Schaffer 1999, S. 253), darf angezweifelt werden.

⁷⁵ *Vado mori* kann ein Teil von *Desert of Religion* (vgl. *Desert of Religion*, Additional MS 37049, British Library London; entstanden zwischen 1425-1433 in englischer Sprache) sein, oder alleine auftreten. (Brantley 2007, S. 90). Das Manuskript (Additional MS 37049) ist eines der sehr wenigen Beispiele, in dem eine Addierung verschiedener Szenen, also eine Annäherung an die Prinzipien der *ars moriendi*, einsetzt. Eine Abhängigkeit des Manuskripts von der *ars moriendi* ist ob der nahezu gleichzeitigen Entstehungszeit wahrscheinlich.

bereits vorhandenes, sehr breites Bildverständnis vom Sterben. Allerdings sind diese noch nicht zu der Aussagekraft herangereift, wie sie in der Sterbekunst deutlich wird. Es sind weniger Zusammenhänge, die aus diesen einzelnen Bildern sprechen, sondern aufeinanderfolgende Aktionen, umgesetzt in mehreren Bildern. So kann die Ursache für einen Dämon, der den Sterbenden traktiert oder ihm seine Seele aus dem Mund zieht, ohne zugehörigen Text nur in der kollektiven Schlechtigkeit des Sterbenden gefunden werden, nicht in einem so ausdifferenzierten Grund wie in der *ars moriendi*. Auch sind die Darstellungen der Engel und Teufel, die um die Seele des Verstorbenen kämpfen, nicht in dem breiten Spektrum vorhanden, wie sie es in der Kupferstichfolge sind. Meistens wurden die kämpfenden Mächte auf einen oder wenige Repräsentanten verkürzt. Das verhindert wiederum die Vorbildwirkung für den Rezipienten; jener kann nicht auf ein spezielles Verhalten oder eine erweiterte Geschichte schließen, die das Handeln der Repräsentanten begründen würde. Wenn es Assistenzfiguren gibt, sind es Trauernde oder Heilige, die aber nur selten in einer moralisierenden Absicht an das Bett gestellt werden. Meistens sind diese Teil des Begleittextes oder Ausdruck für den Rang des Verstorbenen; viele Trauernde⁷⁶ bekräftigen die Beliebtheit eines Verstorbenen, sie sind also Teil einer nachträglichen Inszenierung. Bei der *ars moriendi* hingegen ist jede Figur ein Erklärungsversuch der Szene, der mehr ist als eine Multiplikation der Trauernden, auch, und das ist wesentlich, weil der *moriens* erst in der Erlösungsszene tot ist. Dieser Umstand ist ebenfalls wichtiges Unterscheidungskriterium von früheren, anderen moralisierenden Darstellungen. Die Protagonisten dieser Szenen sind meistens schon verstorben. Dass der *moriens* noch im Sterben begriffen ist, macht die Verdichtung der Warnungen, Ratschläge und moralischen Vorbilder so dringend – noch ist die Seele des Sterbenden nicht verloren. Dieses Schweben zwischen dem diesseitigen und jenseitigen Leben ist nicht nur naturwissenschaftlich nicht bis ins Letzte zu erklären, sondern bildet auch aus dem Alltag heraus ein Rätsel. Was im Moment des Sterbens passiert, ist nicht klar. Für die Seite der Lebenden jedenfalls geht ein lebender Körper in einen leblosen über, für die Seite des Sterbenden beginnt im religiösen Sinne seine Seelenwanderung. Darum sind in der Bilderfolge jedes Attribut und jede Geste mit einer bestimmten Botschaft aufgeladen, die über Verdammnis und Erlösung hinausgehen und auf ganz spezielle Tugenden und Laster hinweisen. Das kann dahingehend beurteilt werden, dass die *ars moriendi* unmittelbar abhängig von ihrem Text ist⁷⁷, der jene Detailliertheit verlangt. Es darf aber genauso argumentiert werden, dass die detaillierte Gestaltung der Blätter

⁷⁶ Die Menge der Figuren ist außerdem oft durch das Format der Bilder vorgegeben.

⁷⁷ Laager meint, dass sich Bild und Text wie ein Spiegel zueinander verhalten, in welchem Vergangenes und Künftiges gleichsam gegenwärtig betrachtet wird. (Laager 1996, S. 184).

Anspruch auf Unabhängigkeit vom Wort erhebt und gerade aus dieser die Freiheit entsteht, Einzelheiten zu produzieren. Zum Verhältnis von Text und Bild wird an späterer Stelle noch hingewiesen werden. Dessen ungeachtet scheint es als Typus keine solche Serie eines Sterbebettes gegeben zu haben, die von einer stringenten Geschichte, oder zumindest Aktion durchzogen ist.⁷⁸

3.1 Vorbilder

Die erste Bemühung, eine solche Geschichte zu erzählen, wird mit der Wellcome-Apokalypse (**Abb. 13-23**), einer deutschen Handschrift⁷⁹ von um 1420 wahrnehmbar. Sie besteht aus mehreren Teilen, wobei der dritte Teil die älteste bekannte *ars moriendi* darstellt. Der Illuminator der Schrift scheint für seine Arbeit verschiedene Vorbilder herangezogen zu haben. So beginnt das Manuskript mit einer Illustration der Apokalypse, die fast identisch⁸⁰ ist mit dem Bodleian-Manuskript⁸¹ (**Abb. 76**), eine englische Handschrift aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Vergleicht man, so wie Bing das schon 1942⁸² getan hat, die beiden Handschriften miteinander, lassen sich die frappanten Ähnlichkeiten leicht erkennen (**Abb. 76, 77**). Ziemlich sicher hat ein Holzschnitt (**Abb. 78**)⁸³ als Übertragungsmedium fungiert. Wenn sich der Illuminator der Wellcome-Apokalypse schon für diesen Teil offensichtlich einer Vorlage bedient hat, ist es sehr wahrscheinlich, dass er sich auch in jenem Teil, in dem die *ars moriendi* auftritt, mit einem Vorbild beholfen hat. Betrachtet man den Gesamteindruck der Handschrift, so lassen sich einige Hinweise finden, die eher für eine Kopie als für eine Eigenkreation sprechen. Zum einen wird nach einem internen Bildervergleich auffällig, dass die Bilder der *ars moriendi* viel weniger Platz haben als die anderen Illustrationen, wie zum Beispiel die der Apokalypse (**Abb. 79, 80**). Dort wird sowohl die Tex- als auch die Bildgestaltung relativ locker gehalten, während in der Sterbekunst nicht nur die Figuren dicht gedrängt sind, sondern auch der Text um die Bilder beengt wirkt. Zum anderen lässt sich ein unterschiedlicher Umgang mit den Bildgrenzen innerhalb der Handschrift erkennen. Während in der Apokalypse der Höllenschlund über den vorgegebenen Rand ragt (**Abb. 79**), und das offensichtlich keinen nennenswerten Stress für den Illuminator ergibt, zwingt er in der *ars* die

⁷⁸ O'Connor 1942, S. 116.

⁷⁹ Der Text ist in Mittel- und Niederdeutsch sowie Latein verfasst worden. (Wellcome Library 2017).

⁸⁰ Nur die Reihenfolge der Bilder wurde an einigen Stellen verändert. (Bing 1942, S. 145).

⁸¹ Bodleian Library 2017.

⁸² Bing 1942.

⁸³ Der angeführte Holzschnitt ist zu spät datiert um als Vorbild für das Wellcome-Manuskript gelten zu können; er dient nur der Illustration des Übertragungsvorgangs, beweist aber, dass Holzschnitte exakt nach dem Bodleian-Manuskript angefertigt wurden.

praktisch gleiche Darstellung in den Bildrahmen, schafft es aber nicht, den ganzen Höllenschlund darzustellen, sondern schneidet ihn auf der Höhe des Nasenrückens ab (**Abb. 20**). Warum sollte der Künstler zwei verschiedene Herangehensweisen an Bildränder praktizieren, wenn es nicht eine Vorlage gegeben hat, die ihm diese Bildgrenze vorschreibt? Es ist bereits bewiesen worden, dass die Apokalypse auf einer Vorgängerversion beruht. Der Bildvergleich legt nahe, dass auch die *ars moriendi* auf ein Vorbild zurückgegriffen haben wird. Dies können aber nicht die Stiche des Meisters E.S. gewesen sein, weil diese zu viele Verschiedenheiten mit dem Manuskript aufweisen, während die Holzschnitte aus Edition X sich sehr eng an dieses halten. Auch sind die Abbildungen des Meisters E.S. etwas kleiner (ca. 90x70mm) als die im Wellcome-Manuskript (ca.110x140mm). Der Illuminator zeigt auch keine Charakteristika eines Kupferstichs, oder die Absicht einen Kupferstich zu imitieren, wie es in anderen Zeichnungen nach Kupferstichen auffällig wird.⁸⁴ Die einfachste Erklärung wäre darum natürlich immer noch, dass einer der Holzschnitte (Editionen I-XIII) die erste Version einer bebilderten *ars moriendi* darstellt und Vorbild für das Wellcome-Manuskript und den Meister E.S. war. Dagegen spricht aber, dass es unüblich war, dass Holzschnitte ohne Vorbild als Illustration für Texte⁸⁵ geschaffen wurden. Das „Urbild“ muss daher eng in Zusammenhang mit den „Urtexten“, dem *Opusculum Tripartitum* und dessen Abwandlungen in den CP- und QS- Texten gesehen werden. Die ersten Versionen dieser Texte sind nicht illuminiert worden, andere Ausgaben aber könnten eine bildliche Ausgestaltung erhalten haben. Diese werden in Buchmalerei ausgefallen sein, die dann Vorbild für einen Schneider oder Stecher gewesen sein könnten. Die verschiedenen Editionen selbst weisen auf ein solches Vorbild hin. Die Edition X aus Basel um ca. 1475⁸⁶ zeigt im Blatt „Versuchung im Glauben“ (**Abb. 53**) den Charakter des Wellcome-Manuskripts, während sie im Blatt „Trost durch Zuversicht“ (**Abb. 54**) mehr die Formen des Meisters E.S. übernimmt. Die Kombination der beiden Versionen lässt zweierlei Annahmen zu: Einerseits, dass sich der Schneider der Edition X an zwei verschiedenen Versionen orientiert hat. Daraus wird eine zusätzliche Komplikation deutlich, nämlich dass sich die Holzschneider zwar immer an das Original einer unbekannten Handschrift-Version hielten, aber sich auch gegenseitig beeinflussten. Aus diesem Umstand entstanden Synthesen aus verschiedenen Vorbildern, die

⁸⁴ Lehmann-Haupt 1929, S. 18.

⁸⁵ Für die Buchillustration fand der Holzschnitt zuerst Anwendung in der Form von Blockbüchern, deren illustrative Aufgaben eine Annäherung an die Handschriftenillustration war, die ihrerseits nicht ohne Rückwirkung auf dieselbe geblieben ist. Besonders nahe ist die Zusammengehörigkeit von Handschriftenillustration und Buchholzschnitt in Augsburg zu beobachten. (Lehmann-Haupt 1929, S. 131 und 133).

⁸⁶ Datiert durch Schreiber (Schreiber 1902, S. 257), das Schriftbild und das Wasserzeichen.

eine Rückverfolgung zum Original erschweren. Die zweite Annahme wäre, dass die Kombination von Stich und Illumination aus einem verlorenen „Urbild“ hervorgeht, was Zerners Theorie unterstützen würde, dass sich zumindest die Wellcome-Folge an jenem orientiert haben muss⁸⁷. Die Wellcome-*ars moriendi* ist in jedem Fall die Kopie einer Handschrift, die wahrscheinlich das Modell für Blockbücher und Holzschnitte gewesen ist.⁸⁸ Deswegen wird auch das „Urbild“ sowohl in einer Handschrift als auch in einer Holzschnittversion zu suchen sein. Als Gedankenspiel wurde versucht, ein mögliches Bindeglied zwischen dem Wellcome-Manuskript und den Holzschnitten zu finden. In diesem Zusammenhang ist der Illustrator des *Pluemen der Tugent* von Hans Vintler um 1419 zu nennen. Sein Stil weist große Parallelen mit dem Illuminator des Wellcome-Manuskripts auf, sowohl in der Konstruktion von Architektur, als auch in der Ausgestaltung von verschiedenen Figuren⁸⁹. Erwähnt werden sollen hier vor allem die Übereinstimmung von Dämonen (**Abb. 81**), Pferden (**Abb. 82**), Szenen (**Abb. 83, 84, 85**) und Kopftypen (**Abb. 86**). Auch weist er eine homogene Farbgebung in seiner Malerei und Typologie auf, sowie das nötige Können einer freien Bildgestaltung, auch ohne Rahmen. Außerdem zeigt er ein Talent, verschiedene Gesten in Verbindung zu setzen, sowie das Vermögen, mehrere Figuren in verschiedene Präpositionen zueinander zu stellen. Alles das wären Voraussetzungen für das Erfinden einer Bebilderung der *ars moriendi* ohne Vorbild. Nach Illustrationen eines solchen Buchmalers, der eine Version des *Opusculum Tripartitum*, besonders des *Tertia pars de scientia mortis* vorgenommen haben könnte, wäre dann die Kopie in Form eines Holzschnitts angefertigt worden, dessen Abbildungen sich im Wellcome-Manuskript manifestiert und den Meister E.S. in seinen Stichen beeinflusst hätte. Der Monogrammist wäre innovativ genug gewesen, die Holzschnitte nach seinem Geschmack zu modifizieren, wie er es auch in anderen Stichen, die er nach Vorbildern kopierte, getan hat.⁹⁰

Wie auch immer das fehlende Glied, beziehungsweise die fehlenden Glieder zwischen dem Wellcome-Manuskript und dem Kupferstich des Meisters E.S. nun ausgesehen haben mögen, der Meister E.S. hält sich trotz vieler Abweichungen bei der Ausgestaltung seiner Blätter thematisch eng an die Wellcome-Folge. Allerdings fügt er sein eigenes Figurenrepertoire in die Stiche ein. Durch Vergleiche innerhalb des Oeuvres des Meisters E.S. zeigt sich, dass er

⁸⁷ Zerner 1970, S. 13.

⁸⁸ Bing 1942, S. 148-157.

⁸⁹ Diese zeigen im Gegensatz zum Wellcome-Manuskript einen deutlich italienischen Einfluss in der Mode. Auch folgt er noch einer spätgotischen, in den Enden der Kleider lange und flach auslaufenden Faltengebung (**Abb. 79**), die auch französische Vorbilder vermuten lässt.

⁹⁰ Verglichen werden können hier (**Abb. 87**) und (**Abb. 88**) oder (**Abb. 89**) und (**Abb. 90**).

bestimmte Gesichts-, Haar- und Haltungstypen immer wieder wiederholt und ausarbeitet, was besonders durch die gezopften Frisuren (**Abb. 66, 68⁹¹, 90**) und die Marienkopftypen (**Abb. 64, 66**), sowie seine Gesichtstypen (**Abb. 67**) zum Ausdruck kommt. Besonders deutlich wird das, wenn die *ars moriendi* mit Folgen wie „Der thronende Heiland und die zwölf Apostel“ (**Abb. 91, 92**) verglichen wird. Die Folgen sind auch als Studien zu verstehen, die er in verschiedenen Qualitäten erarbeitet, und in verschiedene Stiche eingebracht hat. Diese Typen sind sein persönlicher Gestaltungsfundus, während er manche Motive der zeitgenössischen Malerei entnimmt. Am Beispiel des Schächerkreuzes (**Abb. 4**) lässt sich dieser Umstand am besten erläutern. Das Blatt des Wellcome-Instituts zeigt den Schächer in ungelenker Haltung über dem Kreuz hängen, Gelenke und Langknochen sind nicht in ihrem Zusammenhang erfasst, was aber auch nicht die Absicht der Szene ist. Der Vergleich mit der Version vom Meister E.S. zeigt, wie unterschiedlich die Darstellungsauffassungen der beiden sind. Während der Zeichner die Szene des Schächers zwar in eine völlig unabhängige Szene stellen kann, ist er nicht fähig, das Kreuz perspektivisch zu drehen und in einen Verbund mit dem Sterbebett zu bringen. Zwar ist auch das beim Meister E.S. nicht völlig gelungen, was in der Natur der unzusammenhängenden Szenen liegt, allerdings schafft er durch die kleinere Zahl der Adoranten und der Vergrößerung des Kreuzes eine Homogenisierung der Szene. In diese setzt er ein gänzlich anderes Verhältnis der Kreuzigungszone. Das Kreuz ist schräg in den Raum gestellt, der Schächer hängt mit hochgerissenem Kopf und seitlich an den Längsbalken überkreuzt festgebundenen Beinen am Holz. Die Arme sind mit den Ellbogen hinter den Querbalken gestreckt. Die Befestigung der Extremitäten mit Seilen, die sowohl in der Wellcome-Folge als auch in den Stichen beobachtbar ist, lässt sich mehr aus einer innovativen Bildschöpfung und deren Tradierung (**Abb. 93**), weniger aus den biblischen Überlieferungen begründen. Was nun die zeitgenössische Malerei betrifft, lässt das Schächerkreuz des Monogrammistens in erster Assoziation an die „Kreuzigung im Gedräng“ (**Abb. 94**) von Conrad Laib denken. Dieser lehnte sich wohl an ein unbekanntes Vorbild an⁹², was auch zwei Vergleichsbeispiele (**Abb. 95, 96**), die noch viel näher an die *ars moriendi* heranrücken, unterstreichen. Wesentlich stichhaltiger ist aber die deutliche Parallele zum Seilern-Triptychon von Robert Campin (**Abb. 97**)⁹³. Dort findet sich auf dem linken Flügel die Szene der beiden gekreuzigten Schächer (**Abb. 98**), wobei der rechte deutliche Ähnlichkeit mit dem im Stich des Meisters E.S. aufweist. Vor allem der Torso, auf den beim Monogrammist wie

⁹¹ Die Haltung der Sibylle ist fast ident mit jener der Magd in „Versuchung durch Ungeduld“ (**Abb. 5**)

⁹² Köllermann 2007, S. 85-86.

⁹³ Die Mitteltafel zeigt die Grablege Christi, die das Vermögen Campins zeigt, Figuren schlüssig um einen lagernden Körper zu gruppieren. Außerdem lässt sie dadurch Verbindungen zu der *ars moriendi* schlagen.

aufgesetzt der zurückgeworfene Kopf sitzt, stimmt deutlich mit dem rechten Schächer bei Campin überein; Muskelpartien und Konturen sind fast ident übernommen worden. Es wurde bereits festgestellt, dass die spätmittelalterlichen Tafelmaler mit Vorzeichnungen und Schablonen arbeiteten.⁹⁴ Es entsprach der mittelalterlichen Manier, dass die Künstler mithilfe von Skizzenbüchern, graphischen oder plastischen Vorlagen ihre eigenen Werke schufen und keine *inventio* im Wortsinne produzierten. Derartige Musterbücher und Kopienzeichnungen konnten auf diese Weise den Ausgangspunkt für die Darstellungen des Meisters E.S. bilden.⁹⁵ So muss dem Meister E.S.⁹⁶ auch zumindest für die Lage des Torsos eine Vorstudie über dem Querbalken bekannt gewesen sein. Denn der Stich weicht in seiner Überkreuzung der Beine von Campin ab; zudem fließen die Beine in eigenwilligen Art in das Kreuz hinein. Außerdem ist augenfällig, dass der rechte Arm hinter dem Querbalken nicht ausgestaltet, sondern nur durch eine Linie angegeben wurde. Daraus ergibt sich die Annahme, dass lediglich der Torso als Vorlage verfügbar war, zu der der Monogrammist die Orientierung der Arme und Beine selbst hätte konstruieren müssen. Die Überlieferung der Vorstudie lässt sich vielleicht durch Konrad Witz erklären, für den angenommen wird, dass er sich vor seiner Niederlassung in Basel ab 1434⁹⁷ zeitweise in den Niederlanden aufgehalten hat.⁹⁸ Die Stadt Basel, die von 1431-1449 als Konzilsort gewählt wurde, weil sie sowohl verkehrstechnisch als auch wirtschaftlich gute Verbindungen in alle Himmelsrichtungen unterhielt⁹⁹, scheint in der Entstehungsproblematik der Stiche eine große Rolle zu spielen. Dort versammelten sich über 18 Jahre Vertreter der katholischen Kirche sowie der verschiedenen Königshäuser am Oberrhein, und es darf erwartet werden, dass auch Künstler aller Gewerbe dort miteinander in Kontakt treten konnten.¹⁰⁰ Da auch für den Meister E.S. ein oberrheinischer Bezug schon angedeutet wurde, erscheint es wahrscheinlich, dass er sich diesem Treffen von weltlichen und irdischen Mächten nicht entziehen konnte, und zwischen den oberrheinischen Meistern eines jung aufblühenden Stils Kontakte entstanden, die über die sonstige persönliche Unterweisung hinausging.¹⁰¹ So könnte der Meister E.S. in Kontakt mit Konrad Witz

⁹⁴ Die Maler haben mit Hilfe einer Schablone im Maßstab eins zu eins verschiedene Figurentypen auf Tafeln übertragen. Das lässt sich zum Beispiel an dem fast deckungsgleichen Linienverlauf der Personen am Kalvarienberg bei Conrad Laib nachvollziehen. (Köllermann 2007, S. 153).

⁹⁵ Kat. Ausst. Graphische Sammlung München/Kupferstichkabinett Berlin 1987, S. 11-12.

⁹⁶ Dass der Meister E.S. das Tafelbild gesehen hat, und davon direkt den Schächer übernommen hat, erscheint unwahrscheinlich.

⁹⁷ Brinkmann 2011, S. 10.

⁹⁸ Maurer 1958, S. 166.

⁹⁹ Lehmann 2011, S. 23.

¹⁰⁰ Kemperdick/Georgi 2011, S. 260.

¹⁰¹ Kämmerer 1896, S. 156.

gekommen sein und Kenntnis über seine niederländischen Errungenschaften gewonnen haben, die sich andeutungsweise auch in seinen eigenen Stichen bereits leise bemerkbar machen.¹⁰² Der Druck der Stiche konnte ohne Probleme in Basel stattgefunden haben, wo als erste Stadt in der Schweiz eine Papiermühle errichtet wurde, und zwar während der Konzilszeit durch Heinrich Halbisen.¹⁰³ Dieser Umstand bestärkt weiterhin die Annahme, dass sich die Druckerei in Basel rentierte, damit also die Nachfrage gegeben war, die eine entsprechende Produktion verlangte. Der Meister E.S. hätte darum die Voraussetzungen für den Druck der *ars moriendi* in Basel gefunden, genauso wie den Einfluss eines weiteren oberrheinischen Meisters, zu dem sich durch den Paulussturz (**Abb. 4**) eine Brücke schlagen lässt. Dieser ist als Vorgabe beim Wellcome-Manuskript zwar ebenfalls zu finden, allerdings ist besonders das Pferd in einer anderen Manier dargestellt. Das Wellcome-Blatt zeigt das Pferd mit zwei eingeknickten Vorderbeinen, die beide zur Gänze zu sehen sind. Beim Meister E.S. beugt das Pferd den rechten Vorderfuß zurück, sodass sein Hufstrahl zu sehen wäre. Das zweite, linke Bein verschwindet hinter seinem Kopf und der rechten Hand Paulus'. Die gleiche Haltung finden wir auf einer erst 2011 aufgetauchten Tafel (**Abb. 99**), die dem Meisters von 1445 zugeschrieben wurde.¹⁰⁴ Die Verbindung zum Meister E.S. wurde schon 1950 von Fischel konstatiert, der die Stiche „Große Maria von Einsiedeln“ (**Abb. 87**) mit der Margaretenkapelle und deren Secco-Ausgestaltung (**Abb. 88**) des Meisters E.S. verbindet. Beide Meister waren anscheinend in der Bodenseeregion um Konstanz tätig und kannten ihre Werke gegenseitig, wahrscheinlich auch aufgrund ihrer beider Kenntnis von Konrad Witz' Werken. In diesem geographischen Umkreis und unter den Umständen des Baseler Konzils werden sie sich vermutlich ausgetauscht und gegenseitig Motive oder Ideen zugespielt haben. So konnte der Meister E.S. vom Meister von 1445 ein Detail in seine *ars moriendi* übernehmen, was in weiterer Folge auch zur Deutung der ikonographisch noch nicht zuordenbaren Tafel beitragen könnte. Bemerkenswerterweise steht die Komposition des Paulussturzes beim Meister E.S. in Zusammenhang mit einem Schächerkreuz; parallel dazu lassen sich bei der Tafel noch zwei an ein Baumkreuz gefesselte Beine erkennen, die zumindest eine Ähnlichkeit mit denen des Schächers der *ars moriendi* aufweisen. Ein Vorschlag darum wäre, dass es sich beim Fragment des Meisters von 1445 nicht um einen

¹⁰² Die bereits erwähnten Bemühungen um Raum, der aber noch durch aufgeklappte Flächen gestört wird, genauso wie das Wollen einer Wiedergabe von verschiedenen Oberflächen, sind Anzeichen für diesen Einfluss.

¹⁰³ Schreiber 1909, S. 5.

¹⁰⁴ Kemperdick 2011, S. 391.

gefesselten Mönch¹⁰⁵ handelt, sondern eben um einen Schächer, was die Tafel zu einem Kreuzigungsfragment¹⁰⁶ machen würde. Dies würde wiederum bedeuten, dass sich der Meister E.S. in diesem Fall von einer bereits fertig komponierten Szene, die zudem das Vorbild der Wellcome-Blätter nicht unterbricht, inspirieren ließ und sie auf sein Blatt anwendete.

Sollte das Gegenteil der Fall sein, dass also der Meister von 1445 auf die Stiche des Meisters E.S. zurückgegriffen hat, um seine Tafel zu gestalten, ist entfallen die oben getätigten Vorschläge. Dass die Gewohnheit von Kupferstichen abzumalen keine Seltenheit ist, beweisen die vielen malerischen Nachbildungen nach beispielsweise Schongauers Stichen. An diesem Punkt kann darum keine eindeutige Vor- oder Nachbildwirkung postuliert werden, da sich Malerei und Kupferstich in einer nahen (Zeit-)Beziehung zueinander befinden. Gleiches gilt auch für den Heiligen Georg, der aus dem Umfeld von Konrad Witz oder dem Meister um 1445 stammen soll (**Abb. 101**), und ebenfalls vom Meister E.S. (**Abb. 102**) überliefert ist. Es kann nicht endgültig eine Richtung der Beeinflussung festgestellt werden.¹⁰⁷ Im jedem Falle ist aber eine Wechselbeziehung der drei Künstler festzuhalten, aus der sich auch eine relativ frühe Positionierung der *ars moriendi* im Werk des Meisters E.S. ergibt.

Es bleibt also zu erwähnen, dass der „Trost durch Zuversicht“ das einzige Blatt darstellt, für welches der Meister E.S. sich an der zeitgenössischen Malerei orientierte, während alle anderen Objekte und Figuren zwar seinen Stil zeigen, allerdings auch bedeutende Teile mit der Wellcome-Folge übereinstimmen, die nur an die Kupferstichtechnik angepasst wurden. Das bedeutet wiederum, dass sämtliche didaktische und ikonographische Vermittlung auf jene des „Urbilds“ zurückgehen müssen. Da die Wellcome-Folge die früheste bekannte Version der *ars moriendi* darstellt, darf angenommen werden, dass das „Urbild“ den Illustrationen der *ars moriendi* der Wellcome-Folge am nächsten stand, weswegen dieser auch die folgenden Kapitel gewidmet werden. Der Vergleich zum Meister E.S. wird dennoch immer wieder aufkommen, wo Unterschiede herausgestrichen werden müssen.

¹⁰⁵ Kemperdick 2011, S. 391.

Die Pelzkappe des Reiters ist auch kein Identifikationsmerkmal als Ballachius; eine ähnliche Kappe findet sich auch bei der Tafel „Hl Martin“ (**Abb. 100**), die vom Meister um 1445 oder vom Umkreis von Konrad Witz stammen soll.

¹⁰⁶ Die Neigung des Pferdes und die Ausrichtung des Schächers würden daher das Kreuz Christi zu ihrer Linken vermuten lassen.

¹⁰⁷ Die gleiche Komposition ist bereits von einer verschollenen Version des Jan van Eyck vor 1444 bekannt, und ist in einer um 1460 entstandenen Tafel eines oberrheinischen Künstlers in der Alten Pinakothek in München besonders getreu überliefert. Die Werke des Georgs und des Drachen stehen in einer Tradition, die sich bis in die französische Buchmalerei des späten 14. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt. (Kat. Ausst. Städelmuseum 2008, S. 281).

3.2 Ikonographie

Gerade die *ars moriendi* arbeitet sehr stark mit ikonographischen, beziehungsweise ikonologischen Mitteln, um dem Betrachter den Sinngehalt der Szene zu erklären, der durch diese selbst erst entsteht. Die Ikonographie ist hier Zeichen für den Augenblick des Sterbens, in dem jeder Mensch Einsicht in sein gesamtes Leben gewinnt und in dem ihm alles Gewesene vor Augen geführt wird¹⁰⁸, genauso wie das, was vor ihm liegen könnte.

3.2.1 Das Sterbebett

Dafür wird das Sterbebett Ausgangspunkt jeder Szene der *ars moriendi*. Im (religiösen) Bild des Spätmittelalters findet regelmäßig eine Konfrontation mit verschiedenen Menschen, vorrangig christlicher Märtyrer, statt, welche Opfer unterschiedlichster Todesarten geworden waren.¹⁰⁹ In der *ars moriendi* wird ausschließlich das Bett als Ort des Sterbens und der Kontemplation gewählt, um letzte Gedanken des Lebens zu ordnen. Wilhelm-Schaffer spricht passend vom Bett als „*Kampfplatz*“¹¹⁰, wo die guten und bösen Mächte um die Seele, der Sterbende um einen guten Tod und die Trauernden um ihre Gefühlsbewältigung kämpfen. Es erscheinen zwei ikonographische Vorbilder für das Bett als Sterbeort naheliegend. Zum einen der Marientod und zum anderen das Gleichnis des reichen Mannes und des armen Lazarus.

Das Motiv des Marientodes entwickelt sich im Westen aus der byzantinischen Tradition, die das Lager der Maria bildparallel zum vorderen Bildrand mit dahinter aufgereihten Aposteln vertritt (**Abb. 103**). In abgewandelter Form setzt sich dieser Typ des Lagers im Westen durch und wird ab dem 15. Jahrhundert zu einem diagonal in den Raum gedrehten Bett weiterentwickelt.¹¹¹ Damit bildet es sowohl den Mittelpunkt der Komposition als auch einen Grund für die Konstruktion einer Raumzelle. Für diese wird eine Aufsicht erzeugt, die eine erfahrungsperspektivische Komposition mit sich bringt und das fast vollkommene Betrachten des Bettes und eine Gruppierung von Personen um das Bett erlaubt. Ein zeitgenössisches Beispiel wäre ein Altarbild aus Münnerstadt (**Abb. 104**). Besonders der Marientod von Martin Schongauer (**Abb. 105**) ist als einflussreich sowohl für den Druck als auch für die Malerei zu erwähnen. Schongauer steht in direkter Nachfolge zum Meister E.S. und produziert nach der Mitte des 15. Jahrhunderts eine Vielzahl von Kupferstichen. Seine Komposition zeigt eine deutlich fortgeschrittene Methode in perspektivischer Darstellung, auch wenn seine Fluchten

¹⁰⁸ Ariés 1984, S. 160.

¹⁰⁹ Steffenelli 1998, S. 325.

¹¹⁰ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 169.

¹¹¹ Holzherr 1971, S.8 und 45.

noch viel zu gestreckt sind und den Baldachin darum unnatürlich weit nach hinten ziehen. Dennoch ist er dem Monogrammistens technisch und stilistisch bereits einen Schritt voraus, besonders was Schattengebung, Stofflich- und Körperlichkeit angeht. Es zeigt sich demnach auch, dass die Xylographien, die nach 1470/74 entstanden sind, nicht die Raum- und Stilauffassung von Schongauer aufnehmen, sondern interessanterweise im Schema des Meisters E.S. bleiben. Nichtsdestotrotz erscheint es demnach nur konsequent, dass man sich dem sehr geläufigen Bildthemas des Marientodes bedient hatte, um für die *ars moriendi* einerseits eine nachvollziehbare Bildkomposition zu erreichen, während andererseits so schon existente Konnotationen angesprochen werden konnten. Denn der Tod Mariens war auch inhaltlich ein Vorbild für den mittelalterlichen Menschen, da dieser vorbereitet und ruhig vonstattengehen konnte. Sie starb nicht einsam, sondern umgeben von den Aposteln, die für sie die Sterbegebete lasen und Kerzen anzündeten, die sie vor den bösen Mächten bewahren sollten.¹¹²

Als weiterer Input für die Wahl eines Sterbebettes ist das Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus zu betrachten. Die Erzählung wird in ihrer bildlichen Ausführung¹¹³ traditionell in drei Szenen¹¹⁴ aufgeteilt. Je nach Geschmack und angestrebter Didaktik konnte nur auf eine Szene¹¹⁵ eingegangen werden. Die dritte Szene stellt die Sterbestunde der beiden Protagonisten dar (**Abb. 106**). Üblicherweise wird die Geschichte durch zwei abgetrennte Bereiche vermittelt: Eine Seite zeigt den Reichen, der auf einem mit Tüchern ausgeschlagenen Bett im Sterben liegt, die andere Seite zeigt Lazarus im dürrtigen Gewand auf der bloßen Erde ruhend.¹¹⁶ Die Seite des Reichen erfuhr breite Ausgestaltung, besonders das Bett wurde durch Stoffe und besondere Bearbeitungsweisen des Holzes hervorgehoben. Die beiden Motive unterstreichen besonders den eschatologischen Charakter der Parabel. Bei Lazarus' Todesstunde ruhen die Engel beim Toten auf der Erde¹¹⁷, während den Prasser nur Dämonen erwarten, die schon nach seiner Seele gieren, oder sie aktiv aus seinem Mund ziehen. Aufgrund seines sündhaften Lebens ist der Prasser über den Sinngehalt der Evangelienerzählung hinaus auch eine Person, die mit verschiedenen Lasten in

¹¹² Steffenelli 1998, S. 175-176.

¹¹³ Evangeliiar Nürnberg, Hs. 156 142, fol. 78r, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; Bilderbibel, Ms. Lat. 108, fol. 179r, Bibliothèque Municipale Amiens; Bilderbibel, Co I.2.4°15, fol. 200v, Universitätsbibliothek Augsburg; Hortus deliciarum, fol. 123v, Bibliothèque Municipale Straßburg.

¹¹⁴ Der arme Lazarus vor dem reichen Mann, das Festmahl des reichen Mannes und das Sterben des armen Lazarus und des reichen Mannes.

¹¹⁵ Im 16. Jahrhundert wird vor allem auf das Festmahl eingegangen. (Sievers 2005, S. 146).

¹¹⁶ Sievers 2005, S. 102.

¹¹⁷ Gemäß dem Lukasevangelium wäre auch die ebenfalls gängige Darstellung, dass die Engel erst im Himmel auf Lazarus warten, vorstellbar. Dies wurde auch bildlich umgesetzt. (Wolf 1986, S. 159).

Zusammenhang gebracht wird. Ausgesprochen häufig wird er der Habsucht bezichtigt.¹¹⁸ Der sterbende Lazarus hingegen bildet ein prominentes Vorbild für das Entweichen der Seele, die von den Engeln aufgenommen oder fortgetragen wird. Interessanterweise zeigt allerdings der schlechte Tod, also der des reichen Mannes, mehr Übereinstimmungen mit der *ars moriendi*. Seine Lagerung auf einem Bett, die manchmal anwesenden Angehörigen und seine fliehende Seele sind deutliche Parallelen zur *ars*. Diese Szene fußt aber natürlich auf einem größeren bildlichen Zusammenhang, dem der Apokalypse und des jüngsten Gerichts.¹¹⁹ Das große Geschehen dieser Bilder, die auch der armen Bevölkerung durch Portalskulpturen (**Abb. 107**) vermittelt wurde, verkürzt sich demnach auf zwei individuelle Schicksale, das von Lazarus und des reichen Mannes. Ein Beispiel, das hier besonders interessiert ist die Version im *Hortus Deliciarum* (**Abb. 108**), ein nach dem *Speculum ecclesiae* des Honorius Augustodunensis benanntes Handbuch für die Novizinnen aus dem Konvent des Klosters Hohenburg. Dort waren unter anderem elsässische und schwäbische Adelige eingetreten (worden), denen eine zeitgemäße Bildung vermittelt werden musste. In diesem enzyklopädisch-theologisch konzipierten Buch wird also ein früher Versuch deutlich, ungenügend gebildete Christen mithilfe von Gedichten und Bildern zu unterrichten.¹²⁰ Aufgrund dessen ist die Schrift wichtiger Entwicklungspunkt für die *ars moriendi*, die ebenfalls in dieser Tradition des Lehrbuches steht. Dass darin auch die Lazarus-Parabel vorkommt, verdeutlicht, dass das Aufzeigen von gutem und schlechtem Verhalten, das in einem guten oder schlechten Tod endet, durch sie gut funktioniert. In der *ars moriendi* wird dieses Schema jedoch erweitert und auf eine einzige Person umgemünzt. Ein einziger Sterbender kann nun beide Tode, den des Lazarus und den des reichen Mannes, sterben. Die *ars moriendi* ist soweit mit diesem Gleichnis verwandt, als dass sie sich der Differenzierung von gutem und schlechtem Leben annähert, indem sie es auf das gute und schlechte Sterben übernimmt und sich auch der liegenden Position des Sterbenden bedient, allerdings, und das ist bemerkenswert, des schlechten Sterbenden. Obwohl die Parabel nicht so geläufig war wie die Geschichte der sterbenden Maria, fand sich die bildliche Umsetzung an Kirchenwänden genauso wie in Buchmalereien oder Tafelbildern¹²¹ wieder. In einigen Darstellungen lässt sich eine Tendenz zur Verkürzung der dritten Szene beobachten, die Lazarus in Abrahams Schoß und den reichen Mann im Schlund der Hölle zeigen. Damit wird der Vorgang des Sterbens im

¹¹⁸ Wolf 1986, S. 172-173.

¹¹⁹ Binski 1996, S. 43.

¹²⁰ Sievers 2005, S. 110.

¹²¹ Eine der frühesten Darstellungen der Parabel liefert ein Relieffragment im Martyrion von Seleukia-Pieria in Antiochien. Mit dem 10. Jahrhundert tauchen dann auch Beispiele im Abendland auf; im 13. Jahrhundert können sie vermehrt wahrgenommen werden. (Sievers 2005, S. 26-33 und 101).

Bett übersprungen und direkt durch das Ende, also den Verbleib der Seele ersetzt. Somit wird durch die Verkürzung betont, dass der Sterbeprozess nicht mehr gezeigt werden muss, weil er entweder bekannt, oder weniger wichtig zur Vermittlung der polarisierenden Lebensläufe ist.

Aus diesen beiden biblischen und apokryphen Quellen lassen sich demnach konstruktionstechnische und motivische Ursprünge des Bettes als Ort des christlichen Sterbens lokalisieren. Charakteristikum des Marientods und des Gleichnisses ist das Bett und Angehörige oder Gesandte, die um, über und unter dem Bett Platz nehmen. Genauso hält man sich in der *ars moriendi* bewusst stringent an den Tod im Bett und schildert keine anderen Sterbemöglichkeiten. Dieser Umstand hängt davon ab, dass das ruhige Sterben im Bett erst die Auseinandersetzung mit den Aufgaben der *ars moriendi* erlaubt, während gleichzeitig das ruhige Sterben als Idealzustand angestrebt wird. Dazu werden traditionelle Rituale praktiziert, die Totenwache gehalten und Gebete sowie Fürbitten gesprochen. Mit der Darstellung dieses Umfelds wird nicht mehr nur die Apokalypse Ort des Sterbens und des Gerichts über die Seele, sondern das private, zeitgemäße Bett.¹²²

3.2.2 Der sterbende Körper und die unsterbliche Seele

Viel wichtiger als das Bett jedoch ist der Körper, der sich in ihm befindet. Wobei die *ars* vielmehr die Seele als den Körper zum Thema hat. Der Dualismus dieser Pole muss kurz dargestellt werden, um das letzte Blatt, die Erlösung, in der die Seele des Sterbenden in Form eines kleinen Körpers aus dem Mund kommend aufsteigt und von einem Engel empfangen wird (**Abb. 11**), zu verstehen.

Theologisch fußt diese Darstellung auf der Auseinandersetzung mit der Polarisierung von Körper und Geist und geht auf die Theorien Platons zurück.¹²³ Augustinus selbst erwähnt, dass er die platonische Philosophie auf das Körper-Seele-Problem anwendet¹²⁴, allerdings verbindet er diese Theorie mit der aristotelischen Anthropologie¹²⁵, nimmt den Körper also nicht als trennbaren *eidos*, sondern als *forma corporis* an. Er geht demzufolge auch von einer leib-seelischen Einheit des Menschen aus, die über den Tod hinaus aufrecht bleibt¹²⁶, worauf dann die Annahme einer fleischlichen Auferstehung folgt. So wird die Vorstellung der

¹²² Ariès 1984, S. 159.

¹²³ Müller 2011, 117-118 nach Platon, Phaidon ed. Müller 2011, 64c4-8.

¹²⁴ Augustinus, De immortalitate animae, ed. Fuchs 1954, Soliloquia liber secundus, 24.

¹²⁵ Aristoteles, De anima, ed. Theiler 1983.

¹²⁶ Steffenelli 1998, S. 417.

Trennung von Leib und Seele¹²⁷ in der Stunde des Todes geprägt, wobei die Seele unsterblich ist¹²⁸ und sich mit ihren Sünden der Bewertung nach dem Tod des Körpers stellen muss und später zu ihrem Körper zurückfindet. Allerdings ist die Eschatologie bis heute nicht völlig ausdiskutiert und führte immer wieder zu Auseinandersetzungen in der Frage vom Verhältnis zwischen Leib und Seele. Eine solche Auseinandersetzung begründete die körperliche Askese im Dienste der *imitatio Christi*, die zur Schwächung des Körpers führen sollte.^{129,130} Man erhoffte sich dadurch zwar die Verzeihung der Verfehlungen mittels Selbstschädigung, gleichzeitig war ein schwacher Körper aber auch weniger anfällig für die Versuchung.¹³¹ Diese Annahmen zeichnen ein eher körperfeindlicheres Bild. Dreht man das Argument aber um, lässt sich die Maßnahme gegen den Körper auch so deuten, dass der Körper auf die gleiche asketische Ebene des Geistes gehoben werden soll, dass also der Körper gleich geschätzt wird wie der Geist, beziehungsweise, dass es durch den Körper erst gelingt, asketisch zu leben. Dieses Extrem der Askese darf allerdings nicht generalisiert werden, wie es Ditzelbacher tut, wenn er sagt, dass „es keine Epoche in der europäischen Geschichte gibt, die die Seele mehr auf- und den Körper tiefer abgewertet hat, als das Mittelalter“¹³² und dass „Leid und Schmerz prinzipiell als positiv gewertet“ werden¹³³. Vielmehr ist von einer generellen Neigung in diese Richtung zu sprechen¹³⁴, aber nicht von einem Suchen des körperlichen Leids des Einzelnen, was durch gegenteilige Gesetze¹³⁵ und schon alleine durch lebenserleichternde Maßnahmen wie Arzneien, dem Streben nach besserem Essen, warme Kleidung usw. widerlegt wäre.

¹²⁷ Augustinus, De immortalitate animae, ed. Fuchs 1954, Soliloquia liber secundus, 24-25,10.

¹²⁸ Augustinus, De immortalitate animae, ed. Fuchs 1954, Soliloquia liber secundus.

¹²⁹ Laut Bernhard von Clairvaux besteht der Nutzen des Körpers im Erdenleben ausdrücklich darin, dass er uns die Möglichkeit zu Bußübungen gibt. Infolge starker Einflüsse aus der orientalischen Mönchstradition nahm seine geistliche Strömung zunächst stark eremitische Züge an. Diese hatte eine Abneigung gegen Geld und Reichtum, und dementsprechend das Verlangen, Christus in seiner Armut nachzuahmen. Die Mönche suchten nach wirklicher Armut, nach Zurückgezogenheit, rigorosem Fasten, langem Gebet und Handarbeit. Die Mönche im Kloster, in das Bernhard eintrat, waren von dieser Gesinnung geprägt. (Schellenberger 1982, S. 32).

¹³⁰ „Wie lang und breit eine Seele ist, sind körperliche Eigenschaften, die wir bloß auf Grund unserer Vertrautheit mit den Körpern auf die Seele übertragen. Daher wird uns auch in den Mysterien mit gutem Grund empfohlen, dass der Mensch, der ja, wie wir wissen, körperlich ist, alles Körperliche verachten und dieser ganzen Welt entsagen soll, wenn er den Wunsch hat, so zu werden, wie ihn Gott erschaffen hat, nämlich Gott ähnlich.“ (Augustinus, De quantitate animae liber unus, ed. Perl 1960, 3,4).

¹³¹ Ditzelbacher 2007, S. 25.

¹³² Ditzelbacher 2007, S. 14.

¹³³ Ditzelbacher 2007, S. 21.

¹³⁴ Lehraussagen wie die von den Kirchenvätern sind als überindividuelle Aussage zu werten (Wilhelm-Schaffer 1999, S. 31), weswegen, wie auch heute, von einem individuellen Grad der Umsetzung ausgegangen werden muss.

¹³⁵ Johannes Gerson, Magnum oecumenicum Constantiense concilium de universali ecclesiae reformatione, unione et fide, ed. Hardt 1698, De rebus flagellatorum vel crucifratrum, in primis Vincentii Ferrerii, II.

Es zeigt sich also, dass die verwendete Darstellung der Seele nicht unbedingt einer Annahme folgt, sondern eine Art Kompromiss darstellt. Die Seele ist unabhängig vom Körper, da sie sich von ihm trennt. Weil sie aber als alterslose Gestalt aus dem Sterbenden ausgestoßen wird, zeigt sie sich als körperliches Wesen, als *eidolon*. Die Diskrepanz zwischen theologischer Annahme und bildender Kunst ist allerdings nur oberflächlich; die bekannten Texte¹³⁶ beschreiben die Seele als genau das, als was sie in der Tradition beschrieben wird.¹³⁷ Die *psyché* wurde in der Antike noch als körperlich und in der Kehle verortet angenommen¹³⁸, was auch im Alten Testament übernommen wurde¹³⁹. Darum, und wohl auch wegen der naheliegendsten Entweichungsmöglichkeit, kann sich die Seele durch den Mund aus dem Körper befreien, wie es in der Wellcome-Folge besonders deutlich gezeigt wird (**Abb. 23**), weil der *moriens* seinen Mund geöffnet hat. Dass die Seele, wie fast immer, als alterslose Gestalt ohne erkennbare Ähnlichkeit mit dem Verstorbenen dargestellt ist, weist außerdem auf ihre Zeitunabhängigkeit, ihre Ewigkeit hin.¹⁴⁰

Gegen die mehr oder weniger neutrale Gestalt der Seele zeigt sich der Körper des Sterbenden in der *ars moriendi* viel deutlicher charakterisiert. Er ist in allen Editionen und Versionen männlich, was sich durch die Haarmode und das Gesicht nachvollziehen lässt. Allerdings wird sich beim Meister E.S. nicht um eine Uniformität der Köpfe gekümmert; Haare werden in verschiedener Länge gezeigt, wobei sich aber keine Regelmäßigkeit in Bezug auf den Trost oder die Versuchung herausbildet. Der *bona moriens* und *mala moriens* der Wellcome-Folge wird durchwegs mit langen Haaren und gleicher Physiognomie¹⁴¹ gezeigt. Dadurch wird eine gewisse Neutralität des Sterbenden deutlich, es wird kein besonderer Charakter dargestellt, was die Universalgültigkeit des Sterbens unterstreicht und den Rezipienten allgemein ansprechen soll. Dass die Figuren alle männlich sind, bedeutet nicht primär, dass Frauen durch die *ars moriendi* nicht erreicht werden sollten. Steffenelli argumentiert, dass der Leichnam einer jungen Frau, abseits des Kindes, auf das größte erfassbare Ausmaß des

¹³⁶ Irenäus von Lyon, *Adversus haereses* ed. Brox 1993, 2,18; 2,34; Seine Äußerungen sind vor allem als Gegenreden gegen die Gnostiker zu verstehen, die ein viel körperloseres Verständnis der Seele vertreten haben; „*Den Christen wird ja die Körperlichkeit der Seele schon beim Lesen des Evangeliums einleuchten.*“ (Tertullian, *De anima*, ed. Waszink 1980, VII,1).

¹³⁷ Ditzelbacher 2007, S. 38.

¹³⁸ Vgl. „*Die Stoiker nennen die Seele ein Odem, weil Hauch und Odem sich ganz nahe stehen (...)*“ (Tertullian, *De anima*, ed. Waszink 1980, V,2).

¹³⁹ „*(...) solange mein Odem in mir ist und der Hauch von Gott in meiner Nase ist.*“ (Hiob 27,3).

¹⁴⁰ Steffenelli 1998, S. 778.

¹⁴¹ Ist der tote Mensch eine Negativperson, etwa ein Feind des Glaubens, würde seine Schreckhaftigkeit und der Kontrast zum Guten mit Hilfe äußerer Zeichen ausgedrückt werden, beispielsweise durch Hässlichkeit und abstoßende Physiognomie und/oder durch dunklen Teint. (Steffenelli 1998, S. 327). Eine solche Gestaltung erfährt aber nicht der Sterbende, sondern die Dämonen, die ihn versuchen. Sie sind Versuchung und Strafende in gleicher Instanz.

Verlustes an Leben hinweisen kann¹⁴², weswegen vielleicht eine neutrale Darstellungsform, in diesem Fall ironischerweise ein junger Mann, gewählt wurde. Grundsätzlich lässt sich aber nicht abstreiten, dass ein patriarchaler Hintergrund auf die Wahl des Geschlechts Einfluss gehabt haben wird.

Was sich stringent beobachten lässt, ist die Nacktheit des Körpers, der immer im Bereich der Brust durch das Bettlaken verdeckt wird. Die Darstellung des gesamten Körpers wäre auch nicht erforderlich, um die Szene zu verstehen. Trotzdem zeigt sich, dass der Körper nackt sein sollte. Die frühmittelalterliche Praxis der bekleideten Toten verschwand im Mittelalter für die unteren Klassen und wurde nur beim Klerus, den Königen oder Rittern beibehalten. Alle anderen Schichten mussten mit ihrem Hemd oder mit der bloßen Nacktheit vorliebnehmen.¹⁴³ In der *ars moriendi* wird der *moriens* durch das Laken zivilisiert und nicht sexualisiert, weswegen er auch kein Unbehagen oder unerwünschtes Behagen provozieren kann.¹⁴⁴ So wird durch die Verdeckung intimer Körperteile ein bestimmter emotionaler Status signalisiert¹⁴⁵, in diesem Fall sterbend, nicht tot. Das Sterben des Menschen stellt nicht ein endgültiges Ende dar, weswegen seine Reputation noch nicht zerstört werden darf. Er befindet sich im Übergang in eine andere Existenz, die in Tod und Auferweckung Christi vorgezeichnet und begründet ist.¹⁴⁶ Das Ablegen der Kleider ist ein Zeichen für das Abschließen dieses Übergangs und gleichzeitig ein verständliches Zeichen des beginnenden Durchgangs und Wandels. Für eine kurze Zeit ist der Tote dann hüllenlos, bis er wieder verhüllt werden soll, auch in sinnbildlicher Weise. Aus dieser lässt sich auch das generelle Bedürfnis erklären, einen Leichnam zuzudecken; er wird so zum einen von den Lebenden verborgen und als Toter gekennzeichnet, andererseits wird sein Status als toter Körper signalisiert. Darum wird das Entkleiden des Leichnams dann nicht als peinliche Entblößung wahrgenommen. Der nackte Leichnam hat durch den Tod wesentliche Grundlagen des Erkennens der Nacktheit verloren, weil er in ein System der Symbolik gerückt ist und außerhalb der sinnlich erfassbaren Realität und der Symbolik des Lebens befindet.¹⁴⁷ Das wird zusätzlich zur Kleidung auch durch die Positionierung des Körpers ausgedrückt. Wie bei fast allen Sterbedarstellungen im Bett zeigt sich auch der *moriens* in der *ars moriendi* in Rückenlage. Aus der Erfahrung ist der Vorgang bekannt, sich selbst oder andere in

¹⁴² Steffenelli 1998, S. 88.

¹⁴³ Ariès 1984, S. 118-119.

¹⁴⁴ Lindquist 2012, S. 2 und 18.

¹⁴⁵ Lindquist 2012, S. 2.

¹⁴⁶ Steffenelli 1998, S. 191.

¹⁴⁷ Steffenelli 1998, S. 80-87.

Erwartung des nahen Todes flach hinzulegen. Dies bedeutet, dass der unausweichliche Tod gekommen ist, der einen ob seiner Gewalt auf den Boden gedrückt hat, aber auch, dass die körperliche Schwäche zu groß ist, um aufrecht stehen zu können. Die flache Rückenlage ist darum für die Erkennung eines Sterbenden, der nicht durch fehlende Körperteile oder große Mengen an Blut gekennzeichnet ist, die aussagekräftigste Körperstellung.¹⁴⁸ Der eingetretene Tod wird dann mit der Schließung der Augen, wie es auch in den Zyklen zu sehen ist (**Abb. 11, 23**), und dem Entschwinden der Seele angedeutet.

Bemerkenswert ist, dass es weder in der *ars moriendi* des Wellcome-Instituts noch des Meisters E.S. eine sichtbare Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper gibt. Langsam einsetzende Tendenzen der Zeitgenossen, Körperzusammenhänge zu erforschen oder Körperlichkeit und den damit verbundenen Affekten generell zu thematisieren, werden nicht aufgenommen. Figuren werden erfahrungsgemäß wiedergegeben und fußen weder auf anatomischen Studien, weil diese kein Thema der *ars* sind, noch ist offensichtlich die Zeit gekommen, dieses in Zeichnung oder Kupferstich anzusprechen. Die Thematik selbst bot offensichtlich noch keinen Raum für solche neuzeitlichen Gedanken, die das konservative Sterben in den Vordergrund rücken sollte.

3.2.3 Dämonen und Engel

Essenzieller Bestandteil jedes Blattes sind die verschiedenen Dämonen- und Höllenwesen, genauso wie die Lichtgestalten, die Engel. Sie sind der Indikator für die gute oder schlechte Gewichtung der Szenen und zeigen durch ihre Gesten Reaktionen und Absichten in Bezug auf den Sterbenden. Der Wiedererkennungswert der *ars moriendi* wird maßgeblich durch sie bestimmt.

Von der Antike bis heute ist die Vorstellung einer Hölle mit zahlreichen Wesen bevölkert, die aus vorchristlichen Religionen und uralten Mythen übernommen und so aus christlicher Sicht zu Verkörperungen des Unglaubens und damit des Bösen, also Dämonen wurden.¹⁴⁹ Gegen diese Wesen, die sich gegen Gott empört hatten, führten die Engel einen Kampf, während sie parallel auch konkrete Aufträge im Namen Gottes durchführten.¹⁵⁰ Maßgebliche Quelle dafür sind die apokryphen Texte, die die Vorstellung von den „Gottessöhnen“ als sündhaften Engeln¹⁵¹, die zu Luzifers Gefolgschaft und Hofstaat gehörten und zu Teufeln und Dämonen

¹⁴⁸ Steffenelli 1998, S. 83-84.

¹⁴⁹ Metternich 2011, S. 43-45.

¹⁵⁰ Van der Meer 1978, S. 9.

¹⁵¹ Gottessöhne paarten sich mit Menschentöchtern und zeugten Riesen.

wurden, prägten. Im Buch Henoch heißt es, 200 Engel hätten sich mit ihm erhoben und seien dann ebenfalls in den Abgrund gestürzt worden, wo sie als Teufel und Dämonen den Hofstaat Luzifers bildeten.¹⁵² Das Mittelalter sollte diese Zahl noch weiter, auf mehrere Millionen, steigern.¹⁵³ Einen wesentlichen literarischen Beitrag zur Modellierung dieser Wesen leistete der Kirchenvater Augustinus mit seiner Dämonenlehre¹⁵⁴.¹⁵⁵ Einer der gefallenen Engel¹⁵⁶ war eben Satan, der im Alten Testament¹⁵⁷ nur die Funktion eines Anklägers vor Gott hat, während er in der Apokalyptik als Anführer der Dämonen auch der „Fürst dieser Welt“ ist, was prägend für das Neue Testament war.¹⁵⁸ Dort formt die Offenbarung des Johannes die Vorstellung des Jüngsten Gerichts, in der alle Menschen im Kollektiv von Satan und der Trinität nach ihren Taten bewertet werden. Bald aber wird im christlichen Denken die Vorstellung von einem individuellen, vorweggenommenen eschatologischen Endkampf, deutlich, indem die Engelmächte vor dem Weltgericht den Kampf gegen den Antichristen führen und am Sterbelager Beistand leisten. So erfährt der endzeitliche Kampf eine Individualisierung und wird in die Todesstunde eines jeden einzelnen „vorverlegt“.¹⁵⁹ Dazu müssen aber die Botschafter beider Parteien zu den Menschen kommen. Offensichtlich sind dabei Missverständnisse vorprogrammiert, denn wie sollte der Gläubige unterscheiden, ob ein Geisteswesen nun eine himmlische Lichtgestalt mit göttlichem Auftrag war oder ein Dämon, der ihn mit den süßesten Versprechungen ins Verderben ziehen würde? Die Verheißungen der ewigen Seligkeit und dämonische Verlockungen lagen, wenn sie von engelgleichen Wesen ausgesprochen wurden, oft nicht weit auseinander.¹⁶⁰ Dieser Problematik weicht die *ars moriendi* geschickt mit einer eindeutigen optischen Unterscheidung der beiden Seiten aus. Die Engel und Cherubine sind deutlich – durch Flügel – zu erkennen, während die Dämonen durch ihre abnormale Gestalt und ihre ausfallende Gestik als böse gekennzeichnet sind, durch

¹⁵² Buch Henoch, ed. Flemming/Radermacher 1901, 1,6-36.

¹⁵³ Metternich 2011, S. 43-45.

¹⁵⁴ Augustinus, *De civitate Dei*, ed. Schröder 1914, VIII-X, besonders IX,18, X,7 und X,8.

¹⁵⁵ Metternich 2011, S. 43-45.

¹⁵⁶ Jesaja 12,11; 2. Petrusbrief 2,4.

Im Auftrag Gottes stellt der Teufel die Menschen auf die Probe und straft noch im Befehl Gottes. In dieser Form konnte er zwar den Menschen versuchen, ihn aber nicht um seinen Glauben und oder sein Seelenheil bringen. Das änderte sich mit der Annahme eines liebenden Gottes, der die Strafen nun an Satan abtreten konnte und zum ausschließlichen Prinzip des Guten, zur unfassbaren Lichtgestalt wurde. Von Gott konnte nun nichts Böses mehr ausgehen. (Metternich 2011, S. 34).

¹⁵⁷ 1. Hiob; Zacharias 3,1-5.

¹⁵⁸ Van der Meer 1978, S. 9.

¹⁵⁹ Laager 1996, S. 15-17.

¹⁶⁰ Metternich 2011, S. 92.

diese sie die Menschen zur Sünde zu verleiten versuchen.¹⁶¹ Das sollen die guten Mächte, darunter auch die Engel, verhindern, indem sie sich um den Sterbenden gruppieren und ihn mit Zeichen und Worten in die richtige Richtung weisen. Ihre körperliche Darstellung wird erst durch die Schriften von Thomas von Aquin möglich, der ihnen einen von Gott geschaffenen wesenhaften, leibgebundenen Charakter gibt. Vorher war es allgemeine Ansicht, sie seien von nicht näher definierter „spiritueller Energie“.¹⁶² Wie sich das Jüngste Gericht zu einer individuellen Angelegenheit entwickelt, koppeln sich auch die Dämonen aus dem Zusammenhang des Jüngsten Gerichts aus und können darum in andere Zusammenhänge integriert werden. Sie stehen aber immer noch für die Macht des Bösen, stellvertretend für Satan selbst, der nicht in den Blättern zu finden, oder unzureichend gekennzeichnet ist. Für die Gestaltung der Dämonen sind vor allem Fabelwesen und Darstellungen aus Handschriften (**Abb. 109, 110**) verantwortlich, die aufgrund ihrer Thematik die Phantasie des Illuminators anregen konnten. Der Vergleich zwischen den Wellcome-Blättern und dem Meister E.S. zeigt, dass es eine Weiterentwicklung und Neuformung der Botschaften gibt. In der Version vom Meister E.S. wird die Nimbierung der Engel unterlassen und die Flügel unterschiedlich definiert, während sich parallel ein Vergnügen beobachten lässt, die Höllenwesen auszugestalten, beziehungsweise ihnen immer verschiedene Gesichter und Körper zu geben. Im 12. Jahrhundert macht sich der Hang zur figurativen Darstellung dieser Wesen noch deutlicher bemerkbar; immer häufiger begegnen angsteinflößende Darstellungen von Gericht und Hölle.¹⁶³ Dazu trug auch die *Visio Tnugdali* bei. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wiederentdeckt und nachgedruckt, stellt sie die bekannteste und in der Darstellung der Höllenstrafen (**Abb. 111**) konkreteste bildliche Umsetzung des Spätmittelalters dar.¹⁶⁴ Ihren Höhepunkt findet diese Entwicklung dann im 14. und 15. Jahrhundert, in der „*Atmosphäre des Unbehagens*“¹⁶⁵, in die auch die Pest miteinspielt.

3.2.4 Heilige und Assistenzfiguren

Als weitere Signale der guten und schlechten Seite positioniert der Ideengeber der *ars moriendi* verschiedene Heilige und profane Personen um das Sterbebett des *moriens*. Die

¹⁶¹ Van der Meer 1978, S. 9.

¹⁶² Metternich 2011, S. 83 und 86.

¹⁶³ Ohler 1990, S. 171.

¹⁶⁴ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 29-30.

¹⁶⁵ Delumaeau 1985, S. 31, 35, 39 und 45.

Aufschlüsselung dieser ikonographischen Gruppe¹⁶⁶ erfolgt anhand der Stiche des Meisters E.S., die sich ausdifferenzierter zeigen und daher auch aussagekräftiger sind als die Wellcome-Folge¹⁶⁷. Die Unterschiede zwischen den beiden Versionen wurden im Kapitel der Vorbilder bereits erwähnt.

Besonders dicht drängen sich die Heiligen in der Erlösungsszene (**Abb. 11**). Dort sind sie aber weniger individuell zu differenzieren, sondern sollen wohl aufgrund der großen Zahl Eindruck beim Betrachter hinterlassen und Beistand in der Stunde des Todes signalisieren. Die drei eindeutig identifizierbaren Personen sind Johannes und Maria, die unter dem Gekreuzigten trauern und Maria Magdalena, die mit dem Salbgefäß hinter der Muttergottes steht. Diese Szene geht aus dem Johannesevangelium hervor¹⁶⁸ und hat in der Kunstgeschichte als „Kreuzigungsgruppe“ längst ihre Manifestierung in Tafel-, Wand- oder plastischem Bild gefunden (**Abb. 114**). Für diese Szene also wird es sehr wahrscheinlich, dass sie aus dem Gedächtnis des Künstlers hervorgegangen ist, und sich in dem Sinne weniger an Vorbildern orientiert hat. Die drei Personen stehen relativ verhalten unter dem Gekreuzigten, was im Gegensatz zu zeitgenössischen Tafelbildern steht. Dort geht die Entwicklung, besonders in den Niederlanden (**Abb. 115**) in eine deutlich expressivere, ausgreifende Richtung, die speziell Maria Magdalena zu einer zentralen Gestalt des Trauerns macht, indem sie manchmal das Kreuz umfängt oder die Arme in die Luft wirft. Das Vorbild, der geringe Raum und das Medium werden wohl Grund für diese statische Ausführung sein, genauso wie die Kreuzigungsszene nicht von der Sterbeszene ablenken sollte.

Deutlicher unterscheidbar sind die Heiligen in „Trost durch Geduld“ (**Abb. 5**), in dem die persönliche Vita jedes Märtyrer-Heiligen, den Sterbenden vom Lohn der Geduld überzeugen sollen. St. Koloman, St. Sebastian, St. Laurentius, St. Katharina, St. Barbara und St. Stephanus zeigen durch ihre Attribute ihr Martyrium und den Gegenstand ihrer Qualen an, die dem Sterbenden gegenübergestellt werden und ihm Beispiel sein sollen zu dulden, was das Sterben an Leid mit sich bringt. Der Engel weist nach oben und verspricht ihm das Seelenheil. Der „Trost durch Zuversicht“ (**Abb. 4**) setzt ebenfalls eine Beispielwirkung ein und zeigt den

¹⁶⁶ Der Meister E.S. fertigte wahrscheinlich zeitlich nahe an der *ars moriendi* die Drucke „Der thronende Heiland und die zwölf Apostel“ (**Abb. 91, 92**) an, die die Beschäftigung mit Prototypen und Gesichtstypen bestätigen. Auch andere Einzelfiguren, wie der Hahn im Großen Kartenspiel (**Abb. 112**) und das Figurenalphabet (**Abb. 113**) weisen auf ein intensivierte Studium von Bildvokabeln hin.

¹⁶⁷ Die erklärenden Spruchbänder der xylographischen Version sind auf der Kupferstichfolge nicht vorhanden, weswegen sie auch ohne diese aufgelöst wird.

¹⁶⁸ „Bei dem Kreuz Jesu standen seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala. Als Jesus seine Mutter sah und bei ihr den Jünger, den er liebte, sagte er zu seiner Mutter: Frau, siehe, dein Sohn! Dann sagte er zu dem Jünger: Siehe, deine Mutter! Und von jener Stunde an nahm sie der Jünger zu sich.“ (Johannes 19,25-27).

Hl. Petrus¹⁶⁹, die Hl. Maria Magdalena¹⁷⁰, den guten Schächer Dysmas^{171, 172} und den Hl. Paulus¹⁷³. Sie alle sind biblische Sünder, die von Gott oder Jesus bekehrt und erlöst wurden. Im Falle von Paulus und dem Schächer begnügte sich der Stecher nicht, wie bei Maria Magdalena und Petrus, mit ihrem Attribut (Salbgefäß und Schlüssel/Hahn), sondern wählte einen ganz anderen Ausschnitt der Bekehrungsgeschichten. Bei Dysmas wäre das dadurch begründet, dass er über kein wirkliches Attribut verfügt, obwohl er manchmal auch mit Kreuz in der Hand dargestellt wird. Paulus aber hätte ein Buch und ein Schwert, auf das zurückgegriffen hätte können. Stattdessen zeigt der Meister E.S. den Paulussturz, der von einem Dämon frech nachgeahmt wird, bevor sich dieser, wie sein Kumpan, vor dem Licht der Heiligen unter dem Bett verkriecht. Offensichtlich war es dem Künstler wichtig, eine aktivere Szene in die Folge zu bringen, um zum einen emotionaler auf den Betrachter wirken zu können, und zum anderen die entscheidende Szene einfangen zu können, die naturgemäß unmittelbarer mit dem Sterbenden kommuniziert, als ein bereits Erlöster. Der „Trost durch Glauben“ (**Abb. 2**) wird von einer Phalanx an Heiligen und der Trinität selbst vermittelt, einzig wirklich zu benennende Person daneben ist aber Mose¹⁷⁴, der durch seine „Hörner“ zu erkennen ist und unnimbiert hinter Gottvater hervolugt. Er scheint mit seiner Hand auf sich und seine Geschichte weisen zu wollen, die durch den Engel, der gerade im Begriff ist, eine Zählung vorzunehmen, unterstützt wird. An die zehn Gebote soll sich der

¹⁶⁹ „*Nim in bispiel in petro/der gottes verlognet.*“ (Ars moriendi, ed. Ulm 1468/69); „*Petrus aber erwiderte: Mensch, ich weiß nicht, wovon du sprichst. Im gleichen Augenblick, noch während er redete, krächte ein Hahn. Da wandte sich der Herr um und blickte Petrus an. Und Petrus erinnerte sich an das, was der Herr zu ihm gesagt hatte: Ehe heute der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen. Und er ging hinaus und weinte bitterlich.*“ (Lukas 22,60-62).

¹⁷⁰ „*Die zwölf begleiteten ihn und außerdem einige Frauen, die er von bösen Geistern und von Krankheiten geheilt hatte: Maria Magdalene, aus der sieben Dämonen ausgefahren waren (...)*“ (Lukas 8,1-2).

¹⁷¹ „*(Nim in bispiel) bi dem schacher an dem crutz.*“ (Ars moriendi, ed. Ulm 1468/69); „*Uns geschieht recht, wir erhalten den Lohn für unsere Taten; dieser aber hat nichts Unrechtes getan. Dann sagte er: Jesus, denk an mich, wenn du in dein Reich kommst. Jesus antwortete ihm: Amen, ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein.*“ (Lukas 23,40-43).

¹⁷² Zu den Schächern muss außerdem angemerkt werden, dass sie in manchen Versionen des Kalvarienberges (**Abb. 95, 96**) durch einen Engel oder einen Dämon, der ihre Seele auffängt, zusätzlich als gut und schlecht charakterisiert sind, was eine Sinnverbindung zur *ars moriendi* herstellt, und wahrscheinlich auch das Einfügen des guten Schächers in die *ars* begründete. Zudem kreierte der Meister E.S. selbst einen Kalvarienberg (**Abb. 117**) mit diesen Merkmalen; jener ist allerdings später als die *ars moriendi* datiert. Offensichtlich nimmt er aber Bezug auf die „Trost durch Zuversicht“, betrachtet man den bösen Schächer und die die Kreuze umgebenden Pferde. Genauso ist auch augenfällig, dass sich der Monogrammist bei dem Motiv sowohl an Rogier van der Weyden, als auch an Konrad Laib orientiert hat. Das wird zum einen durch die Haltung der Maria Magdalena und der Gruppierung von Maria, Frau des Klopas, Maria und Johannes deutlich (**Abb. 115**). Zum anderen aber auch durch die Rückansicht der Pferde, die so aus der italienischen Malerei übernommen bei Laib auftreten (**Abb. 119**).

¹⁷³ „*Nim in bispiel (...) In Paulo dem durch achter der kirchen*“ (Ars moriendi, ed. Ulm 1468/69); „*Ich werde ihm (Paulus, Anm.) auch zeigen, wie viel er für meinen Namen leiden muss.*“ (Apostelgeschichte 9,1-22).

¹⁷⁴ „*Dann sprach der Herr zu Mose: Schreib diese Worte auf! Denn aufgrund dieser Worte schließe ich mit dir und mit Israel einen Bund.*“ (2. Mose, 34,1-27, hier 34,27).

Sterbende erinnern und einen eventuellen Verstoß beichten und bereuen. Bestätigend scheint Jesus die Worte aus dem Johannesevangelium zu wiederholen, wo er sagt: „*Wenn ihr meine Gebote haltet, werdet ihr in meiner Liebe bleiben, so wie ich die Gebote meines Vaters gehalten habe und in seiner Liebe bleibe.*“¹⁷⁵

Im „Trost durch Demut“ (**Abb. 8**) findet sich eine verkürzte Trias von Maria, Jesus und Gottvater in einer Wolke, die von der Taube des heiligen Geistes angeführt wird. Der Hl. Antonius¹⁷⁶, durch seinen Stab mit aufgesetztem Antoniuskreuz gekennzeichnet, wird vom Engel am Bettfuß gestisch angesprochen, und macht selbst mit seiner linken Hand auf sich aufmerksam. Antonius entschied sich für ein Leben als Eremit in der Wüste, nachdem er in einer Predigt von Jesu Worten hörte: „*Wenn du vollkommen sein willst, geh, verkauf deinen Besitz und gib das Geld den Armen; so wirst du einen bleibenden Schatz im Himmel haben; dann komm und folge mir nach.*“¹⁷⁷ Er entsagte dem Weltlichen und widmete sich der Kontemplation in Armut. Dieses Beispiel soll sich der Sterbende vor Augen führen und seiner eigener Taten gedenken; die Sünder, die vom Höllenschlund verschluckt werden, haben das nicht getan und fungieren als Negativbeispiel, worauf auch der Engel vor dem Bett hinweist. Ein anderer hält scheinbar ein Blatt mit Verfehlungen oder mit noch einzutragenden Verfehlungen über den Sterbenden, deren Bereuung ihn vor der Hölle retten könnte.

Die Blätter „Versuchung durch Hochmut“ (**Abb. 7**) und „Versuchung im Glauben“ (**Abb. 1**) werden jeweils von Maria, Jesus und Gottvater begleitet, allerdings weniger um ein Beispiel zu sein, sondern mehr, um als mahnendes, erinnerndes Gewissen darzustellen, was die Versuchung mit sich bringen wird. Im ersterwähnten Blatt zeigt Gottvater sogar durch deutliche Stirnfalten seine Verärgerung über die Verfehlung und weist auf die geretteten Seelen, die unter seinem Schutzmantel fromm die Hände falten. Eine Passage aus den Paulusbriefen scheint hier zu mahnen: „*Ihr wisst auch, dass wir, wie ein Vater seine Kinder, jeden einzelnen von euch ermahnt, ermutigt und beschworen haben zu leben, wie es Gottes würdig ist, der euch zu seinem Reich und zu seiner Herrlichkeit beruft.*“¹⁷⁸ Die Dämonen reichen dem Sterbenden Kronen, Sinnbilder des Hochmuts, die vom *moriens* zögerlich angenommen zu werden scheinen. Im zweitgenannten Blatt hat Gott die Heilige Schrift aufgeschlagen, gezeigt wird wahrscheinlich gerade das erste Gebot¹⁷⁹, das den Glauben an

¹⁷⁵ Johannes 15,10.

¹⁷⁶ „*Un gedenke der wort des tufels zu Sanct anthonio/ O Anthoni du hast mich überwunde so ich dich erhoben will so trukest du dich/So ich dich truken will so erhebst du dich.*“ (Ars moriendi, ed. Ulm 1468/69).

¹⁷⁷ Matthäus 19,21.

¹⁷⁸ 1.Thessalonicher, 2,11.

¹⁷⁹ 2. Mose, 20.

Gott und das Verbot von anderen Göttern und deren Anbetung zum Thema hat. Dagegen verstoßen die zwei gekrönten Knienden, die einen Götzen anbeten, der durch eine Krone mit ihnen verbunden und durch die Lanze als kriegerisch ausgezeichnet ist. Ein Dämon weist auf sie und bestätigt den Brief an die Korinther: „*Ist ein Götze wirklich etwas? Nein, aber was man dort opfert, opfert man nicht Gott, sondern den Dämonen.*“¹⁸⁰ Die drei Personen hinter ihnen sollen Sinnbild sein für die „falschen Gläubigen“, die durch disputierende Juden, erkennbar an den Judenhüten, symbolisiert werden. Vor dem Bett wenden sich zwei Personen ab, der eine ein Selbstmörder, der sich mit seiner linken Hand die Kehle durchschneiden will und ein Selbstgeisler¹⁸¹, die in ihrer Verzweiflung den einfachsten Weg einzuschlagen versucht sind.¹⁸² Der „Trost durch Freigiebigkeit“¹⁸³ (Abb. 10) zeigt Maria hinter dem Bett und den Gekreuzigten quasi direkt über dem Sterbenden. Rechts von ihm reihen sich verschiedene Personen aneinander, darunter ein arm gekleideter Hirte, hinter ihm vier Frauen, die wohl seine unverheirateten Töchter sein sollen. Vielleicht ist diese Personengruppe als unbegünstigte Familie zu sehen, die sich trotzdem um andere kümmern kann, wie die Schafe zwischen Kreuz und Hirte vermuten lassen. Vorne führt ein Engel einen Mann und eine Frau vor einem Tuch in Richtung des Betrachters. Laut der xylographischen Version sollen es Freunde sein¹⁸⁴, um die sich der Sterbende nicht sorgen soll. Akerboom schlägt die Deutung vor, dass das Tuch die Freunde vom Sterbenden verbergen soll. Das geht aus der xylographischen Version hervor. Allerdings macht auch eine andere Deutung Sinn, wenn die Schriftrollen nicht bekannt sind. Das Tuch könnte das Sakrament der Ehe symbolisieren, das die Eheleute zusammenhält. Aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Hirten kann angenommen werden, dass hier sogar zwei Zeitstufen gezeigt werden, die den Hirten vor und nach der Hochzeit zeigen, die er durch und für ein gutes Leben¹⁸⁵ eingehen konnte. Das wird umso logischer, wenn man das Sakrament der Ehe als einen Dienst an der Gemeinschaft und am

¹⁸⁰ 1. Korinther 10,19-20.

¹⁸¹ Sehr nahe an der Entstehungszeit der *ars moriendi*, auf dem Konzil von Konstanz, wird ein erneuter Versuch unternommen, die Selbstkasteiung zu verbieten. Bemerkenswert ist der Verfasser dieses Verbots – Johannes Gerson. (Johannes Gerson, *Magnum oecumenicum Constantiense concilium de universali ecclesiae reformatione, unione et fide*, ed. Hardt 1698, *De rebus flagellatorum vel crucifratrum*, inprimis Vincentii Ferrerii, II).

¹⁸² „*in verzwylflug/ un spricht/O du armer mensch sich an din sund/die sind so groß/dz du numer ablas erwerbe macht.*“ (Ars moriendi, ed. Ulm 1468/69).

¹⁸³ Nicht im Sinne von Großzügigkeit, sondern von freilassen, loslassen zu verstehen.

¹⁸⁴ An dieser Stelle wird vielleicht doch der Hinweis der xylographischen Spruchrolle hilfreich, die sagt „*Ne intendas amicis*“ – „*veracht di frund*“. (Ars moriendi, Ulm 1468/69).

¹⁸⁵ „*Aber welcher sin hus, bruder, schwestern, vatter, mutter, wib, kind, oder guter, durch minen willen verlasset, der wirt es hundertualtklich empfahen.*“ (Ars moriendi, ed. Ulm 1468/69).

Gegenüber¹⁸⁶ erkennt, was auch ein Akt der Freigiebigkeit ist, und im weitesten Sinne auch als Liebe gedeutet werden kann.

Ganz ohne Heilige kommen die drei Drucke „Versuchung in irdischen Gütern“ (**Abb. 9**), „Versuchung in Ungeduld“ (**Abb. 5**) und „Versuchung durch Verzweiflung“ (**Abb. 3**) aus. Die irdischen Güter werden vor allem durch ein eingestelltes Gebäude materialisiert, das Fässer¹⁸⁷ in seinem Erker hat und einen Stall für ein Pferd besitzt, das gerade von einem Knecht in den Stall geführt wird. Der Besitz eines großen, mit Rautenfenstern und Ziegeln bestückten Hauses, in dem Kleidungsstücke zum Trocknen hängen, und das Angestellte und Nutztiere beherbergt, zeigt einen großen materiellen Reichtum an. Der immaterielle, ideelle und emotionale Reichtum der Familie befindet sich über dem Haus und hinter dem Sterbebett in Form von wahrscheinlich Vater, Mutter, Frau und Kindern des Sterbenden. Auf all dies weisen die Dämonen und versuchen den *moriens* von seiner eigentlichen Aufgabe, der Kontemplation und Konzentration auf sein Sterben, abzulenken und ihn an das, was ihn auf der Erde hält zu erinnern. „*Der irdisch gesinnte Mensch aber lässt sich nicht auf das ein, was vom Geist Gottes kommt. Torheit ist es für ihn, und er kann es nicht verstehen, weil es nur mit Hilfe des Geistes beurteilt werden kann.*“¹⁸⁸ Es wird ihm so nicht mehr möglich, seinen Geist vor dem Tode richtig einzustellen¹⁸⁹, und seine Seele wird in das Fegefeuer gezogen.

Dasselbe könnte ihm in der Ungeduld passieren. Ein Medicus und eine Schwester gestikulieren mit dem *moriens*, der den Medicus in den Rücken tritt. Der Tisch, auf den eine Frau Essen und Trinken, vielleicht auch Medizin gestellt hatte, ist von seiner Wut schon umgefallen. Trotz des Angebotes von frisch zubereiteten Speisen will der Sterbende nicht mehr essen oder behandelt werden, sondern endlich sterben. Das entspricht aber nicht dem Rat der *ars*; das Erdulden der Schmerzen und das Warten auf den Tod soll genutzt werden zu Beichte, Buße und Gebet. Darin müsste er auch seine schlechten Taten auflisten, die sich im drittgenannten Blatt vor ihm ausbreiten. Die Dämonen führen ihm als Stellvertreter seiner schlechten Seite vor Augen, wozu er alles fähig war: Verspottung des Armen, Mord, Raub. Hinter dem Bett weist ein anderer Dämon auf zwei Personen, denen er Unrecht getan hat, sie

¹⁸⁶ Vgl. „*Sacra docente Scriptura, didicimus quatuor esse species Nuptiarum juxta quatuor theologicos intellectus: Historicum, Allegoricum, Tropologicum, et Anagogicum. Primum inter virum, et legitimam feminam. Secundum inter Christum, et sanctam Ecclesiam. Tertium inter Deum, et justam animam. Quartum inter Verbum, et humanam naturam.*“ (Innozenz III, De quadripartita specie nuptiarum, incipit liber, ed. Trombelli 1755, S. 921-922).

¹⁸⁷ Vielleicht auch ein Verweis auf: „*Berauscht euch nicht mit Wein – das macht zügellos –, sondern lasst euch vom Geist erfüllen!*“ (Epheser 5,18). Oder auch: „*Gefallen ist, gefallen ist Babylon, die Große, die von dem Wein des Zornes ihrer Unzucht hat trinken lassen alle Völker.*“ (Johannes 14,8).

¹⁸⁸ 1. Korinther 2,14.

¹⁸⁹ „*O armer ytz must du verlassen als zitlich das du mit hertez arbat gesammelt hast: Och wib und kind un all din lieben frund.*“ (Ars moriendi, ed. 1468/69).

vielleicht in irgendeiner Form betrogen oder enttäuscht hat. Ein weiterer Dämon zeigt ihm zwei Schwurhände¹⁹⁰ als Zeichen des Meineids, den er geleistet haben soll. Das aufgehaltene Schriftstück zeigt eventuell die schriftliche Form des Meineids oder ist eine Liste seiner Verfehlungen, an denen sich alle Teufel freuen.

Zusammengefasst lässt sich eine komplexe Verbindung von Bibelzitat, moralischen Botschaften und deren Verbildlichung feststellen, die fast gänzlich auch ohne Text verständlich sind. Es zeigt sich ein feiner Einsatz von Kleidung und Gestik, sowie ein gezielter Einsatz von äußerem Erscheinungsbild der profanen Figuren, um ihren Sinn zu erklären. Eine gewisse Schriftkenntnis wird allerdings trotzdem vorausgesetzt. Auffällig ist die Häufung von Anlehnungen an die Paulusbriefe, die sich besonders durch ihren moralischen, lehrhaften Charakter gut in dieses Thema einweben lassen, das den Glauben und das Vertrauen an Gott betonen soll.¹⁹¹ Sie stellen wahrscheinlich eine nicht zu vernachlässigbare Grundlage für die Bilder dar, was auch der Text der *ars moriendi*, der an mehreren Stellen von Paulus spricht¹⁹², bestätigt, während er auch bildlich im Moment seiner Bekehrung auftaucht.

3.3 Didaktische Aufbereitung

Eine ganz wesentliche Errungenschaft der *ars moriendi* ist die Didaktik, mit der sie den Rezipienten in diesen Zusammenhängen unterweist. Sie führt nicht nur schriftlich, wie später noch geklärt werden wird, sondern auch durch Bilder an eine sehr komplexe und filigrane Thematik heran. Nicht unwesentlich ist dabei schon die Anzahl der Blätter. Elf Bilder, die einfach nur der entsprechenden Aufteilung des Textes folgen könnten, wenn sie nicht in Verbindung gebracht werden könnten mit einer monatlichen Lektüre, wie es im 18. Jahrhundert noch vorgeschlagen wird¹⁹³, wobei hier natürlich ein Monat fehlen würde. Denkbar ist auch eine Parallele mit den zehn Geboten, die in den Versuchungen und Trösten zu suchen sind; das letzte Blatt wäre dabei die verbildlichte Erlösung, die durch dem Einhalt der Gebote erstritten werden kann. Oder zehn Tage, an denen man sich in Erahnung seines Todes schon auf sein Ableben vorbereiten kann. Die elf Szenen sind demnach verschieden

¹⁹⁰ Vgl. Schwur des Petrus (**Abb. 121**).

¹⁹¹ Unter den Briefen besonders wichtig wäre 2. Korinther, 6.

¹⁹² „*Sancti pauli zu den hebrayschen an de xi capitel On den gelöben ist unmöglich got gefällig sin.*“; „*Un paulus spricht die leibi ist getultig und guttig.*“; „*Un paulus spicht die gedult ist uch notdinstig.*“ (Ars moriendi, ed. Ulm 1468/69).

¹⁹³ Matthäus Vogel, *Monathliche Vorbereitung zu einem Heiligen Tod*, Cölln 1744; Ulrich Probst, *Sittliches Sterben vor dem Sterben. Das ist, viertel-jährige, oder monathliche, oder 10. Tägige Vorbereitung zu einem guten Tod denen Predigern deß guten Todts zum nützlichen Gebrauch, Denen Zusprechenden zu leichter Beyhülff, allen Sterbenden zu sonderbahrem Trost*, Augsburg 1749.

anwendbar, sei es in der unmittelbaren Gegenwart des Sterbens oder als Prophylaxe. Denn es geht um nicht weniger als die Ewigkeit, in der die Seele in vollem Bewusstsein leiden oder erlöst sein kann. Bilder dienen dabei als Vermittlung, weil sie über Unsagbares sprechen können.¹⁹⁴ Das führt zu einer gezielten Emotionalisierung, die durch verschiedene Methoden erwirkt wird.

3.3.1 Bedeutungsebenen

Das Blatt „Versuchung durch irdische Güter“ (**Abb. 9**) wird dominiert von einer im Vordergrund befindlichen Architektur, die aus zwei Bauteilen besteht. Sie wird Träger einer Stallszene, die das Auftreten eines Knechts und eines Pferdes begründet. Dieser Ausschnitt macht deutlich, dass zur Erklärung einer Szene symbolhafte Objekte und Personen eingefügt werden, die eine eigene Szene bilden, eigentlich aber das Blatt entschlüsseln sollen. Besonders wird das deutlich am Beispiel „Versuchung im Glauben“ (**Abb. 1**), wo eine Götzensäule oder das Schächerkreuz aus dem Bild ragt, oder in „Trost durch Freigiebigkeit“ (**Abb. 10**), wo ein Paar von einem Engel durch ein Tuch abgegrenzt wird. Diese, wie abgekapselt scheinende Szenen sind different von den anderen Blättern wie der „Versuchung durch Ungeduld“, die sich durch die Aktion der Personen selbst schon erklären. Es wird in manchen Blättern demnach nötig, einen Begriff oder einen Umstand durch ein erweiterndes bildliches Zeichen zu ergänzen. Daraus bilden sich sozusagen drei Informationsebenen der Szenen; die erste zeigt immer den Sterbenden in seinem Bett, der sich mit den guten oder schlechten Kräften auseinandersetzt. Sie ist der Ausgangspunkt des Bildes, der in allen Blättern auftritt. Die zweite und dritte Ebene bilden eine Art Fußnote, die das Thema erklären. Dabei ist die zweite Ebene zuständig für Assistenzfiguren, die auch mit dem Sterbenden interagieren können. Beispiele sind der Priester, der dem Sterbenden auf dem letzten Blatt die Sterbekerze reicht, oder die beiden Damen, die in „Versuchung durch Ungeduld“ mit dem Sterbenden in gestischer Verbindung stehen. Die dritte Ebene gibt den Figuren und Szenen Platz, die, wie Gedankenblasen, in das Blatt eingefügt wurden. Sie sind nicht tatsächlich existent, erklären aber durch ihre Anwesenheit den Inhalt der Szene. Deswegen wird es auch möglich, Figuren aus diesen Ebenen dem Sterbenden abgewandt und scheinbar unverbunden darzustellen. Dies wären solche wie die oben genannten aus „Versuchung im Glauben“. Die Ebenen können auch untereinander kombiniert werden, wie es in „Trost durch Zuversicht“ (**Abb. 4**) durch die Kombination des Schächerkreuzes und des Paulussturzes geschieht. Folglich bestehen die Blätter aus mehreren Realitäts- und Kommunikationsebenen, die jede

¹⁹⁴ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 250.

Szene mehrfach lesbar macht. Es ist möglich, den Stich nur auf den Sterbenden und seinen imaginären Kampf zu reduzieren. Es ist aber auch möglich, die ganze Palette der Szene gleichwertig aufzufassen und damit auch die Dämonen und Heiligen, sowie die eingefügten Extraszenen für den Sterbenden zu imaginieren. Es zeigt sich also, dass die *ars moriendi* auf vielschichtige Weisen kommuniziert, und bei längerer Beschäftigung mit ihr keinesfalls ein stark vereinfachtes Bildprogramm verbunden werden soll.

3.3.2 Gut und Böse

Einfach allerdings ist die Unterscheidung zwischen Gut und Böse in den Blättern, wie das schon aus den Dämonen und Engeln hervorging. Damit zeigt sich auch das Bemerkenswerte an der Darstellung: Der Sterbende ist nicht ein guter oder böser Mensch, der von den entsprechenden Instanzen bestraft wird, sondern stellt eigentlich eine neutrale Projektionsfläche dar, die von Mächten beeinflusst wird; anders als vor der Erfindung der *ars moriendi*, als der Sterbende reich und von schlechtem Charakter war¹⁹⁵ und seine Seele darum von Dämonen und Teufeln geholt wurde. Die Herangehensweise der *ars moriendi* stammt aber eben aus einer solchen Tradition, die auf dem Gleichnis des armen Lazarus und des reichen Mannes beruht. Die lichten Engel um den sterbenden Lazarus kontrastieren zu den dunklen Teufelsfiguren am Sterbebett des Reichen. So konnte Lazarus Vorbild werden für alle Gebrechlichen, die ihm in die himmlische Seligkeit nachfolgen wollten.¹⁹⁶ Diese Mittel und Zeichensetzungen deuten zwei gegensätzliche Welten an, die allerdings Veränderungen unterworfen sind. Gut und Böse sind abhängig von theologischen Einsichten zum Thema arm und reich sowie auch sozialen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Veränderungen. Das zeigt sich nicht nur an der Wiedergabe des Grundprogramms der Szenenfolge, sondern ebenso an deren Ausgestaltung. Für das mittelalterliche Publikum ist entscheidend, dass die in der Parabel enthaltene didaktische und moralische Botschaft durch eindeutig verständliche Zeichen, die eine wiedererkennbare Einordnung des Kontextes garantiert, verstanden wird. Das betrifft sowohl Handlungssituationen als auch Objekte. Dabei geht es vor allem um die klare Unterscheidung von gut und schlecht, von Nachahmenswertem und Verabscheuungswürdigem. Der Künstler stellt den guten Lazarus in seiner zerschissenen Kleidung oder gar Nacktheit und Verlorenheit dem reichen Mann in aufwändigen Gewändern an der luxuriösen Tafel gegenüber, womit positive und negative Konnotationen visuell

¹⁹⁵ O'Connor 1942, S. 116.

¹⁹⁶ Sievers 2005, S. 16.

vermittelt werden.¹⁹⁷ Damit erhielt das Bild den Vorteil der konkreten Unmittelbarkeit und kann dadurch die Vorstellung des Rezipienten anregen, mehr, als der Text allein es vielleicht vermag. „Das Bildmedium ermöglicht so dem Publikum seinen Horizont zu erweitern, der bis dahin von der realen Welt und von narrativen Überlieferungen bestimmt worden war.“¹⁹⁸ Dieser feine Unterschied, dass eben in der *ars moriendi* nicht der Sterbende, sondern die ihn umgebenden Kräfte gut oder böse sind, wird durch Situationen und Handlungen, Objekte und Qualitäten erreicht, die Jaritz sehr gut herausgestrichen hat. Auf der schlechten Seite versuchen Bauern ihren Stand durch enganliegende Beinlinge und Wamse, Schnabelschuhe und gelocktes Haar zu verbergen. Sie widersprechen der gegebenen Ordnung und werden dadurch zu einem schlechten Beispiel.¹⁹⁹ Er erwähnt weiter, dass eine Gleichzeitigkeit der Darstellung im Rahmen der Kontrastvermittlung jedoch auch zu Vorzeitigkeit und Nachzeitigkeit werden kann, dass also Zeichen der guten Vergangenheit der schlechten Gegenwart gegenübergestellt werden oder umgekehrt, was besonders durch die Kleidung ausgedrückt wird.²⁰⁰ In der *ars moriendi* geht dieser Schritt noch weiter, der Rezipient wird viel mehr gefordert, als es eine einfache Symbolwirkung von Kleidung in verschiedenen Stadien erlauben würde. Die Darstellung der Heiligen, die einmal Sünder waren, zwingt den Betrachter zu einem Nachdenken über Ursache, Wirkung und Folgen des Verhaltens der Heiligen und gleichzeitig zu einer Projektion auf die eigene Person. Es wird dem Rezipienten, zu dem der Betrachter in diesem Vorgang wird, also biblische, apokryphe und empathische Kompetenz abverlangt. Damit legitimiert sich die Bezeichnung der Blätter als „ars“, die als Übersetzung des griechischen *techné*-Begriffes sowohl anwendungsorientiertes Wissen als auch praktisches Können, die *ars theoretica* und die *ars practica* umfasst. Sie bezeichnet außerdem die Fähigkeit, diese beiden Bereiche mittels der *facultas agendi rem secundum praecepta* zu verbinden, damit sich das theoretische Wissen im praktischen Tun bewährt und das praktische Tun theoretisch fundiert ist.²⁰¹ Darum wird zu Recht verneint, dass Bilder als Lesestoffe für ungebildete Analphabeten zu verstehen sind. Die Mehrheit der Menschen im Mittelalter blieb von einer theologischen Bildung ausgeschlossen, sei es durch den Zugang zu verschiedenen Bildern, die fehlende Zeit zur Versenkung in ein Bild und schließlich das Unvermögen, manche komplexe Bildkonstruktionen zu entschlüsseln.²⁰² Trotzdem aber

¹⁹⁷ Sievers 2005, S. 143.

¹⁹⁸ Sievers 2005, S. 158.

¹⁹⁹ Jaritz 1997, S. 141-143.

²⁰⁰ Jaritz 1997, S. 144.

²⁰¹ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 150.

²⁰² Sievers 2005, S. 25.

schaft es die *ars moriendi*, dem Betrachter ein Unterscheiden von Gut und Böse zu ermöglichen, indem sie auch einfache Formeln wie Dämonen und Engel, die Symbolik der Heiligen an sich und Mimik sowie Gestik verwendet. Zwar wird dadurch nicht der gesamte Inhalt verständlich, wie er sich auch bei jeder Betrachtung verändern kann; die wichtigste Botschaft aber bleibt kenntlich: Widersage dem Bösen und glaube an das Gute. Das Gute, besonders der gute Ausgang des Sterbekampfes, wird in der *ars moriendi* gar nicht angezweifelt. Es existiert nur der Ausgang der Erlösung, was einen tröstlichen, zuversichtlichen und bestärkenden Charakter der Folge unterstreicht. Das passiert auch durch das bildliche Zitieren des Marientodes im Bett, der das Ideal des friedlichen, vorbereiteten Todes widerspiegelt. Dass der Sterbende überhaupt im Bett die Gelegenheit hat, sich den guten und bösen Mächten zu stellen, erhebt ihn schon in einen privilegierten Zustand. Das reflektiert zugleich die Situation des tatsächlich Sterbenden, der, wenn er so sterben kann wie in der *ars moriendi*, die beste aller Sterbearten bestreiten darf.

3.3.3 *Der wankende Weg der Seele*

Der Sterbende und die Seele haben die Gelegenheit sich bestmöglich auf die Bewertung ihrer Taten und Gedanken vorzubereiten. Offensichtlich aber scheint dieser Zeitraum, der natürlich eigentlich jeder Zeit entschlüpft, ein extrem unsicherer zu sein. In jeder Sekunde könnte sich das Seelenheil wenden. Das zeigt sich weniger durch das, was die Bilderfolge thematisiert, sondern vielmehr dadurch, was sie nicht thematisiert. Weder beschäftigt sie sich mit der Beschaffenheit des Körpers, wobei hier nicht die medizinischen Studien, die durchaus im Mittelalter auftreten (**Abb.118**)²⁰³, gemeint sind, sondern die Studie des Körpers in seiner Bewegung, in Licht und Schatten, in Muskel- und Gelenkspiel. Auch ist sie kein *dance macabre*, der nicht nur Angst einflößt, sondern auch das schmerzliche Losgerissenwerden von den Wundern eines unvergleichlichen Lebens symbolisiert.²⁰⁴ Der Umgang mit dem Sterben und den Verstorbenen hat nichts mit solchen Darstellungen gemeinsam. „*Die personalen Kategorien Lebenserfüllung, Freundschaft, Nähe, Anerkennung, Glaube, Hoffnung und Liebe überwinden alles Gespenstische der Vorahnung des Nihilismus einer szientistischen Zeit.*“²⁰⁵ Und das obwohl oder gerade weil die Schrecken der Pest und der politischen Auseinandersetzungen über die Menschen kam, womit eine Begründung für eine solche Darstellung, gerade in einer so entscheidenden Situation, gegeben wäre. Augenscheinlich aber

²⁰³ Vorwiegend dient das Studium des Körpers in diesem Zusammenhang der Verbildlichung medizinischer Praktiken, nicht der Körperdarstellung.

²⁰⁴ Ariès 1984, S. 116.

²⁰⁵ Winkler 1998, S. 10.

ist hier kein Platz für schwarzen Humor, Zynismus oder laxen Umgang, auch nicht für ein sich Vergessen im Körperstudium. Das erklärt sich durchaus ob der filigranen Szene, dem Übergang der Seele in eine andere Welt. Alle Heiligen, Geistlichen, guten Ratschläge und Warnungen werden ausgesprochen und dem Sterbenden mitgegeben, damit die Seele auf ihrer Wanderung keine Fehler macht. Das Seelenheil steht auf so wackeligen Beinen, dass es von allen Seiten gestützt werden muss; da bleibt keine Gelegenheit für Makabres, den Verfall oder die Vergänglichkeit, die die Szenen auch nicht verlangen. Der Sterbende ist noch nicht tot, weswegen Verwesung oder der körperliche Verfall in ihrer Darstellung nicht nötig ist. Das Lebensalter wird in den Bildern überraschenderweise relativ jung angesetzt. Es handelt sich nicht um einen Greis, sondern um einen Mann in seiner besten Zeit, so zumindest scheint es. Damit kann vermutet werden, dass zum einen der Kampf noch wichtiger und stärker wird, zum anderen aber auch das Bedauern um den Sterbenden, der noch ein längeres Leben verdient hätte, intensiviert wird. Vielleicht ist das aber auch der Verweis auf Jesus, der in den Bildern, außer in Form der Kreuzigung und Trinität, kaum vorkommt, obwohl die *ars moriendi* der ideale Platz wäre, Passionsszenen einzubauen. Das aber wird vermieden, weil, so die Vermutung, dieser Gedanke bereits tief im Bewusstsein der Gläubigen verankert ist, und jene Beweisführung nicht mehr nötig ist. Stattdessen werden andere Beweise und Gründe gefunden, die Seele und den Sterbenden von seinem guten Weg zu überzeugen. Dass all diese Maßnahmen aber überhaupt ergriffen werden müssen, zeigt wiederum die mittelalterliche Einstellung zu Sünde und Buße. Erst mit den reformatorischen und humanistischen Gedanken nimmt die Panik um die Seele ab, so scheint es zumindest. Maßgeblich dafür ist natürlich Luther, der *sola fide*²⁰⁶, *sola scriptura*²⁰⁷, *sola gratia*²⁰⁸, *solus Christus*²⁰⁹ und *sola gloria*²¹⁰ als Grundlage für die Erlösung der Seele anerkennt. Damit entfällt für die Protestanten jeder Grund für die Konsultierung einer *ars moriendi* dieser Form. Für die Katholiken wird diese Einstellung wahrscheinlich eher ein Grund gewesen sein, noch intensiver an den traditionellen Vorstellungen festzuhalten.

²⁰⁶ Vgl. „So halten wir nun dafür, dass der Mensch gerecht wird ohne des Gesetzes Werke, allein durch den Glauben.“ (Neues Testament nach Luther, Römer 3,28).

²⁰⁷ Vgl. „Denn alle Schrift, von Gott eingegeben, ist nütze zur Lehre, zur Zurechtweisung, zur Besserung, zur Erziehung in der Gerechtigkeit.“ (Neues Testament nach Luther, 2. Timotheus 3,16-17).

²⁰⁸ Vgl. „Denn aus der Gnade seid ihr gerettet durch Glauben, und das nicht aus euch: Gottes Gabe ist es, nicht aus Werken, damit sich jemand rühme. Denn wir sind sein Werk, geschaffen in Christus Jesus zu guten Werken, die Gott zuvor bereitet hat, dass wir darin handeln sollen.“ (Neues Testament nach Luther, Epheser 2,8-10).

²⁰⁹ Vgl. „Denn es ist ein Gott und ein Mittler zwischen Gott und den Menschen, nämlich der Mensch Christus Jesus, der sich selbst gegeben hat als Lösegeld für alle.“ (1. Timotheus 2,5-6, Neues Testament nach Luther).

²¹⁰ Vgl. „Denn von ihm und durch ihn und zu ihm sind alle Dinge. Ihm sei Ehre in Ewigkeit! Amen.“ (Neues Testament nach Luther, Römer 11,36).

3.4 Zwischen Mittelalter und Neuzeit?

Damit wird eine Thematik angeschnitten, die besonders für das 15. Jahrhundert wichtig ist, nämlich die Abgrenzung des Mittelalters von der Neuzeit. Die lange Konsultierung sowie Druckzeit der *ars moriendi*, auch über die Reformationszeit hinaus, bestätigt ihre Beliebtheit und die Tatsache, dass „mittelalterliche Gedanken“, Gedanken und Einstellungen generell, nicht mit einem Datum enden. Bestimmte Elemente lassen sich „am Anfang“ genauso wie „am Ende“ des Mittelalters finden. Darum existiert kein abrupter Schnitt, der das Ende einer „Epoche“ einläutet, sondern vielmehr ein langfristiger Wandlungsprozess, der höchst phasenunterschiedlich verläuft und durch unterschiedliche Räume, Teilaspekte und Perspektiven geprägt ist.²¹¹ Goetz schreibt treffend, dass der Charakter einer Epoche grundlegend für ihr Erkennen ist. Ihr Ende wird bestimmt vom Auslaufen dieser charakteristischen Lebens- und Denkweisen.²¹² Die *ars moriendi* des Wellcome-Instituts weist aufgrund ihrer Technik, der Buchmalerei, noch weiter in das Charakteristikum des Mittelalters hinein als die Stiche des Meisters E.S. Der Kupferstich, die Druckkunst im Allgemeinen, wird als eher neuzeitliche Entwicklungen²¹³ wahrgenommen. An dieser Schwellenzeit wird die Vervielfältigung von Informationen, bildlich oder textlich, anscheinend besonders nötig und gewünscht, wobei eine Wechselwirkung stattgefunden haben dürfte. Es stellt sich innerhalb des gleichen Motivs also schon eine epochenrelevante Unterscheidung heraus. Wie aus den obigen Ausführungen entnommen werden kann, zeigt sich das Thema der *ars moriendi* aber in einem als noch mittelalterlich wahrgenommenen Charakter, der sich durch das Thema an sich und die Gestaltung der Figuren sowie der Konstruktion des Raums herausstellt. Aus dem neuen Drang zur Tiefe ergab sich eine Differenz zum erlernten Umgang mit der Fläche, woraus Reibungen entstanden, die typisch für Übergangszeiten, wenn man sie nachträglich so bezeichnen darf, sind. Darum herrschen in den Bildern des 15. Jahrhunderts in Zentraleuropa oft noch fließende Formen vor, S-Schwung und Schüsselfalten sind jedoch schon abgelöst worden von einem Bemühen um expressivere und realistische Formen. Der „*junge Naturalismus*“²¹⁴ verlangt eine Auseinandersetzung mit der Oberfläche, mit dem Raum als Umgebung. Treffend beschrieben ist die Tendenz in dieser

²¹¹ Goetz 1997, S. 164-167.

²¹² Goetz 1997, S. 165 und 167.

²¹³ Lippmann spricht vom „*Herbst des Mittelalters*“, in den der Druck eingeordnet werden kann. (Lippmann 2011, S. 11).

²¹⁴ Burger/Schmitz 1919, S.494.

Zeit wohl mit einem „*Tastsinn, der seine Rechte*“²¹⁵ und auch die Individualität von Gesichtern, den Wiedererkennungswert durch Verschiedenheit, fordert. Den letzten, endgültigen Schritt schließlich macht der künstlerische Raum um Leonardo da Vinci. Seine Gesichts- und Körperstudien wenden sich ab von der Idee Gottes, den er aus den Körpern gestrichen hat, die nun „*nicht aus ihrer Eigenart, sondern aus konkreten Situationen (...) erklärt werden müssen.*“²¹⁶ Weil die *ars moriendi* mit ihren verschiedenen Versionen fähig ist, sich auf diesen und auch andere Zeitgeiste einzustellen, ragt die Publikation der *ars moriendi* deutlich in die Neuzeit, bis ins 18. Jahrhundert hinein²¹⁷, was mehr über die Neuzeit als über das Mittelalter aussagt. Es ist evident, dass die Neuzeit sich nicht einfach abschneiden kann von jahrhundertelangen Elementen, seien sie Bilder oder Ideen. Paradoxerweise hat die lutherische Reformation ihren Teil dazu beigetragen, dass die Sterbekunst auch in die protestantische Glaubensrichtung Eingang fand. Im Mai 1519 erbat sich der Kanzler von Friedrich dem Weisen, Kurfürsten von Sachsen, eine Schrift über die Vorbereitung zum Sterben. Diesem Wunsch kommt Luther nach und schreibt im gleichen Jahr seine eigene *ars moriendi*, der *Sermon von der Bereitung zum Sterben*²¹⁸. Dieser gibt allerdings keinen Verweis auf die vorherigen *artes moriendi*, was schon im Beginn klar wird: Luther fordert nicht die Buße, sondern das Erkennen Jesu als Erlöser, in dessen Opfer sich der Gläubige seiner Erlösung sicher sein kann.²¹⁹ Er fokussiert das Thema auf Jesus am Kreuz, der den gleichen Versuchungen ausgesetzt war wie der Mensch. Auf diesen Sterbenden allein konzentriert sich Luther und gibt Dritten keine Anweisungen, wie es hinsichtlich der Begleittexte der *ars moriendi* der Fall ist.²²⁰ Er propagiert außerdem das Loslassen von Tod, Sünde und Hölle, sowie das Verlassen auf das Sakrament der letzten Ölung, das alleine seine Wirkung tun wird.²²¹ Was sich also gegenüber der herkömmlichen *ars moriendi* drastisch ändert, sind die Sicherheit der Erlösung und die Rechtfertigung im Glauben, nicht mehr in guten Taten.²²² Dadurch wird das Sterbebett zwar immer noch ein Ort des Kampfes mit den

²¹⁵ Burger/Schmitz 1919, S. 494.

²¹⁶ Nitschke 1997, S. 105.

²¹⁷ Matthäus Vogel, *Monathliche Vorbereitung zu einem Heiligen Tod*, Cölln 1744; Ulrich Probst, *Sittliches Sterben vor dem Sterben. Das ist, viertel-jährige, oder monathliche, oder 10. Tägige Vorbereitung zu einem guten Tod denen Predigern deß guten Todts zum nützlichen Gebrauch, Denen Zusprechenden zu leichter Beyhülff, allen Sterbenden zu sonderbahrem Trost*, Augsburg 1749; Christian Heinrich Hecht, *Erneueres Andenken eines alten und höchstseltenen Buches: Ars moriendi. Eine Gedächtnißschrift nach Ableben des Herrn M. Christian Gottlob Bergmanns*, Friedrichstadt 1789.

²¹⁸ Der Sermon erfreute sich großer Beliebtheit; bis 1525 wurde er 24 Mal nachgedruckt. (Reinis 2007, S. 48).

²¹⁹ Reinis 2007, S. 51.

²²⁰ Akerboom 2003, S. 244 und 248-249.

²²¹ Akerboom 2003, S. 244 und 248-249.

²²² Reinis 2007, S. 243.

Dämonen, die Versuchungen aber werden andere. Weil der Mensch nicht mehr als den Glauben zu seiner Erlösung beitragen kann und muss, waren die Versuchungen nicht mehr relevant. Die Spannung zwischen Hoffnung und Verzweiflung löst sich demnach auf.²²³ Damit wird zwar das Konzept der katholischen *ars moriendi* zerstört, das Ideal des guten Sterbens bleibt dennoch bestehen. Es ist augenscheinlich ein Inhalt, der überkonfessionell verstanden und angestrebt wird, aber aus verschiedenen Religionsverständnissen betrachtet werden kann. Dass das Thema so langfristig von der Gesellschaft als gültig und wichtig empfunden²²⁴ wird, erklärt sich aus der immerwährenden Aktualität des Sterbens heraus, aber auch aus dem graphischen Umgang mit dem Thema.

4. Literarische Quellen

Aktuell war das Thema auch in der Literatur von Anbeginn bis heute. Gestorben wurde schon immer, der Grund dafür war verschieden und der Verbleib des Handelnden hinter dem Körper war niemals klar. Deswegen existieren Gedanken zum Sterben und dem Tod ziemlich sicher schon seit der Entstehung des Menschen, in der Form, den wir heute *homo sapiens sapiens* nennen. Die schriftliche Auseinandersetzung mit der Thematik reicht tief und ist genauso vielschichtig wie unterschiedlich. Für die *ars moriendi* wird sie hier auf die europäische Philosophie in einer sehr straffen Umreißung beschränkt. Dabei ist in der Antike zu beginnen²²⁵, deren Schriftsteller den Grundstein für das europäische Denken über den Tod und dessen Gewichtung für das Leben legten. Sie waren auch maßgebliche Wegbereiter für den Umgang mit dem Sterben und der Vorstellung vom Tod, welche die Kirchenväter und christlichen Theologen in ihre Schriften aufnahmen. Diese wiederum waren literarisches Leitbild für die Schriften des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts, die den Text der *ars moriendi* hervorbrachten und damit Grund waren für ihre figurative Darstellung.

4.1 Vorchristliche Philosophie

Begonnen werden soll hier mit Platon, der vor allem den Seelenbegriff thematisiert und damit einen zeitgenössischen Ausblick in das Existieren nach dem Tod gibt.²²⁶ Wie es die griechische Tradition oft getan hat, wird das Thema mithilfe eines Dialoges, hier mit Phaidon,

²²³ Reinis 1007, S. 247.

²²⁴ Caspar Ulenbergs Abwandlung der *ars moriendi* zu seinem Werk „Trostdbuch für die Kranken und Sterbenden“ vom Ende des 16. Jahrhunderts wurde Mitte des 19. Jahrhunderts noch einmal aufgelegt: Caspar Ulenberg, Trostdbuch für Kranke und Sterbende, hg von Franz X. Stickl, München 1858⁴.

²²⁵ In den folgenden Ausführungen wird vorwiegend auf Wittwer 2014 und Laager 1996 rekurriert.

²²⁶ Müller 2011, S. 117-118.

erörtert. In diesem werden die letzten Stunden im Leben des Sokrates, dessen Schüler Platon war, aufgearbeitet. Zu allererst definiert Platon den Tod als Trennung von Leib und Seele. Daraus folgert er, dass die Seele eine existierende, immaterielle Substanz ist.²²⁷ Genauso wie die Dimension, die die Seele nach ihrer Trennung vom Körper erreicht, ist sie unsichtbar und darf „mit den Göttern vereint die übrige Zeit in Wahrheit verbringen“.²²⁸ Allerdings, und das ist der springende Punkt, muss sich die Seele dafür in seliger Ruhe befinden²²⁹, weil der Durchgang zu einer neuen personalen Existenz²³⁰, als der der Tod betrachtet wird, maßgeblich durch den Charakter der Seele zu diesem Zeitpunkt bestimmt wird. Bemerkenswert ist, dass dafür das sich-Klammern an weltliche, sichtbare Dinge als Hemmung für das Loslassen der Seele vom Körper angesehen wird. Ziel ist es, sich von diesen Gedanken loszumachen und damit die Trennung der Seele vom Leibe zu erreichen. Das soll schon zu Lebzeiten durch „richtiges Philosophieren“ geschehen, also in der Auseinandersetzung mit dem Tod, der das Leben maßgeblich bestimmt.²³¹

Eher als Gegenbeispiel zu den Annahmen der christlichen Lehre steht Epikur, der den philosophischen Zweig der Epikureer begründete. Er vertritt einen sehr rationalen Zugang zum Tod und der Seele und ging davon aus, dass es sich bei der Seele um eine materielle Kombination von Atomen handelt, die nach dem Tod zerstört wird.²³² Dazu passend stellt er auch fest, dass „wenn „wir“ sind, der Tod nicht da ist; wenn der Tod da ist, sind „wir“ nicht. Er betrifft also weder die Lebenden noch die Gestorbenen, da er ja für einen nicht da ist, die andern aber nicht mehr für ihn da sind.“²³³

Er sieht den Tod als Zufall, trotzdem aber kann man sich vor ihm wappnen, indem man das

²²⁷ Andernorts vertritt Platon ausdrücklich die These, dass die Seele aus mehreren Teilen besteht. (Wittwer 2014, S. 32)

²²⁸ Wittwer 2014, S. 54, vgl. Platon, Phaidon, ed. Müller 2011, 69e-81e.

²²⁹ „Wenn sie aber befleckt und unrein sich vom Körper trennt infolge ihrer beständigen Gemeinschaft mit dem Leibe, dem sie frönte und ihre Liebe schenkte und der sie mit seinen Begierden und Lüsten geradezu bezaubert hatte, so dass ihr nichts wahr zu sein schien als das Körperartige, das man betasten und sehen und trinken und essen und zur Wollust gebrauchen kann, wogegen sie gewöhnt war das für die Augen in Dunkel Gehülle und Unsichtbare, bloß Denkbare und durch Philosophie Fassbare zu hassen, zu scheuen und zu fliehen – meinst du, dass eine so beschaffene Seele in voller Reinheit, wie sie ihr ihrem Wesen nachkommt, abscheiden werde? (...) Dies Körperartiger ist doch, mein Freund, wie man annehmen muss, etwas Niederdrückendes und Belastendes und Erdartiges und Sichtbares. Mit ihm behaftet, wird denn die eben geschilderte Seele gehemmt und wieder in die sichtbare Welt zurückgezogen aus Furcht vor dem Unsichtbaren und dem Hades; da treibt sie sich denn, wie man sagt, an den Denksteinen und Gräbern umher; in deren Nähe man auch wirklich gewisse schattenhafte Erscheinungen von Seelen erblickte, Bilder; wie sie derartigen Seelen entsprechen, die sich nicht in völliger Reinheit vom Körper gelöst haben, sondern noch am Sichtbaren teil haben, weshalb sie denn auch gesehen werden.“ (Wittwer 2014, S. 54-55, vgl. Platon, Phaidon, ed. Müller 2011, 69-81e).

²³⁰ Laager 1996, S. 9.

²³¹ Laager 1996, S. 7-8.

²³² Wittwer 2014, S. 57.

²³³ Epikur, An Menoikeus, ed. Krüger 1998, 3.

Leben so weit wie möglich auskostet. Er glaubt also daran, dass die Entscheidungen des Lebens, auch wenn eine Existenz nach dem Tod ausgeschlossen ist, zumindest Auswirkungen auf den Sterbemoment haben, nämlich dass man sich sagen kann: „*Gut haben wir gelebt!*“²³⁴ Seinen Lehren folgen sowohl Lukrez, Phaedrus als auch Horaz, der das geflügelte Wort „*Carpe diem*“²³⁵ prägte, um nur drei zu nennen. Ihre Ansichten von einem Leben im Jetzt waren bis ins zweite Jahrhundert nach Christus verbreitet, wurden aber, auch durch die Manifestierung des Christentums, verdrängt.

Historisch erfolgreicher war das Konzept der Stoiker, die oft als Gegendenker der Epikureer genannt werden. Kompakt zusammengefasst ist die Stoa als eine Technik zu verstehen, die Affekte durch Vernunft zu unterdrücken, zu mäßigen oder zu lenken. In der Folge kann auch der Tod durch eine vernünftige Haltung aufgeschlüsselt und erklärt werden. Die Furcht vor dem Sterben und dem Jenseits soll durch stete Vergegenwärtigung des Todes verschwinden. „*An den Tod, um ihn niemals zu fürchten, denke ständig!*“²³⁶ Der Tod muss als Fakt des Lebens demnach immer mitgedacht werden. Das Bewältigen und Beseitigen der Todesfurcht ist folglich das Hauptziel dieser Strategie, auch weil sich die Existenz nach dem Tod nicht klar aus den Lehren der Stoiker herauskristallisiert. Ob nach dem Tod ein Weiterleben oder das Nichts eintritt, wird nicht eindeutig genannt. Die Stoa schwankt zwischen der Annahme eines personalen Weiterlebens und eines apersonalen Aufgehens im göttlichen und kosmischen Urgrund und einer Auflösung von Leib und Seele nach der Lehre der Atomisten.²³⁷ Seneca, ein bedeutender Vertreter der Stoiker, meint: „*Der Tod ist entweder die Vernichtung des Menschen oder die Befreiung der Seele vom Körper; in keinem der beiden Fälle gibt es Grund zur Furcht*“²³⁸, da der Tod im ersten Fall weder gut noch schlecht und im zweiten Fall ein Gut ist.²³⁹ Hier befindet sich aber auch die Schnittstelle zu den Epikureern, wie Seneca selbst Epikur zitiert²⁴⁰ und das Einüben auf den Tod verlangt. Die Art des

²³⁴ Epikur, Weisungen, ed. Nickel 2011, 61.

²³⁵ Horaz, ed. Fink 2002, Carmen I, An Leuconoe, 1.

²³⁶ Seneca, ed. Rosenbach 1999, Epistulae morales, 4, Ad Lucilium.

²³⁷ Laager 1996, S. 11.

²³⁸ Hier greift das Symmetrieargument von Lukrez, der meint, dass das Nichtssein vor unserer Geburt nichts Schlechtes war, weswegen auch die Nichtexistenz nach dem Tod kein Übel sein kann. (Wittwer 2014, S. 74).

²³⁹ Wittwer 2014, S. 74.

²⁴⁰ „(...) Einstweilen wird mir Epikur aushelfen, der sagt: „Übe Dich ein auf den Tod!“, oder wenn der Sinn dieses Gedankens in folgender Form uns leichter zugänglich wird: „Es ist großartig den Tod zu erlernen!“ (Seneca, Epistulae morales, ed. Rosenbach 1999, Ad Lucilium, 26).

Einübens aber unterscheidet sich von Epikur, nämlich nicht durch das Aufsaugen des Lebens in all seinen Facetten, sondern eben durch die Vernunft.²⁴¹

Aus den antiken Quellen wurden viele Brücken in die christlichen Schriften²⁴² geschlagen, antike Gedanken halfen beim Ausbau der christlichen Philosophie und an bereits bekannte Begriffe wie der der Seele konnte angeknüpft werden. Trotzdem aber schafft das Christentum neue Verhältnisse, wenn es den Tod nicht mehr als ein naturgesetzliches Ereignis sieht, sondern vielmehr als das Ergebnis von Adam und Evas Ungehorsam.²⁴³

4.2 Christliche Theologie

Erst durch den Tod Jesu wurde die Sünde und damit der Tod, wobei hier nicht klar ist, ob dieser dann Nichts oder die Verdammnis ist, von den Menschen genommen.²⁴⁴ Das christliche Nachdenken über Tod und Jenseits bringt nun insofern ein völlig neues Element, als dass ein persönliches Heil des Menschen nicht allein von seiner philosophischen Einstellung und einer dieser entsprechenden Lebensführung abhängig gemacht wird, sondern auf einer Heilstat – der Erlösung durch Christus, den menschengewordenen Logos des Vaters – beruht. Für den Gläubigen und insbesondere für den Glaubenszeugen ist der Tod darum kein Übel, wie bei Aristoteles, sondern, wie nach Ambrosius, ein Gut²⁴⁵:

„Das Leben ist nur durch Tugend und Sittenreinheit gut. Es ist also nicht gut aufgrund der Verbindung von Seele und Leib, sondern wie es durch die Tugend das ihm entsprechende Böse fernhält und weil es erhält, was an dem Tod gut ist, dass nämlich

²⁴¹ „Wer gelernt hat zu sterben, hat verlernt Sklave zu sein; er steht über jeder, zumindest aber außerhalb jeder Gewalt. Was bedeutet ihm schon Kerker, Wache und Riegel? Einen freien Ausgang hat er. Eine Kette gibt es, die uns gefesselt hält, die Liebe zum Leben; diese Liebe sollen wir zwar nicht wegwerfen, aber doch abschwächen, damit uns, wenn die Umstände es irgendwann erforderlich machen, nichts abhält und hindert, bereit zu sein, das, was früher oder später doch getan werden muss, sofort zu tun.“ (Seneca, ed. Rosenbach 1999, Epistulae morales, Ad Lucilium, 26).

²⁴² Wilhelm-Schaffer hat sich mit christlichen Quellentypen auseinandergesetzt und unterscheidet diese besonders aufgrund ihrer Reichweite und Zielgruppe. Daraus entstehen Kategorien einer Hoch- und Volksreligion, die ihre eigenen Vermittlungsmedien haben. Amtliche Lehraussagen beispielsweise, also Aussagen von überindividuellem Niveau werden durch Predigt, Lieder, bildlichen Darstellungen und Unterricht auch der illiteraten Bevölkerung vermittelt. Exempeln, Predigtmärlein und Predigten stuft sie als sehr volksnah ein, da sie mündlich übertragen werden. Als Schnittstelle von Hoch- und Volksreligion sieht sie die Liturgie, die als Trägerin der Riten Wort, Tat und Glaube verbindet. (Wilhelm-Schaffer 1999, S. 31-34). Für das Arbeitsgebiet maßgeblich sind sowohl die Texte der Hoch- als auch der Volksreligion, da nur eine Kombination eine Annäherung an einen Gesamteindruck ermöglichen kann. Unzugänglich sind natürlich orale Traditionen, die aber für die *ars moriendi* als wenig ausschlaggebend zu werten sind.

²⁴³ Laager 1996, S. 13.

²⁴⁴ „Wie es also durch die Übertretung eines Einzigen für alle Menschen zur Verurteilung kam, so kommt es auch durch die gerechte Tat eines Einzigen für alle Menschen zur Gerechtsprechung, die Leben schenkt.“ (Römer 5,18).

²⁴⁵ Laager 1996, S. 12-14.

*die Seele mehr gemäß ihrem eigenen Wesen wirkt, als gemäß dem Zusammensein und der Verbindung von Seele und Leib. Wenn also das Leben gut ist, das ein Spiegelbild der Seele ist, die sich vom Leibe trennt, und wenn die Seele gut ist, die sich emporschwingt und von der Vereinigung mit dem Körper sich löst, dann ist auch der Tod ein Gut, da er ja die Seele von der Verbindung mit seiner Leiblichkeit löst und befreit.*²⁴⁶

Zu diesem Schluss kommt Ambrosius von Mailand in seiner Schrift *De bono mortis*, in der er dem Leser die Vorgänge des Todes zu erläutern versucht und den Stellenwert des Todes diskutiert. Zuallererst bezieht er sich auf den erwähnten Sündenfall, der für den Tod der sündigen Seele verantwortlich ist, die als einzige wirklich sterben muss²⁴⁷, weil sie sich dem Opfer Jesu verschlossen hat. Sonst gibt es keinen Menschen, der sich vor dem Tod fürchten muss.²⁴⁸ Ob der Tod nun ein Übel oder kein Übel darstellt, und unter welchen Umständen, handelt Ambrosius fast klassisch nach antikem Vorbild ab, indem er Argument und Gegenargument hintereinanderstellt.²⁴⁹ Er zeigt sich durch seine Schrift als Vertreter der seelsorgerischen Praxis²⁵⁰, denn der Sündentod ist immer noch ein schlechter Tod²⁵¹, der nur durch ein Leben vermieden werden kann, das der Seele nicht schadet. Der Begriff „seelsorgerisch“ mutet sehr christlich an, allerdings lässt sich aufgrund der oben angeführten Quellen durchaus festhalten, dass Ambrosius ein Glied einer Kette bildet, die sich augenscheinlich mit der Sorge um die Seele befasst hat. Dieser Eindruck wird verfestigt durch die vielen Zitate, die Ambrosius in sein Werk einflechtet: *„Wie kann also der Tod für uns ein Übel sein, wenn es nach dem Tod keine Empfindung mehr gibt? Denn wo keine Empfindung ist, da ist auch kein Schmerz wegen eines erlittenen Unrechts, denn der Schmerz ist Empfindung.“*²⁵² Aus dieser Stelle wird nicht nur die Abhängigkeit von antiken Autoren, sondern auch die Abwesenheit von Höllen- oder Qualvorstellungen deutlich, was der frühen

²⁴⁶ Ambrosius, *De bono mortis*, ed. Huhn 1992, IV, 14.

²⁴⁷ Verweis auf Ezechiel 18,4.

²⁴⁸ „(...) Fürchtet euch nicht vor den Sünden der Welt, fürchtet euch nicht vor ihren Missetaten, fürchtet euch nicht vor den Fluten der sinnlichen Leidenschaften: Ich bin die Nachlassung der Sünden. Fürchtet euch nicht vor dem Tod, ich bin das Leben.“ (Ambrosius, *De bono mortis*, ed. Huhn 1992, XII, 57).

²⁴⁹ „Ein Übel ist also der Tod, da er zur Strafe durch die Verurteilung verhängt wird.“ (Ambrosius, *De bono mortis*, ed. Huhn 1992, I,2); „Wenn also das Leben voller Mühsal ist, dann bringt doch gewiss sein Ende Erleichterung. Erleichterung ist aber etwas Gutes; nun aber ist der Tod dieses Ende, also ist der Tod ein Gut.“ (Ambrosius, *De bono mortis*, ed. Huhn 1992, II,5); „Viele Menschen sehnen sich nach dem Tod, aber er kommt nicht; wenn er aber kommt, dann freuen sie sich, weil der Tod allein dem Menschen Ruhe gibt.“ (Ambrosius, *De bono mortis*, ed. Huhn 1992, III,12).

²⁵⁰ Huhn 1992, S. 9.

²⁵¹ Ambrosius, *De bono mortis*, ed. Huhn 1992, II,3; vgl. „Der Tod der Sünder ist unheilvoll.“ (Psalmen 34,22).

²⁵² Ambrosius, *De bono mortis*, ed. Huhn 1992, IV,13; vgl. Cicero, *Tusculanae disputationes* I, 11.

Entstehung des Werks geschuldet ist. Nicht vor den Qualen des Fegefeuers und der Hölle wird gewarnt, sondern wie schon bei Platon, vor dem Hängen an irdischen Gütern, „*da so die Seele, die sich emporschwingen will, hinabgedrückt wird.*“²⁵³ Der Mensch soll „*nicht nach Gold oder Silber trachten*“²⁵⁴, *nicht zu Fremden gehen, nicht in die Augen der Jungfrau blicken oder die Buhlerin beachten und nicht auf die antiken Geschichten hören, die nur Erfindungen sind*²⁵⁵. Nur so findet die Seele in die Erlösung.²⁵⁶

Damit hat die Eitelkeitsdiskussion, also die Diskussion um weltliche Verlockungen, eines der frühesten populärphilosophischen Themen seit der griechischen Epik und den alttestamentlichen Psalmen, in die christlichen Trostliteratur (*consolatio*) Eingang gefunden und in der Folge Einfluss auf die *ars moriendi* genommen.²⁵⁷ Diese zählt weniger auf die Eigenverantwortung des Menschen, sich um seine Seele zu kümmern, sondern übt massiven Druck auf den Sterbenden aus, indem sie vor Augen führt, welchen bösen Kräften, die von sich aus handeln können, er ausgeliefert ist. Hier lässt sich ein Zusammenhang zu Augustinus herstellen, dessen Einfluss auf die Theologie des Mittelalters und der frühen Neuzeit ungebrochen war. Augustinus verdichtet den Zusammenhang von Sünde, Tod und gerechter Vergeltung, indem er das einzelne Individuum damit konfrontiert und aus der *massa damnata* die *persona damnata* macht. So konnte eine höchstpersönliche Heilsangst entstehen, in der Gotteszorn und Verdammung durch die eigene Sünde gleichsam verdient wurde.²⁵⁸ So schreibt Augustinus vom „*törichten Sterbenden*“²⁵⁹, der einen eigenen Willen hat, durch dessen Einsatz man sich das „*Wohlwollen (...) der Götter oder vielmehr der guten Engel*“²⁶⁰

²⁵³ Ambrosius, De bono mortis, ed. Huhn 1992, VI,24.

²⁵⁴ Ambrosius, De bono mortis, ed. Huhn 1992, VI,23.

²⁵⁵ Ambrosius, De bono mortis, ed. Huhn 1992, VI,25; Ambrosius, De bono mortis, ed. Huhn 1992, Spr. 5,20; Ambrosius, De bono mortis, ed. Huhn 1992, VIII,33.

²⁵⁶ „*Die Freude der gerechten Seelen stuft sich nach verschiedenen Graden ab (Vgl. Esra 7,70-76.) Zuerst freuen sie sich darüber, dass sie das Fleisch überwunden haben und durch seine Lockungen sich nicht haben überwältigen lassen. Dann, weil sie zum Lohn für ihren Eifer und ihre Unschuld das Gefühl der Sicherheit erlangen und nicht wie die Seelen der Gottlosen von Irrungen und Verwirrungen erfüllt und durch die Glut ihrer Ängste gefoltert werden. Der dritte Grund ihrer Freude besteht darin, dass sie sich auf ein göttliches Zeugnis stützen können, die Gebote Gottes treu beobachtet haben, sodass sie keinen ungewissen Ausgang ihrer Taten im letzten Gericht zu fürchten brauchen. Viertens, weil sie beginnen, ihre Ruhe zu begreifen und ihre zukünftige Herrlichkeit voraussehen, und in diesem tröstlichen Bewusstsein sich einwiegend, werden sie in ihren Wohnungen in tiefem Frieden ruhen, umgeben vom Schutz der Engel. Die fünfte Stufe begreift in sich die Süßigkeit reichster Freude weil sie aus diesem Gefängnis des vergänglichen Leibes zum Licht und zur Freiheit gelangt sind und die ihnen verheißene Erbschaft nunmehr besitzen.*“ (Ambrosius, De bono mortis, ed. Huhn 1992, XI,48).

²⁵⁷ Laager 1996, S. 12.

²⁵⁸ Wilhem-Schaffer 1999, S. 112.

²⁵⁹ Augustinus, De civitate Dei, ed. Schröder 1914, IX,3.

²⁶⁰ Augustinus, De civitate Dei, ed. Schröder 1914, VIII,26.

verdienen muss. Mit der Einstellung, dass „*recht zu leben, das einzige Gut*“²⁶¹ ist, steht er in direkter Linie zu den Stoikern, deren Gedanken er auch aktiv in die Schrift miteinbringt²⁶². Seine Theologie beeinflusst maßgeblich die bis heute wahrgenommene quantitative Frömmigkeit der breiten mittelalterlichen Bevölkerung, die von einer „Unheilsgewissheit“ geprägt zu sein scheint.²⁶³

4.2.1 Fegefeuer- und Höllenvorstellungen

Wie das Unheil sich schließlich gestaltet, wurde in verschiedenen Abhandlungen thematisiert. Mit der Festigung der Fegefeuerlehre wird die Jenseitstopographie zunehmend komplexer: Durch das Partikulargericht gelangen alle Seelen ein erstes Mal in den Himmel, bis zur Läuterung in das Fegefeuer oder in die Hölle.²⁶⁴ Die armen Seelen im Fegefeuer leiden gleiche Qualen wie die Verdammten in der Hölle, sind aber hoffnungsfroh. Wenn sie genügend Buße geleistet haben, werden sie nach ihrer Läuterung am jüngsten Tag wieder zur Erde zurückkehren, um sich mit dem auferstandenen Fleisch zu verbinden.²⁶⁵ Nun richtet Christus die Menschen zum zweiten Mal und schickt sie für immer wieder dorthin zurück, wo sie eben hergekommen sind²⁶⁶, in den Himmel oder in die Hölle.²⁶⁷ Die Zwischenstufe des Fegefeuers wird von Thomas von Aquin in der *Summa Theologica*²⁶⁸ begonnen und durch

²⁶¹ Augustinus, *De civitate Dei*, ed. Schröder 1914, IX,4.

²⁶² Augustinus, *De civitate Dei*, ed. Schröder 1914, IX,4.

²⁶³ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 117.

²⁶⁴ Jezler 1994, S. 19.

²⁶⁵ Jezler 1994, S. 14 und 19.

²⁶⁶ Die ungetauft verstorbenen Kinder gelangen in den Limbus, einen Neutralort, wo sie weder leiden noch himmlische Freuden genießen. (Jezler 1994, S. 14 und 19).

²⁶⁷ Jezler 1994, S. 19.

²⁶⁸ Je größer die Schuld der Seelen ist, desto dunkler und tiefer befinden sich ihre Aufenthaltsorte in der Unterwelt. Die Hölle der Verdammten liegt am tiefsten, aus ihr gibt es kein Entrinnen, vgl. „*Die aber in der Hölle der Verdammten waren, besaßen entweder überhaupt keinen Glauben an das Leiden Christi wie die Ungläubigen, oder, wenn sie Glauben besaßen, waren sie nicht gleichförmig mit der Liebe des leidenden Christus. Daher wurden sie auch nicht von ihren Sünden gereinigt. Und deshalb brachte ihnen der Abstieg Christi zur Hölle auch keine Befreiung von der Strafverhaftung der Hölle.*“ (Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, ed. Hoffmann 1956, 28,6); „*Aus jenem Worte des hl. Augustinus kann man nicht folgern, dass alle, die im Fegefeuer waren, aus dem Fegefeuer befreit wurden, sondern dass einigen von ihnen diese Wohltat zuteil wurde, jenen nämlich, die schon genügend gereinigt waren, oder die, als sie noch lebten, durch Glaube und Liebe und Verehrung zum Leiden Christi verdienten, dass sie von der zeitlichen Strafe des Fegefeuers befreit wurden, als Er hinabstieg.*“ (Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, ed. Hoffmann 1956, 28,8). Für die Kinder, die nicht getauft wurden und deshalb im Zustand der Unschuld sind, besteht keine Hoffnung auf ein seliges Leben. Ihr Limbus liegt tiefer in der Unterwelt als der der Väter, vgl. „*Auch durch den Glauben der Eltern oder durch irgendein Sakrament des Glaubens wurden sie nicht von der Erbschuld gereinigt. Und darum befreite der Abstieg Christi zur Hölle diese Kinder nicht aus der Hölle.*“ (Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, ed. Hoffmann 1956, 28,7).

offizielle kirchliche Stellungnahmen²⁶⁹ und Konzilien²⁷⁰ gefestigt. Neben Befürwortern der „neuen“ Lehre finden sich nachdrücklich geäußerte Bedenken, dass die gemäßigten und zurückhaltenden Formulierungen in den Entscheiden des römischen Stuhls und in den Schriften von Thomas von Aquin von den Gläubigen als eine Art „Freifahrtschein“ angesehen werden könnten, da man Sünden, die man auf Erden begangen hatte, problemlos nach dem Tod abbüßen könnte und dennoch erlöst wurde. So beginnt die Entwicklung zahlreicher visueller und schriftlicher Warnungen vor der Härte des Fegefeuers²⁷¹, die bis ins späteste Mittelalter anhalten sollte.²⁷² Neben der lange Zeit unbestimmten Vorstellung von einer wie auch immer beschaffenen Wartezeit der Toten bis zum Gericht, entwickelte sich recht früh die Annahme eines unmittelbar „nach“ dem, oder besser „im“ Tod sich vollziehenden Einzelgerichts.²⁷³ Von zentraler Bedeutung für die *ars moriendi*-Literatur wurde die Gewissheit der Existenz eines realen personalen Bösen, der Existenz des Teufels, seiner Dämonen und einer ewigen Hölle für die Verdammten. Dies ist eine Entwicklung, die sich mit der Vorstellung von einem Engelssturz bereits im Spätjudentum angebahnt hatte, nun aber durch Augustinus zu einer eigentlichen Dämonologie²⁷⁴ ausgebaut wurde. Die *artes moriendi* sind mit ihrem Ernstnehmen eines Entscheidungskampfes in der Todesstunde ohne diese Vorstellung von einer realen Existenz des außerpsychischen Bösen, das wider Gott und den Menschen kämpft, völlig unerklärbar. Das Jüngste Gericht ist bestes Beispiel dieses Kampfes. Die Hölle und besonders das Fegefeuer mussten allerdings in ihren Charakteristika erst ausdiskutiert werden. Besonders unter Gregor dem Großen kommt eine Fegefeuvorstellung auf, die im 12. und 13. Jahrhundert ihre theologische Fixierung durch erste offizielle Stellungnahmen erhielt. Zur Frage des Fegefeuers äußerte sich dort Papst Innozenz IV (1243-1254) in einem Brief *Sub catholicae professione* (1254) an den Bischof von Tusculum²⁷⁵. Darin erklärt er, dass die Seelen, die ohne Todsünde verstorben sind, im Fegefeuer gereinigt werden. Auch Todsünder können im Fegefeuer gereinigt werden, wenn sie ihre Buße bereits

²⁶⁹ Innozenz IV, *Sub catholicae professione*, ed. Denzinger 2014, 830-839.
Papst Benedikt XII, *Benedictus Deus*, ed. Denzinger 2014, 1000-1002.

²⁷⁰ „Wer aber ohne Buße in einer Todsünde dahinscheidet, der wird ohne Zweifel auf immer von den Gluten der ewigen Hölle gepeinigt.“ (Konzil von Lyon 1245, *Canones*, ed. Denzinger 2014, §19).

²⁷¹ Wegmann 2003, S. 23.

²⁷² Der Autor des *Seelenwurzgarten*, einer Exempelsammlung des 15. Jahrhunderts, warnt noch vor dem Fegefeuer und sieht es als reinigende Instanz an. (*Seelen Wurzgarten*, GWS M41170, fol. 84v, ed. Dinckmut 1483, Universitätsbibliothek Heidelberg).

²⁷³ Laager 1996, S. 17.

²⁷⁴ Augustinus, *De civitate Dei*, ed. Schröder 1914, IX-X.

²⁷⁵ Innozenz IV, *Sub catholicae professione*, ed. Denzinger 2014, 23-25, §18-29.

begonnen hatten, sie aber nicht zu Lebzeiten beenden konnten.²⁷⁶ Auch im Rahmen des zweiten Konzils von Lyon 1274 befasste sich der römische Stuhl mit der Frage des Fegefeuers. Die offizielle Definition geht zurück auf den Text, den Papst Clemens IV (1265-1268) bereits 1267 Kaiser Michael VIII Palaiologos vorgelegt hatte. Gregor X (1271-1276) wiederholte ihn in einem Brief an Kaiser Michael. Dieser wiederum fügte die Definition in ein Glaubensbekenntnis ein, das er im Jahre 1274 dem Papst als Antwort sandte und das als Anhang in die Konzilsverfassung aufgenommen wurde.²⁷⁷ In die Zeitstimmung passend, erläutert Thomas von Aquin am ausführlichsten seine Jenseitsvorstellungen in der 1266-1273 verfassten *Summa Theologica* und im Kommentar der Sentenzen des Petrus Lombardus. Je größer die Schuld der Seelen ist, desto dunkler und tiefer befinden sich ihre Aufenthaltsorte in der Unterwelt. Schließlich verfasste Papst Benedikt XII (1334-1342) die Konstitution *Benedictus Deus* 1336, in der er die zuvor geäußerte Meinung, dass die Seelen erst nach dem Endgericht die volle Seligkeit erreichen können, widerrief. Festgelegt wird nun, dass die von den Leibern getrennten gereinigten Seelen im Himmel, Himmelreich und Paradies und mit Christus in der Gemeinschaft der Engel versammelt sind und nach allgemeiner Anordnung Gott und das göttliche Wesen von Angesicht zu Angesicht klar sehen, soweit es der Zustand und die Verfassung der getrennten Seelen gestattet.²⁷⁸ Einen Bruch mit diesen Vorstellungen vollzieht schließlich Martin Luther, der sich gegen die Ablasslehre der katholischen Kirche stellte²⁷⁹ und das Seelenheil des Einzelnen nicht mehr von guten Taten abhängig macht, sondern von der bereits erfolgten Erlösung durch Jesu Tod²⁸⁰. Das hatte in der katholischen Kirche und im individuellen Glauben der Katholiken keine langfristigen Folgen mit sich gebracht; die Vorstellung des Sünders und der Hölle waren tief in das Bewusstsein der Menschen eingegraben.

4.3 Biblische und apokryphe Schriften

Biblische Erwähnung finden Jenseitsvorstellungen und Gedanken zum Jüngsten Gericht natürlich in der Apokalypse des Johannes. Sie sind vielmehr als die theologischen

²⁷⁶ Wegmann 2003, S. 13.

²⁷⁷ Wegmann 2003, S. 14.

²⁷⁸ Benedikt XII, *Benedictus Deus*, ed. Denzinger 2014, 1000-1002.

Benedikt XII verteidigte darin gegen seinen Vorgänger die gängige theologische Auffassung in dieser Frage. Bevor er sie definierte, beauftragte er ein Theologengremium mit der eingehenden Untersuchung des Problems.

²⁷⁹ Laager 1996, S. 21-22.

²⁸⁰ Vgl. „Denn also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingeborenen Sohn gab, auf dass alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.“ (Johannes 3,18). „So wie der Menschensohn nicht gekommen ist, dass er sich dienen lasse, sondern dass er diene und gebe sein Leben als Lösegeld für viele.“ (Matthäus 20,28).

Abhandlungen von der körperlichen Pein geprägt, die die Hölle bereiten sollte²⁸¹, und zeichnen die Schmerzen nach, die Sündern widerfahren. Als wichtigstes Buch eines Christen im Mittelalter ist sie die unmittelbarste Quelle für das Verständnis von Sünde und Buße, Gut und Böse, Gott und dem Teufel.

Besonders relevante Teile für das Arbeitsgebiet sind außerdem das Gleichnis des reichen Mannes und des armen Lazarus sowie die Apokalypse des Johannes. Als Beispiel eines apokryphen Vorbilds für die Sterbekunst darf später auch auf den Tod Mariens eingegangen werden.

4.3.1. Die Apokalypse des Johannes

Das einzige prophetische Buch des Neuen Testaments stellt eigentlich eine Trostschrift für die verfolgten Christen in der Spätantike dar, weswegen sie auch in direkter Verbindung zur *ars moriendi* steht, die ebenfalls als Trost in der Stunde des Seelengerichts betrachtet werden darf. Für das Arbeitsthema ist eigentlich nur Kapitel 20 relevant, obwohl natürlich der gesamte Zusammenhang bekannt sein sollte. Darin heißt es:

*„Wenn die tausend Jahre vollendet sind, wird der Satan aus seinem Gefängnis freigelassen werden. Er wird ausziehen, um die Völker an den vier Ecken der Erde, den Gog und den Magog, zu verführen und sie zusammenzuholen für den Kampf; sie sind so zahlreich wie die Sandkörner am Meer. Sie schwärmten aus über die weite Erde und umzingelten das Lager der Heiligen und Gottes geliebte Stadt. Aber Feuer fiel vom Himmel und verzehrte sie. Und der Teufel, ihr Verführer, wurde in den See von brennendem Schwefel geworfen, wo auch das Tier und der falsche Prophet sind. Tag und Nacht werden sie gequält, in alle Ewigkeit. Dann sah ich einen großen weißen Thron und den, der auf ihm saß; vor seinem Anblick flohen Erde und Himmel und es gab keinen Platz mehr für sie. Ich sah die Toten vor dem Thron stehen, die Großen und die Kleinen. Und Bücher wurden aufgeschlagen; auch das Buch des Lebens wurde aufgeschlagen. Die Toten wurden nach ihren Werken gerichtet, nach dem, was in den Büchern aufgeschrieben war. Und das Meer gab die Toten heraus, die in ihm waren; und der Tod und die Unterwelt gaben ihre Toten heraus, die in ihnen waren. Sie wurden gerichtet, jeder nach seinen Werken.“*²⁸²

²⁸¹ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 29-30.

²⁸² Offenbarung 20,7-14.

Aus diesen Passagen geht zum einen hervor, dass Satan erst nach tausend Jahren, also erst beim Jüngsten Gericht auf die Erde kommen wird, um die Sünder zu quälen. Das münzt die Apokalypse um auf das „Tausendjährige Reich“, während dessen Satan gebunden, aber danach wieder freigelassen werden sollte²⁸³. Erst die endgültige Entmachtung Satans schafft die Voraussetzung für das unbegrenzte Reich Christi, das in der Johannes-Apokalypse mit der Chiffre eines „Neuen Jerusalem“²⁸⁴ beschrieben wird.²⁸⁵ Nach der Apokalypse wird Satan erst vorübergehend und dann endgültig entmachtet.²⁸⁶ Hier ist eine Doppeldeutigkeit bemerkbar; die Sünde muss zuerst durch ihr Erkennen, Reue und Buße aus dem Geist verbannt werden, damit seine Erlösung nach der Auferstehung stattfinden kann. Mit dem Aufkommen der Auferstehungserwartung wurde die Unterwelt immer mehr zum Strafort für die Sünder, zur Hölle, wenn die Strafe für ewig, zum *purgatorium*, wenn sie für zeitlich begrenzt galt. Den Garten Eden zu erreichen war eschatologische Gabe für die auferstandenen Gerechten und war andererseits das Ziel des individuellen Gotteserlebnisses.²⁸⁷ Die Offenbarung, und besonders die Stellen des Jüngsten Gerichts waren Anlass für zahlreiche figurative Darstellungen, die auch an öffentlichen Plätzen, wie dem Tympanon einer Kathedrale angebracht wurden. Sie waren tatsächlich für alle Menschen zugänglich. Was passiert, wenn der Sünder nicht reuig war, war demnach jedem bekannt.

4.3.2 *Der reiche Mann und der arme Lazarus*

Anhand der Apokalyptik lässt sich auch das Gleichnis des reichen Mannes und des armen Lazarus erklären, das im Grunde die Thematik des Jüngsten Gerichts auf zwei einzelne Personen bezieht und einen unmittelbaren Vergleich zwischen zwei Schicksalen zulässt. Aufgrund seiner Thematik soll dieses hier noch einmal angeführt werden, um den literarischen Zusammenhang zu den oben bereits genannten bildlichen Szenen zu liefern:

„Es war einmal ein reicher Mann, der sich in Purpur und feines Leinen kleidete und Tag für Tag herrlich und in Freuden lebte. Vor der Tür des Reichen aber lag ein armer Mann namens Lazarus, dessen Leib voller Geschwüre war. Er hätte gern seinen Hunger mit dem gestillt, was vom Tisch des Reichen herunterfiel. Stattdessen kamen die Hunde und leckten an seinen Geschwüren. Als nun der Arme starb, wurde er von

²⁸³ Offenbarung 20,1-6.

²⁸⁴ Offenbarung 21.

²⁸⁵ Van der Meer 1978, S. 8.

²⁸⁶ Van der Meer 1978, S. 9.

²⁸⁷ Van der Meer 1978, S. 8.

den Engeln in Abrahams Schoß getragen. Auch der Reiche starb und wurde begraben.

In der Unterwelt, wo er qualvolle Schmerzen litt, blickte er auf und sah von weitem Abraham, und Lazarus in seinem Schoß. Da rief er: Vater Abraham, hab Erbarmen mit mir und schick Lazarus zu mir; er soll wenigstens die Spitze seines Fingers ins Wasser tauchen und mir die Zunge kühlen, denn ich leide große Qual in diesem Feuer. Abraham erwiderte: Mein Kind, denk daran, dass du schon zu Lebzeiten deinen Anteil am Guten erhalten hast, Lazarus aber nur Schlechtes. Jetzt wird er dafür getröstet, du aber musst leiden. Außerdem ist zwischen uns und euch ein tiefer, unüberwindlicher Abgrund, sodass niemand von hier zu euch oder von dort zu uns kommen kann, selbst wenn er wollte. Da sagte der Reiche: Dann bitte ich dich, Vater, schick ihn in das Haus meines Vaters! Denn ich habe noch fünf Brüder. Er soll sie warnen, damit nicht auch sie an diesen Ort der Qual kommen. Abraham aber sagte: Sie haben Mose und die Propheten, auf die sollen sie hören. Er erwiderte: Nein, Vater Abraham, nur wenn einer von den Toten zu ihnen kommt, werden sie umkehren. Darauf sagte Abraham: Wenn sie auf Mose und die Propheten nicht hören, werden sie sich auch nicht überzeugen lassen, wenn einer von den Toten aufersteht.“²⁸⁸

Das Gleichnis stammt nach heutiger Erkenntnis nicht von Jesus, sondern gehört zu den Bildungen der frühen christlichen Gemeinde, weshalb es auch von Lukas zuerst erwähnt wird. Grundlage der Parabel dürfte ein ägyptisches Märchen gewesen sein, das wie die Parabel die Motive von Armut und Reichtum, Gut und Schlecht gegenüberstellt. Lange vor den ersten bekannten Bildern wurden diese dann in schriftlichen Zeugnissen, losgelöst von der Parabelerzählung, für bestimmte Fragestellungen herangezogen. Schon in frühchristlicher Zeit spielen sie eine Rolle, wenn es um den Aufenthaltsort der Toten bis zum Letzten Gericht geht.²⁸⁹ Das Gleichnis erfuhr naturgemäß viele verschiedene Deutungen, vor allem diente die Parabel aber der moralischen Lehre von den Lasten des Reichen, der Prahlucht, Wollust, dem Überfluss und Hochmut, der Gleichgültigkeit gegenüber Armut und Krankheit. Hauptaugenmerk liegt dabei darauf, dass Christus ein letztes Gericht mit Lohn und Strafe hält und dem Gläubigen eine Perspektive auf eine gerechte Beurteilung seines Lebens und seiner Taten bietet.²⁹⁰ Irenäus von Lyon²⁹¹ benutzt Abrahams Schoß für die Darstellung der

²⁸⁸ Lukas 16,19-31.

²⁸⁹ Wolf 1986, S. 153.

²⁹⁰ Sievers 2005, S. 11-14.

Aufnahme ins Himmelreich für Lazarus, wie auch Tertullian²⁹² den Schoß Abrahams als Inbegriff des Aufenthaltsortes der Seligen nach dem Tod bis zur Auferstehung ansieht.

4.3.3 Der Marientod

Im Zusammenhang mit dem friedlichen Tod muss auch die Szene des Marientodes genannt werden. In der *Legenda Aurea*, einer apokryphen Quelle, ist Marias Tod und dessen Umstände beschrieben. Diese Textstelle liefert die Grundlage für die bildliche Darstellung des Marientodes, der sich, wie bereits ausgeführt, besonderer Beliebtheit erfreute.

„Eines Tages nun entbrannte das Herz der Jungfrau heftig in Sehnsucht nach ihrem Sohn; ihr Geist geriet in große Unruhe, und sie musste Tränen in reicher Fülle vergießen. Da sie nicht mehr ohne den Trost ihres Sohnes bleiben konnte, der ihr für kurze Zeit entzogen worden war, siehe, da erschien ihr in großem Lichtglanz ein Engel, begrüßte sie als die Mutter seines Herrn und sprach:

„Sei begrüßt, Maria, du Gesegnete, die du den Segen dessen empfängst, der Jakob sein Heil gab! Siehe, ich bringe dir, meiner Herrin einen Palmzweig aus dem Paradies! Lass ihn vor deiner Bahre einhertragen, wenn du in drei Tagen von deinem Leib genommen wirst, denn schon erwartet dein Sohn dich, seine verehrungswürdige Mutter.“

Da antwortete Maria:

„Wenn ich vor deinen Augen Gnade gefunden habe, so bitte ich dich: Offenbare mir deinen Namen! Doch bitte ich dich noch inständiger darum, dass die Apostel, meine Söhne und Brüder, sich alle bei mir versammeln, damit ich die vor meinem Tod mit meinen leiblichen Augen nochmals sehe, von ihnen begraben werden kann und in ihrer Gegenwart meinen Geist Gott zurückgeben darf. Aber auch um das bitte ich dich inständig: Möge meine Seele, wenn sie den Leib verlässt, keinen hässlichen Geist

²⁹¹ „Nachdrücklich hat uns der Herr darüber belehrt, dass die Seelen gar nicht von einem Leib in den anderen überwechseln, sondern (im selben) verbleiben und auch das Gepräge des Leibes, zu dem sie gehören, nicht verändert und dass sie sich an die Werke erinnern, die sie hier getan und unterlassen haben. Diese Belehrung hat er in der biblischen Geschichte vom Reichen und von Lazarus gegeben, der im Schoß Abrahams ruhte (Lukas 16,19-31). Er sagt dort, dass der Reiche den Lazarus nach dem Tod sah, und genauso den Abraham, und dass sie alle beide an dem Platz blieben, der ihnen zugeteilt war (...). Damit ist völlig deutlich ausgesprochen, dass die Seelen an ihrem Platz bleiben, nicht von Leib zu Leib überwechseln und dass sie Menschengestalt haben, um erkannt werden zu können, um sich an das zu erinnern, was hier ist; weiter das Abraham prophetische Begabung hat und jeder Mensch bereits vor dem Gericht den Aufenthaltsort bekommt, den er verdient.“ (Irenäus von Lyon, *Adversus haereses*, ed. Brox 1993, II,34,1).

²⁹² „Wenn die Seele irgendwelche Marter oder Erquickung im voraus kostet, sei es im Kerker oder in der Behausung der Unterwelt, im Feuer oder im Schoße Abrahams, so wird damit die Körperlichkeit der Seele bewiesen sein. Denn eine unkörperliche Substanz erleidet nichts, weil sie nichts hat, wodurch sie leiden könnte.“ (Tertullian, *De anima*, ed. Waszink 1980, VII,4).

sehen, und die Macht Satans begegne mir nicht!“ (...)

*(...) Als aber Maria alle Apostel vereinigt sah, pries sie den Herrn und setzte sich bei brennenden Lichtern und Lampen in ihre Mitte. (...)*²⁹³

Die Jungfrau Maria kann friedlich entschlafen, es gibt keinen Streit der himmlischen und höllischen Sendboten um ihre Seele. Als Heilige und Mutter Gottes erfährt sie die Erlösung schon in der Stunde des Todes. So begründet Maria und ihr seliges Ende einen Ansporn und Trost für die Menschen im Sterben. Durch die symbolisierte Form des unangefochtenen und sanften Todes vermittelt sie den richtigen und erstrebenswerten Tod.²⁹⁴

4.4 Der Seele Rat

Ein eindrucksvolles Beispiel für eine unabhängig von den biblischen und apokryphen Schriften zu findende Auseinandersetzung mit dem Seelenheil stellt auch ein Erbauungsbuch aus dem Brixner Priesterseminar dar, das im 14. Jahrhundert von Heinrich von Burgeis verfasst wurde und in einer Kopie von 1441 überliefert ist.²⁹⁵ Das Gedicht, das in einer Art Unterhaltung gehalten ist, beginnt mit dem Sterben Jesu, gefolgt von Betrachtungen über Tugenden und Laster und über das kirchlich gewünschte Verhalten. Beendet wird der Text von einem personifizierten Sünder und dessen Seele, die sich mit Buße, Reue, Beichte und Gericht auseinandersetzen muss. Als Auszug wurde hier die Stelle gewählt, in der die Seele sich bei *Frau Buße* über die Wirkungslosigkeit ihrer Gebete beklagt und dass sich ihr Flehen nach Rettung nicht realisiert hatte²⁹⁶:

*„Vil maniger bittet gar bettleich
Vnd sprichet herre got von himelreich
Hylf mir von sunden vnd aus not
Vnd das mich der gehe tot
Herre got nicht begreifen muosse
Vncz ich dir wol puesse
Den got doch nicht er horet hat.*

Er pat got uil vnd genug

²⁹³ De Voragine, *Legenda Aurea*, ed. Laager 1982, S. 454-456.

²⁹⁴ Altner 1981, S. 67.

²⁹⁵ Heinrich von Burgeis, *Der Seele Rat*, 1441.

²⁹⁶ Schwob 1998, S. 18-19.

*Vil oft er an sein hercz slueg
Von rewg(e)n herczen es doch nicht gie
Wan er die sund nye v(er)lie
Er hiet es ymm(er) wol getriben
Wér er lebentiger peliben*

...

*Er pessert doch nye sein leben
Wer sein rew gancz gewesen
So wisse er wer wol genesen.*

Engel und Teufel:

*do sprach die sel weis
Herr got ich pit dich
la genedikleich(e)n mich
Schaiden von dem leib
die tiefel von mir treib
dein guet mich vor In bewar
Send mir d(er) engel schar
das sy ze trost kommen mir
Mein geist h(er)r empfilch ich dir
Mit disem wort sy v(er)lie
den leib / sy fur hin / In lie sy hie*

...

*(d)o empfie <n>gen froleich
die engel lobleich
die selen mit ainer schon schar
die tiefel warn auch dar
Ein vil michel her komen
Die auch die sel wolten han genom(en). „²⁹⁷*

Zum Schluss wird die Seele erlöst, während Teufel ein lautes Protestgeschrei erheben, weil die Seele nach einem solch lasterhaften Leben doch ihnen gehöre. Solche Gedichte sind Zeugnis um die drängende Sorge um das Seelenheil, die dann im *Opusculum Tripartitum*, im *Speculum artis bene moriendi* sowie in den Begleittexten der verschiedenen *artes* verdichtet

²⁹⁷ Heinrich von Burgeis, Der Seele Rat, 1441.

und zu einer Anleitung ausgebaut wird.

4.5 Das *Opusculum Tripartitum*

Die „Initialzündung“²⁹⁸ der regen Auseinandersetzung mit Sterbeliteratur des 15. Jahrhunderts setzt Johannes Gerson²⁹⁹ um das Konzil von Konstanz (1414-18) mit seinem *Opusculum Tripartitum*. Die Schrift entsteht zwischen dem reformatorischen Umfeld³⁰⁰ von Bischöfen und Priestern aus dem Konzil heraus und im Einflussgebiet von Nikolaus von Dinkelsbühl an der Universität Wien, dem geistigen Zentrum des süddeutschen Raums dieser Zeit.³⁰¹ Durch die lateinischen³⁰² und volkssprachlichen Übersetzungen³⁰³ des *Opusculum Tripartitum* erfreute es sich einer breiten Rezeption. Das Buch, das auf zahlreiche Vordenker zurückgreifen kann³⁰⁴, soll weitgehend praktischen Zwecken im „Berufsalltag“ der christlichen Seelsorge dienen. Der Verfasser empfiehlt es daher, allen voran den einfachen Priestern ohne höhere theologische Ausbildung, sowie jedem frommen Christen, der an seiner Pflicht zum regelmäßigen Kirchgang gehindert wäre, den Heranwachsenden und schließlich den Vorstehern, die Spitäler besuchen und sich um die Kranken sorgen. Die Lehre vom *purgatorium* schuf dabei eine wichtige theologische Voraussetzung, um den von den Seelsorgern gefürchteten Fehlhaltungen der Bußgesinnung, der *praesumptio* und der

²⁹⁸ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 35.

²⁹⁹ Johannes Gerson, geboren am 14. Oktober 1363 in der Rethel bei Gerson. Ab 1377 studiert er in Paris. 1382 wechselt Gerson an die theologische Fakultät der Universität und studiert bei Gilles Deschamps und Pierre D'Ailly zehn Jahre lang Theologie. 1393 wird Gerson Dekan von St. Donatus in Brügge. 1395 übernimmt Gerson die Stelle von Pierre d'Ailly und beginnt seine Arbeit als Professor und Kanzler an der Pariser Universität, der Sorbonne. Durch die Aktivität am Konzil in Konstanz muss er nach dem Konzil im Exil leben, darunter in Wien und in Melk. Ab 1419 lebt er in Lyon und stirbt 1429 ebenda. (Farkas/Horváth/Mészáros 2016, S. 294-295).

³⁰⁰ Reformatorisch meint in diesem Fall die innerkatholischen, nicht die protestantischen Bestrebungen der Kirche, sich von innen heraus zu erneuern. Dies sollte durch die Aufhebung des Schismas, der Neutralisierung der Bewegung des John Wycliff und die Verurteilung von Jan Hus geschehen. Zudem erschienen Äbte auf dem Konzil, um ein Erneuerungsprogramm im Geiste der Benediktinerregel und der früheren Bestrebungen für die Klöster zu schaffen. (Farkas/Horváth/Mészáros 2016, S. 290).

³⁰¹ Akerboom 2003, S. 213 und 216.

³⁰² Diese wurde durch die französischen Bischöfe forciert, sie verlangten eine Übersetzung ins Lateinische (1408), um Sprachgrenzen überwinden zu können. (Birkhofer 2008, S. 237).

³⁰³ Deutsche Übersetzung durch Johannes von Speyer: *De confessione et de arte moriendi* (Melk: Cod. 235, Cod. 273, Cod. 570, Cod. 677).

³⁰⁴ Rupert von Deutz, *De meditatione mortis*, 12. Jahrhundert; Bernhard von Clairvaux, *Epistolae, Ad Romanum Romanae Curiae Subdiaconum*, 12. Jahrhundert (Einteilung der Todesarten nach Bernhard findet sich im 13. Jahrhundert als eigenständiges Werk wieder: *De triplici morte malorum mala et triplici bonorum bona*); Hildegard von Bingen, *Revelationes*, Traktat über den Tod, 12. Jahrhundert; Bonaventura, *Soliloquia de quatuor mentalibus exercitiis*, nach 1257; *Somme le Roi*, 1270; Thomas von Aquin, *Speculum Humanae Salvationis*, 13. Jahrhundert; Heinrich Seuse, *Wie man sol lernen sterben und wie ein bereiter Tod beschaffen ist*, 14. Jahrhundert; Bernhardin von Siena, *Speculum peccatorum de contemptu mundi*, 14. Jahrhundert.

desperatio, zu entgehen.³⁰⁵

Das Werk besteht aus drei Teilen, wobei Gerson mit dem dritten Teil, dem *de scientia mortis* im Grunde eine neue Textsorte geschaffen hat. Es handelt sich um eine Kombination von Ermahnungen als Hilfe am Sterbebett und einer Anleitung zur Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit mithilfe von Mahnungen, Fragestücken³⁰⁶, Gebeten und Anweisungen³⁰⁷, die in vier Teile³⁰⁸ gegliedert ist. Im Folgenden wird ein Auszug einen Eindruck vom Charakter der Schrift geben³⁰⁹:

„Ob der chrankch noch gots
leichnam nicht enphangen
hat oder das heilig
öl so schol man in fragen ob er
perait sey dý selben heilichait
mit andacht zw enphahen · wår
aber verfechleich das des chrankchen
antwort awff dý obgenanten
frag nicht genueg
tzâm so schol man dar zw.

³⁰⁵ Winkler 1998, S. 5.

³⁰⁶ Die sechs Anselmischen Fragen (*admonitio morienti*) stellen das älteste Formstück der Schrift dar (Wilhelm-Schaffer 199, S. 153): Ob der Kranke fest im christlichen Glauben und Gehorsam als ein treuer Sohn der Kirche sterben wolle, ob der von Gott Verzeihung seiner Sünden begehre, ob der im Fall der Wiedergenesung besser leben wolle als bisher, ob er sich einer oder einiger ungebeichteten Todsünden bewusst sei und sie beichten wolle, ob er, wenn möglich, restituieren wolle und ob er allen Beleidigern gern verzeihe. Vgl.: „Djs ist wy man frage sol einen pruder der an dem tod leit als maist anshelmus vo kamelplgert also soltu frage den pruder und also sol er antworten Spruch pruder trauest du dich das du vi cristeliche glaube stirbst so antwort er ia Gibestu dich schuldig das du nit so wol gelebt hast so du soltest ia Fewen dich dem sunde und woltestu sy pußzen ob du zeit hetest zu leben ia Gelaubestu das ihus rpus gestorbe ist ia dankestu ym des ia Gelaubestu das du nicht behalten macht werdden dan mit rpus marter ia Denck dar an solag dem sel mit deme leichna ist und sel an rps tod alle dem zu derligt vu an ander daßem sache beuile dich und decke dich und bewind dich yn seine und will dich dan unser her urtailn so sprich her ich wirff zwische mich un deiner urtailn rpi tod ich mag anders vor dir mit geste sprircht dan vater her das du verdint habst dy vdampniß so sprich her ich leß rpi tod zwische mich und meiner missetat im opfer dir sen widihkeit für mein im wirdihkeit und sez seine tod zwischen mich und deine zorn Darnach sprich dreistund disen vers In manus tuas domine siu menid spiritu meii redemisti me domine deus veritatus || wem dis vor wirtgeseit an seim tod der stirbt und sicherlich ist vor dem ewige tode. a m e n“ (Nach Anselm von Canterbury, 14. Jahrhundert, 161r-162v). Es zeigt sich, dass ältere Übertragungen der *admonitio morienti* ausgebaut oder verändert wurden.

³⁰⁷ Rudolf 1957, S. 114-115.

³⁰⁸ 1. Unterwerfung unter Gottes mächtige Hand, nach dessen Willen alle sterben müssen.
2. Dankbare Anmerkungen der uns von Gott erwiesenen Wohltaten
3. Geduldiges Ertragen von Leiden und Tod als Buße unserer Sünden
4. Vollkommene vertrauensvolle Hingabe unserer Selbst an Gott

³⁰⁹ Es werden zwei verschiedenen Übersetzungen vorgelegt, um ein Gefühl von der Unterschiedlichkeit der Sprache zu erlangen.

legen dy ertzney“³¹⁰

*„Auch schol man
nicht dem siechen geben alzu
groß hoffnung daz er wieder
mug pegreifen die leibleich
gefunthait · Sunder vil
mer schol man ym eýndringen
die erst ermanung*“³¹¹

*„So hat der pabst mit einer
offenwaren faczung des Decretals
Extra penitentia et
re capitulum cum Infirmitas
etc Einem yeden arczt ist
strengleich poten das er chainem
siechen ee die leipleich
erczneý raich oder er verman
in desersten ze siechen den
gaistleichen arczt · das ist den
peichtiger ·*“³¹²

Die einzigartige Popularität des Textes zeigt auch der Umstand, dass der französische Bischofskreis seine Nutzung auf Synoden dekretierte und es sogar unter die Rituale aufnahm.³¹³ Auffällig ist, dass sich Gerson sowohl strukturell als auch inhaltlich sehr nahe an der zeitlich vorhergegangenen *Reformatio Sigismundi* zu orientieren scheint. Es wirkt fast, als wäre sein Text eine seelsorgerische Version der *Reformatio Sigismundi*.³¹⁴ Auch daraus kann

³¹⁰ Johannes Gerson, *Opusculum*, ed. Speyer 1440.

³¹¹ Johannes Gerson, *Opusculum*, ed. Speyer Mitte 15. Jahrhundert.

³¹² Johannes Gerson, *Opusculum*, ed. Preußen 1423.

³¹³ Farkas/Horváth/Mészáros 2016, S. 301.

³¹⁴ Die *Reformatio* spricht von der Kirche in einer Art, in der das *Opusculum* vom Sterbenden spricht. „(...) wer darzu tut, das wir zu reht kummen mügent, der wurt gefrigit, er sy edel oder unedel, er sy her oder kneht; es mus einen ganck han oder man mus sterben; wir sint nu im letsten alter; ir müssen innen werden, das kein kunst hyewyder sin mag; all bücher mügent uns nit helffen, das swert dut es alles; darumb wil uns got ein semblich ge dem tewffel, der lest sye, wann es not thüt; dye gerechten gewynnen den ganck, dye bößen geyst warten er iren, do sye ye belder koment, so in ye lieber ist; man müß yn balde dye yren schicken, dye wirt man weysen mit

sich die Beliebtheit und das offensichtliche Interesse der Kirche an der Verbreitung des *Opusculum Tripartitum* erklären lassen. Es wurde von den Lesern so gut angenommen, dass es zu einer Auskopplung der *ars moriendi* als eigenständiger Text³¹⁵ kam³¹⁶, der in einer längeren und einer kürzeren Version verbreitet wurde, der QP und der CP³¹⁷ Version, die schon eingangs angesprochen wurden. In diesen werden im Fließtext³¹⁸ immer wieder Zitate eingebracht, die zum einen Verweise auf Propheten, Heilige und die Evangelisten geben, zum anderen auch Kirchenväter und Theologen nennen. Sie dienen als Vorbild und Legitimation der Schrift, und sollen dem Sterbenden sowie dem Vortragenden die Rechtmäßigkeit der empfohlenen Handlungen bestätigen. Allerdings scheint sich zumindest in den deutschen Übersetzungen eine rege Umformung der Texte eingestellt zu haben. Schon alleine im Vergleich zwischen einer *ars moriendi* von 1468/69³¹⁹ und einer um 1475³²⁰ werden erhebliche Unterschiede deutlich. So zitiert die Ulmer Ausgabe Theologen, Heilige und die Kirchenväter³²¹, während die Version aus Basel über diese kaum ein Wort verliert. Im Vergleich mit einer um 1520 entstandenen Version von Weyssenburger³²² zeigt sich auch, dass verschiedene Exempla zusätzlich eingefügt werden konnten³²³, die sich beispielsweise in

swerten; welch dann also in ungehorsamkeyt sterben, dye schicket man, dahin sy gehören, daz ist zü dem tewffel in dye helle etc.“ Reformatio Sigismundi, ed. Koller 1964, Ankündigung des „letzten“ Weltalters, S. 215-216.

³¹⁵ Farkas/Horváth/Mészáros 2016, S. 300.

³¹⁶ Die Abhandlung des Johannes von Kastl steht im Licht der Gerson-Rezeption unter den Benediktinern und war ein bedeutender Grund für die Entstehung der bebilderten *ars moriendi*. (Farkas/Horváth/Mészáros 2016, S. 301-302). Auf diese und Gerson soll sich Fermo Dominicus de Capranica bezogen haben, der 1452 das *Speculum artis bene moriendi* publiziert. (Rudolf 1957, S. 75). Damit entsteht es demnach zu spät, um Einfluss auf die Bildgestaltung der Wellcome-Folge oder der Stiche des Meisters E.S. zu nehmen.

³¹⁷ Ist im Grunde eine Version des *Speculum artis bene moriendi*.

³¹⁸ Dazu wird eine Blockbuch-Edition von 1468/69 angeführt.

³¹⁹ *Ars moriendi*, ed. Ulm 1468/69. Datiert von Schreiber. (Schreiber 1902, S. 263).

³²⁰ *Ars moriendi*, ed. Basel 1475. Datiert von Schreiber. (Schreiber 1902, S. 266).

³²¹ Auszüge: „*Als Gregorius spricht. So vil wyter ist die gottes liebe/ So vil die liebe grosser ist zu dem sitlichen.*“ (*Ars moriendi*, ed. Ulm 1468/69); „*Als Bernhardus spricht/ am anefang ist gewesen aller sunde/ un am ursach alles ubels.*“ (*Ars moriendi*, ed. Ulm 1468/69); „*Und Sant Augustin spricht/ ain ieglich mensch i sünde gesetzt verzweiflet er in vonem ablaß.*“ (*Ars moriendi*, ed. Ulm 1468/69).

³²² *Ars moriendi* ed. Weyssenburger 1520. Datiert durch das Impressum.

³²³ Zusätzlich genannt werden Cassiodor, Papst Innozenz, Seneca, Isidor von Sevilla, Scotus, Naaman von Syrien, Hugo de St. Victoire, sowie die Evangelisten, die namentlich erwähnt sind. Außerdem wird ein Exemplum „*Von einem Babst der erlost ward von pein/durch drey pater noster von seinem frümen Capellan*“ eingefügt. (*Ars moriendi* ed. Weyssenburger 1520). Auffällig sind auch Unstimmigkeiten, wie die Tatsache, dass Ezechiel zitiert wird, der Antonius erwähnt, wie er dem Teufel widerstanden hat. (*Ars moriendi* ed. Weyssenburger 1520). Das Buch Ezechiel allerdings erwähnt Antonius nirgends. Offensichtlich sind solche Versehen oder Falschverweise keine Seltenheit; in der Edition, die von Akerboom angeführt ist, kommt es auch zu einem Falschverweis auf Bernhard von Clairvaux (Akerboom 2003, Anm. 163). Die Edition von 1520 fällt zudem durch ihre bildliche Gestaltung auf, da sie nicht die elf Szenen der Versuchungen und der Troste wiedergibt, sondern lediglich vier Bilder eingefügt hat. Diese sind aber nicht miteinander verbunden, weil sie aus verschiedenen Händen stammen; das Titelbild ist eine Sterbeszene in Anlehnung an die *ars moriendi*, darauf folgt eine Seelenwägung, dann setzt der Text ein. Mitten im Text wurde die „Versuchung im Glauben“ des Meisters des Blumenrahmens eingefügt. Das letzte Bild findet sich gemeinsam mit dem Impressum auf dem

der Version von 1468/69 nicht finden lassen. Die Zitate der Heiligen und Theologen lassen sich meistens in ihren Schriften wiederfinden³²⁴, manche allerdings sind derart sinngemäß wiedergegeben, dass ein direkter Vergleich nicht möglich ist³²⁵. So kann angenommen werden, dass es eine große Freiheit in der Gestaltung der Texte gab, die auf verschiedene Geschmäcker, Gelegenheiten und Rezipienten zugeschnitten werden konnten. Darüber gingen viele Inhalte verloren oder wurden hinzugeführt, was allerdings bemerkenswerterweise keine Auswirkungen auf die Bilder hatte.

4.6 Autoren und Rezipienten

Die Autoren der *ars moriendi* sind also immer geistliche und Universitätstheologen gewesen, die aufgrund ihrer zeitlichen und thematischen Nähe zu den beiden Konzilien von Konstanz und Basel im Geiste einer Reformkirche schrieben.³²⁶ Mit der Reformation und dem Gedanken Luthers, dass der Mensch schon durch Jesu Tod von seinen Sünden erlöst wurde, und darum seine Taten nicht seine Erlösung lenken können³²⁷, macht sich ein Rückgang der Beliebtheit um 1530 bemerkbar.³²⁸ Eine Edition von 1500 beweist zudem, dass sich die *ars*

letzten Blatt und zeigt zwei Putti, die das Druckmeisterzeichen tragen.

Dieses Exempel stellt keinen Einzelfall dar; in vielen *artes moriendi* werden zusätzliche Bilder vor oder nach der klassischen Elferfolge eingestellt. Als Beispiel soll hier ein Blockbuch aus Süddeutschland angeführt werden, das nach der Folge noch zwei weitere Szenen anführt. Zum einen Jesus, wie er von Gottvater zu seiner Rechten gebeten wird, und zum anderen die Erschaffung des Menschen und der Sündenfall. (*Ars moriendi*, ed. Süddeutschland 1480). Datiert durch Schreiber. (Schreiber 1902, S. 262).

³²⁴ „Die gesunten bedurffen kains arzt/sunder die krancken/Ich pin kome zu fodern nit die gerechten/sunder die sunder.“ (*Ars moriendi*, ed. Weyssenburger 1520, vgl. Matthäus 9,12-13); „In ewer gedult wert ir besitzen ewer sel/und alls der mesch durch gedult hailt sein sele/also verdampft er sy durch ungedult.“ (*Ars moriendi*, ed. Weyssenburger 1520 vgl. 2. Petrus 1,6); „Als christus spricht im evangelio/Alle ding sind möglich dem der glaubt.“ (*Ars moriendi*, ed. Weyssenburger 1520 vgl. Markus 9,23); „Wan sant Johannis spricht Apocalipsis iiJ.cp. Die ich lieb hab die straff ich.“ (*Ars moriendi*, ed. Weyssenburger 1520 vgl. Offenbarung 3,19).

„Wan Gregorius spricht/ kam ungedultig wat empfahen dz rich der himel (...)Wan Gregorius spricht got der herr fugt uns zu / zitliche straf/die ewige rach ze vermid.“ „Und gregori Ainigkait an gedult mag mit behalte werde/ Si ist och nutzlich als der herr spricht In uwer gedult werdet ir uwer sele besitzen Un gregori Es ist verdienlich widerwerig liden wan sich flussen zu gutten werken.“ (*Ars moriendi*, ed. Ulm 1468/69) vgl. „Denn niemand, der murt, erlangt das Himmelreich, niemand, der es erlangt, murt.“ (Gregorius, *Homiliae*, ed. Fiedrowicz 1997, 19,4), „Wäre er damals von Kreuz gestiegen, indem er den Höhnenden nachgab, so hätte er uns nicht die Tugend der Geduld vor Augen geführt. Doch wartete er ein wenig, ertrug die Schmähungen, erduldet die Verspottungen, bewahrte die Geduld, schob die Bewunderung auf, und er, der nicht vom Kreuz herabsteigen wollte, ist aus dem Grabe erstanden.“ (Gregorius, *Homiliae*, ed. Fiedrowicz 1998, 21,7).

„Un bernhardus. Gottes guttlichkait ist grösser wan alle sunde.“ (*Ars moriendi*, ed. Ulm 1468/69) vgl. „Der Grund, weshalb wir Gott lieben sollen, ist ganz einfach Gott, und das Maß ist die Maßlosigkeit“ (Schellenberger 1982, S. 180 nach Bernhard von Clairvaux, Abhandlung „Über die Gottesliebe“; Schellenberger 1982, S. 153-158 nach Bernhard von Clairvaux, Predigten über das Hohelied.).

³²⁵ „Auch so spricht Augustinus Nyemant sol verzweyfel.“ „Auch spricht Augustinus/ Einen liebhabenden ist nit zu swer.“ (*Ars moriendi*, ed. Weyssenburger 1520).

³²⁶ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 161.

³²⁷ Vgl. Anmerkung 206-210.

³²⁸ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 163.

moriendi als katholische Gegenschrift verhalten hat. Im Weyssenburger Blockbuch wird im Text der Glaube an die katholische Kirche und der Kauf von Ablass ausdrücklich forciert und verlangt.³²⁹ Ein instrumentalisierte Druck als Gegenschrift gegen die lutherischen Tendenzen ist darum durchaus anzunehmen, eben auch weil Luther eine eigene *ars moriendi* verfasste. Man kann also davon ausgehen, dass die *ars moriendi* von einer katholischen Elite verfasst und aktiv vertreten wurde. Das macht auch Sinn, war die Kirche doch damals die einzige Korporation, die als Bindeglied zwischen den Gesellschaftsschichten fungierte und darum „die Öffentlichkeit“ in eigentlichen Sinne darstellt.³³⁰

Wer die Besitzer der Bücher oder der einzelnen Blätter waren, ist deutlich schwieriger zu beantworten. Augenscheinlich stand die höhere Instanz, also Bischöfe hinter der Verbreitung dieser Schriften, was auf den Wunsch der Unterweisung nicht nur der Kleriker³³¹, sondern auch der Laien³³² hinweist, wie aus den Schriften selbst hervorgeht. Wie schon vor dem Druck besaßen Abteien, Stifte und Adelige illustrierte Handschriften.³³³ Fürsten, Adelige und führende Kirchenmänner als Adressaten sind durch die Widmungen bezeugt.³³⁴ Mit dem Bilderdruck³³⁵ wurde es nun aber möglich, in großer Zahl ganze Bilderfolgen mit beigeschnittenem Text auf den Markt zu bringen. Auch für den gewöhnlichen Gelehrten, den Geistlichen oder den gebildeten Bürger war nun ein Exemplar erschwinglich.³³⁶ Diese Entwicklung lässt sich auch anhand der Werke des Meisters ES. nachvollziehen. Er druckte seine Bilder nicht nur für eine kleine Elite, sondern für das Massenpublikum in den von einem starken Bürgertum geprägten Städten des Oberrheins. Zudem versorgte er viele bekannte Wallfahrtsorte mit Andachtsbildern, die an die Gläubigen verkauft wurden.³³⁷ Es lässt sich

³²⁹ *Ars moriendi*, ed. Weyssenburger 1514 (Datiert durch Impressum). Es ist eines seiner früheren Druckwerke in Landshut; in Nürnberg druckte er bereits 1512 eine Version. Bemerkenswert ist, dass Johannes Weyssenburger vor 1524 auch die päpstliche Bulle gegen Luther druckte (Cole 1975, S. 97). Aber auch: Martin Luther, *Tractatus de hijs qui ad ecclesias confugiunt tam iudicibus secularibus quam ecclesie rectoribus et monasterium prelatibus perutilis*, Landshut 1517; aber wieder: Johann Fundling, *Anzaigung zwayer falschen zungen des Luthers wie er mit der ainen die paurn verfuertet, mit der andern sy verdammet hat*, Landshut 1526.

³³⁰ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 191.

³³¹ Die Adressaten des *Speculum artis bene moriendi* sind in erster Linie Ordensleute: der Leser wird mit „*carissime frater*“ angeredet. (Palmer 1995, S. 318).

³³² Im *Opusculum Tripartitum* wird der Leser mit „*Lieber frewnt oder frewntinn*“ angesprochen. (Johannes Gerson, *Opusculum*, ed. Speyer 1440).

³³³ Van der Meer 1978, S. 273.

³³⁴ Wilhelm-Schaffer 1999 S. 131-132.

³³⁵ Die älteste erhaltene Blockbuch-Apokalypse ist in den nördlichen Niederlanden entstanden, höchstwahrscheinlich um 1420-35 in Haarlem. (Van der Meer 1978, S. 273).

³³⁶ Van der Meer 1978, S. 273.

³³⁷ Kat. Ausst. Graphische Sammlung München/Kupferstichkabinett Berlin 1987, S. 17.

folglich vermuten, dass die bürgerliche Kultur nicht erst mit dem „*Ende des Mittelalters*“³³⁸ oder einem scharfen Datum wie 1517 einsetzt, sondern schon früher die Kirche als Ort der geistigen Auseinandersetzung ihre Singularität verliert, und die Stadt beziehungsweise die profane Welt Raum bietet für theologische Gedanken. Dass aber die Bücher für die arme Bevölkerung gemacht wurden, ist sehr unwahrscheinlich. Für den größten Teil der Bevölkerung dürften es Luxusgegenstände gewesen sein, die auch vererbt wurden.³³⁹ Von einer „*Lektüre daheim*“³⁴⁰ kann daher eher weniger gesprochen werden. Trotzdem wird durch diese Bücher auch die mittlere Bevölkerungsschicht zumindest annähernd in ihren Bedürfnissen reflektiert³⁴¹ und nicht nur die geistige und weltliche Elite.³⁴² Dass sie in Latein und in Volkssprache übersetzt und als Blockbuch gedruckt wurden, weist schon vor ihrem Druck zum einen auf einen hohen Beliebtheitsgrad und rückwirkend wieder auf ein großes Verbreitungspotenzial hin. Es wurde eine neue Zielgruppe angesprochen und offensichtlich auch erreicht, weswegen zahlreiche volkssprachliche Übersetzungen entstanden.³⁴³ Der hohe Verbreitungsgrad³⁴⁴ der Bücher konnte allerdings nur mit der damals erst kürzlich erfundenen Druckpresse³⁴⁵ erreicht werden. Dieses Medium selbst bringt einige Einschränkungen und zugleich Freiheiten mit sich. Technisch wurde das Buch zuerst abhängig von einem Holzschnitzer, einem Drucker und einem Schreiber, da der Text zu den Schnitten zuerst handschriftlich und erst später auch geschnitten wurde. Mit Gutenberg wird diese Technik

³³⁸ Sievers 2005, S. 144.

³³⁹ Schneider 1991, S. 35-36.

³⁴⁰ Rudolf 1957, S. 3-8.

³⁴¹ Die Aktualität eines Bewusstseinsinhaltes lässt sich an der Zahl der überlieferten Handschriften nicht unbedingt messen. Auch weil das Aktuelle oft so selbstverständlich war, dass es gar nicht publiziert wurde oder mündlich tradiert wurde. (Wilhelm-Schaffer 1999, S. 192).

³⁴² Winkler 1998, S. 10.

³⁴³ Fuhrmann 1997, S. 8.

³⁴⁴ Ort	Summe Editionen	religiöse Buchproduktion	<i>artes moriendi</i>
Venedig	3754	974	4/5
Paris	2254	1063	17/18
Rom	1613	456	1/2
Köln	1304	669	8/16
Straßburg	980	561	2
Mailand	962	226	1/2
Lyon	909	342	4/6
Augsburg	893	444	2/4
Florenz	839	422	6
Leipzig	745	193	9

Ca. 500 Exemplare pro Edition
(Wilhelm-Schaffer 1999, S. 193 nach Chartier 1976, S. 61).

³⁴⁵ Zu den frühesten datierten Einblattholzschnitten gehören eine Darstellung der Maria mit Kind aus dem Jahre 1418 und die berühmte Darstellung des Hl. Christopherus von 1423. Wahrscheinlich kamen die ersten Einblattholzschnitte aber schon um 1400 auf. (Mertens 1991, S. 30).

natürlich einfacher und darum auch im Verkauf und der Herstellung billiger. Logistisch wurde es für die Schneider und Literaten wichtig, in der Nähe einer Druckpresse zu arbeiten, was gegen Ende des 15. Jahrhunderts etwa 250 Orte einschloss.³⁴⁶ Der Kupferstich, wie vom Meister E.S. geschaffen, benötigte eine spezielle Presse, die Walzenpresse, die nicht viel früher als die Buchdruckpresse erfunden worden sein dürfte.³⁴⁷

Dass die Bücher von Laien in der Sterbestunde verwendet wurden, ist angesichts der Adressierung wahrscheinlich. Wilhelm-Schaffer jedoch zweifelt daran, dass in Zeiten der Pest die Bücher von Laien benutzt wurden, um den Sterbenden beizustehen. Die Panik vor der Krankheit wäre zu groß gewesen und die Annahme, dass eine aufopfernde Pflege der Kranken stattgefunden habe, findet sie blauäugig.³⁴⁸ Sicher waren die wenigsten Menschen angesichts der hochansteckenden Seuche bereit, sich diesem Infektionsrisiko auszusetzen. Über diese spezielle Situation lässt sich sicher streiten, auch weil, wie erwähnt, die Bücher sicher nicht in alle Bevölkerungsschichten reichten und daher auch nur von einem Nutzen für die gehobene Mittelschicht, wie wir sie heute nennen würden, war. Die massive Überlieferung der Sterbebücher aber zeigt eine Tendenz im Spätmittelalter an, die auf eine Ausweitung der Seelsorge abzielt. Diese Absicht brachte eben aber doch mit sich, dass Weltpriester und Laien sich wie Ordensleute verhalten konnten.³⁴⁹ Dabei ist es aber eher abzulehnen, dass diese Literatur ihre lehrhafte Funktion nur in den Händen von Lehrern entfalten konnte, wie Schneider³⁵⁰ es annimmt. Der Inhalt der *ars moriendi* ist sowohl aufgrund des Texts, und besonders aufgrund der Bebilderung durchaus auch in der Hand von Laien sinnvoll. Das unterstreicht die Form des Textes, der den Leser an das Thema heranführt und ganz deutliche Anweisungen gibt. Dadurch hatte der Sterbende auch ohne Begleitung eines Klerikers die Chance, dem Fegefeuer zu entkommen oder wenigstens kürzer darin verweilen zu müssen.³⁵¹

5. Sozialgeschichte

Im Sinne einer kulturhistorischen Annäherung an das Thema müssen für das Arbeitsgebiet auch die politischen und sozialen Umstände vor und während der Entstehungszeit der *ars moriendi* beleuchtet und hinterfragt werden. An dieser Stelle ist es aber nötig zu erwähnen, dass folgende Darstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt; es soll ein Überblick

³⁴⁶ Mertens 1991, S. 31.

³⁴⁷ Kämmerer 1896, S. 144.

³⁴⁸ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 165.

³⁴⁹ Palmer 1995, S. 316 und 319.

³⁵⁰ Schneider 1991, S. 37.

³⁵¹ Winkler 1998, S. 5.

über verschiedene Quellen und Forschungsmeinungen wiedergegeben werden, um ein möglichst aussagekräftiges Umfeld für die *ars moriendi* zu schaffen. Man ist versucht dafür „typisch mittelalterliche“ Attribute³⁵² heranzuziehen und sie mit dem Arbeitsthema in Verbindung zu bringen. Goetz hat dazu treffend vermerkt, dass sich bei solchen Bezeichnungen immer Widerspruch bemerkbar macht, die aufgrund von Ungleichheiten und Ungleichzeitigkeiten in den einzelnen Kulturen, Räumen und Gesellschaftsschichten entstehen.³⁵³

5.1 Kirchenpolitische Vorgänge

Die Institution Kirche übt als öffentliches Organ starken Einfluss auf das Denken der Menschen und die Produkte, die daraus entstehen, aus. Sie gibt, wie bereits im Kapitel der literarischen Quellen bemerkt wurde, den großen Rahmen für die Auffassung von Themen aller Lebensbereiche, besonders aber die des Todes. Das tut sie durch das Abhalten von Synoden oder Konzilien genauso wie durch das Verfassen von Edikten, Bullen oder die Aufnahme von Texten in den katholischen Ritus, beziehungsweise der Liturgie. Damit schafft sie Verhältnisse für den Gläubigen, sei er Laie oder Geistlicher und gibt Aufschluss über eine generelle Tendenz der katholischen Strategie. Generell wichtig zu erwähnen sind eben diese Synoden und Konzilien, die Urteile und (Neu-)Orientierungen der Kirche kanonisieren und die im besten Falle von der Glaubensgemeinschaft umgesetzt werden sollen. Für das Arbeitsthema wichtig ist das Lateranische Konzil von 1215, in dem die Frömmigkeit der Laien besonders betont und gewünscht wurde. Es geht dabei vor allem um die jährliche Buße vor dem eigenen Priester³⁵⁴ und dass die Ärzte ihre Patienten auf das rechtzeitige Sorgen um das Seelenheil aufmerksam machen sollen, „*da viele Krankheiten aus der Sünde herkommen*“.³⁵⁵ Das Konzil von Lyon um 1245 wird in seiner Formulierung noch etwas drastischer: „*Ganz ohne Zweifel wird, wer ohne Reue mit einer Todsünde stirbt, ständig durch die Flammen der ewigen Hölle gequält.*“³⁵⁶ Als einflussreichste Konzile stellen sich

³⁵² Universales Kaisertum, werdende Nationen, das Zusammenspiel von Herrschaft und Genossenschaft, Adelherrschaft, agrarische Produktionsweise, städtisches Denken, Bedeutung des Glaubens, Einfluss der Kirche, eine symbolisch-platonische Denkweise und die weitgehende Einheit des abendländischen Christentums sowie das Ineinander von Weltlichem und Geistlichem. (Goetz 1997, S. 168).

³⁵³ Goetz 1997, S. 168.

³⁵⁴ Wenn das Beichten vor dem eigenen Priester nicht möglich ist, oder der Beichtende dies nicht will, muss dieser die Erlaubnis des eigenen Priesters einholen. „*Wer das nicht tut, bekommt kein christliches Begräbnis.*“ (Viertes Laterankonzil, ed. Hefele 1886, Canon 21).

³⁵⁵ „*Wir erlassen diese Ordnung hauptsächlich darum, weil manche kranke, wenn ihnen der Arzt den Rath gibt, für ihr Seelenheil zu sorgen, dann in Verzweiflung gerathen und so in noch größere Gefahr kommen.*“ (Viertes Laterankonzil, ed. Hefele 1886, Canon 22, vgl. Anmerkung 324).

³⁵⁶ Konzil von Lyon 1245, Canones, ed. Denzinger 2014, §19.

allerdings die von Konstanz (1414-18) und das Folgekonzil³⁵⁷ in Basel (1431-1449) heraus, die als Reformkonzilien³⁵⁸ gelten und aus denen die literarische Form der *ars moriendi* im weitesten Sinne hervorgegangen ist. Sie waren einberufen worden in der Absicht, mithilfe von Dekreten die Disziplin und Moral des Klerus insgesamt zu verbessern³⁵⁹ und eine Uniformierung der Frömmigkeit, der Bußfertigkeit und Stellung der Sünde in Bezug auf den Tod durchzusetzen. Das individuelle Sündenbewusstsein und die Etablierung der sakramentalen Bußpraxis³⁶⁰ wurden geprägt, was die theologisierte Angst vor dem plötzlichen Tod annähernd errahnen lässt; auch weil dieser Beichte und priesterliche Lossprechung verhinderte.³⁶¹ Behandelte Themen sind meistens Zeichen dafür, dass sie mangel- oder fehlerhaft umgesetzt, oder noch gar nicht geregelt waren. Darum war der zentrale Punkt der Konzilien, den Kirchenfrieden wiederherzustellen. Allerdings war die Beschneidung der päpstlichen Macht kein Umstand, dem irgendein Papst zugestimmt hätte, weswegen die Konzilsväter nur „Symptomkuriererei“³⁶² im Auge hatten. Sie wussten sehr wohl, dass es Leute gab, die so dachten wie der Querdenker Jan Hus, gerade darum reagierten sie mit seiner Hinrichtung.³⁶³ Die Chance einer tatsächlichen Reformierung ließen die Konzilien verstreichen, die Kirche verliert noch mehr als in der Zeit der Schismen an Glaubwürdigkeit³⁶⁴ und spätestens im 15. Jahrhundert wird klar, dass sich die Kirche in einer Krise befindet, sowohl strukturell, als auch theologisch³⁶⁵. Die Kritik am zeitgeschichtlich gebundenen Papsttum wurde zur Kritik am dogmatischen Papsttum³⁶⁶, das sich schließlich doch durchsetzt und nach dem Baseler Konzil ein monarchisches Papsttum etablierte³⁶⁷, weswegen dieses Konzil auch zu einem der wichtigsten kulturellen und politischen Ereignisse

³⁵⁷ Lehmann 2011, S. 23.

³⁵⁸ „Reform“ ist in diesem Fall nicht nur ein retrospektiver Begriff, sondern tatsächliches Anliegen der Zeitgenossen. (Patschovsky 1996, S. 8.) Das zeigt auch die *Reformatio Sigismundi*, die den Begriff in ihrem Titel trägt.

³⁵⁹ Lehmann 2011, S. 25 und 29.

³⁶⁰ Darunter fällt auch, dass der französische Bischofskreis die Nutzung des *Opusculum Tripartitum* auf Synoden dekretierte und es unter die Rituale aufnahm. (Farkas/Horváth/Mészáros 2016, S. 301).

³⁶¹ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 167.

³⁶² Patschovsky 1996, S. 23.

³⁶³ Patschovsky 1996, S. 23.

³⁶⁴ Rudolf 1957, S. 6-8.

³⁶⁵ Das restaurierte Papsttum nach Martin V war ein Bündel finanziell nutzbarer und politisch-diplomatisch einflussbringender Rechtstitel – ein Instrumentarium äußerer Machtstellung, von dann doch nur begrenzter Bedeutung, verglichen mit der Vor-Schisma-Zeit. Diese Art Autorität reichte nicht mehr, um die Kirche als ganze noch im Griff zu behalten. Das Gelingen von äußerer Restaurierung des Papstamtes auf Grundlage von territorial-weltlichen Ansprüchen und der Restaurierung des Amtes auf seine spirituellen Grundlagen hin war die Voraussetzung für das Auseinanderbrechen der Kirche ein Jahrhundert später. (Patschovsky 1996, S. 23).

³⁶⁶ Rudolf 1957, S. 3.

³⁶⁷ Lehmann 2011, S. 29.

des 15. Jahrhunderts wurde³⁶⁸ und kirchenpolitisch die Renaissance einläutete.

5.2 Der schwarze Tod

Parallel hatte die Zeit mit einem viel unkontrollierbaren Problem zu kämpfen. Die Gewalt der Pest hinterließ einen deutlichen Einschnitt in der Gesellschaft des Mittelalters, der auch auf die Entstehung der *ars moriendi* in Text und Bild Einfluss genommen hat. Wilhelm-Schaffer hat in ihrer Feststellung sicher Recht, dass die Pest in Zusammenhang mit dem Todesbewusstsein der *ars moriendi*-Zeitgenossen zu lange vorbei war, und darum nicht Auslöser für sie gewesen sein kann.³⁶⁹ Der große Pesteinbruch erfolgte im Jahre 1347 bis 1351³⁷⁰ und kann daher schlecht mit einer literarischen und bildlichen Auseinandersetzung zwischen 1420 und 1440 in Verbindung gebracht werden. Sie stellt zu Recht in Frage, ob die *ars moriendi* als unmittelbare Antwort auf die Todesthematik des beginnenden 15. Jahrhunderts gewertet werden kann, wie es Rudolf³⁷¹ annimmt. Es muss sicher betont werden, dass die Pest nicht als einziger Faktor zur Auseinandersetzung mit dem Tod im 14. und 15. Jahrhundert gewertet werden darf. Allerdings vernichtete die erste Pestwelle in nicht einmal fünf Jahren ein Drittel der mitteleuropäischen Bevölkerung³⁷², was sehr wahrscheinlich einen Schock in der Gesellschaft hinterließ, der sich in das kollektive Gedächtnis, und damit in das generationenüberspringende Gedächtnis eingeprägt hat. Die Geschwindigkeit des Vormarsches und die Ausdehnung der Infektion waren unerreicht. Die Epidemie hatte im Jahr 1348 nicht nur Binnengebiete befallen, sondern war entlang der Haupthandelsrouten der Rhône, Saône, Seine und des Rheins durch Frankreich, die Niederlande, Schweden, Deutschland und Spanien gefegt.³⁷³ Wiederaufkommenden Wellen³⁷⁴ der Krankheit durch das 14. und auch 15. Jahrhundert frischten die Todeserfahrungen immer wieder auf.³⁷⁵ Unter so

³⁶⁸ Lehmann 2011, S. 31.

³⁶⁹ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 165.

³⁷⁰ Rösener 2012, S. 206.

³⁷¹ Rudolf 1957, S. 9.

³⁷² Rösener 2012, S. 206.

³⁷³ Naphy/Spicer 2003, S. 29-30.

³⁷⁴ Die Quellen deuten darauf hin, dass die Bevölkerung 1361 auf dem Weg der Erholung war. In dieser Zeit erreichte allerdings die zweite Pestwelle die Menschen; 1369-71 folgte ein weiterer Ausbruch. Danach kehrte die Pest bis Ende des 15. Jahrhunderts alle sechs bis zwölf Jahre zurück. (Naphy/Spicer 2003, S. 38). Rudolf zählt von 1326 bis 1400 32 Pestjahre, von 1400 bis 1500 41 Pestjahre und von 1500-1600 30 Pestjahre. (Rudolf 1957, S. 9). Offensichtlich war es auch bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts noch nötig, Verhaltensratschläge im Angesichts der Pest zu drucken: Heinrich Pantaleon, Nutzliche unnd trostliche unterrichtung, wie sich mencklich in diser gefährlichen zeyt der pestelentz halten solle, Basel 1564.

³⁷⁵ Ohler 1990, S. 249.

einer Welle litt Basel 1439³⁷⁶, was besonders für die Entstehung der *ars moriendi* des Meisters E.S. von Einfluss gewesen sein wird. Aufgrund dessen drängt es sich also doch auf, die Pest als einen maßgeblichen Einflussfaktor näher zu betrachten. Es ist nicht so, dass der mittelalterliche Mensch nicht mit massenhaftem Sterben vertraut gewesen wäre; ob der geringeren Lebenserwartung war der intensive Kontakt mit dem Tod und dem Sterbenden die Regel, weswegen das Thema generell schon deutlich präsenter und näher am Menschen gewesen sein dürfte³⁷⁷ als heute. Krankheiten wie die Masern oder Pocken waren keine Seltenheit³⁷⁸, allerdings waren diese weniger Pestilenzen oder Seuchen, sondern gewährten wenigstens die Möglichkeit einer Genesung oder nach ihrem Überstehen zumindest eine lebenslange Immunität.³⁷⁹ Die Pest hingegen schuf in ihrer Intensität und universalen Vernichtungskraft ein Sterben einer neuen Art.³⁸⁰ Geschwister und Ehepartner ließen einander im Stich und so mancher Kranke drohte zu verhungern, da er ganz verlassen war. Häufig starben Menschen, die wohl überlebt hätten, wenn sich jemand um sie gekümmert hätte.³⁸¹ Die Masse an Sterbenden stellte nicht nur die Psyche sondern auch die Logistik vor neue Herausforderungen. Die Städte verloren meistens um die 40% ihrer Bevölkerung, was auch wirtschaftliche Verluste mit sich brachte. Handwerk und Dienstleistungen verloren Arbeitskräfte beziehungsweise wurden nicht mehr benötigt, während andere Arbeitskraft für eine ganze Bandbreite bisher unbekannter Funktionen benötigt wurde, darunter besonders medizinisches Personal wie Pestarbeiter, Hospitalarbeitskräfte, Wächter, Totengräber, Notare oder Priester.³⁸² Massengräber wurden angelegt, eine beruhigte Bestattung in traditioneller Weise war nur noch selten, oft gar nicht mehr möglich. Achtbare Bürger waren oft nicht mehr bereit, die Leichen zur Kirche zu tragen. Anstatt dieser traten die Pestknechte aus dem niederen Volk.³⁸³ Viele Priester waren in ständiger Tätigkeit, um den Sterbenden den letzten kirchlichen Dienst zu erweisen, wenn sie noch in der Lage waren. Besonders die Franziskaner und die Dominikaner, den Bettelorden zugehörig, predigten seit dem Ende des 14. Jahrhunderts über den Tod und die letzten Dinge.³⁸⁴ Gerade diese Orden verfolgten eine

³⁷⁶ Lehmann 2011, S. 26.

³⁷⁷ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 166.

³⁷⁸ Naphy/Spicer 2003, S. 13.

³⁷⁹ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 14-15.

³⁸⁰ Ohler 1990, S. 249-255.

³⁸¹ Ohler 1990, S. 253-254.

³⁸² Naphy/Spicer 2003, S. 35.

³⁸³ Rudolf 1957, S. 9.

³⁸⁴ Rudolf 1957, S. 9.

systematische und gezielte Vermittlung des Sterbeinhalts mithilfe von Bildern.³⁸⁵ Die Leistung einer Sterbebegleitung oder einer letzten Ölung war aber oft nicht mehr möglich. Entweder, weil die Geistlichen selbst der Pest erlegen sind, oder weil sie sich aus der betroffenen Region geflüchtet hatten.³⁸⁶ Der Bischof von Bath meinte beispielsweise, dass so viele Priester gestorben oder geflohen waren, dass es selbst Frauen erlaubt war, eines der heiligen Sakramente der Kirche zu spenden.³⁸⁷ Jede Diözese brauchte etliche Jahre, um den großen Verlust der Priester in nur einem Jahr auszugleichen. Darüber hinaus waren die verfügbaren Priester, wenn es sie gab, nicht so gut ausgebildet, weniger erfahren und wahrscheinlich deutlich jünger³⁸⁸, also ärmer an Lebenserfahrung.

Eine exzessive Auswanderung aller Betroffenen aus den Pestgebieten lässt sich auch archäologisch nachvollziehen. Zahlreiche Wüstungen des Spätmittelalters waren zum einen die Folge der hohen Mortalität im Kontext der Pestzüge, andererseits aber auch die Folge von Wanderungen, wobei die einen in benachbarte Städte abwanderten, während die anderen sich ländlichen Orten mit besseren Boden- und Lebensbedingungen zuwandten. Aus abgelegenen Siedlungen mit ungünstigen Verhältnissen zogen Bauern in Dörfer, in denen Hofstellen mit besseren Bedingungen freigeworden waren.³⁸⁹

Das massenhafte Sterben war für die Menschen nur durch die Bibel und ihren Glauben zu verstehen. Erklärungsmuster waren viel weniger speziell und individuell, als kollektiv. Die Pest wurde als Sündenstrafe für alle betrachtet, weswegen eben das Kollektiv gezwungen war, einen internen und noch nicht erkannten Fehler bei sich selbst zu suchen.³⁹⁰ Die Auseinandersetzung und die möglichen Antworten konnten in zwei verschiedenen Verhaltensmustern kanalisiert werden. Einerseits soll während der Pestmonate geselliges Lachen, Scherzen und Gespött zum Trauerritus gehört haben.³⁹¹ Die Menschen gingen in Tavernen, steigerten ihre sexuelle Aktivität und versuchten ihr verbliebenes Leben so gut wie

³⁸⁵ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 250.

³⁸⁶ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 165.

³⁸⁷ *“The mandate is addresses to all rectors, vicars, and priests that they should make known to the laity that on account of the pread of the plague – contagium pestilentiae moderni temporis unidque se dilatans – they need not hesitate if they are overtaken with the sickness and cannot make confession to a priest, to confess to one another, and even to a woman – quod predicta confession facta laico in casu praemisso juxta doctrinam ecclesiae et canonica instituta ad remissionem peccatorum eis multum salubris esse poterit et prodesse sacramentum vero eucharistiae in absentia presbyteri poterit per diaconum ministrari.”* (Holmes 1896, S. 571, Anm. 2130).

³⁸⁸ Naphy/Spicer 2003, S. 36.

³⁸⁹ Rösener 2012, S. 206.

³⁹⁰ Naphy/Spicer 2003, S. 13-21.

³⁹¹ Ohler 1990, S. 255.

möglich auszukosten.³⁹² Die ausschweifenden Lebensentwürfe im Sinn des „*Carpe diem*“ setzten Gesetze des Gehorsams und der Sittlichkeit stellenweise außer Kraft.³⁹³ Andererseits kann ein weit besorgterer Umgang mit der Situation beobachtet werden. Aufgrund der Ansteckungsgefahr, deren Ursache noch nicht geklärt war, mieden die Überlebenden es, andere Menschen zu treffen, weswegen auch Familienbande zerbrachen und soziale Verpflichtungen vernachlässigt oder eingestellt wurden.³⁹⁴ Damit wurde das soziale Gefüge des 14. Jahrhunderts beeinträchtigt. Persönliche Frömmigkeit und Andacht wurde mehr und mehr ein Thema³⁹⁵, oft auch eine fixe Idee, wenn Tolerierung von Unterschiedlichkeit Tolerierung von Sündhaftigkeit gleichgestellt wurde³⁹⁶. Die Sünde wurde als die Wurzel der ganzen Katastrophe wahrgenommen, und der Mensch war für sie verantwortlich, weswegen er jetzt auch dafür büßen musste. Aus diesen beiden Zugängen entstand eine kollektive Unsicherheit, die Delumeau als seelische Erschütterung, Aggression und Verlassenheit³⁹⁷ wahrzunehmen meint. Aries bringt jedoch einen interessanten Aspekt ins Spiel, nämlich dass es auch und vor allem eine Anklammerung an das Leben gegeben haben muss, da der Schmerz, ihm entrissen zu werden, so ausdrücklich in diesen Bildern vermittelt wird.³⁹⁸ Die *ars moriendi* selbst bestätigt diese Annahme, wenn sie irdische Güter, die Familie, Stolz und Freundschaft verbildlicht. Zwar sind diese Dinge in der Stunde des Todes nicht gewünscht, ihre Existenz aber verweist darauf, dass natürlich auch das Positive im Leben geschätzt und behalten werden wollte. Wie auch heute hatte auch im Mittelalter jedes Leben und jede Situation eine gute und eine schlechte Seite. Dass aber die Pest und ihre Folgen nicht unterschätzt werden dürfen, wurde aus diesen Ausführungen klarer.

5.3 Soziale und wirtschaftliche Umwälzungen

Genauso wenig darf unterschätzt werden, was der schwelende Unmut der unteren und der Machtverlust der oberen Gesellschaftsschichten für die Zeitgenossen mit sich brachte. Die langsam gewachsene, feste Verbindung von Kaisertum und Papsttum war wie erwähnt im Spätmittelalter durch die Schismen gelockert worden³⁹⁹, der staatliche Apparat war

³⁹² Naphy/Spicer 2003, S. 42.

³⁹³ Ohler 1990, S. 253-254.

³⁹⁴ Ohler 1990, S. 253-254.

³⁹⁵ Naphy/Spicer 2003, S. 45.

³⁹⁶ Naphy/Spicer 2003, S. 184.

³⁹⁷ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 108 (nach Delumaeau 1985, S. 31, 39 und 45).

³⁹⁸ Ariès 1984, S. 166.

³⁹⁹ Rudolf 1957, S. 3.

schwerfällig und die Verwaltung uneinheitlich.⁴⁰⁰ Parallel starben durch die Pest ganze Adelsgeschlechter aus, berühmte Reichtümer blieben ohne Erben, Gebäude standen leer, Wüstungen prägten das Landschaftsbild.⁴⁰¹ Der Ritterstand verlor sein eigentümliches Wesen, weil die kriegerische Betätigung auf Söldner und Artillerie übergegangen war, weswegen Raub und kriegerische Auseinandersetzungen häufiger wurden, wenn die Ritter nicht von ihren Herren oder Städten unterhalten werden konnten.⁴⁰² Die zahlreichen Fehden und Krisen des Hoch- und Spätmittelalters sind oft für das Verlassen von Siedlungen angeführt worden, führten aber wohl nicht zu deren permanenten Auflöserung.⁴⁰³ Zugleich erschwerten lange Kriege wie der Hundertjährige Krieg, der Hussitenkrieg, der Niederländische Krieg und der Burgundische Krieg in Frankreich, sowie städtische Unruhen die Bemühungen um eine neue Gesellschaftsordnung. Daneben existierte die Leibeigenschaft, die sich aus der religiösen Vorstellung ergab, dass der Sündenfall und die daraus resultierende Schlechtigkeit des Menschen eine Einteilung in Herrenmenschen und *servi* nötig machte. Demnach hätte Gott jenen, denen die Freiheit nicht angemessen sei, gnädig die *servitus* auferlegt, und obwohl die Erbsünde durch die Gnade der Taufe inzwischen erlassen sei, wäre dennoch weiterhin von Gott die Teilung in Herren und *servi* verordnet, um das schlechte, sündhafte Handeln der Menschen einzudämmen.⁴⁰⁴ Dies wurde (natürlich eher von der privilegierten Schicht) nicht unbedingt als unrechtmäßig gewertet, bis es im 13. und 14. Jahrhundert deutliche Aussagen gegen die Sklaverei gibt, die 1439 schließlich in der *Reformatio Sigismundi*, einer deutlichen, offiziellen Absage der Oberschicht an die Leibeigenschaft⁴⁰⁵, gipfelt. Wieder ist es die Thematisierung eines Problems, das seine Klärungsnot erkennen lässt. Die Leibeigenschaft gewann gerade im südwestdeutschen Raum an Verbreitung und Bedeutung und die Forderung, diese Zustände zu ändern, sind anschauliche Zeugnisse der verschärften gesellschaftlichen Widersprüche in jenen beiden krisenhaften Jahrhunderten. Sie werden im Gegensatz zu den Äußerungen der früheren Jahrhunderte nun Bestandteil gesellschaftlicher Auseinandersetzungen, auch weil die Stimmungen der Unterschichten direkter und deutlicher wahrgenommen werden und zum

⁴⁰⁰ Rudolf 1957, S. 3-4.

⁴⁰¹ Rösener 1992, S. 31.

⁴⁰² Rudolf 1957, S. 3-4.

⁴⁰³ Rösener 1992, S. 31.

⁴⁰⁴ Töpfer 1994, S. 335.

⁴⁰⁵ „Es ist eine ungeherte sache, das man es offen müß in der cristenheyt, das groß unrecht ist, das vorget, daz einer vor got also durstig ist, das er srpechen tar zü einem menschen: ‚Du bist mein eygen!‘, den got hertiglich erloßet hat und gefreyet; es ist heydenisch gethan.“ *Reformatio Sigismundi*, ed. Koller 1964, Von zwinge und pene, S. 276.

Ausdruck kommen können.⁴⁰⁶ Die schlussendliche Folge waren die blutig niedergeschlagenen Bauernaufstände zu Beginn des 16. Jahrhunderts, befeuert von den reformatorischen Bemühungen Luthers.⁴⁰⁷ Das Gefüge war ein Herd der öffentlichen Unsicherheit, die geistige und weltliche Bewegung erzeugte, welche eines der großen kennzeichnenden Merkmale des Spätmittelalters ist, in dem sich nicht nur die Gesellschaft, sondern auch die Wirtschaft deutlich veränderte. Die statische, traditionelle Welt der Subsistenzwirtschaft, die vor der Pest existiert hatte, war auseinander gesprengt worden.⁴⁰⁸ Auch rechts- und besitzgeschichtlich waren die Folgen der Seuche spürbar. Die Agrarkrise und der Bevölkerungsrückgang⁴⁰⁹ im 14. Jahrhundert durch Pest und Nahrungsmittelknappheit, sowie die Umweltkrise⁴¹⁰ führten zum Verlassen verschiedener Siedlungen.⁴¹¹ Dadurch sank an vielen Stellen auch die Nachfrage nach Getreide, der Preis verfiel. Diese Niedrigpreisperiode hielt sich bis ins 15. Jahrhundert hinein.⁴¹² Angesichts des niedrigen Standes der Agrartechnik, der Höhe der Feudalabgaben, der geringen Bodenerträge und des weit vorangetriebenen Landesausbaus gab es auch nur begrenzte Möglichkeiten, die Agrarproduktion zu steigern.⁴¹³ Im Gegensatz zu den Agrarerzeugnissen behielten die gewerblichen Produkte auch im 15. Jahrhundert einen relativ hohen Preis, so dass sich zwischen Agrarprodukten und den Gewerbeerzeugnissen eine deutliche „Preisschere“ öffnete. Aufgrund dieser Entwicklungen erfolgten tiefgreifende Wandlungen in der Bodennutzung und im Gewerbe. Felder, die lange Zeit ackerbaulich bewirtschaftet worden waren, wurden in Weiden umgewandelt und den Viehherden überlassen. Andere Flächen mit hoher Bodenfruchtbarkeit und günstiger Verkehrslage wurden intensiver bewirtschaftet und mit Sonderkulturen versehen. Es zeigen sich demnach im Spätmittelalter einerseits Formen der Extensivierung durch Zunahme von Viehweiden und Ausbreitung der Busch- und Waldzonen und andererseits Phänomene der Intensivierung auf fruchtbaren und günstig gelegenen Flächen. Das Ergebnis dieses Wandlungsprozesses bestand darin, dass sich innerhalb Europas

⁴⁰⁶ Töpfer 1994, S. 335-351.

⁴⁰⁷ Rudolf 1957, S. 5.

⁴⁰⁸ Naphy/Spicer 2003, S. 40.

⁴⁰⁹ Der Bevölkerungsprozess stand – ebenso wenig wie die Bevölkerung selbst – im Mittelalter als Gegenstand von Herrschaft im Mittelpunkt des Interesses, weder in der Theorie noch in der Praxis. Implizit, ohne dass dem häufig Ausdruck verliehen worden wäre, herrschte wohl die Vorstellung eines sich selbst regelnden oder eines ohnehin schon geregelten Prozesses vor. Erst in extremen Situationen erwies es sich als notwendig, zu versuchen, ordnend Einfluss zu nehmen. (Bulst 1994, S. 445).

⁴¹⁰ Kleine Eiszeit um 1320. (Naphy/Spicer 2003, S. 24-27).

⁴¹¹ Rösener 1992, S. 97-111.

⁴¹² Rösener 1992, S. 33-36.

⁴¹³ Rösener 1992, S. 111.

unterschiedliche Typen der Grundherrschaft herausbildeten.⁴¹⁴ Dasselbe geschah in den Städten, die sich durch den Übergang zur neuzeitlichen Geldwirtschaft und dem Verfall der Agrarwirtschaft zum stärksten Wirtschaftsort entwickeln konnten. So kam ein neuer Typ von Unternehmern, den Großkaufmännern und der Bankiers auf. *„Nicht nur Wirtschaft und Handel werden so revolutioniert, sondern auch die Grundlage des Lebens, in dem Sinne, dass die völlige Umgestaltung des materiellen Daseins ebenso die Antriebe, Inhalte und vor allem die formalen Haltungen des geistigen Lebens bildet.“*⁴¹⁵ Die Krise des 14. Jahrhunderts war daher ein historischer Prozess, der sich in Interaktion zwischen Umwelt, Wirtschaft und Gesellschaft vollzog⁴¹⁶ und unmittelbar für die Vorgänge des 15. Jahrhunderts verantwortlich ist.

5.4 Todes- und Sterberituale – der gute und der schlechte Tod

Hand in Hand mit den Lebensumständen verändern und entwickeln sich auch Rituale, die über bestimmte Schwellen des Lebens helfen sollen. Darunter fällt natürlich auch das Sterbe- und Trauerritual der katholischen Kirche. Aufgrund der uns überlieferten Quellen kann gesagt werden, dass das rechtzeitige Denken an die Todesstunde und an das damit verbundene Seelenheil wichtiger Bestandteil der katholischen Lehre ist. Dies beinhaltet schon während des Lebens verschiedene Maßnahmen, die einen unvorbereiteten Tod verhindern sollten. Das Laientum musste sich dazu Wissen über die Todsünden, die zehn Gebote, die sieben Akte der Gnade und die sieben Sakramente aneignen, um auf die letzten Dinge, also Tod, jüngstes Gericht, Himmel und Hölle, vorbereitet zu sein. Das geschah nicht nur durch die ohnehin existente Vertrautheit mit dem Tod, sondern auch durch Vorbilder, die Orientierung sein sollten für die letzte Stunde. Das Wissen um die wichtigsten Maßnahmen vor dem Tod wurde durch diagrammische und numerische Systeme in Literatur und Bildern vermittelt.⁴¹⁷ Das bedeutet, dass der Sterbende, besonders der Laie, das Konzept von Sünde, Beichte und Buße durch Vorbilder in Form von Gleichnissen und biblischen Auszügen kennenlernte. Das bedeutet aber nicht, dass *“der mittelalterliche Mensch stark im Fehlen, aber noch stärker im Sühnen war, während Sühne ohne Bußgeist das Kennzeichen späterer Epochen ist!”*⁴¹⁸ Diese subjektive Meinung gilt so nicht; das Sühne- und Bußverhalten des Einzelnen ist nicht in dieser Verallgemeinerung festzuhalten, abgesehen von der mangelnden Einsicht in die

⁴¹⁴ Rösener 1992, S. 33-36.

⁴¹⁵ Rudolf 1957, S. 3-4.

⁴¹⁶ Rösener 2012, S. 208.

⁴¹⁷ Binski 1996, S. 37.

⁴¹⁸ Rudolf 1957, S. 1.

subjektive Haltung des mittelalterlichen Individuums. Grundsätzlich war natürlich die Anpassung an die Normen des Evangeliums und die Lehren der Kirche ein Bestreben. Grundvoraussetzung dafür war die Sündenlehre, also das Bewusstsein des Menschen, dass er ein Sünder ist und auf das Erbarmen Gottes angewiesen ist. Der „mittelalterliche Mensch“ hatte aber sicher nicht das Verlangen nach Fehlen und Sühnen. Es wird vielmehr ein konsequenteres Anhalten an Tat und spiritueller Konsequenz gegeben haben. An dieser Stelle muss noch einmal die Pest erwähnt werden, die ein biblisches Deutungsmuster in die Gesellschaft trug, das nicht anders ausfallen konnte als dass Gott erzürnt war über sein Volk. Daher wird die Plage in Form der Pest geschickt, nicht als Bestrafung der Sünden der Einzelnen, sondern gegen Sündhaftigkeit und falsches religiöses Verhalten. Durch Sühne und besonders Reue konnte die Plage vermieden oder umgangen werden.⁴¹⁹ Um das, natürlich nicht nur in der Zeit der Pest sondern auch zum generellen Seelenheil, erreichen zu können, wurden Gebete, Buße und Beichte praktiziert, die in Standardrituale⁴²⁰ übergingen, die aus gemeinschaftlichen Riten der Messe und der Gebete erwuchsen.⁴²¹

Da der langsame Tod meistens mit einer Krankheit oder Altersschwäche einhergeht, wurde zuerst die Heilung des Kranken angestrebt, weswegen die Todesrituale viel von Heilungsriten beinhalten. Wenn die Heilung des Körpers misslingt, wird dazu übergegangen die Seele durch Gebete zu heilen.⁴²² Durch Bitten an die Heiligen wurden die gewöhnlichen Gebete erweitert, oft sogar überlagert. Als Vermittler zu Gott, an den man sich als Sünder nicht immer zu wenden getraute, wurde die Gottesmutter und Heilige bevorzugt. Sie hatten sich als Menschen bewährt und lebten nun als Freunde Gottes im Himmel⁴²³, was die *ars moriendi* auch vor Augen führte. Die letzte Stunde war so ausschlaggebend für den Ausgang des Lebens im Jenseits, weil die Einsicht von Sünden und die Bereitschaft zur Umkehr mehr wog als das ganze bisher gelebte Leben. Das hatte aber auch seine Begründung in den Versuchungen der Todesstunde, die viel schwerer waren als im Leben. Darum war eine Vorbereitung auf diese Zeit besonders wichtig, genauso wie die Vorbereitung in dieser Zeit auf den Moment des tatsächlichen Aushauchens der Seele. Deswegen, und so steht es auch in der *ars moriendi*, soll man trotz dem Wunsch nach Heilung dem Kranken keine falsche Hoffnung auf Genesung

⁴¹⁹ Naphy/Spicer 2003, S. 11.

⁴²⁰ Allerdings wurden besonders von Laien auch die Details und Gewohnheiten der klösterlichen Andacht mit in die Riten miteinbezogen. (Binski 1996, 33).

⁴²¹ Binski 1996, S. 33.

⁴²² Binski 1996, S. 30.

⁴²³ Ohler 1990, S. 32.

machen, weil er sonst nicht die Ruhe findet, sich auf den Tod vorzubereiten.⁴²⁴ Dazu gehören natürlich auch die katholischen Rituale, wie das *Viaticum*⁴²⁵ und die letzte Ölung, sowie nun die Lektüre der *ars morendi*. Wer ohne diese Sakramente starb, starb einen schlimmen Tod, eine *mala mors*, wie es auch Selbstmörder und die Ketzer taten, die außerhalb der christlichen Gemeinschaft endeten.⁴²⁶ Trotzdem war ein gewaltsamer Tod nicht notwendigerweise schlecht, sondern konnte auch das Ideal des Todes widerspiegeln: den Märtyrertod. Heilige, die friedlich starben, waren *confessori*; die, die gewaltsam starben *martyrii*, die Krieger Gottes. Darum war der gewaltsame Tod nicht zwingend ein Zeichen für moralische Schwäche. Im deutlich weltlicheren Verständnis, vor allem der kriegerischen Schichten, war der gewaltsame Tod, in der Schlacht beispielsweise, eine Mutprobe, weil Mut sich nur in der Schlacht zeigt. Darum war das Sterben in einer Schlacht ein nobles Ende.⁴²⁷ Diese Einstellung ergibt sich wahrscheinlich auch aus der Segnung vor der Schlacht, die eine letzte Ölung ersetzte. Dahingegen hatten Menschen, die eines plötzlichen gewaltsamen Todes starben, wie Ermordete, keine Gelegenheit mehr, sich angemessen auf den Tod vorzubereiten. Ohne Beichte, Kommunion und fürbittendes Gebet beim letzten Atemzug mussten sie vor den göttlichen Richter treten. Deshalb wurde der Schuldige oft zu einer weiteren Buße verurteilt: Am Tatort musste er ein Sühnekreuz errichten, das Vorübergehende einlud, Gott und Gnade für die Seele des Opfers zu bitten.⁴²⁸ Aus der katholischen Perspektive war natürlich der Tod von Menschen, die nicht den kirchlichen Lehren gemäß lebten, der schlimmste⁴²⁹. Juden, Verbrecher, Selbstmörder, Häretiker und ungetaufte Kinder hatten darum ihr Heil verwirkt.⁴³⁰ Wer nicht so enden wollte, bat in seiner Todesstunde Umstehende und Abwesende um Verzeihung für Böses, das er ihnen in Gedanken, Worten und Taten zugefügt hatte und auch der Sterbende sollte Vergebung erteilen. Die wichtigsten Glaubensworte wurden in Gebeten gesprochen, als Sterbegebet waren die sieben Bußpsalmen beliebt und in der *ars moriendi* auch empfohlen⁴³¹, besonders der Psalm 130 *De profundis*⁴³².⁴³³ Aus diesem Psalm geht

⁴²⁴ Laager 1996, S. 182 und 184.

⁴²⁵ Schon das Konzil von Nicaea bestimmte, dass keinem Sterbenden das *Viaticum* verweigert werden dürfe, und ab dem 12. Jahrhundert an wurde es üblich, dem *Viaticum* die letzte Ölung vorangehen zu lassen. (Fuhrmann 1997, S.8).

⁴²⁶ Fuhrmann 1997, S. 8.

⁴²⁷ Binski 1996, S. 50.

⁴²⁸ Ohler 1990, S. 210.

⁴²⁹ Erst etwa seit dem 15. Jahrhundert wird dieses Thema des Nicht-Heiligen Todes geläufiger und Bestandteil der Ausschmückung von Andachtsbüchern, die anfangs für eine Elite gebildeter Laien bestimmt sind, dann aber durch den Buchdruck einem größeren Lesekreis zugänglich werden. (Ariès 1984, S. 105).

⁴³⁰ Ohler 1990, S. 134.

⁴³¹ Ed. Weissenburger 1500.

besonders die Erlösung von den Sünden durch Gott hervor, die durch Reue gegeben wird. Bis zum 13. Jahrhundert hatte die katholische Kirche ein komplexes System zu diesem Verständnis aufgebaut, das zu den Laien getragen werden sollte.⁴³⁴ Der Tod, der Nächste und Gott wurden durch diese Systeme miteinander versöhnt. Erst dann konnten Schwellenriten den Übergang des Körpers einleiten⁴³⁵, wo die Seele vom Körper und der Sterbende von den Lebenden getrennt wurde, was einer sehr archaischen Deutung entspricht. Die Beerdigungsriten zählen somit zu den Übergangsriten; also dem Wechsel in einen anderen Lebensabschnitt oder sozialen Status, der öffentlich festgestellt und geregelt werden muss. Durch sie wird dem Individuum geholfen, diesen Wechsel zu vollziehen.⁴³⁶ Am wichtigsten war dabei, den Übergang zum Totenreich zu beschleunigen und der Schutz der Seele auf der Reise in die andere Existenz.⁴³⁷

Nachdem die Trennung vollzogen ist, wird die Totenwache abgehalten, die heute als das Beten für das Seelenheil des Verstorbenen verstanden wird, wobei ein allgemeines Schlafverbot und die Angst vor dem Scheintod wohl ebenfalls prägende Ursachen waren.⁴³⁸ Ab der Totenwache beginnt für die Hinterbliebenen die Zeit der Trauer, die die Trauernden von der Welt der nicht Trauernden sozial trennte.⁴³⁹ Im Spätmittelalter wird außerdem die „Affektkultur“, also ein Zulassen von Emotion in extremen Lebenssituationen, erstmals auch in Bild und Schrift deutlicher wahrgenommen. Galt von stoisch-christlicher Tradition her Trauer als willentlich kontrollierbares Phänomen, so wird nun die Notwendigkeit einer Trauerarbeit erkannt.⁴⁴⁰ Trauer erlaubte den Angehörigen, sich von dem Verstorbenen zu lösen. Man wusste, dass Trauer im Laufe der Zeit in Wehmut, dann in Gelassenheit übergehen kann. Wenn man in der Kirche nach drei, sieben und dreißig Tagen sowie nach einem Jahr und später nur noch am Jahrestag namentlich des Verstorbenen gedachte, so

⁴³² „Aus der Tiefe rufe ich, Herr; zu dir: Herr, höre meine Stimme! Wende dein Ohr mir zu, achte auf mein lautes Flehen! Würdest du, Herr, unsere Sünden beachten, Herr, wer könnte bestehen? Doch bei dir ist Vergebung, damit man in Ehrfurcht dir dient. Meine Seele wartet auf den Herrn mehr als die Wächter auf den Morgen. Mehr als die Wächter auf den Morgen. Ich hoffe auf den Herrn, es hofft meine Seele, ich warte voll Vertrauen auf sein Wort. Soll Israel harren auf den Herrn. Denn beim Herrn ist die Huld, bei ihm ist Erlösung in Fülle. Ja, er wird Israel erlösen von all seinen Sünden.“ (Psalm 130,1-8).

⁴³³ Ohler 1990, S. 61-68.

⁴³⁴ Binski 1996, S. 36.

⁴³⁵ Binski 1996, S. 29.

⁴³⁶ Wilhelm-Schaffer 1999, S. 102.

⁴³⁷ Binski 1996, S. 31.

⁴³⁸ Steffenelli 1998, S. 152.

⁴³⁹ Binski 1996, S. 29-30.

⁴⁴⁰ Kiening 1997, S. 41 und 53.

spiegelte auch diese Staffelung ein schrittweises Abschiednehmen.⁴⁴¹ Die Nähe des eben Verstorbenen löst bei den Betroffenen, Berührten oder Ergriffenen vor allem Unsicherheit und eine Stimmung aus, die empfänglich für ungewöhnliche Eindrücke macht. Diese sind sowohl erschreckend oder abstoßend als auch fesselnd, bedrohlich oder friedlich zu empfinden. Gegensätzliche Eindrücke scheinen sich angesichts des Toten zu einem eng verschnürten und kaum entwirrbaren Bündel zu vereinen.⁴⁴² Riten und Zeremonien werden den Beteiligten geholfen haben Beklemmung, Verlegenheit und Trauer zu verarbeiten. *„Versagt die Stimme, sind die Menschen doch nicht sprachlos; denn alle verstehen die ausgeprägte Sprache der Gesten.“*⁴⁴³

Die kirchlichen Autoritäten hatten ein gespaltenes Verhältnis zur Trauer. Als besondere Gabe galten Tränen, wenn sie dem Sünder erlaubten, Zerknirschung über seine Verfehlungen zu wecken; sogar biblische Vorbilder und Heilige haben über Tote geweint, darum wurden sie als Beispiel wiederum herangezogen. Geistliche waren einerseits der Meinung, dass Laien in Scheu und Ehrfurcht ihren Wachdienst versehen sollten. Wer singen wollte, sollte das *Kyrie Eleison* anstimmen oder schweigen.⁴⁴⁴ Heftige Trauer allerdings war verpönt⁴⁴⁵. Da der Tod der Eingang in das „eigentliche“ Leben sei, also ein Gut ist, bestehe eher der Anlass der Freude. Rigoristen verlangten, das natürliche Gefühl des Schmerzes zu sublimieren. Menschen, denen das aber gelang, setzten sich wiederum dem Vorwurf aus, sich über den Verlust eines lieben Angehörigen zu freuen.⁴⁴⁶ Trotz Rügen ging es darum in Gegenwart Verstorbener oft recht lebhaft zu. Die Zimmer sind voll von Verwandten, Mönchen, Trauernden und Gevatterinnen, denen es obliegt, den Leichnam herzurichten.⁴⁴⁷ Manchmal tanzten Männer und Frauen sogar um den Leichnam, andere sangen und scherzten. Mancher förderte diese frohe Stimmung am Totenbett allerdings; in Testamenten⁴⁴⁸ scheinen

⁴⁴¹ Ohler 1990, S. 126-129.

⁴⁴² Steffenelli 1998, S. 80.

⁴⁴³ Ohler 1990, S. 57.

⁴⁴⁴ Ohler 1990, S. 84.

⁴⁴⁵ Vgl. *„Das Wort des Herrn erging an mich: Menschensohn, siehe, ich nehme dir die Freude deiner Augen durch einen jähen Tod. Doch du sollst weder klagen noch weinen. Keine Träne darfst du vergießen. Stöhne, bleib still! Keine Totentrauer sollst du halten. Binde deinen Kopfbund um und zieh deine Schuhe an deine Füße! Verhülle deinen Bart nicht und iss kein Brot von Menschen!“* (Ezechiel 24,15-17).

⁴⁴⁶ Bericht vom Leichenzug Martin von Tours: *„Aus Scham enthielten sie sich des Weinens, doch unter welcher heiliger Freude verbragen sie ihren Schmerz! Der Glaube verbot ihnen zu schluchzen; doch die Liebe entriss ihnen Seufzer: Sie bekundeten heiliges Frohlocken über seinen Ruhm und fromme Trauer über seinen Tod.“* (Sulpitius Severus, ed. Kösel 1914, Epistulae, 3,19).

⁴⁴⁷ Ariès 1984, S. 112.

⁴⁴⁸ Testamente sind zum Großteil von vermögenden, angesehenen Menschen erhalten, weswegen vornehmlich die Ängste der Mächtigen und Wohlhabenden überliefert sind. Von den Armen und Ohnmächtigen, die oft wenig umsorgt gestorben und unbeachtet in Gemeinschaftsgräbern verwest sind, für die kein Jahrgang, keine

entsprechende Geldsummen auf, die den Wächtern zur Freude ausgegeben werden sollen.⁴⁴⁹

Es zeigt sich aus dem gehemmten und eigentlich unnormierten Umgang mit der Trauer, dass sie nicht nur Ausdruck persönlichen Gefühls, sondern ein von der jeweiligen Zeit, sozialen Schicht, Religion geprägter Ritus ist.⁴⁵⁰

Die Kombination der Rituale wurden so, wenn nicht zur Kunst, wenigstens eine Fähigkeit; die des Sterbens, also der *ars moriendi*. Sie ist eine Konfrontation mit dem Tod durch erprobte Formen des christlichen Beistands und ermöglicht so das Sterben mit Gott, ohne final zu bestrafen oder zu erlösen; denn wenn der Sterbende bereut ist sein Urteil provisorisch.⁴⁵¹

Erst mit der Kenntnis der historischen und sozialen Zusammenhänge kann hier schließlich ein Datierungsvorschlag für die Stiche des Meisters E.S. angelegt werden. Aufgrund der Vergleiche sind die Stiche sicher vor die Xylographien, also vor 1467 zu datieren. Allerdings können sie auch nicht vor der Wellcome-Folge, folglich erst nach 1420 entstanden sein. Die enge Verbindung zur oberrheinischen Kunst der 1430er und 1440er Jahre lässt die Annahme zu, die Stiche in diese Zeit zu stellen. Berücksichtigt man zudem die politischen Ereignisse, das Konstanzer Konzil als Grund für das Verfassen des *Opusculum Tripartitum* und das Baseler Konzil als zweiter Reformationsanlauf, in dessen Umfeld sich Konrad Witz, der Meister von 1445 und der Meister E.S. ausgetauscht haben werden, wird hier eine Datierung von um 1440, vielleicht auch schon etwas früher, angenommen. Diese Annahme stützt auch

Kanzelverkündigung und nur wenig Fürbitte geleistet wurde, berichten die Quellen des Spätmittelalters höchstens indirekt. Die Testamente wurden in Gegenwart von Klerikern gemacht, die oft als Schreiber fungierten und meistens den Text der Urkunde formulierten. Umso verblüffender wirkt es, wenn sich vereinzelt der unverhohlene Wunsch nach längerem Leben in ein Testament eingeschlichen hat. (Schwob 1998, S. 27-30). Aus dem Stadtarchiv Köln sind zahlreiche Testamente überliefert, darunter auch das des Fleischhauers Georgius, der ein beträchtliches Vermögen besessen zu haben scheint. Ein erheblicher Teil dieses Vermögens wurde in seinem Testament in detaillierten Angaben an die Kirche vererbt: „*crastino dominice qua cantatur judica me [Georgius Carnifex, Kölner Bürger, gesund: Für mein Seelenheil gebe ich den Kölner Hospitälern St. Maria im Kapitol, St. Martin, St. Andreas, St. Gereon, St. Pantaleon, dem Hospital auf dem Büchel vor dem Eigelstein (sub monticulo ante Eygelsteyn), auf der Ehrenstraße (supra platea honoris), dann dem Hospital in Deutz (Tuycio) und dem Leprosenhospital ausserhalb der Mauern (hospitali leprosum extra muros) 6 mr. Erbzins von 12 mr. jährlichen Erbzinses aus dem Haus und Grundstück namens Gemenich auf der Numartzgasse und 3 mr. Erbzins von 6 mr. Erbzins aus dem Haus und Grundstück gegenüber dem Haus Gemenich, welche 9 mr. Erbzins mir durch den Tod meines Sohnes dni. Petri, Priesters, angefallen sind, wie es auf dem Rathaus (in domo civium) im Schöffenschrein eingetragen ist. Jedes Hospital soll 1 mr. Erbzins von diesen 9 mr. erhalten, wobei ich das Legat mit der Auflage versehen, dass keines der Hospitäler seinen Anteil verkaufen oder verpfänden darf.(...) Die andere Hälfte des Erbes und der Fleischbänke aus dem nachlass meines Sohnes gebe ich nach meinem Tod direkt den genannten Kindern meiner Tochter. Zur Feier meiner Exequien setze ich 100 mr.c.p. aus. Nach meinem Tod sollen jedem der vorgenannten Hospitäler 10 mr.c.p. gegeben werden; dem Heilig-Geist Haus auf dem Domhog (in curia Colon.) zu Nutzen der Armen 10 mr. c.p. zum Bau (ad fabricam) der Pfarrkirche St. Peter (...)den Minderbrüdern, Karmelitern, Augustinern und Kartäusern je 10 mr. c.p.; den Kreuzbrüdern 6 mr.; den Nonnenklöstern Sion (ad Seynam), Mariengarten (ad ortum sancte Marie) (...)“ (Stadtarchiv Köln, Testamente, Regest: 1347 März 19, 3. U 2/250).*

⁴⁴⁹ Ohler 1990, S. 84.

⁴⁵⁰ Ohler 1990, S. 126-129.

⁴⁵¹ Binski 1996, S. 42.

der Stilvergleich innerhalb des Oeuvres des Monogrammisten. Im Gegensatz zu den um 1450 datierten Stichen (**Abb. 67,68**) von seiner Hand, weist der *ars moriendi*-Zyklus eine relativ grobe Strichführung sowie eine weniger ausdifferenzierte Gesichts- und Oberflächenmodellierung auf.

6. Conclusio

Der Blick auf die vielen Umstände, die schließlich zur *ars moriendi* führten, beziehungsweise sie deutlich beeinflusst haben, ergab einige neue Erkenntnisse. Darunter fällt zuerst, dass der Wille zur inneren Reform der katholischen Kirche in Form der beiden Konzilien von Konstanz und Basel maßgeblich für die Stimmung verantwortlich war, in der die *ars moriendi* entstanden ist. Die verkrusteten Strukturen der Kirche wollten aufgebrochen werden, allerdings mehr von weltlicher als von geistlicher Seite, die mehr am Erhalt ihrer Macht interessiert war. In Zeiten der Pest, die die Bevölkerung demoralisierte und die zu einem neuen Sterbe- und Todesgefühl der Menschen führte, war die Kirche die Instanz, die den Menschen eigentlich Halt geben sollte, weswegen sich die Menschen in der politischen Unsicherheit an sie zu wenden versuchten. Das *Opusculum Tripartitum* und das *Speculum artis bene moriendi* und in der Folge die *ars moriendi* in ihren vielen volkssprachlichen Übersetzungen, waren das Medium, mit dem der Schritt hin zur Bevölkerung in ihrer empfindlichsten Lebensphase getan wurde. Damit ist nicht nur das eigene Sterben oder das von geliebten Menschen gemeint, sondern auch die Eruption der lutherischen Reformation. Die *ars moriendi* begleitete die Menschen durch diese Zeiten hindurch und behielt bis ins 19. Jahrhundert hinein ihre Tauglichkeit. Das erklärt sich nicht nur aufgrund ihres reichen und vielfältig gestalteten philosophischen und theologischen Bodens an menschlicher Erfahrung, sondern auch aus der Fähigkeit ihrer Mitgestalter, sowohl Text als auch Bild an Stimmungen, Individuen und Ereignisse anzupassen. Im Text geschah dies zum einen natürlich durch die Übersetzung in verschiedene Volkssprachen und die bausteinhafte Zusammensetzung der verschiedenen beispielgebenden Textpassagen. Im Bild ließen sich tiefgreifende Stränge an lebenserfahrenen, biblischen und apokryphen Vorlagen erkennen, die die Basis für die Darstellung des Bettes als Sterbeort und Kampfplatz zwischen Gut und Böse begründeten. Die Seele des Menschen wird dabei zu einem diesen Kräften ausgesetzten Element, deren Reise in das Himmelreich unter allen Umständen aus der Kraft des Sterbenden selbst geschützt und verteidigt werden muss. Seine Entscheidung, sich den guten Kräften anzuschließen, ermächtigt die himmlischen Kräfte erst zum Sieg über das Böse, das sowohl Versuchung als auch Strafe sein konnte. Den Sterbenden, und damit auch seine Seele, zur richtigen Entscheidung zu bringen, schafft die *ars moriendi* durch ihre ausgefeilte Didaktik,

die mit verschiedenen Wahrnehmungsebenen arbeitet und dem Rezipienten durch ihre Ikonographie multiple Deutungsmöglichkeiten anbietet. Diese Leistung erbringen alle Versionen der *ars moriendi*; der Meister E.S. nun schaffte aber nicht nur dieses Kunststück, sondern gibt seinen Kupferstichen zudem einen unverkennbaren Individualismus, der sich besonders durch seine Gestaltungsprinzipien deutlich macht, die auch das Verständnis der Szenen verbessert. Trotz dem Verharren in mittelalterlichen Denkstrukturen, besonders seinem Verhältnis zur Fläche, modernisiert er so die Bildfolge und macht sie durch die Technik des Kupferstichs vervielfältigbar. Dabei verliert der Zyklus aber nicht an seiner Eindringlichkeit oder Akkuratease – im Gegenteil. Das Individuum bleibt darum nicht nur das Herz der figürlichen Komposition, sondern auch das der inhaltlichen Ebene. So kann gesagt werden, dass die *ars moriendi* nicht nur Bild ist, sondern auch zum Lebensteil eines jeden wird, der sie zur Hand nimmt.

7. Bibliographie

7.1 Abbildungen



Abb. 1: Meister E.S., Versuchung im Glauben, Kupferstich, 94x70mm, um 1430-1440, Ashmolean Museum, University of Oxford, WA1863.1975



Abb. 2: Meister E.S., Trost im Glauben, Kupferstich, 93x71mm, um 1430-1440, Ashmolean Museum, University of Oxford, WA1863.1976



Abb. 3: Meister E.S., Versuchung durch Verzweiflung, Kupferstich, 91x68mm, um 1430-1440, Ashmolean Museum, University of Oxford, WA1863.1977



Abb. 4: Meister E.S., Trost durch Zuversicht, Kupferstich, 91x68mm, um 1430-1440, Ashmolean Museum, University of Oxford, WA1863.1978



Abb. 5: Meister E.S., Versuchung durch Ungeduld, Kupferstich, 88x65mm, um 1430-1440, Ashmolean Museum, University of Oxford, WA1863.1979



Abb. 6: Meister E.S., Trost durch Geduld, Kupferstich, 90x67mm, um 1430-1440, Ashmolean Museum, University of Oxford, WA1863.1980



Abb. 7: Meister E.S., Versuchung durch Hochmut, Kupferstich, 87x66mm, um 1430-1440, Ashmolean Museum, University of Oxford, WA1863.1981



Abb. 8: Meister E.S., Trost durch Bescheidenheit, Kupferstich, 88x65mm, um 1430-1440, Ashmolean Museum, University of Oxford, WA1863.1982



Abb. 9: Meister E.S., Versuchung durch irdische Güter, Kupferstich, 91x67mm, um 1430-1440, Ashmolean Museum, University of Oxford, WA1863.1983



Abb. 10: Meister E.S., Trost durch Freigiebigkeit, Kupferstich, 89x67mm, um 1430-1440, Ashmolean Museum, University of Oxford, WA1863.1984



Abb. 11: Meister E.S., Triumph über die Versuchungen, Kupferstich, 89x66mm, um 1430-1440
Ashmolean Museum, University of Oxford, WA1863.1985



Abb. 12: Meister E.S.
Versuchung im Glauben
Kupferstich
94x70mm (Originalgröße)
Um 1430-1440
Ashmolean Museum
University of Oxford
WA1863.1975



Abb. 13: Wellcome-
Apokalypse
Versuchung im Glauben
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library, London
MS49 29r



Abb. 14: Wellcome-
Apokalypse
Trost durch Glauben
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library, London
MS49 29r



Abb. 15: Wellcome-
Apokalypse
Versuchung durch Verzweiflung
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library, London
MS49 29v



Abb. 16: Wellcome-
Apokalypse
Trost durch Zuversicht
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library, London
MS49 29v



Abb. 17: Wellcome-
Apokalypse
Versuchung durch Ungeduld
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library, London
MS49 29v



Abb. 18: Wellcome-
Apokalypse
Trost durch Geduld
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library, London
MS49 30r



Abb. 19: Wellcome-
Apokalypse
Versuchung durch Hochmut
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library, London
MS49 30r



Abb. 20: Wellcome-
Apokalypse
Trost durch Demut
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library, London
MS49 30r

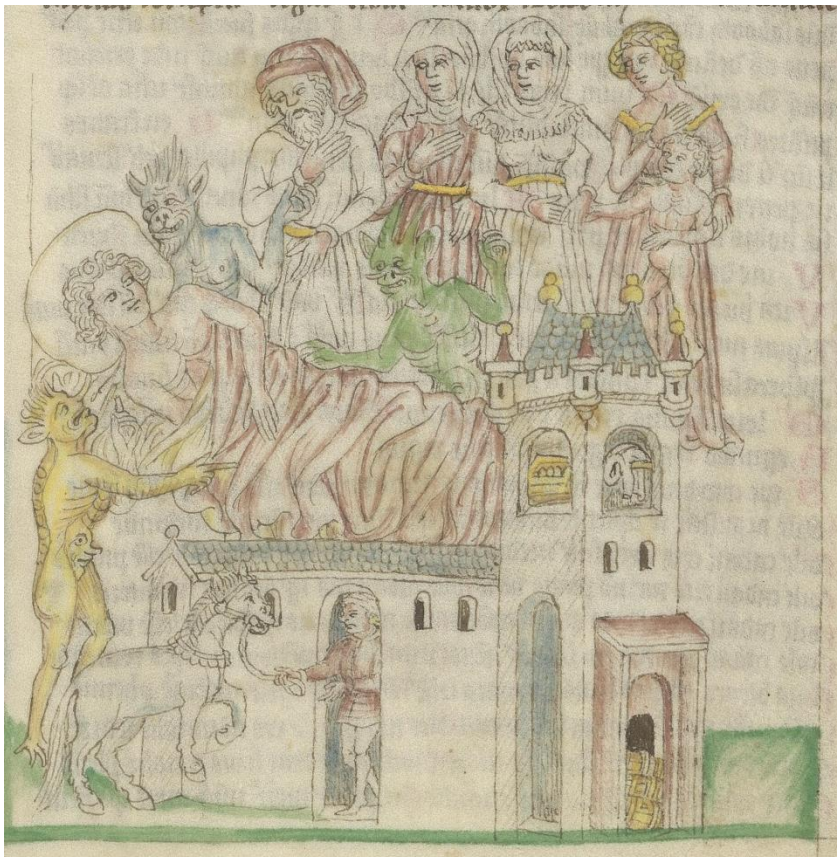


Abb. 21: Wellcome-
Apokalypse
Versuchung durch irdische Güter
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library, London
MS49 30r



Abb. 22: Wellcome-Apokalypse
Trost durch Freigiebigkeit
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library London
MS49 30v



Abb. 23: Wellcome-Apokalypse
Triumph über alle Versuchungen
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library, London
MS49 30v



Abb. 24, 26: Edition I
Versuchung im Glauben
Versuchung durch Verzweiflung
Holzschnitt, koloriert
Um 1465
Bayerische Staatsbibliothek, München
Xylogr. 16

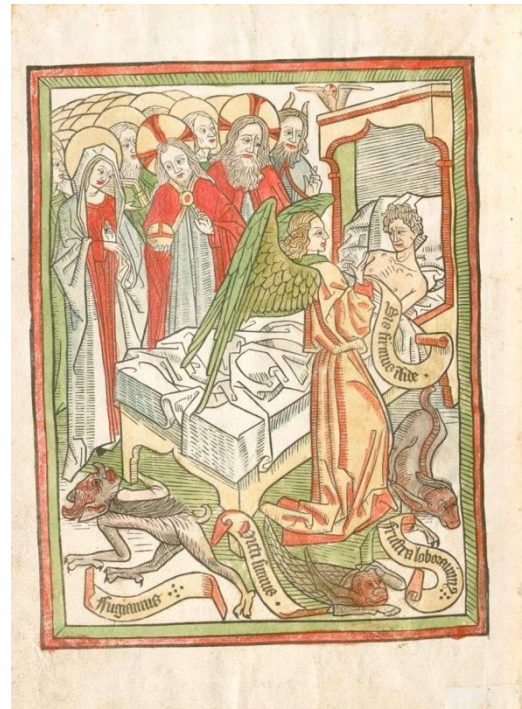


Abb. 25, 27: Edition I
Trost im Glauben
Trost durch Zuversicht
Holzschnitt, koloriert
Um 1465
Bayerische Staatsbibliothek, München
Xylogr. 16

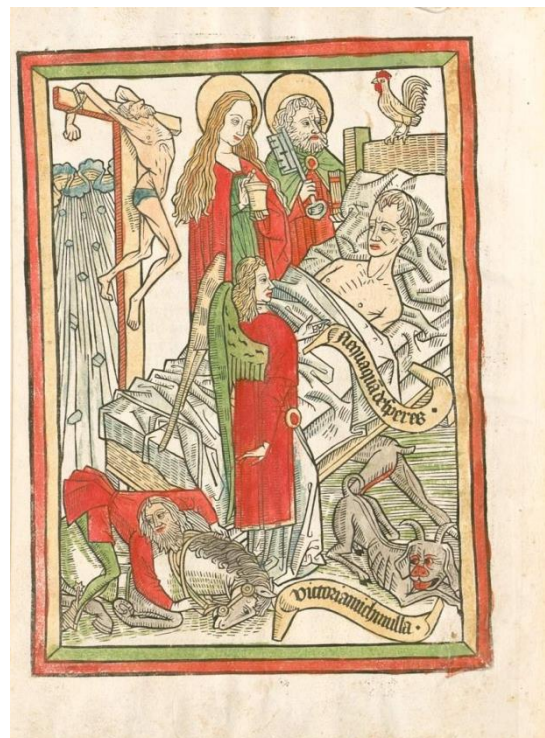




Abb. 28, 30: Edition I
Versuchung durch Ungeduld
Versuchung durch Hochmut
Holzschnitt, koloriert
Um 1465
Bayerische Staatsbibliothek, München
Xylogr. 16



Abb. 29, 31: Edition I
Trost durch Geduld
Trost durch Bescheidenheit
Holzschnitt, koloriert
Um 1465
Bayerische Staatsbibliothek, München
Xylogr. 16



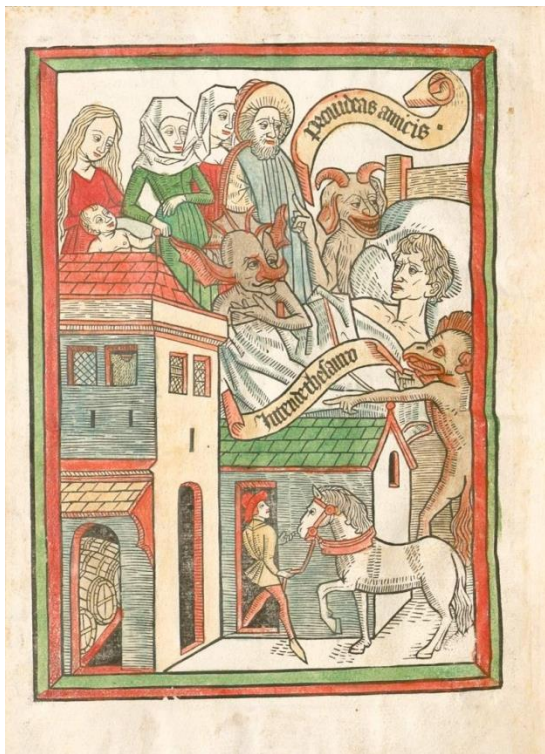
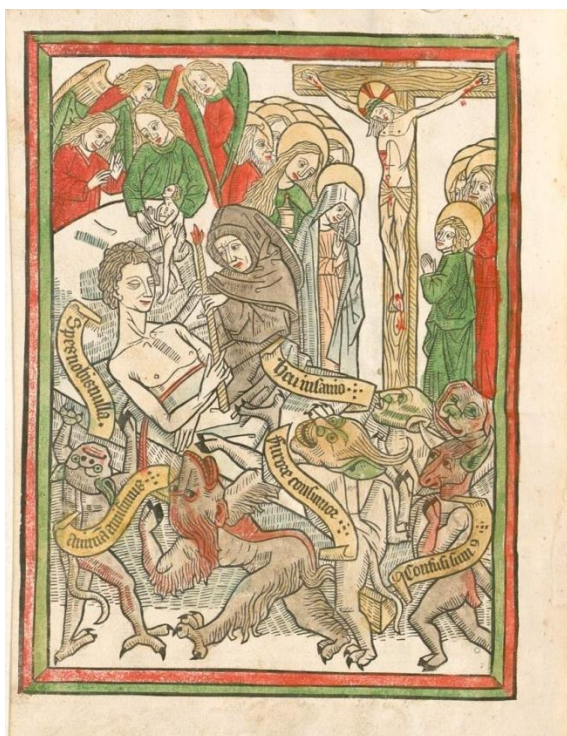


Abb. 32, 34: Edition I
Versuchung durch irdische Güter
Triumph über die Versuchungen
Holzschnitt, koloriert
Um 1465
Bayerische Staatsbibliothek, München
Xylogr. 16



Abb. 33: Edition I
Trost durch Freigiebigkeit
Holzschnitt, koloriert
Um 1465
Bayerische Staatsbibliothek, München
Xylogr. 16



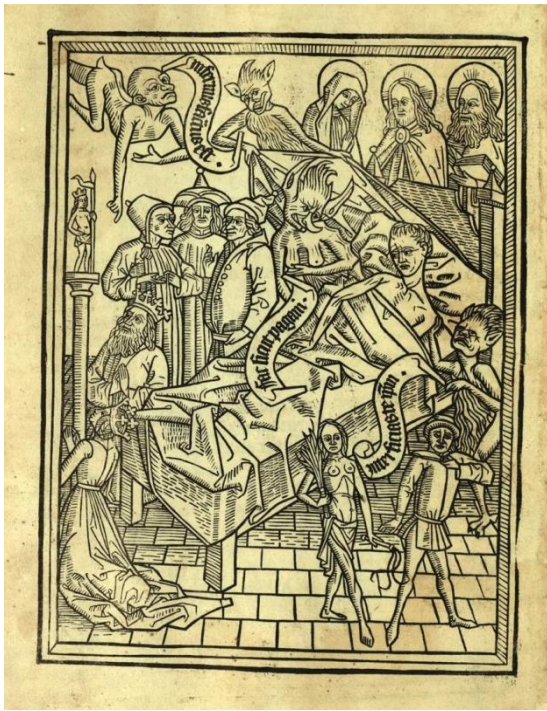


Abb. 35, 36: Edition II
Versuchung im Glauben
Trost durch Zuversicht
Holzschnitt
Um 1465
Bayerische Staatsbibliothek, München
Xylogr. 9

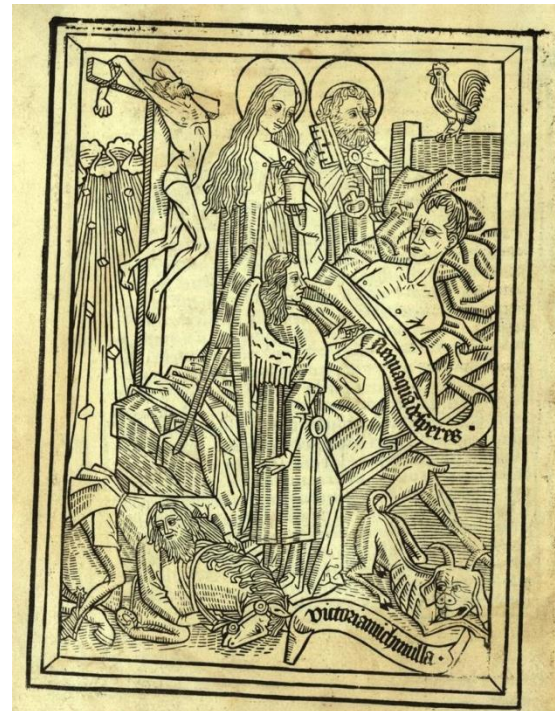


Abb. 37, 38: Edition III
Versuchung im Glauben
Versuchung durch Ungeduld
Holzschnitt
Um 1465
Ehem. Königliche Bibliothek, Hannover
Hb inf.3

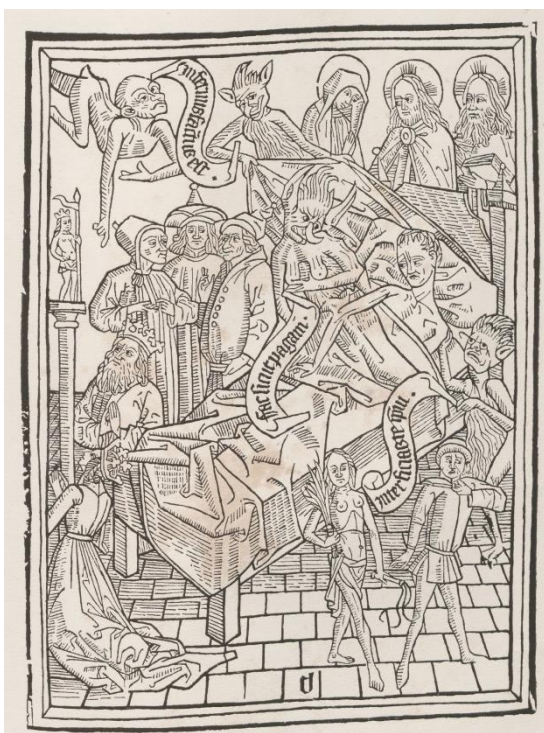
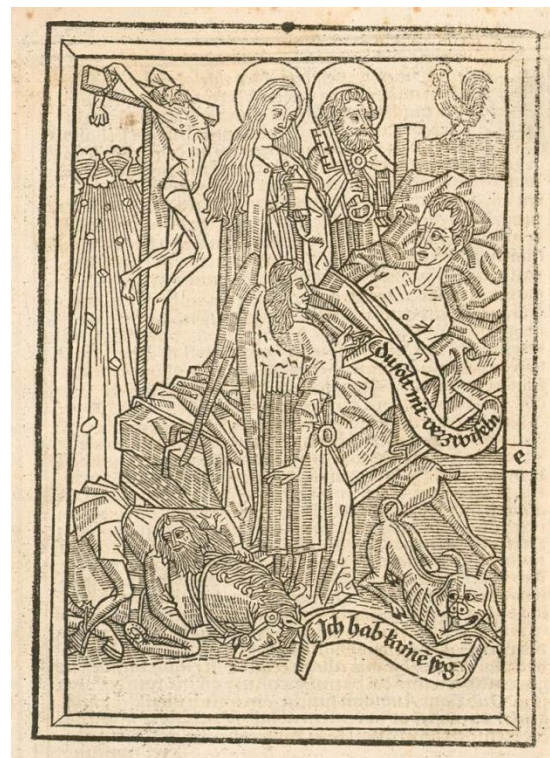
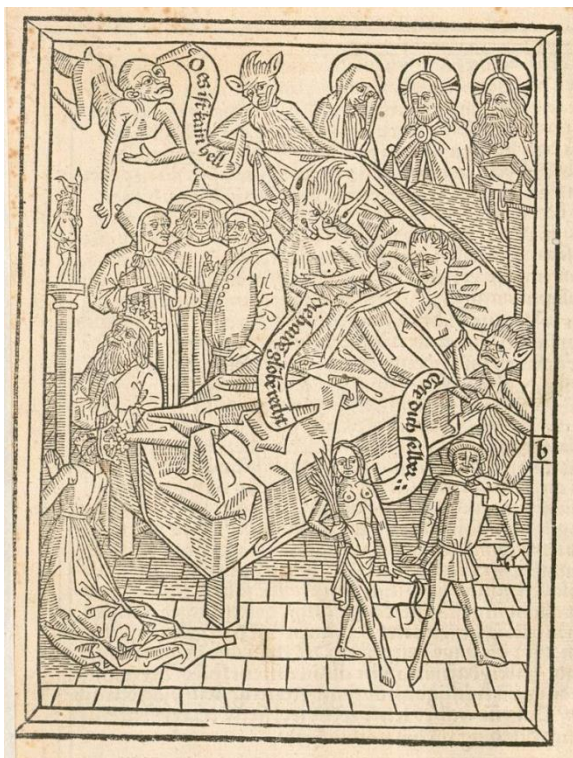




Abb. 39, 40: Edition IV
Versuchung im Glauben
Trost durch Zuversicht
Holzschnitt
Um 1470
Library of Congress, Washington
scharu



Abb. 41, 42: Edition IV
Versuchung im Glauben
Trost durch Zuversicht
Holzschnitt
Um 1475
Bayerische Staatsbibliothek, München
Xylogr. 19



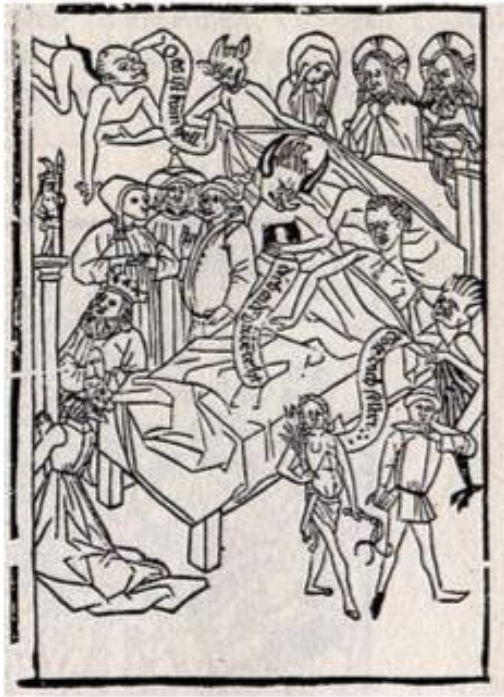


Abb. 43, 44: Edition V
Versuchung im Glauben
Trost durch Zuversicht
Holzschnitt
Um 1470-80
ehem. König. Bibliothek, Hannover
I82



Abb. 45, 46: Edition VI
Versuchung im Glauben
Trost durch Zuversicht
Holzschnitt
Um 1470-80
Wellcome Library, London
.b24877645

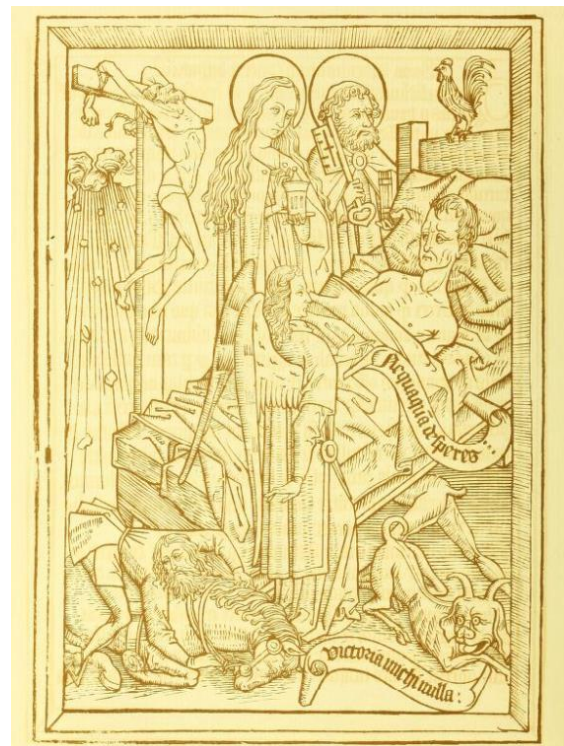
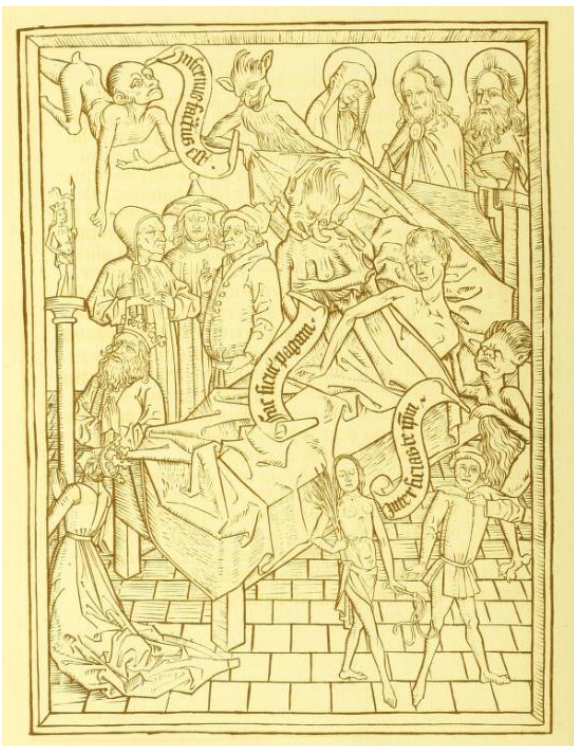




Abb. 47, 48: Edition VII
Versuchung im Glauben
Trost durch Zuversicht
Holzschnitt, teilweise koloriert
210x158mm
Um 1470-80
Schlossbibliothek Schönborn, Pommersfelden

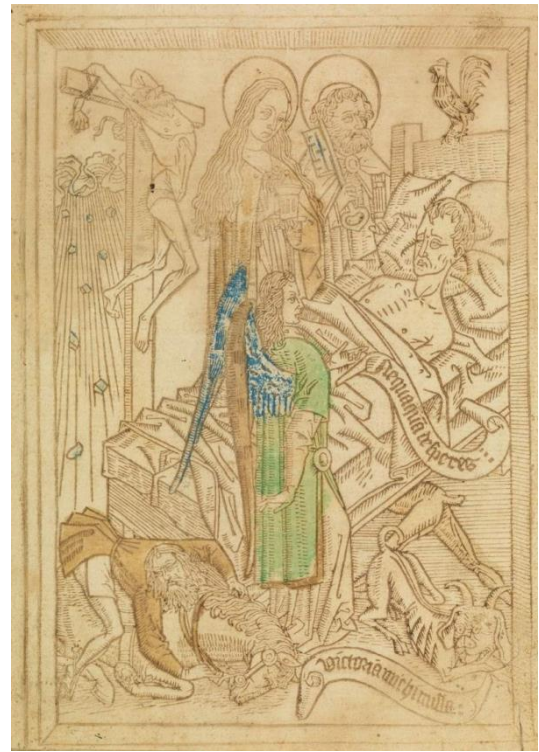


Abb. 49, 50: Edition VIII
Trost durch Zuversicht
Versuchung durch Ungeduld
Holzschnitt
1470-80
Bibliothèque Nationale, Paris
XYLO-20





Abb. 51, 52: Edition IX
Versuchung im Glauben
Trost durch Zuversicht
Holzschnitt
1465-70
Bibliothèque Nationale, Paris
XYLO-21



Abb. 53, 54: Edition X¹
Versuchung im Glauben
Trost durch Zuversicht
Holzschnitt, koloriert
165x115mm
Um 1475
Universitätsbibliothek, Basel
A IX 23a



¹Die Edition XI entspricht der Edition X; sie differiert nur durch eine fehlende Schraffur am Boden der Szenen. (Schreiber 1902, S.265-266.)



Abb. 55, 56: Edition XII
Versuchung im Glauben
Trost durch Zuversicht
Holzschnitt, koloriert
Um 1475
Library of Congress, Washington
Incun. X .P27



Abb. 57, 58: Edition XIII
Versuchung im Glauben
Trost durch Zuversicht
Holzschnitt, teilweise koloriert
Nach 1470
Bayerische Staatsbibliothek, München
Xylogr. 13





Abb. 59, 60: Meister der Blumenrahmen
Versuchung im Glauben
Trost durch Zuversicht
Kupferstich, teilweise koloriert
90x69mm
1450-70
British Museum, London
1892,1201.1.2
1892,1201.1.5

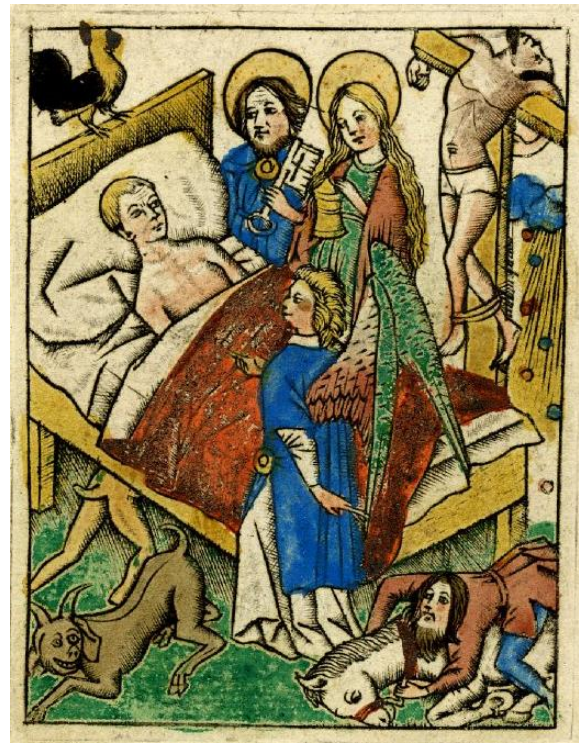


Abb. 61, 62: Weyssenburger-Edition
Versuchung im Glauben
Trost durch Zuversicht
Holzschnitt
Um 1510
Bayerische Staatsbibliothek, München
Rar. 1456#Beibd.9

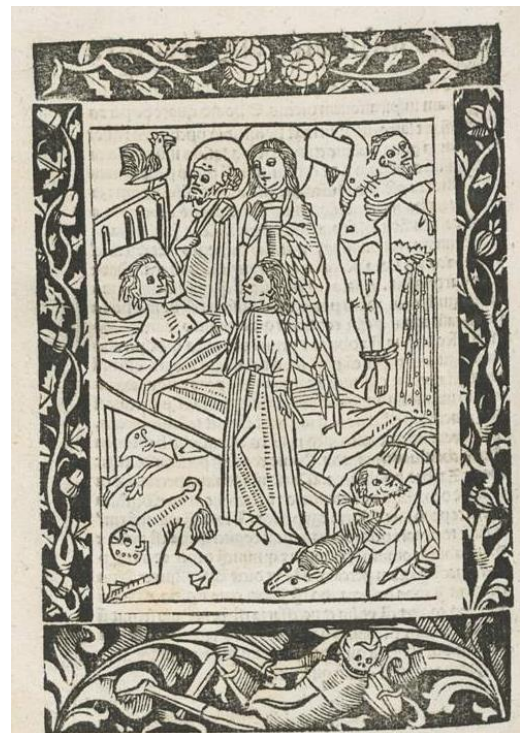
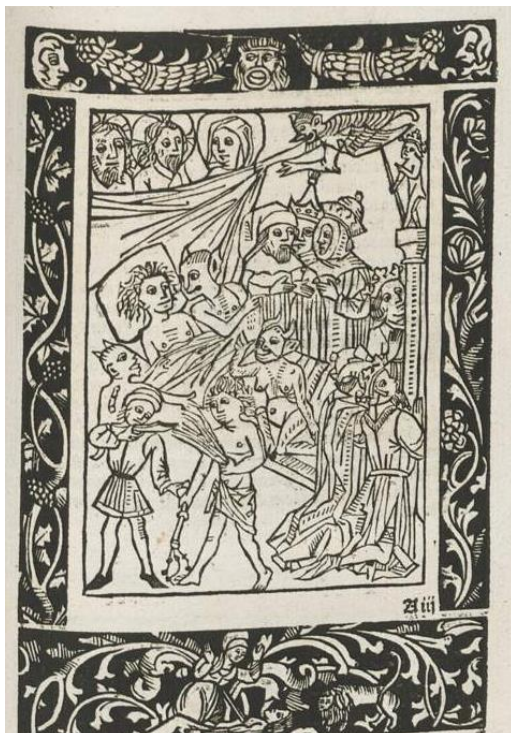




Abb. 63: Meister E.S.
Erzengel Michael
1467
146x133mm
Kupferstich
Kupferstichkabinett, Basel
Inv.Nr.: A351



Abb. 64: Meister E.S.
Die betende Jungfrau im Zimmer
1467
148x105mm
Kupferstich
Kupferstichkabinett, Basel
Inv.Nr.: A1895-360

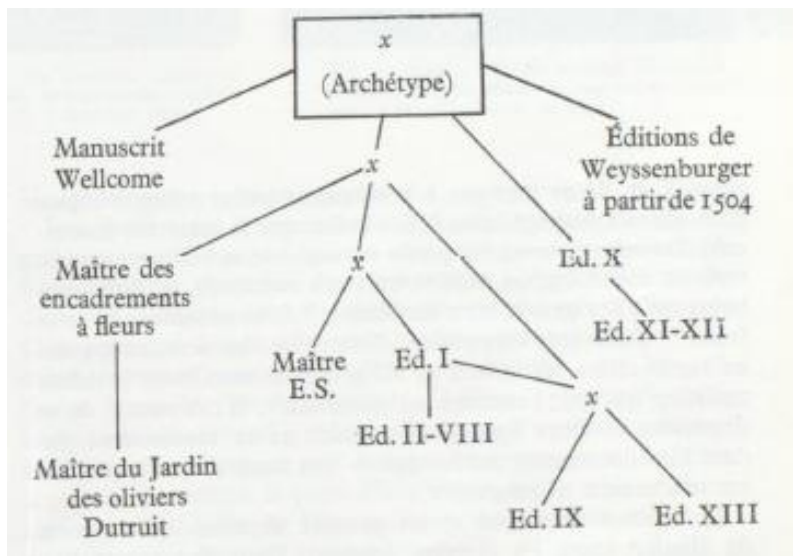


Abb. 65: Henri Zerner
„Stammbaum“ der *ars moriendi*
1970



Abb. 66: Meister E.S.
Madonna mit dem badenden Kind
Kupferstich
285x156mm
ca. 1460
Kupferstichkabinett, Dresden
Inv.Nr.: A367



Abb. 67: Meister E.S.
Die Ausgießung des Heiligen Geistes
Kupferstich
284x124mm
ca. 1450
Kupferstichkabinett, Dresden
Inv.Nr.: A321



Abb. 68: Meister E.S.
Tiburtinische Sibylle
Kupferstich
258x197mm
ca. 1450
Städelmuseum, Frankfurt a.M.
Inv.Nr.: 33627D

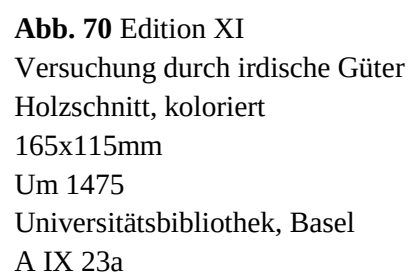
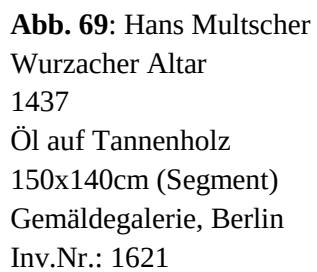




Abb. 71: Edition XII
Versuchung durch Verzweiflung (Detail)
Holzschnitt, teilweise koloriert
Um 1470
Bayerische Staatsbibliothek, München
Xylogr. 13



Abb. 72: The Desert of Religion
Vado Mori
1425
Illumination auf Pergament
255x20mm
British Library, London
Cotton MS Faustina B VI, vol.II f2r



Abb. 73: Digestum Vetus
1300/1310
französische Miniatur
ca. 40x30
The British Library, London
Arundel 484 248v



Abb. 74: Macclesfield-Psalter
Der Tod
Um 1330
Illumination und Gold auf Pergament
Fitzwilliam Museum, Cambridge
MS 1-2005 f235v



Abb. 75: Johannes
 Tod des Hl. von Tours (Detail)
 1150-1200
 Tempera auf Leinwand
 146x100x8cm
 Museo de Arte de Catalunya, Barcelona
 Inv.Nr.: 0039 02-000



Abb. 76: Bodleian Apokalypse
 1250-1260
 Feder auf Pergament, koloriert
 Bodleian Library, Oxford
 MS. Auct. D.4.17 f004v



Abb. 77: Wellcome Apokalypse

Um 1420

Feder auf Pergament, koloriert

Wellcome Library, London

MS49 f5v



Abb. 78: Apokalypse-Blockbuch

1465/70

Druck auf Papier

Bayrische Staatsbibliothek, München

Xylogr. 5 f9v



Abb. 79: Wellcome-Apokalypse
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library, London
MS49 24v



Abb. 80: Wellcome-Apokalypse
Illumination auf Pergament
Um 1420
Wellcome Library, London
MS49 29v



Abb. 81: Der Pluemen Tugent
1. Hälfte 15. Jahrhundert
Feder auf Papier, koloriert
Österreichische Nationalbibliothek, Wien
Cod. Ser. nova 12819



Abb. 82: Der Pluemen Tugent
1. Hälfte 15. Jahrhundert
Feder auf Papier, koloriert
Österreichische Nationalbibliothek, Wien
Cod. Ser. nova 12819



Abb. 83: Der Pluemen Tugent
1. Hälfte 15. Jahrhundert
Feder auf Papier, koloriert
Österreichische Nationalbibliothek, Wien
Cod. Ser. nova 12819



Abb. 84: Der Pluemen Tugent
1. Hälfte 15. Jahrhundert
Feder auf Papier, koloriert
Österreichische Nationalbibliothek, Wien
Cod. Ser. nova 12819



Abb. 85: Der Pluemen Tugent
1. Hälfte 15. Jahrhundert
Feder auf Papier, koloriert
Österreichische Nationalbibliothek, Wien
Cod. Ser. nova 12819



Abb. 86: Der Pluemen Tugent
1. Hälfte 15. Jahrhundert
Feder auf Papier, koloriert
Österreichische Nationalbibliothek, Wien
Cod. Ser. nova 12819



Abb. 87: Meister E.S.
 Große Maria von Einsiedeln
 1466
 Kupferstich
 20.8x12.4cm
 Kupferstichkabinett, Basel
 Inv.Nr.: Aus K.6.46



Abb. 88: Meister von 1445
 Grabmal Bischof Otto III von Hachberg
 1445
 Wandmalerei a secco
 570x460cm
 Münster, Margarethenkapelle, Konstanz



Abb. 89: Meister der Spielkarten
 Spielkarte mit der Blumen-Dame
 Kupferstich
 139x92mm
 Kupferstichkabinett, Dresden
 Inv.Nr.: A 1974-214



Abb. 90: Meister E.S.
 Liebespaar auf der Gartenbank
 Kupferstich
 126x167mm
 Albertina, Wien
 Inv.Nr.: DG1926/784



Abb. 91: Meister E.S.
Hl. Philippus (?)
Um 1450
Kupferstich
53x36mm
Kupferstichkabinett, Dresden
A362



Abb. 92: Meister E.S.
Die Ausgießung des Heiligen Geistes
Kupferstich
82x57mm
Um 1450
Kupferstichkabinett, Dresden
Inv.Nr.: A1926-268



Abb. 93: Duccio di Buoninsegna
Kreuzigung
1315-30
Tempera auf Holz
29.7x38cm
The Manchester Art Gallery
Inv.Nr.: 1984.53



Abb. 94: Conrad Laib
Kalvarienberg
1449
Malerei auf Fichtenholz
Oberes Belvedere, Wien
Inv.Nr.: 4919

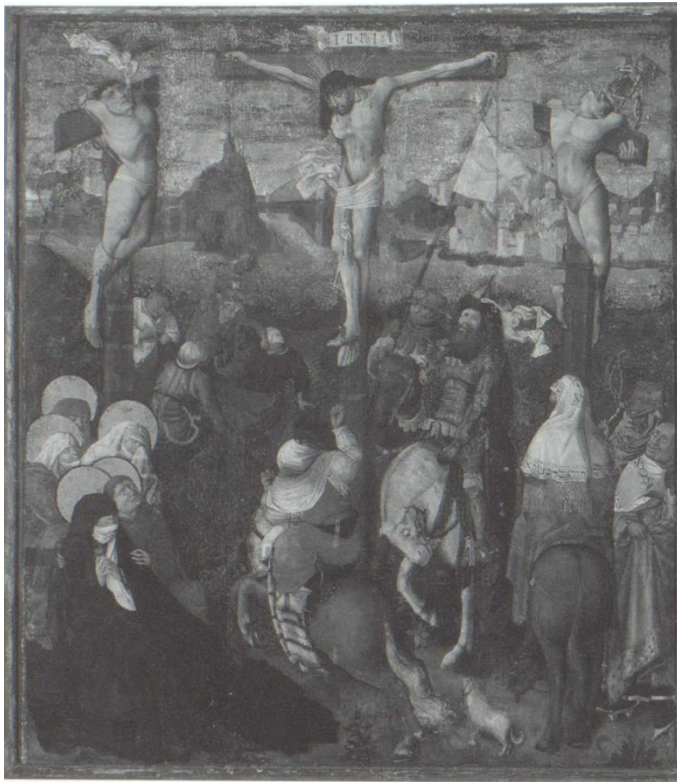


Abb. 95: Unbekannt
Kalvarienberg aus Heidau/Gac
1450
Malerei auf Holz
Nationalmuseum, Warschau?



Abb. 96: Unbekannt
Kalvarienberg
1445/50
Mischtechnik auf Fichtenholz
Städelmuseum, Frankfurt
Inv.Nr.:1799



Abb. 97: Robert Campin
 Seilern-Triptychon
 Farbe und Blattgold auf Holz
 65.2x53.6cm
 Um 1410-20
 The Courtauld Gallery, London
 Inv.Nr.: 168388



Abb. 98: Robert Campin
 Seilern-Triptychon (Detail aus linkem Flügel)
 Farbe und Blattgold auf Holz
 65.2x53.6cm
 Um 1410-20
 The Courtauld Gallery, London
 Inv.Nr.: 168388



Abb. 99: Meister von 1445
Der Sturz des Ballachius (Notname)
Mischtechnik auf Holz
25.3x23.3cm
Privatbesitz

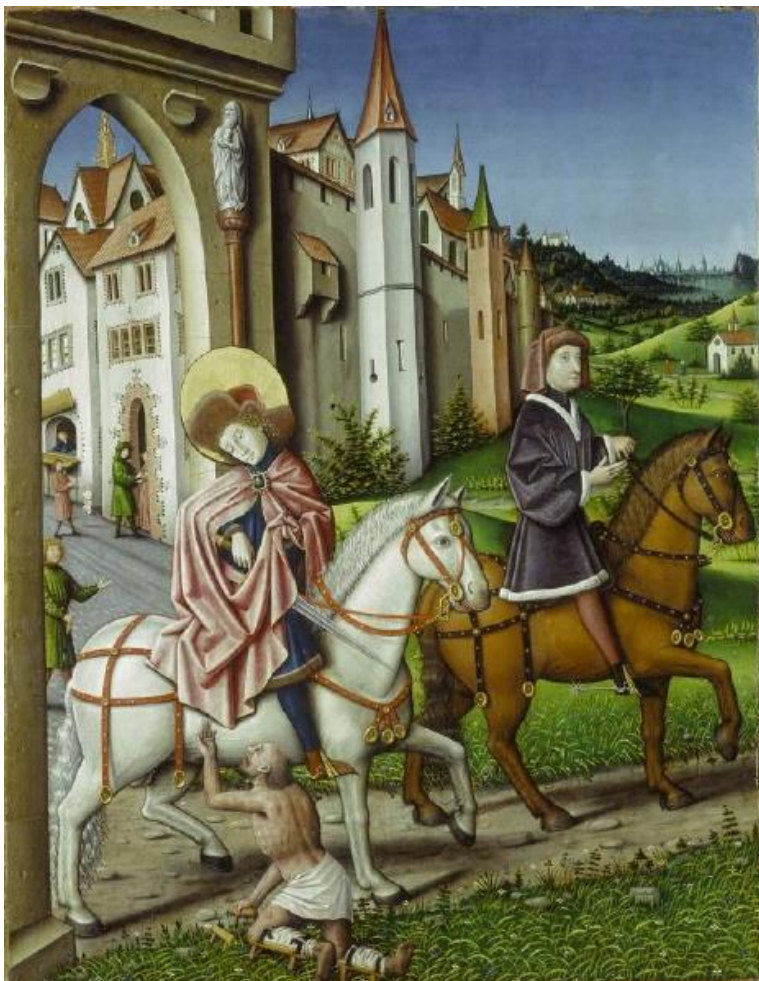


Abb. 100: Konrad Witz (Werkstatt?)
Mantelspende des Hl. Martin
Mischtechnik auf Holz
1445-1450
144x110.5cm
Kunstmuseum, Basel
Inv.Nr.: 32



Abb. 101: Konrad Witz (Werkstatt?)
Hl. Georg im Kampf mit dem
Drachen
Mischtechnik auf Holz
1445-1450
144x110.5cm
Kunstmuseum, Basel
Inv.Nr.: 31



Abb. 102: Meister E.S.
Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen
Kupferstich
Um 1460
164x111mm
Kupferstichkabinett, Dresden
Inv.Nr.: A 1884-6



Abb. 103: Unbekannt
Koimesis
Tempera auf Holz
154x107mm
14. Jahrhundert
British Museum, London
Inv.Nr.: 1998,1105.1



Abb. 104: Meister des Deichsler-Altars (?)
Marienaltar (Marientodtafel)
Farbe auf Holz
Um 1420
St. Maria Magdalena, Münnerstadt



Abb. 105: Martin Schongauer
 Marientod
 Kupferstich
 43,7×65,0mm
 1470-74
 Kupferstichkabinett, Dresden
 Inv.Nr.: A 1900-41



Abb. 106: Huntingfield Psalter
 1212-1220
 englische Miniatur
 ca. 31.0x22.0cm
 The Morgan Library, New York
 MS M.43 f21r



Abb. 107: Meister Gislebertus
Jüngstes Gericht (Tympanon Westportal)
Um 1120
Relief
Autun, St. Lazare

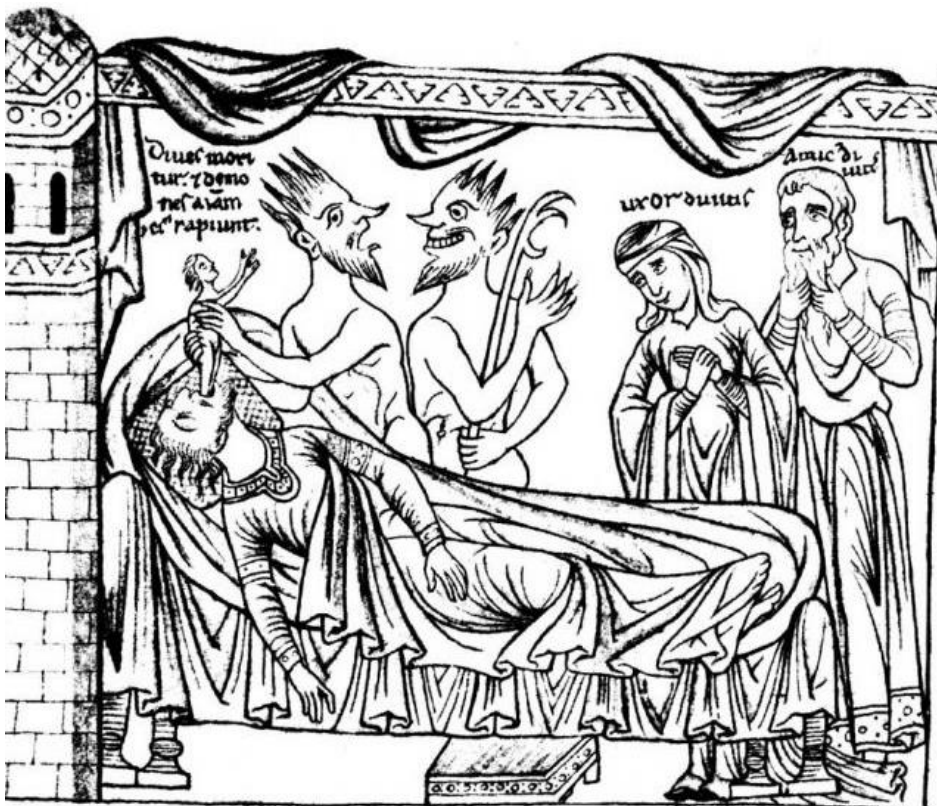


Abb. 108: Der Tod des reichen Mannes
Hortus Deliciarum
Feder auf Pergament, koloriert
verbrannt, vormals aufbewahrt in der Universitätsbibliothek, Straßburg

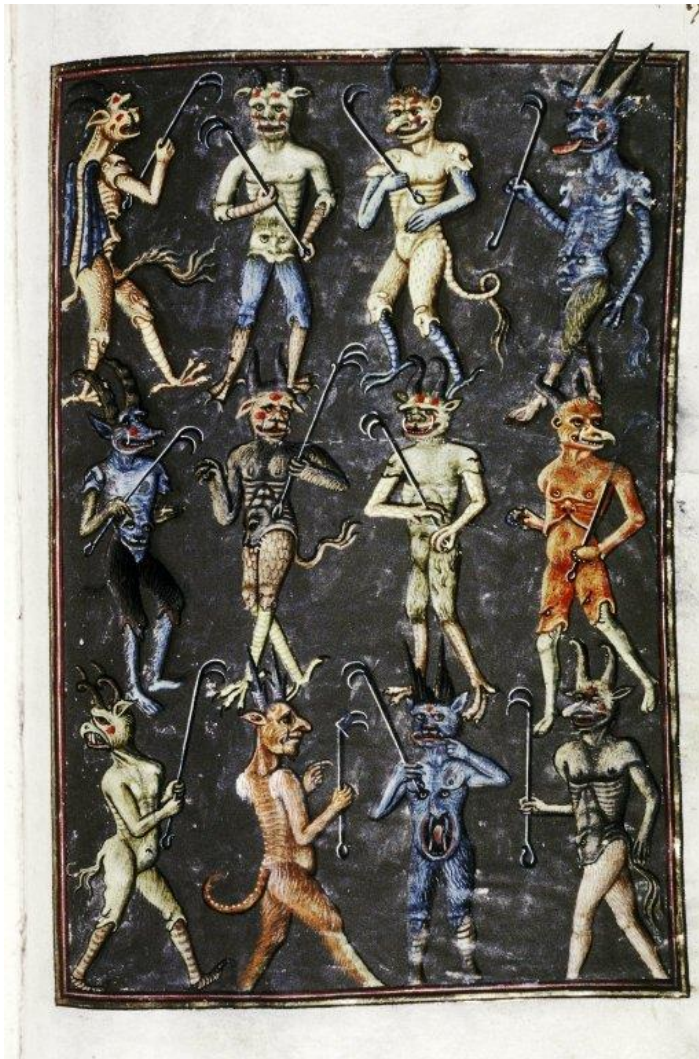


Abb. 109 :Livre de la Vigne nostre
Seigneur
1450-1470
Malerei auf Pergament
Bodelain Library, Oxford



Abb. 110: Laurent d'Orléans
Somme le Roi
1294
Illumination auf Pergament
Bibliothèque Nationale, Paris
Français 938 f37r



Abb. 111: Simon Marmion
Vidio Tnugdali (Detail)
1475
Tempera, Blattgold und Tinte auf Pergament
363x262mm
Getty Museum, Los Angeles
Ms. 30 f17v



Abb. 112: Meister E.S.
Das große Kartenspiel (Detail)
Um 1450
Kupferstich
124x87mm
Kupferstichkabinett, Dresden
Inv.Nr.: A 156714



Abb. 113: Meister E.S. („MS“ nachträglich)
Figurenalphabet, R
1450-1465
Kupferstich
150x98mm
British Museum, London
Inv.Nr.: 1868,0822.147



Abb. 114: Unbekannt
Kreuzigungsgruppe (Diptychonflügel)
14. Jahrhundert
Elfenbeinschnitzerei
70x52x7mm
British Museum, London
Inv.Nr.: 1894,0309.21



Abb. 115: Rogier van der Weyden
Kreuzigungstriptychon (Mitteltafel)
1443/45
Öl auf Eichenholz
96x69cm
Kunsthistorisches Museum, Wien
Inv.Nr.: Gemäldegalerie, 901



Abb. 116: Konrad Witz
Anbetung der Könige
1444
Öl auf Holz
134.6x153.2cm
Musées d'Art et d'Histoire, Genua
Inv.Nr.: 1843-0011/bis



Abb. 117: Meister E.S.
Kalvarienberg
Um 1450
Kupferstich
16.6x11.5cm
Albertina, Wien
Inv.Nr.: DG1926/691



Abb. 118: Unbekannt
Aderlassmännlein
14. Jahrhundert
Zeichnung auf Pergament
18.4x26.9cm
Bayerische Staatsbibliothek, München
Cgm 32 f2r

7.2 Abbildungsnachweis

Abb. 1-12: Image © Ashmolean Museum, University of Oxford.

Abb. 13-23: Wellcome Library 2017.

Abb. 24-34: Ars moriendi, Ulm 1475, in: Digitale Bibliothek München, Xylogr. 16, (24.12.2017), URL: <http://daten.digitaler-sammlungen.de/~db/0003/bsb00038189/images/index.html?seite=10&fip=193.174.98.30>.

Abb. 35-36: Ars moriendi, Ulm 1475, in: Digitale Bibliothek München, Xylogr. 9, (24.12.2017), URL: <http://daten.digitaler-sammlungen.de/~db/0003/bsb00039966/images/index.html?id=00039966&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=11>.

Abb. 37-38: Ars moriendi, 1475, in: Ehem. Königliche Bibliothek Hannover, Hb. Inf. 3, (28.12.2017), URL: http://digitaler-sammlungen.gwl.b.de/index.php?id=6&no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=1442&tx_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=8eec25662885a3fd9fa653396bcb6531.

Abb. 39-40: Ars moriendi, Deutschland 1470, in: Library of Congress, scharu, (24.12.2017), URL: <http://www.rarebookroom.org/Control/scharu/index.html>.

Abb. 41-42: Ars moriendi, Ulm 1468/69, in: Digitale Bibliothek München, Xylogr. 19, (24.12.2017), URL: <http://daten.digitaler-sammlungen.de/~db/0003/bsb00038639/images/index.html?seite=10&fip=193.174.98.30>.

Abb. 43-44: Schreiber 1900, Tafel CIII.

Abb. 45-46: Ars moriendi, 1450, in: Wellcome Library, .b24877645, (28.12.2017), URL: <https://wellcomelibrary.org/item/b24877645#?c=0&m=0&s=0&cv=8&z=-0.5366%2C-0.0844%2C2.0731%2C1.4903>.

Abb. 47-48: Ars moriendi, Niederlande 1467, in: Digitale Bibliothek München, Schlossbibliothek Schönborn, GK 5, (24.12.2017), <http://daten.digitaler-sammlungen.de/~db/0006/bsb00066698/images/index.html?seite=9&fip=193.174.98.30>.

Abb. 49-50: Ars moriendi, 1475-80, in: Nationalbibliothek Paris, XYLO-20, (28.12.2017), URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10404049/f6.item>.

Abb. 51-52: Ars moriendi, 1465-70, in: Nationalbibliothek Paris, XYLO-21, (27.12.2017), URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10404064/f32.item>.

Abb. 53-54: Ars moriendi, Basel 1475, in: Universitätsbibliothek Basel, A IX 23a, (24.12.2017), URL: <http://www.e-codices.unifr.ch/de/doubleview/ubb/A-IX-0023a/bindingA/Sequence-2408>.

Abb. 55-56: Ars moriendi, Deutschland 1475, in: Library of Congress Washington, Incun. X .P27, (28.12.2017), URL: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2011rosen0026/?q=ars+moriendi&st=gallery>.

Abb. 57-58: Ars moriendi, Niederrhein 1470, in: Digitale Bibliothek München, Xylogr. 13, (24.12.2017), URL: <http://daten.digitaler-sammlungen.de/~db/0003/bsb00038195/images/index.html?seite=10&fip=193.174.98.30>.

Abb. 59: Meister der Blumenrahmen, *Ars moriendi*, in: British Museum, (24.12.2017), http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1396711&partId=1&searchText=blumenrahmen&page=1.

Abb. 60: Meister der Blumenrahmen, *Ars moriendi*, in: British Museum, (24.12.2017), http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1396686&partId=1&searchText=blumenrahmen&page=1.

Abb. 61-62: Weyssenburger-Edition, *Ars moriendi*, in: Boston Public Library, *Áœ B-Ćp*, (24.12.2017), URL: <https://archive.org/stream/arsmoriendiexvar00lebr#page/n17/mode/2up>.

Abb. 63: Meister E.S., *Erzengel Michael*, in: Kupferstichkabinett Dresden, (24.12.2017), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/960051>.

Abb. 64: Meister E.S., *Die betende Jungfrau*, in: Kupferstichkabinett Dresden, (24.12.2017), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/960028>.

Abb. 65: Zerner 1970, S. 13.

Abb. 66: Meister E.S., *Madonna mit dem badenden Kind*, in: Kupferstichkabinett Dresden, (24.12.2017), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/960002>.

Abb. 67: Meister E.S., *Die Ausgießung des Heiligen Geistes*, in: Kupferstichkabinett Dresden, (24.12.2017), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/959981>.

Abb. 68: Meister E.S., *Tiburtinische Sibylle*, in: Städelmuseum Frankfurt, (24.12.2017), URL: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/die-sibylle-von-tibur-und-kaiser-augustus>.

Abb. 69: Image © Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.

Abb. 70: *Ars moriendi*, Basel 1475, in: Universitätsbibliothek Basel, A IX 23a, (24.12.2017), URL: <http://www.e-codices.unifr.ch/de/doubleview/ubb/A-IX-0023a/bindingA/Sequence-2408>.

Abb. 71: *Ars moriendi*, Niederrhein 1470, in: Digitale Bibliothek München, Xylogr. 13, (24.12.2017), URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00038195/images/index.html?seite=10&fip=193.174.98.30>.

Abb. 72: *The Desert of Religion*, in: British Library, Cotton MS Faustina B VI, vol.II, (24.12.2017), URL: <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/cottmanucoll/other/011cotfaub00006u00002000.html>.

Abb. 73: *Digestum Vetus*, in: British Library, Arundel 484, (24.12.2017), URL: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=1605&>.

Abb. 74: *Macclesfield Psalter*, in: Fitzwilliam Museum, MS 1-2005, (24.12.2017), URL: <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/macclesfield/gallery/>.

Abb. 75: *Johannes, Der Tod des Hl. Martin von Tours*, in: Museu Nacional d'Art de Catalunya, (24.12.2017), URL: <http://museunacional.cat/en/colleccio/altar-frontal-gia/iohannes-taller-de-la-ribagorca/003902-000>.

Abb. 76: Bodleian-Apokalypse, in: Bodleian Library, MS. Auct. D.4.17, (24.12.2017), URL: <http://www.bodleian.ox.ac.uk/csb/a-manuscript-model-for-the-blockbook-apocalypse>.

Abb. 77: Wellcome Library 2017.

Abb. 78: Apokalypse-Blockbuch, in: Digitale Bibliothek München, Xylogr. 5, (24.12.2017), URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0003/bsb00037299/images/index.html?seite=00001&l=de>.

Abb. 79-80: Wellcome Library 2017.

Abb. 81-86: Hans Vintler, Die Pluemen der Tugent, in: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. nova 12819, (24.12.2017), URL: http://search.obvsg.at/primolibweb/action/dlDisplay.do?institution=ONB&vid=ONB&onCampus=false&lang=ger&docId=ONB_aleph_onb06000093591.

Abb. 87: Meister E.S., Große Maria von Einsiedeln, in: Kupferstichkabinett Basel, (24.12.2017), URL: [http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=86&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l20055](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=86&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l20055).

Abb. 88: Kemperdick/Georgi 2011, S.267, Abb. 57.

Abb. 89: Meister der Spielkarten, Spielkarte mit der Blume-Dame, in: Kupferstichkabinett Dresden, (24.12.2017), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/541496>.

Abb. 90: Meister E.S., Liebespaar auf der Gartenbank, in: Foto © Albertina, Wien, (24.12.2017), URL: [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[DG1926/784\]&showtype=record#f79a7245-28c5-4bdd-8108-ba12a0545a2b](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG1926/784]&showtype=record#f79a7245-28c5-4bdd-8108-ba12a0545a2b).

Abb. 91: Meister E.S., Heiliger Phillipus (?), in: Kupferstichkabinett Dresden, (24.12.2017), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/960017>.

Abb. 92: Meister E.S., Heiliger Antonius, in: Kupferstichkabinett Dresden, (24.12.2017), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/960049>.

Abb. 93: Duccio di Buoninsegna, Kreuzigung, in: The Manchester Art Gallery, (24.12.2017), URL: <http://manchesterartgallery.org/collections/search/collection/?id=1984.53>.

Abb. 94: Conrad Laib, Kalvarienberg, in: Oberes Belvedere, Wien, (24.12.2017), URL: <https://digital.belvedere.at/objects/3674/kreuzigung-christi?ctx=e77eb4a0-30a6-491a-b033-f393d63c867f&idx=0>.

Abb. 95: Köllermann 2007, S. 86, Abb. 96.

Abb. 96: Köllermann 2007, S. 87, Abb. 97.

Abb. 97: The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London.

Abb. 98: The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London.

Abb. 99: Kemperdick 2011, S. 391, Abb. 56.

- Abb. 100:** Meister um 1445, Mantelspende des Hl. Martin, in: Kunstmuseum Basel, (25.12.2017), URL:
[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.\\$TspImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=1&sp=3&sp=SdetailView&sp=3&sp=Sdetail&sp=0&sp=F](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.$TspImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=1&sp=3&sp=SdetailView&sp=3&sp=Sdetail&sp=0&sp=F).
- Abb. 101:** Kemperdick 2011, S. 279, Abb. 60.
- Abb. 102:** Meister E.S., Hl. Georg im Kampf gegen den Drachen, in: Kupferstickabinett Dresden, (25.12.2017), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/960045>.
- Abb. 103:** Koimesis, in: British Museum, (25.12.2017), URL:
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?searchText=koimesis&LINK|34484,assetId=108140001&objectId=58599&partId=1.
- Abb. 104:** Marienaltar, in: St. Maria Magdalena, Münnerstadt, (25.12.2017), URL:
<http://www.musica-sacra-muennerstadt.de/maria-magdalena.html>.
- Abb. 105:** Martin Schongauer, Marientod, in: Kupferstichkabinett Dresden, (25.12.2017), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/960645>.
- Abb. 106:** Huntingfield-Psalter, in: The Morgan Library, MS M.43, (25.12.2017), URL:
<http://www.themorgan.org/manuscript/76977>.
- Abb. 107:** Meister Gislebertus, Tympanon Westportal, in: Autun, (25.2017), URL:
<https://www.bildindex.de/media/obj20075415/fm49333>.
- Abb. 108:** Hortus Deliciarum, in: ehem. Universitätsbibliothek Straßburg, verbrannt, (25.12.2017), http://www.symbolforschung.ch/files/images/seele_trittausdemleib.preview.jpg.
- Abb. 109:** Live de la nostre Seigneur, in: Bodelain Library, MS. Douce 134, (25.12.2017), URL:
[http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~39192~116711:Livre-de-la-Vigne-nostre-Seigneur-?qvq=q:Title%3D"Livre%2Bde%2Bla%2BVigne%2Bnostre%2BSeigneur.";lc:ODLodl~29~29,ODLodl~7~7,ODLodl~6~6,ODLodl~14~14,ODLodl~8~8,ODLodl~23~23,ODLodl~1~1,ODLodl~24~24&mi=45&trs=71#](http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~39192~116711:Livre-de-la-Vigne-nostre-Seigneur-?qvq=q:Title%3D).
- Abb. 110:** Somme le Roi, in: Nationalbibliothek Paris, Français 938, (25.12.2017), URL:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84478782/f1.planchecontact>.
- Abb. 111:** Visio Tugnaldi, in: Getty Museum Los Angeles, Ms. 30, (25.12.2017), URL:
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/1502/simon-marmion-and-david-aubert-les-visions-du-chevalier-tondal-franco-flemish-1475/?dz=0.5000,0.6047,0.51>.
- Abb. 112:** Meister E.S., Das Große Kartenspiel, in: Kupferstichkabinett Dresden, (25.12.2017), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/960060>.
- Abb. 113:** Meister E.S., Figurenalphabet, in: British Museum, (25.12.2017), URL:
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1356116&partId=1&searchText=1868,0822.147&page=1.
- Abb. 114:** Kreuzigungsgruppe, in: British Museum, (25.12.2017), URL:
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?obje

ctId=45408&partId=1&searchText=crucifixion&from=ad&fromDate=1300&to=ad&toDate=1400&page=1.

Abb. 115: Rogier van der Weyden, Kreuzigungstriptychon, in: Kunsthistorisches Museum Wien, (25.12.2017), URL: <http://www.khm.at/objektdb/detail/2123/?offset=7&lv=list>.

Abb. 116: Konrad Witz, Anbetung der Könige, in: Musées d'Art et d'Histoire Genua, (27.12.2017), URL: http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/mah/collections/detail.php?type_search=simple&lang=fr&criteria=witz&terms=all&page=1&pos=4&id=331698.

Abb. 117: Meister E.S., Kalvarienberg, in: Foto © Albertina, Wien, (26.12.2017), URL: <http://sammlungenonline.albertina.at/default.aspx?lng=english2#3d5d1a22-ed42-4935-bec4-26a3771b9eab>.

Abb. 118: Aderlassmännlein, in: Digitale Bibliothek München, Cgm 32, (27.12.2017), URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0004/bsb00042752/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=13&pdfseitex=>.

7.3 Quellen

Anselm von Canterbury, 14. Jahrhundert

Anselm von Canterbury, *admonitio morienti*, übertragen in Handschrift von Unbekannt, in: Das Vaterunser, ausgelegt nach drei Weisen, auf die es kann gesprochen werden, und verglichen mit 7 Zellen, 14. Jahrhundert, in: Digitale Bibliothek München, Cgm 16, (12.12.2017), URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0009/bsb00094615/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=329&pdfseitex=>.

Aristoteles, De anima, ed. Theiler 1983

Aristoteles, *De anima*, übersetzt von Willy Theiler, in: Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung, 13, Darmstadt 1983³.

Aristoteles, Ethica Nicomachea, ed. Ross 1908

Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, übersetzt von William D. Ross, Oxford 1908.

Ars moriendi, ed. Basel 1475

Ars moriendi, Basel 1475, in: Universitätsbibliothek Basel, A IX 23a, (13.12.2017), URL: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/ubb/A-IX-0023a/bindingA/0/Sequence-2408>.

Ars moriendi, ed. Süddeutschland 1480

Ars moriendi, Süddeutschland 1480, in: Digitale Bibliothek München, Xylogr. 17, (19.12.2017), URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00038675/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=8&pdfseitex=>.

Ars moriendi, ed. Ulm 1468/69

Ars moriendi, Ulm 1568/69, in: Digitale Bibliothek München, Xylogr. 19, (13.12.2017), URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0003/bsb00038639/images/index.html?id=00038639&groesser=&fip=qrseneayaeayaeneayaenqrsxdsydsdaseaya&no=&seite=1>.

Ars moriendi, ed. Weyssenburger 1514

Ars moriendi. Ex variis sententiis collecta cum figuris ad resistendum in mortis agone dyabolice suggestion valens cuilibet Christifideli utilis ac multum necessaria, verlegt von Johannes Weyssenberger, Landshut 1514, in: Digitale Bibliothek München, Rar. 1456, (11.12.2017), URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00011658/images/index.html?id=00011658&groesser=&fip=qrseneayaeayaeneayaenxseayayztsxdsyd&no=4&seite=2>.

Ars moriendi, ed. Weyssenburger 1520

Von dem Sterben ein nützlich büchlein wie ein yder christen mensch recht in warein christen glaube sterbe sol un die anfechtung des bosen geystes widersteen. Gemacht durch ein hochgelerte Doctor zu Paryß, verlegt von Johannes Weyssenberger, Landshut 1520, in: Digitale Bibliothek München, Rar. 1956#Beibd.8 (09.11.2017), URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00024663/images/>.

Ambrosius, De bono mortis, ed. Huhn 1992

Ambrosius, De bono mortis, übersetzt von Josef Huhn 1992.

Augustinus, De civitate dei, ed. Schröder 1911

Augustinus, De civitate dei, übersetzt von Alfred Schröder, in: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften, 1, Kempten/München 1911.

Augustinus, De civitate dei, ed. Schröder 1914

Augustinus, De civitate dei, übersetzt von Alfred Schröder, in: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften, 2, Kempten/München 1914.

Augustinus, De immortalitate animae, ed. Fuchs 1954

Augustinus, de immortalitate animae, übersetzt von Harald Fuchs, Zürich 1954.

Augustinus, De quantitate animae liber unus, ed. Perl 1960

Augustinus, De quantitate animae liber unus, übersetzt von Carl Johann Perl, Paderborn 1960.

Benedikt XII, Benedictus Deus, ed. Denzinger 2014

Benedikt XII, Benedictus Deus, übersetzt von Peter Hünemann, in: Heinrich Denzinger (Hg.), Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, Freiburg

Bodleian Library 2017

Bodleian Apokalypse, 13. Jahrhundert, in: Bodleian Library, MS. Auct. D 4.17, URL (24.11.2017): <http://www.bodleian.ox.ac.uk/csb/a-manuscript-model-for-the-blockbook-apocalypse>.

Buch Henoch, ed. Flemming/Radermacher 1901

Buch Henoch, übersetzt von Johannes P. G. Flemming und Kudwig Radermacher, Leipzig 1901.

De Voragine, ed. Laager 1982

Jacobus de Voragine, Legenda Aurea, übersetzt von Jaques Laager, Zürich 1982.

Epikur, An Menoikeus, ed. Krüger 1998

Epikur, An Menoikeus, übersetzt von Gerhard Krüger, in: Gerhard Krüger (Hg.), Epikur und die Stoa über das Glück Heidelberg 1998.

Epikur, Weisungen, ed. Nickel 2011

Epikur, Weisungen, übersetzt von Rainer Nickel, in: Rainer Nickel (Hg.), Epikur. Wege zum Glück, Mannheim 2011³.

Gregorius, Homiliae, ed. Fiedrowicz 1997

Gregorius, Homiliae, übersetzt und eingeleitet von Michael Fiedrowicz, in: Norbert Brox/Siegmar Döpp/Wilhelm Geerlings u.a. (Hg.), Fontes Christiani. Zweisprachige Neuausgabe christlicher Quellentexte aus Altertum und Mittelalter, 28, 1, Freiburg 1997.

Gregorius, Homilae, ed. Fiedrowicz 1998

Gregorius, Homiliae, übersetzt und eingeleitet von Michael Fiedrowicz, in: Norbert Brox/Siegmar Döpp/Wilhelm Geerlings u.a. (Hg.), Fontes Christiani. Zweisprachige Neuausgabe christlicher Quellentexte aus Altertum und Mittelalter, 28, 2, Freiburg 1998.

Heinrich von Burgeis, Der Seele Rat, 1441

Heinrich von Burgeis, Der Seele Rat, in: Bibliothek des Priesterseminars, Brixen, Codex R7, 1441, 82r-186r.

Hieronymus, Epistulae, ed. Schade 1914

Hieronymus, Epistulae, übersetzt von Ludwig Schade, München 1914.

Horaz, Carmen, ed. Fink 2002

Horaz, Oden und Epoden, übersetzt von Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich 2002.

Innozenz III, De Quadripartita specie nuptiarum, ed. Trombelli 1755

Innozenz III, De Quadripartita specie nuptiarum, hg. von Joannes C. Trombelli, Bedae et Claudii Taurinensis itemque aliorum Veterum Patrum opuscula a canonicis regularibus sancti salvatoris, Bologna 1755, S. 921-968.

Innozenz IV, Sub catholicae professione, ed. Denzinger 2014

Innozenz IV, Sub catholicae professione, übersetzt von Peter Hünemann, in: Heinrich Denzinger (Hg.), Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, Freiburg 2014⁴⁴.

Irenäus von Lyon, Adversus haereses, ed. Brox 1993

Irenäus von Lyon, Adversus haereses, übersetzt und eingeleitet von Norbert Brox, Freiburg 1993.

Johannes Gerson, Opusculum, ed. Speyer 1440

Johannes Gerson, Opusculum tripartitum, übersetzt ins Deutsche von Johannes von Speyer, in: Stiftsbibliothek Melk, Cod. 235, um 1440, 266v-279r.

Johannes Gerson, Opusculum, ed. Speyer Mitte 15. Jahrhundert

Johannes Gerson, Opusculum tripartitum, übersetzt ins Deutsche von Johannes von Speyer, in: Stiftsbibliothek Melk, Cod. 570, Mitte 15. Jahrhundert, 158r-177v.

Johannes Gerson, Opusculum, ed. Preußen 1423

Johannes Gerson, Opusculum tripartitum, übersetzt ins Deutsche von Heinrich von Preußen, in: Universitäts- und Landesbibliothek Innsbruck, Serv. Cod. I b 3, 1423, 121r-144r.

Johannes Gerson, Magnum oecumenicum Constantiense concilium de universali ecclesiae reformatione, unione et fide, ed. Hardt 1698

Johannes Gerson, Magnum oecumenicum Constantiense concilium de universali ecclesiae reformatione, unione et fide, hg. von Hermann von der Hardt, Frankfurt a.M./Leipzig 1698, in: Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf (02.12.2017), URL: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/957945>.

Konzil von Lyon 1245, ed. Denzinger 2014

Konzil von Lyon 1245, Canones, in: Heinrich Denzinger (Hg.), Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, Freiburg 2014⁴⁴.

Neues und Altes Testament

Die Bibel. Altes und neues Testament. Einheitsübersetzung, hg. von den Bischöfen Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen, Stuttgart 1980.

Neues Testament nach Luther

Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung, Jubiläumsausgabe, Stuttgart 2016.

Platon, Phaidon, ed. Müller 2011

Platon, Phaidon, hg. von Jörn Müller, Berlin 2011.

Reformatio Sigismundi, ed. Koller 1964

Reformatio Kaiser Siegmunds, hg. von Heinrich Koller, Stuttgart 1964.

Seelen Wurzgarten, ed. Dinckmut 1483

Seelen Wurzgarten, verlegt von Konrad Dinckmut, in: Katalog für die Bibliotheken der Universität Heidelberg (06.12.2017), URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/is00365000/0172?sid=ac83bcb46e1fd3dbbbb2c39d0b7b6b68>.

Seneca, Epistulae morales, ed. Rosenbach 1999

Seneca, Epistulae morales, übersetzt von Manfred Rosenbach, 4, Darmstadt 1999⁴.

Stadtarchiv Köln, Testamente

Testamente, Regest U 2/250, in: Stadtarchiv Köln, (02.01.2018), URL:

http://historischesarchivkoeln.de:8080/actaproweb/archive.xhtml?id=Vz++++++00026220MHupElko#Vz_____00026220MHupElko.

Sulpitius Severus, Epistulae, ed. Kösel 1914

Sulpitius Severus, Epistulae, übersetzt von Josef Kösel, in: Des Sulpicius Severus Schriften über den hl. Martinus, des heiligen Vinzenz von Lerin Commonitorium, des heiligen Benediktus Mönchsregel, Kempten/München 1914.

Tertullian, De anima, ed. Waszink 1980

Tertullian, De anima, übersetzt und erläutert von Jan H. Waszink, Zürich/München 1980.

The Morgan 2017

Artes moriendi, 15. Jahrhundert, in: The Morgan Library, PML 3, PML 20583, PML 237, URL (15.11.2017): <http://www.themorgan.org/search/collection/ars%2520moriendi>.

Thomas von Aquin, Summa Theologica, ed. Hoffmann 1965

Thomas von Aquin, Summa Theologica, Des Menschensohnes Leiden und Erhöhung, übersetzt und kommentiert von Adolf Hoffmann, 28, Graz 1956.

Viertes Laterankonzil, Dekrete, ed. Hefele 1886

Viertes Laterankonzil, Dekrete, bearbeitet von Carl Joseph von Hefele, in: Conciliengeschichte, 5, Freiburg 1886².

7.4 Sekundärliteratur**Akerboom 2003**

Dick Akerboom, „Only the image of Christ in U’s“ – Continuity and Discontinuity between the Late Medieval ars moriendi and Luther’s Sermon von der Bereitung zum Sterben, in: Kein Blommestijn/Charles Casper/Rijcklof Hofmann (Hg.), Spirituality Renewed. Studies on Significant Representatives of the Modern Devotion, Leuven/Löwen 2003, S. 209-272.

Altner 1981

Günter Altner, Tod, Ewigkeit und Überleben, Heidelberg 1981.

Ariès 1984

Philippe Ariès, Bilder zur Geschichte des Todes, aus dem Französischen von Hans H. Henschen, München/Wien 1984.

Berings 1992

Geert Berings, Transport and Communication in the Middle Ages, in: Herwig Wolfram (Hg.), Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 596, Wien 1992, S. 47-74.

Bing 1942

Gertrud Bing, The Apocalypse Block-Books and Their Manuscript Models, in: Journals of the Warburg and Courtauld Institutes, 5, 1942, S. 143-158.

Binski 1996

Paul Binski, Medieval Death. Ritual and Representation, London 1996.

Birkhofer 2008

Peter Birkhofer, Ars moriendi – Kunst der Gelassenheit, in: Peter Walter (Hg.), Dogma und Geschichte. Historische und begriffsgeschichtliche Studien zur Theologie, 7, Berlin 2008.

Brinkmann 2011

Bodo Brinkmann, Quellenlage, in: Konrad Witz (Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel 2011), Basel 2011, S. 10-22.

Brantley 2007

Jessica Brantley, Reading in the Wilderness. Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England, Chicago 2007.

British Library 2017

Desert of Religion, 15. Jahrhundert, in: The British Library, Additional MS 37049, URL (18.11.2017): <http://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2013/07/wandering-in-the-desert-of-religion.html>.

Bulst 1994

Neithard Bulst, Bevölkerung – Entvölkerung. Demographische Gegebenheiten, ihre Wahrnehmung, ihre Bewertung und ihre Steuerung im Mittelalter, in: Jürgen Miethke/Klaus Schreiner (Hg.), Sozialer Wandel im Mittelalter. Wahrnehmungsformen, Erklärungsmuster, Regelungsmechanismen, Sigmaringen 1994, S. 427-446.

Burger/Schmitz 1919

Fritz Burger/Hermann Schmitz, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 3, Berlin 1919.

Chartier 1976

Roger Chartier, Le arts de mourir. 1450-1600, in: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, 31, 1976, S. 51-75.

Cole 1975

Richard G. Cole, The Reformation in Print. German Pamphlets and Propaganda, in: Archiv für Reformationsgeschichte, 66, 1975, S. 93-102.

Cust 1889

Lionel Cust, The master E.S. and the Ars moriendi. A chapter in the history of engraving during the XVth century, with facsimile reproductions of engravings in the University Galleries at Oxford and in the British Museum, Oxford 1898.

Delumaeau 1985

Jean Delumeau, Angst im Abendland. Die Geschichte des 14. bis 18. Jahrhunderts, deutsche Übersetzung von Monika Hübner/Gabriele Konder/Martina Roters-Burck, 1, Hamburg 1985.

Ditzelbacher 2007

Peter Ditzelbacher, Körper und Frömmigkeit in der mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte, Paderborn 2007.

Farkas/Horváth/Mészáros 2016

Zoltán Farkas/László Horváth/Tamás Mészáros (Hg.), Drei deutschsprachige Handschriften des Opusculum tripartium des Johannes Gerson, in: Beiträge zur Erforschung deutschsprachiger Handschriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 1, Budapest 2016.

Fischel 1950

F. Fischel, Werk und Name des „Meisters von 1445“, in: Ernst Gall/Grete Kühn (Hg.), Zeitschrift für Kunstgeschichte, 13, 1950, S. 105-124.

Fuhrmann 1997

Horst Fuhrmann, Bilder für einen guten Tod, in: Sitzungsberichte Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, 3, München 1997.

Goetz 1997

Hans W. Goetz, Das Problem der Epochengrenzen und die Epoche des Mittelalters, in: Peter Segl (Hrsg.), Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt, Sigmaringen 1997, S. 163-172.

Höfler 2007

Janez Höfler, Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts, Regensburg 2007.

Holmes 1896

Thomas S. Holmes (Hg.), The Register of Ralph of Shrewsbury. Bishop of Bath and Wells 1329-1363, London 1896.

Holzherr 1971

Gertrud Holzherr, Die Darstellung des Marientods im Mittelalter, phil. Diss. (ms.), Tübingen 1971.

Jaritz 1997

Gerhard Jaritz, Gut versus Böse im Mittelalter. Zeichensetzung und Symbole in der Visualisierung, in: Rolf W. Brednich/Heinz Schmitt (Hg.), Symbole. Zur Bedeutung der

Zeichen in der Kultur, Münster 1997, S. 135-144.

Jezler 1994

Peter Jezler, Jenseitsmodelle und Jenseitsfürsorge – Eine Einführung, in: Peter Jezler (Hg.), Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter (Kat. Ausst. Schweizerisches Landesmuseum Zürich), Zürich 1994, S. 13-26.

Kat. Ausst. Graphische Sammlung München/Kupferstichkabinett Berlin 1987

Holm Bevers (Hg.), Meister E.S. Ein Oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik (Kat. Ausst. Staatliche Graphische Sammlung München 10. Dezember 1986 – 15. Februar 1987/Staatliche Museen Berlin Kupferstichkabinett Berlin 11. April – 14. Juni 1987), München 1987.

Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art 1967

Alan Shestack (Hg.), Master E.S. Five Hundredth anniversary exhibition, (Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art 5. September-3. Oktober 1967), Philadelphia 1967.

Kat. Ausst. Städelmuseum 2008

Stephan Kemperdick/Jochen Sander (Hg.), Der meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, (Kat. Ausst. Städelmuseum 2008), Frankfurt a.M. 2008.

Kämmerer 1896

Ludwig Kämmerer, Der Kupferstecher E S und die Heimat seiner Kunst. Mit einer Tafel in Heliographie und fünf Textabbildungen, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 17, 1896, S. 143-156.

Kemperdick 2011

Stephan Kemperdick, Anhang zum Meister von 1445, in: Konrad Witz (Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel 2011), Basel 2011, S. 391.

Kemperdick/Georgi 2011

Stephan Kemperdick/Katharina Georgi, Der Meister von 1445, in: Konrad Witz (Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel 2011), Basel 2011, S. 255-274.

Kiening 1997

Christian Kiening, Aspekte einer Geschichte der Trauer, in: Peter Segl (Hrsg.), Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt, Sigmaringen 1997, S. 31-54.

Köllermann 2007

Antje F. Köllermann, Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg, Berlin 2007.

Laager 1996

Jacques Laager (Hg.), Ars moriendi. Die Kunst, gut zu leben und gut zu sterben. Texte von Cicero bis Luther, Zürich 1996.

Lehmann 2011

Ursula Lehmann, Fast das Zentrum des Christentums. Basel als Stadt des Konzils, in: Konrad Witz (Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel 2011), Basel 2011, S. 23-31.

Lehmann-Haupt 1929

Hellmut Lehmann-Haupt, Schwäbische Federzeichnungen. Studien zur Buchillustration Augsburgs im XV. Jahrhundert, Berlin/Leipzig 1929.

Lehrs 1890

Max Lehrs, Der Künstler der Ars moriendi und die wahre erste Ausgabe derselben, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 11, 3, 1890, S. 161-168.

Lehrs 1910

Max Lehrs, Geschichte und Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, 2, Wien 1910.

Lindquist 2012

Sherry C.M. Lindquist, The Meanings of Nudity in Medieval Art. An Introduction, in: Sherry C.M. Lindquist (Hg.), The Meanings of Nudity in Medieval Art, Surrey 2012, S. 1-46.

Lippmann 2011

Friedrich Lippmann, Der Kupferstich, hg. von Fedja Anzelewsky, Berlin 2011⁷.

Maurer 1958

Emil Maurer, Konrad Witz und die niederländische Malerei, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 18, 1985, 158-166.

Mertens 1991

Sabine Mertens, Von der Handschrift zur mechanischen Vervielfältigung, in: Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolge als Lektüre, (Kat. Ausst. Gutenberg-Museum 1991), Mainz 1991, S. 27-34.

Metternich 2011

Wolfgang Metternich, Teufel, Geister und Dämonen. Das Unheimliche in der Kunst des Mittelalters, Darmstadt 2011.

Moraw 1985

Peter Moraw, Unterwegssein im Spätmittelalter, in: Peter Moraw (Hg.), Zeitschrift für historische Forschung, Beiheft 1, 1985.

Müller 1992

Albert Müller, Mobilität – Interaktion – Kommunikation. Sozial- und alltagsgeschichtliche Bemerkungen anhand von Beispielen aus dem spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Österreich, in: Herwig Wolfram (Hg.), Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 596, Wien 1992, S. 219-250.

Musper 1950

Heinrich Th. Musper, Die „Ars Moriendi“ und der Meister E.S. Mit acht Abbildungen, in: Gutenberg Jahrbuch, 1950, S. 57-66.

Naphy/Spicer 2003

William Naphy/Andrew Spicer, Der schwarze Tod. Die Pest in Europa, aus dem Englischen von Markus Rüttermann, Essen 2003.

Naß 1994

Markus Naß, Meister E.S. Studien zu Werk und Wirkung, Frankfurt a.M. 1994.

Nitschke 1997

August Nitschke, Wahrnehmung und Beschreibung eines gesellschaftlichen Wandels durch Autoren des Mittelalters und der Renaissance, in: Jürgen Miethke/Klaus Schreiner (Hg.), Sozialer Wandel im Mittelalter. Wahrnehmungsformen, Erklärungsmuster, Regelungsmechanismen, Sigmaringen 1994, S. 105-118.

O'Connor 1942

Mary Catherine O'Connor, The Art of dying well. The development of the ars moriendi, New York 1942.

Ohler 1990

Norbert Ohler, Sterben und Tod im Mittelalter, Düsseldorf 1990.

Palmer 1995

Nigel F. Palmer, Ars moriendi und Totentanz. Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter. Mit einer Bibliographie zur „Ars Moriendi“, in: Arno Borst/Gerhard Graevenitz/Alexander Patschovsky u.a. (Hg.), Tod im Mittelalter, Konstanz 1995², S. 313-334.

Panofsky 1985

Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfrage der Kunstwissenschaften, hg. von Hariolf Oberer/Egon Verheyen, Berlin 1985.

Patschovsky 1996

Alexander Patschovsky, Der Reformbegriff zur Zeit der Konzilien von Konstanz und Basel, in: Ivan Hlaváček/Alexander Patschovsky (Hg.), Reform von Kirche und Reich zur Zeit der Konzilien von Konstanz und Basel, Konstanz 1996, S. 7-28.

Reinis 2007

Austra Reinis, Reforming the Art of Dying. The ars moriendi in the German Reformation, Hampshire 2007.

Rösener 1992

Werner Rösener, Agrarwirtschaft, Agrarverfassung und ländliche Gesellschaft im Mittelalter,

München 1992.

Rösener 2012

Werner Rösener, Die Krise des Spätmittelalters in neuer Perspektive, in: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, 99, 2, 2012, S. 189-208

Rudolf 1957

Rainer Rudolf, Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens, Köln/Graz 1957.

Saxl 1942

Fritz Saxl, A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 5, 1942, S. 82-142.

Schellenberger 1982

Bernardin Schellenberger (Hg.), Bernhard von Clairvaux, übersetzt von Bernardin Schellenberger, Olten/ Freiburg 1982.

Schmarsow 1899

August Schmarsow, Der Meister E.S. Und das Blockbuch „ars moriendi“, in: Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse, 51, 1899) S. 1-29.

Schmitt 1997

Heinz Schmitt, Grenzen im Oberrheingebiet. Ihre Bedeutung in Vergangenheit und Gegenwart, in: Rolf W Brednich/Heinz Schmitt (Hg.), Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur, Münster 1997, S. 31-41

Schneider 1991

Cornelia Schneider, Der Alltag der Blockbücher, in: Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolge als Lektüre, (Kat. Ausst. Gutenberg-Museum 1991), Mainz 1991, S. 35-58

Schreiber 1900

Wilhelm L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle, 8, Berlin 1900.

Schreiber 1902

Wilhelm L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle, 4, Berlin 1902.

Schreiber 1909

Wilhelm L. Schreiber, Der Formschnitt. Seine Geschichte, Abarten, Technik, Entwicklung und seine ikonologischen Grundlagen, Leipzig 1929.

Schwob 1998

Ute M. Schwob, Sorge um den „guten Tod“ - Angst vor dem „jähren Tod“. Religiös-

moralische Mahnungen und Reaktionen von Seiten der Gläubigen, in: Markus J. Wenninger (Hg.), *Du guoter tot. Sterben im Mittelalter – Ideal und Realität*, Klagenfurt 1998, S. 11-30.

Sievers 2005

Kai D. Sievers, *Die Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus im Spiegel bildlicher Überlieferung*, Kiel 2005.

Steffenelli 1998

Norbert Steffenelli (Hg.), *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*, Wien/Köln/Weimar 1998.

Töpfer 1994

Bernhard Töpfer, *Naturrechtliche Freiheit und Leibeigenschaft. Das Hervortreten kritischer Einstellungen zur Leibeigenschaft im 13.-15. Jahrhundert*, in: Jürgen Miethke/Klaus Schreiner (Hg.), *Sozialer Wandel im Mittelalter. Wahrnehmungsformen, Erklärungsmuster, Regelungsmechanismen*, Sigmaringen 1994, S. 335-354.

Van der Meer 1978

Frits van der Meer, *Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst*, Antwerpen 1978.

Vavra 1992

Elisabeth Vavra, *Neue Medien – neue Inhalte. Zur Entwicklung der Druckgraphik im 15. Jahrhundert*, in: Herwig Wolfram (Hg.), *Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse*, 596, Wien 1992, S. 339-378.

Wegmann 2003

Susanne Wegmann, *Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters*, Köln 2003.

Weigel 1872

Theodor O. Weigel, *Katalog frühester Erzeugnisse der Druckerkunst der T.O. Weigel'schen Sammlung*, Leipzig 1872.

Wellcome Library 2017

Wellcome Apokalypse, 1420, in: Wellcome Library, MS49, URL (02.12.2017):
Library<https://wellcomelibrary.org/item/b19684915#?c=0&m=0&s=0&cv=60&z=0.0595%2C0.1112%2C0.2571%2C0.1615>.

Wilhelm-Schaffer 1999

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

Winkler 1998

Gerhard B. Winkler, *Die ars moriendi des Mittelalters zwischen Volksfrömmigkeit und kirchlicher Lehre*, in: Markus J. Wenninger (Hg.), *Du guoter tot. Sterben im Mittelalter –*

Ideal und Realität, Klagenfurt 1998, S. 1-10.

Wittwer 2014

Héctor Wittwer (Hrsg.), Der Tod. Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 2014.

Wolf 1986

Ursula Wolf, Die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus in der mittelalterlichen Buchmalerei, München 1986.

Wölfflin 1912

Wölfflin, Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 31, 1912, S. 572-578.

Zerner 1970

Henri Zerner, L'Art aus morier, in: Revue de L'Art, 11, 1971, S. 7-30.

8. Zusammenfassung/Abstract

Die *ars moriendi* des Meisters E.S., ein Kupferstichzyklus aus elf Blättern, entstand in seiner frühen Schaffensphase und stellt das menschliche Sterben dar, das im Sinne des katholischen Glaubens auf gute und schlechte Weise bestritten werden kann. In dieser Arbeit wurden die Stiche in Zusammenhang mit den parallel entstehenden Sterbebüchlein sowie einzelner Holzschnitte und Illuminationen betrachtet. Dabei konnten Fragen zur Einordnung in das Oeuvre des Meisters E.S. selbst, die Bedeutung des Themas für die Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts und dessen kulturellen sowie künstlerischen Voraussetzungen beantwortet werden. Besonderes Gewicht lag auf einer Motivgeschichte der *ars moriendi*, die sich aus Tafel- und Buchmalerei, genauso wie aus der frühen Druckgraphik speist.

Die Bilder vom Sterben konnten auf eine Vielzahl von philosophischen und theologischen Gedanken zurückgreifen, die mindestens bis in die Antike zurückreichen. Um dies darzustellen, widmete sich ein Teil der Arbeit auch den Textquellen. Für die zeitgenössische Literatur war besonders die Reformation der Kirche federführend, die am „Ende“ des Mittelalters so durch (kirchen-)politische Umwälzungen das Bild vom Sterben nicht nur beeinflusste, sondern auch reflektierte. So unterliegt das Sterben als letzter Abschnitt des weltlichen Lebens kulturellen und gesellschaftlichen Normen und Riten, die aus der jeweiligen Zeit entstehen, trotzdem aber individuell durch- sowie erlebt werden. Darum wurde auch der rituelle Umgang mit dem Sterben und dem Tod in die Betrachtung der Thematik aufgenommen, um die Arbeit mit einer sozialhistorischen Komponente abrunden zu können. So soll eine Heranführung an das spätmittelalterliche Individuum und seine Sorgen nicht nur in seiner letzten Stunde versucht werden.

