



DEM TOD INS AUGE GESCHAUT
VERGÄNGLICHKEIT ALS THEMA BAROCKER KLEINBILDWERKE
Frank Matthias Kammel

DER TOD IST BILDERFREUNDLICH . Philippe Ariès



Die vorletzte Sendung des „Literarischen Quartetts“ im Herbst des Jahres 2001 brachte eine dem Kenner der skandalumwitterten, vierteljährlichen Diskussionsrunde des ZDF ungeahnte Überraschung. Alle vier dort streitenden Literaturkritiker einschließlich des rauhbeinigen „Literaturpapstes“ und Enfant terrible der Szene, Marcel Reich-Ranicki, vertraten hinsichtlich einer Neuerscheinung nicht nur eine einhellige Meinung, sondern waren voll nahezu uneingeschränkten Lobes darüber. Es ging um die Römische Novelle „Natura morta“ des Kärntner Schriftstellers und aktuellen Alfred-Döblin-Preisträgers Josef Winkler. Eigentlich ist sie nicht mehr als die Schilderung des stets gleichen und doch immer verschiedenen Tagwerkes des schönen Sohnes einer Feigenverkäuferin, der auf dem Markt für einen Fischhändler arbeitet. Eines mittags, nach einem sintflutartigen Regenschauer wird er von einem Einsatzwagen der Feuerwehr erfasst und stirbt am Rande des Marktgeschehens. Die Schilderung der seines Leichnams zwischen all den Ständen voller ausgeweideter Tierkörper und abgetrennter -köpfe, enthaupteter und zerteilter Fischleiber, safttriefender Früchte und reifen Gemüses hindurch, seine Aufbahrung und Beerdigung ist nicht nur der Höhepunkt einer überwältigend sinnlichen, föhl- und sichtbaren, ja geradezu beispiellos geruchsintensiven Wiedergabe des lebhaften, lauten Markttreibens auf der Piazza Vittorio Emanuele, sondern auch der Beschreibung der Sinnlichkeit des allüberall wesenden und uns stets umgebenden Todes. Ihr Ziel ist die Darstellung der untrennbaren Nähe von alltäglichem Leben und alltäglichem Sterben, die das Leben zu einem Stillleben umzuschreiben vermag, das Kritiker an Gemälde italienischer und flämischer Meister des 17. Jahrhunderts erinnerte. Die von denkbar geringster Handlungsdynamik geprägte Novelle gleicht einer eigentümlichen Feier des Todes, ja der Tod wird in ihr zum Leben erweckt. Neben dem feinfühligem und gleichzeitig gewaltigen Umgang mit Sprache macht dies das Faszinosum jenes Textes aus: Feiert er doch das vom heutigen Menschen Gefürchtetste, den Tod, jenen endgültigen Bestandteil allen irdischen Lebens, den der Zeitgenosse gern aus seinem Gesichtsfeld verdrängt, in geradezu barocker Pracht.

Medial ist der Tod vielleicht noch nie so allgegenwärtig gewesen wie heute. Jeder beliebige Fernsehabend beschert dem Zuschauer Dutzende Tote, egal ob in der Nachrichtensendung, im Krimi oder Horrorstreifen. Doch macht der mediale Tod nicht

betroffen wie die unmittelbare Begegnung mit seiner realen Gestalt, die zumindest für kürzeste Zeit auch den Gedanken an das eigene Sterben, das ganz persönliche Ende, und vielleicht auch das, was danach kommen mag, erzwingt. Die Feststellung des bekannten niederländischen Biologen Midas Dekkers: „Jeder will alt werden, keiner will es sein“,¹ bringt allein die panische Angst des gegenwärtigen Menschen vor der Vergänglichkeit auf eine ebenso simple wie zutreffende Formel.

Gewiss galt der Tod zu allen Zeiten als dunkle Macht, als großes Geheimnis, da er — wie Ernst Jünger schrieb — einem fremden Kontinent gleicht, „von dem niemand berichten wird, der ihn betrat“. Doch zweifellos gab es Zeiten, in denen der Mensch seinem Tod offener, direkter gegenüberstand, ihn gelassener akzeptierte, weil er ihn als Teil des Lebens und nicht als dessen Schluss begriff, und weil er sich nahezu sein Leben lang auf ihn vorbereitet, sich ins Sterben eingeübt hatte. Der schon zitierte Dichter meinte scharfsinnig 1950 bereits: „Wie dem Kinde Organe gegeben sind, welche die Geburt erleichtern und ermöglichen, so besitzt der Mensch auch Organe für den Tod, deren Bildung und Kräftigung zur theologischen Praxis gehört. Wo diese Kenntnis erlischt, verbreitet sich dem Tod gegenüber eine Art von Idiotie, die sich ebenso wohl im Anwachsen der blinden Angst als auch einer ebenso blinden, mechanischen Todesverachtung verrät.“²

Erstaunlicherweise aber scheint der Tod im Gegensatz zu seiner Verdrängung und Verachtung in der Gegenwartskunst wieder Konjunktur zu haben.³ Vor ein paar Jahren verzierte der bekannte Zürcher Sprayer



(Abb. 1) . REITENDER TOD
SÜDDEUTSCH . ERSTE HÄLFTE 17. JAHRHUNDERT
HOLZ . NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM OF ART
DEATH ON HORSEBACK . SOUTH GERMAN . FIRST HALF 17TH CENTURY
WOOD . NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM OF ART

Harald Naegeli Köln mit zahlreichen seiner schwarzen Knochenmännchen. Der Fotokünstler Ingolf Timpner präsentierte 1999 in der Galerie Bugdahn und Kaimer seiner Heimatstadt Düsseldorf auf Barytpapier gebannte, aus allerlei Utensilien bis hin zu Tierschädeln zusammengestellte *Memento mori*. Der im norddeutschen Ahrensburg lebende Jonathan Meese raste im Frühjahr 2000 während einer Performance in der Münchner Villa Stuck mit einem klappernden Skelett durch die Gegend, und der in London wirkende Künstler und Biologe John Isaacs zeigte im Sommer desselben Jahres die anatomisch genaue Nachbildung seiner Leiche mit Fetzen des von den bloßgelegten Knochen hängenden Fleisches als „A Necessary Change of Heart“. Im Skulpturenmuseum Glaskasten Marl stellte der Niederländer Adrian Schoormans zur selben Zeit die Nachbildung seines Skelettes aus und funktionierte die Kunst- zur Leichenhalle um. Und im Frühjahr 2001, um ein letztes Beispiel anzuführen, zeigte die Münchner Galerie Andreas Binder Arbeiten des japanischen Fotografen Izima Kaoru, der schöne Leichen und vorgespiegelte Tode inszeniert. Zumindest in seinem Heimatland soll die Warteliste der Interessenten, die ihren „Luxustod nach Maß“ aufs Fotopapier gebannt haben wollen, beträchtlich sein. Auch wenn diese Arbeiten längst nicht mehr so schockieren und erschrecken wie die „visages de morts“, mit denen Rudolf Schäfer 1989 seinem Publikum Fotoporträts aus dem Leichenschauhaus präsentierte, eignet ihnen in der vorherrschenden Meinung

vorrangig etwas Gruseliges und Makabres. Andererseits markieren sie eine Einstellung zum Tod, die mit der ebenso drastischen wie gelassenen des Barockzeitalters manches gemein zu haben scheint und die einer bewussten Akzeptanz des Todes entspricht, die der französische Dichter Jean Cocteau einmal ungeschminkt formuliert hat: „Weshalb denn dieses Heulen und Zähneklappern gegenüber einer Person, mit der man zusammenlebt und die unserem Wesen aufs innigste verbunden ist? Der Grund liegt auf der Hand. Man hat sich daran gewöhnt, aus dem Tod ein Schreckgespenst zu machen und ihn nach dem äußeren Anschein zu beurteilen. Man tut besser daran, wenn man sich sagt, dass man von Geburt an mit ihm verschwägert und verschwistert ist, und wenn man seine Wesensart hinnimmt, so hinterhältig sie auch sein mag. Denn er versteht’s, sich zu verheimlichen und uns glauben zu lassen, er bewohne nicht mehr sein Haus. Und doch beherbergt jeder seinen Tod und tröstet sich darüber mit dem Wahn hinweg, der Tod sei nur eine allegorische Figur, die erst am Schluss des letzten Aktes erscheint.“⁴

Wenn ein Aspekt uneingeschränkt für die barocke Vanitas-Kultur gilt, dann ist es dieser, der den Tod als integralen Bestandteil des Lebens betrachtet. Oft wird die im 17. und 18. Jahrhundert allgegenwärtige Vergänglichkeits- und Todesallegorisierung als „Rückseite“ der vielbeschworenen barocken Sinneslust und Lebensfreude bezeichnet. Der Mensch des Barock — heißt es in Marianne Mischkes Abhandlung über den Wandel im Umgang mit dem Tod in der abendländischen Geschichte — „schwelgte zwischen einem fast zwanghaften Drang zu Gegensätzen: Leben und Tod, Zeit und Ewigkeit, Diesseitsfreude und Jenseitssehnsucht, (...) Erotik und religiöse Askese, (...) Schönheit und Verwesung, Glück und Unglück wurden in fast wollüstiger Gier erlebt.“⁵ Der Tod avancierte, wie im Mittelalter, zur Figur des alltäglichen Lebens, vielleicht gerade weil sich der Mensch in der Steigerung seiner irdischen Lust den Himmel auf die Erde zu holen versuchte. Den zahlreichen der privaten Nutzung dienenden Vanitas-Objekten, die in jener Zeit entstanden, war nämlich die Mahnung an die Vergänglichkeit des Lebens und die Erinnerung an die Tatsache aufgegeben, dass der Mensch eben nicht gottgleich und daher sterblich ist.

Eines der eindrucksvollsten und bekanntesten Sinnbilder, die diesen Gedanken memorieren und anmahnen, ist das Skelett. Es ist wohl die verbreitetste Personifikation des Todes schlechthin. Schon in der späten Romanik, im Zuge der monastischen Reformbewegungen, erschienen Skelette in den Darstellungen der Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, des Themas des Todes als Herrscher und des Bildes vom Triumph des Todes, das um 1350 im Campo Santo von Pisa eine seiner großartigsten Umsetzungen erfahren hat. Beginnend in den Zeiten der verheerenden Pestepidemien im 14. Jahrhundert tauchte ein neues Motiv auf: der Totentanz.

In Stundenbüchern spielten Darstellungen von Skeletten und Todespersonifikationen als Illustrationen der Bitten für die eigene Sterbestunde eine wichtige Rolle. Auch in der Grabmalkunst feierte das Gerippe unzählige Auftritte. Zahllose spätmittelalterliche Grabsteine und Epitaphien bilden es ab und stellen auf diese Weise den unter den Platten Begrabenen vor: Nichts hat der Tod von ihm gelassen als kahles Gebein, Verwesung und Getier. Uneingeschränkt zeigen dies die sogenannten Transi- oder Doppeldeckersarkophagen, die die Idealgestalt des Toten auf der Deckplatte und den der Verwesung anheimgegebenen und animalischen Erdbewohnern ausgelieferten Leichnam in einem Untergeschoss der Grabstätte darstellen. An der Schwelle zur Neuzeit wurden solche Bilder des personifizierten Todes aus den Bereichen der Sepulkralplastik und der Buchillumination gelöst und nahmen die Formen von „Zimmerdenkmälern“ an. Ein einzigartiges, in der Westschweiz um 1520 entstandenes Objekt befindet sich im Kölner Museum Schnütgen. Es gehört zu den ältesten seiner Art und ist schon aufgrund der verwendeten Materialien Elfenbein und Ebenholz von besonderer Kostbarkeit. Nicht ohne einen gewissen ästhetischen Genuss hält das köstliche private Meditationsobjekt die Erinnerung an die Unausweichlichkeit des Menschenschicksals vor Augen. Solch virtuos gestaltete Memento mori vergegenwärtigen die alte Weisheit des „Sic transit gloria mundi“ (So vergeht der Glanz der Welt), denn hier ist nicht der vom Tod befriedete Körper gezeigt, sondern der widerwärtige Leichnam, an dem die Kräfte des Verfalls unterirdisch ihr Zerstörungswerk verrichten. Mit Sicherheit ist davon auszugehen, dass derartige Werke im

klar umschriebenen Auftrag entstanden und in der Privatsphäre benutzt worden sind. Die Funktion war eine moralisierende, auch wenn der Auftraggeber die Kunstfertigkeit der Ausführung sicherlich zu schätzen wusste, ja diese zum Maßstab seines Auftrages gemacht haben wird. Dennoch sind die Objekte zunächst als Instrumente und Medien anzusehen, die der religiösen Vergegenwärtigung und Bewusstseinsbildung dienen, die Unausweichlichkeit des Todes zu begreifen und anzunehmen. Sie fungierten als Memorial und halfen zur Bestärkung, angesichts aller Vergänglichkeit irdischer Güter die unvergänglichen Dinge höher zu schätzen, um auf diese Weise die eigene Seele vor dem ewigen Tode zu retten und im göttlichen Gericht dereinst bestehen zu können.

Aus dem 17. Jahrhundert sind die kleinformigen Todes-Personifikationen zahlreicher erhalten, virtuos aus Hartholz oder Elfenbein geschnitzte Figürchen, die die bildhafte Mahnung aufgrund der Virtuosität und Feinheit mit dem gesteigerten ästhetischen Augengenuss verbinden. Schon in ihrer Entstehungszeit wurden sie als Preziosen, Kabinettstücke und Meditationsobjekte gleichermaßen betrachtet und geschätzt. Eine der faszinierendsten kleinplastischen Todesdarstellungen aus dieser Zeit wird im Metropolitan Museum of Art in New York aufbewahrt.* (Abb. 1) Das mit faulenden Hautfetzen bedeckte Skelett ist mit Köcher und Bogen ausgerüstet, phantastisch mit Schärpe und Kopfputz geschmückt und sprengt auf einem dünnen Gaul, der selbst wie eine



(Abb. 2) . SCHIESSENDES TÖDLEIN
SÜDDEUTSCH . ERSTE HÄLFTE 18. JAHRHUNDERT . HOLZ
MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
LITTLE DEATH TAKING AIM . SOUTH GERMAN . FIRST HALF 18TH CENTURY
WOOD . MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

der grässliche Reiter schon auf sein nächstes Opfer und mit hohnlachend geöffnetem Kiefer späht er ihm aus leeren Augenhöhlen entgegen. Das Motiv des 31 cm hohen Bildwerkes erinnert an das berühmte Kabinett-scheibenpaar aus der Werkstatt des Veit Hirsvogel (1461–1525) in Nürnberg, das Albrecht Dürer (1471–1528) um 1502 für den Propst Sixtus Tucher entworfen hatte. Der den kommentierten Glasbildern im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg intendierte Sinn ist auch dem Reitenden Tod eigen. Dort droht der mit Pfeil und Bogen zielende Tod, der mit der Bahre gekommen ist, von seiner Schindmäre herab dem Geistlichen in einem lateinischen Distichon, das etwa bedeutet: „Hüte Dich, Unglücklicher, dass ich dich, von meinem Geschoss durchbohrt, nicht auf diese Totenbahre lege.“ Doch der Propst, der an seinem Grabe steht, antwortet gelassen und furchtlos darauf: „Was drohst du mir mit diesem mahnenden Grab, vor dem ich, selbst wenn du es wolltest, mich nicht hüten kann.“ Im Angesicht der Skulptur bleibt die im Glasbild erscheinende Antwort des Priesters dem Betrachter selbst vorbehalten.

Der New Yorker Reiter ist schwer zu datieren; wahrscheinlich entstand er in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im süddeutschen Raum. Das makabre Motiv

der Skelettfigur mit teils aufliegenden und wie Stulpen von den Gelenken weghängenden Fetzen von Haut und von Fleisch, mit offenliegender Muskulatur und zerfressenen Eingeweiden, das den Gedanken an die Vergänglichkeit und den Tod auf grässliche Weise vermittelt, hat Vorläufer im frühen 16. Jahrhundert. Das älteste bekannte Stück ist das Hans Leinberger (um 1480/85 – nach 1530) zugeschriebene Tödlein auf Schloss Ambras bei Innsbruck. Mit zerfallenden Fleischfetzen wie einem zerlumpten Gewand behangen steht das Gerippe in einem bizarren Tanzschritt und mit grandios ausgeschwungener Hüfte auf seinem Rasensockel. In der Linken trägt es den großen Bogen, um seine knochigen Lenden ist der gefüllte Köcher gebunden. Seine mit Pfeilen bestückte Rechte reckt er drohend hoch über seinen dämonisch grinsenden Schädel hinaus. Eine ähnlich grässliche Gestalt des in Verwesung begriffenen Leichnams umarmt auf der berühmten, ebenfalls um 1520 entstandenen Plakette des niederbayerischen Meisters in der Berliner Skulpturensammlung ein nacktes, sich im Grausen abwendendes, eitel mit Kopfputz versehenes Fräulein. Das Motiv dieses ungleichen Paares, des Tods mit dem Mädchen, war in jener Zeit beliebt und auch in anderen Gattungen verbreitet. In Zeichnungen und Gemälden von Albrecht Dürer und Hans Baldung Grien (1484/85–1545) sind wahre Meisterwerke überliefert.⁸

Eine Reihe von Figürchen, die in der motivischen Nachfolge des Leinbergerschen Tödleins stehen, die grinsend ihre Pfeile spannen und denen Sehnen, Muskeln und Haut um das klappernde Gebein schlägt, werden heute in öffentlichen Sammlungen bewahrt. Zu deren schönsten, aus Hartholz geschnitzten Exemplaren zählen jene im Bayerischen Nationalmuseum in München, im Victoria & Albert Museum in London, im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe und im Stadtmuseum von Neuburg an der Donau. Eine in diesen ikonographischen Kreis gehörende Figur süddeutscher Provenienz aus der Mitte des 18. Jahrhunderts ist in der Kunstammer Georg Laue zu sehen (Abb. 2). Im Museum Schnütgen in Köln wird eine kleine Holzskulptur aufbewahrt, die den Knochenmann mit siegessicher erhobener Sense und einer Grabplatte zeigt.⁹ Sie stammt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Scheinbar grinsend und tänzelnd triumphiert die Gestalt kalt und machterfüllt in bestechender Weise. Sein in

(Abb. 4) . DER TOD ALS MAHNER
MONOGRAMMIST CS . ZWEITE HÄLFTE 16. JAHRHUNDERT
HOLZSCHNITT . NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM
DEATH ADMONISHING . MONOGRAMMIST CS . LATTER HALF 16TH CENTURY
WOODCUT . NUREMBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

(Abb. 3) . DER TOD ALS LEICHENGRÄBER
 SÜDDEUTSCH . UM 1680
 BIRNBAUMHOLZ . NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM
 DEATH AS A GRAVE-DIGGER . SOUTH GERMAN . CA 1680
 PEARWOOD . NUREMBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM



Verwesung begriffener Leib ist mit einem zerschlissenen Laken behängt, und ihm zu Füßen erscheint eine Kröte, ein sprechendes Symbol des organischen Zerfalls.¹⁰ Ein 19,8 cm hohes Kleinbildwerk aus Birnbaumholz im Germanischen Nationalmuseum,¹¹ das aus der Zeit um 1680 stammt, zeigt den Tod – wiederum anders – als nackten, abgezehrten Greis, der den Griff eines auf den Boden gestoßenen Grabscheits umfasst und über dem rechten Unterarm ein lang herabhängendes Leichentuch trägt: Der Tod erscheint als Leichengräber (Abb. 3). In völliger Ruhe legt er gelassen die Hände übereinander und blickt aufmerksam dem Betrachter entgegen. Er kennt keine Hast, er kann warten, denn seine Opfer entrinnen ihm nicht, sie sind ihm gewiss. Eine deutsche Elfenbeinminiatur des 17. Jahrhunderts im Pariser Musée des Arts Décoratifs gibt den Knochenmann sinnierend auf einer Grabtumba sitzend wieder. Mit dem Ellenbogen stützt er sich auf die auf dem Grabdeckel abgestellte Sanduhr und scheint das Geheimnis des Sterbens selbst zu bedenken.¹² Das Victoria & Albert Museum beherbergt die faszinierende Elfenbeinschnitzerei Joachim Hennens (um 1640 – nach 1707) aus den Jahren um 1670/80, die den personifizierten Tod als sich wild gebärdenden und dünnen nackten Alten mit gegrätschten Schenkeln und Federhut zeigt, dem die vertrocknete Haut am Gerippe hängt und der mit emporgerrissenen Armen ekstatisch wie ein Söldner die Trommel schlägt: zur letzten Schlacht.¹³ Das Motiv tauchte erstmals in dem berühmten Totentanz von Basel (um 1440) auf, wo Gerippe zum Reigen blasen und trommeln. Auch in Bronze gegossene Tödlein existieren. Erzene Exemplare des Sanduhr weisenden Sensesmannes besitzen beispielsweise das Frauenhausmuseum in Straßburg und das Badische Landesmuseum in Karlsruhe, letzteres stammt aus der Sammlung der Markgrafen von Baden. Die Provenienz

der Güsse wird in Augsburg vermutet, die Datierung in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts gesetzt.¹⁴

Selten sind solche Bildwerke signiert oder datiert. Ein Exponat des Bayerischen Nationalmuseums bildet diesbezüglich eine Ausnahme. Auf der Unterseite der Plinthe ist die Jahreszahl 1673 vermerkt. Genauso rar sind die

Nachrichten über die ursprünglichen Besitzer – das letztgenannte soll aus dem Passauer Kloster Niedernburg stammen – und über die Verwendungspraxis in der Zeit der Entstehung. Der Zweck solcher Werke ist zunächst wie bei allen Darstellungen von Totentänzen, von Knochen und Schädeln in Stundenbüchern und auf Grabmälern ein moralisierender. So wie wohlfeile Drucke belehren sie darüber, dass der Tod unabdingbar kommt und dass schon im Leben an den Tod zu denken sei. Wie ein mit vielerlei Reimen begabter Holzschnitt des Monogrammistens CS (Abb. 4) aus der Mitte des 16. Jahrhunderts lassen solche Blätter den von Gewürm befallenen Knochenmann als Lehrer auftreten, der den Betrachter und Leser des Bildes unablässig und mit den verschiedensten Sinnsprüchen aufzurütteln versucht. Über diese didaktische Funktion hinaus aber sind die kleinen Schnitzwerke Pretiosen, deren ursprünglicher Zusammenhang heute wohl nur noch an einigen wenigen, im Bestand von Kunst- und Wunderkammern erhaltenen Stücken nachvollzogen werden kann. Aus dem entsprechenden Ambraser Kabinett des Erzherzogs Ferdinand von Tirol stammt der kleine „Tödlein-Schrank“ im Kunsthistorischen Museum in Wien.¹⁵ Der Schrein birgt eine feine Elfenbeinschnitzerei des Knochenmannes, der sein Haupt nachdenklich in die Hand seines auf ein Postament mit Schädel gestützten Armes legt. Wie zahlreiche ähnliche Figuren ist er nach dem





(Abb. 5) . ANHÄNGER IN SARGFORM
 ZUM GEDÄCHTNIS AN LANDGRAF GEORG II ZU HESSEN
 DEUTSCH (KASSEL?) . 1661 . GOLD, EMAIL
 MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
 PENDANT IN THE FORM OF A COFFIN COMMEMORATING GEORGE II,
 LANDGRAVE OF HESSE . GERMAN (KASSEL?) . 1661 . GOLD, ENAMEL
 MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

vorbildhaften Holzschnitt des Malers Jan Stephan von Calcar (1499–1546/50) in der 1543 veröffentlichten und lange Zeit hochberühmten Anatomie des Andries van Wesel, gen. Vesalius, (1514/15–1564) gebildet worden. Das kunstvoll gearbeitete, mit geschliffenen Steinen und anderen kostbaren Naturalien ausgelegte Ebenholzschränkchen besitzt das Aussehen eines kleinen Hausaltars mit Flügeln, nur dass sein vollkommen bildloses Äußeres keinen Rückschluss auf den Inhalt zulässt und bereits auf diese Weise den ganz und gar privaten Charakter des künstlichen Objektes markiert. Man darf annehmen, dass solche Schreine vom Besitzer in stillen Stunden geöffnet wurden, um das geborgene Objekt der Betrachtung preiszugeben, als Mittel der Innewerdung. Meditationsobjekte, Preziosen und Sammlerstücke waren solche *Memento mori* gleichermaßen; die drei Aspekte voneinander zu scheiden, ist für die Entstehungszeit unmöglich.

Öffentlicher, weil offensichtlicher, ist eine zweite Art der Verwendung. Aus derselben namhaften historischen Sammlung stammt eine heute ebenfalls in Wien aufbewahrte Kunstuhr des Augsburger Meisters Johannes Buschmann (nach 1591–1662) vom Anfang des 17. Jahrhunderts.¹⁶ Solche Instrumente zeigten häufig nicht nur die Stunden, den Kalender oder den Planetenlauf, sondern auch „manche kuriose Mätzchen“ wie das elfenbeinerne Tödlein von Christoph Angermayr (um 1580–1633), das den Uhrenkasten unter einer Glasglocke krönt. Das zierliche weiße Gerippe erscheint mit

Sanduhr und Spaten des Totengräbers und mahnt angesichts der auf dem Zifferblatt sichtlich verstreichenden Zeit an die unaufhaltsam nahende Stunde des Sterbens.

Diese bildhafte Absage an die Absolutheit des Irdischen, die Voraugenführung der Vergänglichkeit und die Mahnung zur Besinnung auf die wahren, christlichen Werte des Lebens sind zusammen mit einer Fülle gleichzeitiger literarischer Werke als Antwort auf die verstärkte, am Diesseits orientierte Prachtentfaltung der Zeit zu verstehen. Dass es sich dabei um ein Paradoxon handelt, denn diese Kunstwerke sind nicht allein aufgrund der kostbaren Materialien, sondern auch wegen der ästhetischen Raffinesse Teil irdischer Pracht und Ausweis der Liebe zum Weltlichen, liegt in der Natur der Sache. In besonderer Weise verdeutlicht das nicht zuletzt die Spezies des kostspieligen barocken Trauerschmucks. Zu den faszinierendsten und ungewöhnlichsten Objekten, die vor allem in hohen Adelskreisen gebräuchlich waren, gehören die Miniatursärglein mit inliegendem Skelett, meist aus Gold, Email und Elfenbein gefertigt (Abb. 5). Sie erinnern mit Namen und Trauersprüchen an einen teuren Verstorbenen, demonstrieren die mit dem schmerzlichen Verlust einhergehende Trauer und halten Träger wie Betrachter, bekundend dass auch ihnen der Tod bevorsteht, zur Demut an.¹⁷ Angesichts von Särgen und offenen Gräbern hatten sich schon im Mittelalter Menschen bekehrt, ja den Pfad der Heiligkeit betreten. Die Viten der heiligen Bruno und Silvester Gozzolini sind treffliche Beispiele für die Überzeugungskraft des letzten Aufenthaltsortes menschlicher Gebeine. Ähnliches mochte der Anblick jener kleinen und kunstvoll geschnitzten nackten Leichname bewirken, die aus dem 16. bis 18. Jahrhundert überliefert sind. Einer der qualitätvollsten ist in der Königlich Dänischen Kunstammer in Kopenhagen erhalten,¹⁸ ein anderer, der Andreas Schlüter (um 1660–1714) zugeschrieben wird, befindet sich im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg,¹⁹ ein dritter ist in der Kunstammer Georg Laue zu sehen (Abb. 6). Auf ihre Weise ergänzten solche Arbeiten den oft religiös motivierten enzyklopädischen Charakter der Kunst- und Raritätenkabinette.

Ein kleines, um 1650 entstandenes Gemälde des sächsischen Hofkünstlers Valentin Wagner (vor 1632–1655) im Germanischen Nationalmuseum zeigt einen ganzen



(Abb. 7) . ALLEGORIE DER VERGÄNGLICHKEIT
 VALENTIN WAGNER . DRESDEN . UM 1650
 ÖL AUF HOLZ . NÜRNBERG,
 GERMANISCHES NATIONALMUSEUM
 ALLEGORY OF TRANSIENCE . VALENTIN WAGNER
 DRESDEN . CA 1650 . OIL ON PANEL
 NUREMBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM



Berg von Leichnamen und setzt den Vergänglichkeitsgedanken in Gestalt zahlreicher weiterer Symbole ins Bild (Abb. 7). Eine rundbogige Beinhausnische ist mit Schädeln über und über gefüllt, und eine Schlange, Sinnbild der todbringenden Sünde, aber auch der Verwesung, nistet darin. Die dem alttestamentlichen Buch Prediger (Pre 1,2) entlehnte Inschrift VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS: ERGO MEMENTO MORI, beklagt die Eitelkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen. Nackte Leichen liegen aufeinandergetürmt vor dem Gebäude, und eine Eule, die Vorbotin des Todes, sitzt auf seinem Sims. Eine in sich zusammengesunkene Greisin mit einem umgestoßenen Spinnrocken erinnert an das Spinnen des Lebensfadens, das beendet ist. Kamm und Spiegel, Spielbrett und Karten, Gläser, Waffen und Pokale, Geldsack und Schatulle liegen umher, weltliche Güter und Zeugnisse der Eitelkeit, der nichtgestalteten Zeit, der Gier und der irdischen Macht, der Spielsucht, des Lasters, der Ausschweifung, Zeichen des irdischen Genusses und Verderbens jener Menschenseelen, die das Wesentliche des Lebens nicht zu erkennen vermögen. Reichtum, Schönheit und Macht zählen im Gegensatz zu den geistlichen Tugenden zu den vergänglichen Gütern. Die Darstellung, die viele bekannte Bestandteile der Vanitas-Ikonographie aufbietet, ist ein wahrer Triumph der Vergänglichkeit. Nur scheinbar beleben die prangenden Blumen das Bild, denn auch sie weisen auf die Flüchtigkeit irdischen Daseins, und erst recht nimmt das tote Rotkehlchen im Käfig jede Illusion der Entrinnbarkeit vor dem endlichen Schicksal. Unbarmherzig raffte der Tod Krüppel und Jüngling, Greis, Mutter und Säugling dahin. Dem Gelehrten hilft seine Wissenschaft, helfen Bücher und Globus nicht gegen den Tod, dem König nutzt alle ihm gegebene Macht und Stärke nichts mehr, und die Waffen des Kriegers sind untauglich gegen das menschliche Ende. Die Botschaft der grausigen Todeslandschaft heißt: Vor dem Tod sind alle gleich; er ist Sieger über alle. Fast unmerklich entfliegt der bedrohlichen Stimmung jedoch ein unscheinbarer Schmetterling, ein winziger Hoffnungsträger, der die Auferstehung der Seelen versinnbildlicht. Denn so wie sich das zarte Tierchen aus seiner hässlichen Puppe schält und zum Licht empor zu schwingen vermag, kann sich auch die Seele des Menschen vom irdischen Leib befreit zu Gott erheben.

Die Teilhabe am ewigen Leben

aber wird sich nach Art des irdischen Wandels entscheiden. Das Täfelchen bekundet dessen Risiken nachdrücklich.

Schädel, die schon in Stundenbüchern und in spätmittelalterlicher Graphik als mahnende Symbole für die irdische Endlichkeit auftraten, bilden auch in dem kleinen Gemälde den zentralen Anziehungspunkt des Blickes. Das beinerne Haupt ist mahnendes Symbol und Meditationsobjekt und wohl eines der gängigsten Synonyme für den Tod im allgemeinen. Seit dem 15. Jahrhundert findet man es rückseitig auf Porträts oder auf Diptychen dem Bildnis gegenüber. Ungerührt schauen die Dargestellten ihrer endlichen Bestimmung, ihrem letzten Los entgegen, zeigen, dass sie die Vergänglichkeit des irdischen Daseins wohl zu ermessen wissen. Auf diese Weise demonstrierten sie ihren demütigen Lebenswandel, bezeugten, dass sie verinnerlicht hatten, sich nicht höher zu schätzen als Geschöpfe aus Staub, und sie hielten sich diese Einsicht in den Bildnissen immer wieder selber vor Augen. Zahlreiche Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts zeigen den Abgebildeten auf einen Schädel gestützt oder ein solches Utensil in seiner Umgebung, um damit die Geringschätzung weltlichen Ruhmes und bußfertige Lebenshaltung zu signalisieren. Mit einem Schädel in der Hand als stumm beredtem Gegenüber sprach Prinz Hamlet seinen düsteren Monolog, und auf dem nächtlichen Kirchhof ließ William

(Abb. 6) . LEICHNAM . UMKREIS DES MEISTERS „IP“ . SÜDDEUTSCH, UM 1530 . BUCHSBAUMHOLZ
 MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
 CORPSE . CIRCLE OF THE 'IP' MASTER . SOUTH GERMAN, CA 1530 . BOXWOOD
 MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE



(Abb. 8) . TOTENKOPFUHR

FERDINAND ENGELSCHALCK . PRAG . UM 1690 . SILBER UND MESSING VERGOLDET
MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

DEATH'S HEAD TIMEPIECE . FERDINAND ENGELSCHALCK . PRAGUE . CA 1690
SILVER AND GILT BRASS . MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

Shakespeare (1564–1616) seine Theatergestalt im Angesicht der vom Leichengräber aufgeworfenen Schädel über die alles nivellierende Macht des Todes nachsinnen. Dieses auf der Schädelmeditation errichtete Gedankengebäude ist typisch für die Zeit und erzählt den Sinn entsprechender Bilder in der Art und Weise des Dramas. Als Kernbestandteil von Kunstkabinetten erschien der Schädel zudem in Kleinodierschränken. Entsprechende Gemälde von Georg Heintz (1630–1688) aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, die sich in der Hamburger Kunsthalle und im Schlossmuseum zu Gotha befinden, zeigen die beinernen Objekte an prominent ausgeleuchteten Plätzen. In diesem Ambiente erübrigt sich die Frage, ob ein Totenschädel schrecklich oder schön ist. Niki de Saint Phalle hat diesen Gedanken übrigens 1990 weitergedacht, indem sie einen zimmergroßen, mit Mosaiken und Malereien verzierten Schädel als Meditationsraum schuf. Worüber, wenn nicht über den Tod sollte man in solchem Ambiente nachsinnen?

Schon spätmittelalterliche Rosenkränze besitzen häufig einen Schädelanhänger. Wie die Betnüsse in Form von aufklappbaren Totenköpfen erinnern sie als Memento mori an das fürsorgende Gebet um die gute Todesstunde und das milde Gericht. Seit dem 17. Jahrhundert bergen kleine silberne Schädel darüber hinaus kostbarste Uhrwerke. Eines dieser heute seltenen Stücke, eine Arbeit des Prager Feinmechanikers Ferdinand Engelschalck, wird in der Kunstkammer Georg Laue

gezeigt (Abb. 8). Während man das kunstvolle Zifferblatt mit einem Blick unter den Kinnladen einsehen kann, wird man erst beim Öffnen der Kiefer des präzise und feinsinnig gefertigten Räderwerkes gewahr. Sicherlich liegt der seltsamen Gestalt des Zeitmessers auch der Sinn für Spielerei, die Freude am Kuriosum und die Lust an der Rarität zugrunde. Doch ist dies alles nicht zu trennen von der Ernsthaftigkeit der Bildidee, die an das stetige Fortschreiten zur eigenen Todesstunde hin erinnert. Die alte römische Weisheit „mors certa, hora incerta“, die stolze Bürgerstädte wie Leipzig an ihre Rathausuhren schrieben, dass nämlich nichts so gewiss ist wie der Tod, nur dass die Stunde seines Eintreffens ungewiss ist, memorierte der Besitzer einer solchen Uhr bei jedem Blick auf die unablässig rückenden Zeiger.

Ähnlich verquickt erscheinen Freude am Außergewöhnlichen und Vergänglichkeitsbewusstsein in den seit dem 18. Jahrhundert verbreiteten Stockknäufen aus Elfenbein, kleinen Kuriosa, die oft kostbar mit Silbereinlagen oder gar mit edlen Steinen verziert sind. Markus Lüpertz, Zeitgenosse, Maler und Medienstar, posiert gern mit so einem Stock, dessen Knauf die Form eines silbergefassten Schädels besitzt; und man darf vermuten, dass er neben dem oberflächlichen Reiz auch den tieferen Sinn des Artefactes schätzt. Pfeifenköpfe des späteren 18. Jahrhunderts findet man ebenfalls in Schädelgestalt (Abb. 9). Während ein solch zum Schmunzeln anregendes Bild dem gegenwärtigen Menschen wohl am ehesten die medizinische Warnung vor den Gefahren des Rauchens für die Gesundheit, die Überredung zur gesunden Lebensführung assoziiert, war es dem damals der Tabaklust Frönenden vielmehr scherzhafte Anspielung auf seine irdischen Laster und sein zu genussvolles Leben, außerdem die Aufforderung, dass es nicht überhand nehmen möge, damit man sich das Seelenheil nicht leichtfertig vergebe. Stetig mahnte die Form des Gerätes: Ungeachtet aller Annehmlichkeiten des Lebens sei der Tod auch im Diesseits schon zu bedenken. Da Rauchen zu den Sitten höhergestellter Kreise gehörte und viele Gelehrte dem Genusse ergeben waren, bedeckt der Schädel häufig ein Buch. Die Weisheit, dass der Tod alle Bücher schließt und allem Forschen und Studieren ein Ende bereitet, fand auf diese Weise eine aussagekräftige Metapher. Nicht zuletzt gehörten zeitgleiche, aus Holz



(Abb. 10) . MEMENTO MORI

PAUL EGELL . MANNHEIM . UM 1720/25 . BIRNBAUMHOLZ
NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

MEMENTO MORI . PAUL EGELL . MANNHEIM . CA 1720/25 . PEARWOOD
NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM



geschnitzte Schädel als Briefbeschwerer, Federhalter und Buchstützen zur Ausstattung von Arbeitskabinetten und vermittelten den selben Gedanken auf ähnliche Weise. Das Bedenken des Todes sollte schließlich den Sinn dafür fördern, dass sich der sterbliche Mensch nicht selbst überschätzt und in einer sinnentleerten, allein auf das Irdische fixierten Verkürzung des Lebens verharret.

Drastischer noch und emotionaler an die Sinne appellierend als der kahle Totenkopf memoriert dies sicher das in Verwesung geschilderte menschliche Haupt. Ein im Germanischen Nationalmuseum verwahrtes Relief aus Birnbaumholz (Abb. 10), das der kurpfälzische Hofbildhauer Paul Egell (1691–1752) um 1720/25 schnitzte,²⁰ zeigt den Vergänglichkeitsgedanken auf unübertroffen sinnliche Weise: Auf einem quadratischen, an den Ecken mit Posamenten versehenen Kissen liegt ein Schädel, der in eine von seinem Eigengewicht geschaffene Mulde des weichen Materials einsinkt. Seine rechte Seite ist bereits skelettiert. Die leere Augenhöhle erscheint als finsternes Loch, Kiefer und Wangenknochen liegen bloß, und man erblickt das lädierte Gebiss mit einzelnen Zähnen und zahlreichen Lücken. Die Kopfhaut mit Haaren und Ohr löst sich wellig von der Schädelkalotte und ist auf das Kissen herabgesunken, so dass Strähnen des langen Haares an den Seiten über das Polster hinabfließen. Während die linke Seite des Schädels dagegen noch mit Haut überspannt ist, löst sich diese am Kinn samt dem Bart und sinkt ebenfalls auf die Unterlage. Weiche Falten auf der Stirn markieren die schlaffe, schwammige Konsistenz der faulenden Epidermis. Das linke Auge ist im noch andauernden Verwesungsprozess tief in seine Höhle gesunken und läuft in Tropfenbahnen aus. Schwer und wie feucht aufgedunsen liegt die große dunkle Zunge im Rachen des Toten, in den der verzerrete, weit geöffnete Mund einen grauisigen und scheußlichen Einblick gewährt. Eine Schlange, aus deren Leib ein Teil herausbrach, windet sich auf dem Kissen unter dem dichten Kinnbart hinweg und legt ihr Haupt auf die Stirn des Toten. Eine Kröte kriecht unter dem Unterkiefer hindurch, so dass man auf der rechten Seite die Schenkel des animalischen Bewohners modriger Plätze noch sieht, während sein Kopf und sein Oberkörper unter der linken Wange zum Vorschein kommen und träge Augen den Betrachter anglotzen. Auf der Schädel-

platte hat sich eine Eidechse niedergelassen, deren fehlendes Haupt zur Stirne wies. Der Schwanz des Lurches reicht bis auf das Kissen hinab. Man blickt in eine Welt voller Verwesung und Ungeziefer: Das ist der Tod.

Der Schädel, das allgemeingültigste Symbol der Vergänglichkeit alles Irdischen, ist hier auf einem Polster wie sonst die Insignien der Macht aufgebettet. Er, der Tod, ist die Gewalt, die die ganze Welt tatsächlich regiert. Gewiss erscheint die Idee, den Schädel im Verwesungsprozess darzustellen, heute ebenso ungewöhnlich wie makaber. Die moralisierende Botschaft von der Eitelkeit der Welt aber vermag sie auf das Drastischste zu vermitteln. Solch ikonographische Elemente sind deutliche Zeichen der Vanitas, der Vergänglichkeit. Sie zeigen, dass der Körper unter den kostbaren Gewändern der Welt – wie bereits Konrad von Würzburg (um 1230–1287) in seiner Versnovelle „Der Welt Lohn“ schrieb – „in allen enden gar / besteecket und behangen / mit wütern und mit slangen / mit kröten und mit nätern ...“ ist. Schon auf dem um 1490 in der Werkstatt des Michael Wohlgemut geschaffenen Epitaph für den königlichen Küchenmeister Michael Raffael, das in der Nürnberger Frauenkirche hängt, wird ein Leichnam wiedergegeben, der von Kröten, Molchen und Schlangen bedeckt ist. Auch auf der zehn Jahre später gemalten Familiengedächtnistafel in der Tucherkapelle der Nürnberger Sebalduskirche erscheint der Tod mit dem Leichentuch vor dem offenen Grab: Kröten, Nattern und Eidechsen nähren sich vom verwesenden Fleisch, und

(Abb. 9) . PFEIFENKOPF

FRANZÖSISCH ODER NIEDERLÄNDISCH . ZWEITE HÄLFTE 18. JAHRHUNDERT
BUCHSBAUM, SILBER . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

PIPE BOWL . FRENCH OR DUTCH . LATTER HALF 18TH CENTURY . BOXWOOD, SILVER
MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE



(Abb. 11) . MEMENTO MORI
 ITALIENISCH . UM 1600 . ELFENBEIN
 MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
 MEMENTO MORI . ITALIAN . CA 1600 . IVORY
 MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

ein Spruchband gibt die Botschaft des Todes und damit solcher Bilder bekannt: „Was ir seit, das war ich, und was ich bin, das wert ir“. Die Sentenz, die aus dem vorislamischen Orient stammt, wurde über die „Legende von den drei Lebenden und den drei Toten“, die zuerst in der französischen Literatur des 13. Jahrhunderts erschien, über das gesamte Abendland verbreitet und zählt zu den eindrucksvollsten Mahnformeln zur Führung frommen Lebenswandels.

Bis in die späte Barockzeit hinein aber konnte sich das makabre Bild des in Verwesung befindlichen Leichnams wachsender Volkstümlichkeit rühmen, ja es erlebte in Wort- und Bildkunst des 17. und frühen 18. Jahrhunderts eine ungeahnte Blütezeit. Auf der berühmten, vom Beginn des 17. Jahrhunderts stammenden Totenkassette im Benediktinerstift Kremsmünster winden sich Schlangen durch Mund, Nase und Augenhöhlen eines skelettierten Schädels. Auf dem Nürnberger Johannisfriedhof, um ein anderes Exempel zu nennen, tragen zahlreiche Bronzegrabschilder wurm- und schlangendurchzogene Totenköpfe. Das Bayerische Nationalmuseum bewahrt eine Sammlung kleiner, aus Elfenbein geschnittener Totenköpfe aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Einer dieser Schädels ist ganz und gar von Geziefer und Maden bedeckt, von einem anderen löst sich halbseitig die Haut, an der sich Frosch und Schlange nähren.²¹ Ein ähnlich miniaturartiges *Memento mori* im Bestand der Kunstammer Georg Laue führt den kahlgefressenen, von Würmern bewohnten Schädel vor

(Abb. 11) und memoriert inschriftlich die Letzten Dinge. Seit dem Spätmittelalter sind sogenannte Wendehäupter gebräuchlich, kleinformatige Schnitzereien aus Elfenbein, Hartholz oder Silbergüsse, die zunächst als Rosenkranzanhänger, später auch als Behältnisse oder zweckfreie Bildwerke geschaffen wurden. Meist geben sie einerseits das Haupt des Lebenden, auf der anderen Seite den beinernen Schädel, nicht selten mit Anzeichen der Verwesung, wieder und weisen so auf den mitten im Leben lau-ernden Tod.²²

Der von Paul Egell um 1720/23 geschnittene Spiegelrahmen im Bayerischen Nationalmuseum trägt am unteren Rand in einer Rocailleformation ebenfalls einen Totenschädel, von dessen einer Hälfte sich die Haut bereits abgelöst hat und in dessen Höhlen Würmer hausen.²³ Erbarmungslos hielt diese ungewöhnliche Dekoration dem einst sich in jenem Spiegel Betrachtenden eine alte biblische Weisheit entgegen: „Trügerisch ist Anmut, vergänglich die Schönheit“ (Spr 31,30).

Von mittelalterlichen Mahngedichten über das geistliche Liedgut der Renaissance bis hin zur deutschen Barockdichtung war der Topos des im Grab verwesenden, zerfallenden Körpers, des von Getier angefressenen Fleisches verbreitet.²⁴ All diese unverblühten Schilderungen beabsichtigten die Mahnung zur Einsicht, dass ausnahmslos jeder Mensch einst so ende. Sie überreden bildhaft zum Wechsel des Lebenswandels, in dem es weniger auf die vergänglichen Eitelkeiten der Welt als auf die Erlangung der himmlischen Freuden ankommt: damit der so orientierte Mensch dem Tod gelassen entgegensehen könne. Schlangen und Würmer, Kröten und Eidechsen stellen die beinahe obligatorische Fauna des Grabaufenthaltes in der Dichtkunst dar. Der Breslauer Poet Daniel Caspar Lohenstein (1635–1683) schilderte 1680 in einem Sterbetraktat grüne Molche und gelbe Würmer sowie vergiftete Schlangen bei ihrem Getümmel im Sarge. Ähnlich heißt es in einem anonymen Nürnberger Gesangbuch aus dem Jahre 1690: „Im Grab verborgen warten dein / viel Kröten und auch Schlangen / die werden dann dein Hauß-Gsind seyn / dich grüßen mit Verlangen ...“. Und im „Sterb-Lied / Der eitlen Schönheit“ des Erasmus Francisci (1627–1694) wird ebenso krass wie pathetisch prophezeit, dass der Tod den faulenden Körper Stück um

(Abb. 12) . HANDTUCHHALTER
 TIROL . ENDE 16. JAHRHUNDERT . ZIRBELHOLZ
 INNSBRUCK, TIROLER VOLKSKUNSTMUSEUM
 HAND-TOWEL HOLDER . TYROLEAN . LATE 16TH CENTURY
 STONE-PINE . INNSBRUCK, TIROLER VOLKSKUNSTMUSEUM



Stück auffrisst, wobei auch hier das Getier nicht fehlt: „Mein bleicher Körper wird bedeckt / Mit Sand und schwarzem Staube / Wird faulen Würmern zum Konfect / Zum süßen Aas und Raube: / Wer weiß ob nicht in diß Gebein / Sich Kröt' und Eyder nisteln ein? / Ob nicht in diesen Armen / Die Natter wird' erwarmen?“. In seinen prominenten „Kirchhoffs-Gedancken“ dichtete Andreas Gryphius (1616–1664): „Mich düncket / dass ich Schlangen hör / Mit Nattern ihr Gefpeiffe mischen ...“.

Die Idee zur Darstellung des halbverwesten Schädels könnte von solcher Literatur inspiriert, aber auch von älteren kleinen Elfenbearbeiten abgeschaut worden sein. Bereits der aus dem späten 16. Jahrhundert stammende berühmte Handtuchhalter im Tiroler Volkskunstmuseum in Innsbruck (Abb. 12) besitzt die Büstengestalt einer jungen Frau, die zu einer Hälfte pralles, blühende Leben, zur anderen Hälfte ein von Gewürm umschlungenes Gerippe ist.²⁵ Leben und Tod sind in ergreifender Gleichzeitigkeit vorgeführt. Prächtige Kleidung und nüchternes Skelett, glanzvoller Halschmuck und garstige Schlange, üppiges Fleisch und knöchernes Bein könnten den Gegensatz nicht besser sinnbildlich darstellen. Außerdem übermittelt das Bild die Warnung vor sündhafter Eitelkeit, ist doch der Tod biblisch begründet „der Sünde Lohn“. Ein kleineres und jüngeres Holzbildwerk (Abb. 13), das in die Nähe des Egell'schen Memento mori gehört, erinnert an den todverursachenden Sündenfall mit dem zwischen den Lippen des verwesenden Hauptes steckenden Apfel vom verbotenen Baum des Paradieses.

Eine andere mögliche Quelle der Inspiration stellten anatomische Modelle dar, die den menschlichen Leib halb als nackten Körper, halb als Knochenskelett wiedergeben. Ein Exemplar der Zeit um 1700 im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 14) ist als Doppelfigur gebildet, die aus der Gestalt eines Schwarzen und einem halb als Ecorché, halb als Skelett gegebenen Körper besteht.²⁶ Ursprünglich einer Apothekenausstattung zugehörig, kündigt die Darstellung sowohl von der Herkunft vieler Heilmittel aus exotischen Ländern als auch vom wissenschaftlich-medizinischen Anspruch der pharmazeutischen Zunft. Nicht zuletzt kann aber auch die empirische Anschau-

ung und eigene Erfahrung des Bildschnitzers für die Gestaltgebung des auf dem Polster gelagerten Schädels ausschlaggebend oder inspirierend gewesen sein. Im allgemeinen wie im besonderen darf das Memento mori als eine bildhafte Artikulierung des allbekannten Gedankens aus dem bereits zitierten alttestamentlichen Buch Prediger gelten: „Eitelkeit über Eitelkeit, alles ist Eitelkeit, also gedenke des Todes.“ Deshalb mahnt auch der verwesende Totenschädel zur Meditation über das eigene Ende. Der Blick auf das Schauererregende soll zur Verinnerlichung und zur Versenkung anleiten. Der Benutzer tritt damit in die Rolle von Eremiten und Bußheiligen wie Hieronymus oder Maria Magdalena, die Schädelmeditationen als christliche Reueübungen und Bußakte anstellten. So wie der Totenkopf beim studierenden Kirchenvater Hieronymus in zahlreichen spätmittelalterlichen Darstellungen als mahnendes Symbol und Meditationsobjekt auftaucht, diente auch das Memento mori Paul Egells (Abb. 10) als solches und dürfte seinen ursprünglichen Bestimmungsort auf einem Schreibtisch eines Arbeits- und Schreibkabinettes besessen haben. Aufgrund der Komposition wird man kaum in der Annahme fehlgehen, dass die Position des ungewöhnlichen Stückes die vom Davorsitzenden aus linke hintere Tischecke war. Der so gerichtete Blickwinkel ermöglichte dem Betrachtenden die Schau in des Todes Angesicht. Mit dem Blick auf beide Gesichtshälften



(Abb. 13) . MEMENTO MORI
 PAUL EGELL UMKREIS . UM 1720/25 . HOLZ . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
 MEMENTO MORI . CIRCLE OF PAUL EGELL . CA 1720/25 . WOOD
 MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE



(Abb 14) . ANATOMISCHES MODELL
SÜDDEUTSCH . UM 1700 . LINDENHOLZ . NÜRNBERG,
GERMANISCHES NATIONALMUSEUM
ANATOMICAL MODEL . SOUTH GERMAN . CA 1700 . LIMWOOD
NUREMBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

zugleich erschaute er das Prozesshafte der Verwesung. Er konnte das Stück, das die Vergänglichkeit des Lebens und die unabänderliche Todverfallenheit des Menschen auf ungeschönte Weise bildwerden lässt, als Mittel benutzen, zur Besinnung zu kommen und Gelassenheit einzuüben, der Bequemlichkeit und dem Stolz der Welt abzusagen, Umkehr und Buße zu tun und somit sein Leben auf das Wesentliche, das Jüngste Gericht Gottes und die Ewigkeit hin, auszurichten. Das Bild belegt und fordert, was bereits der große deutsche Mystiker Heinrich Seuse (1295–1366) in seinem „Büchlein der ewigen Weisheit“ notierte: „Herr ich sihe, daz es hie nit blibens ist – Tou hin, tuo hin von mir wol ligen, lang schlafen, wol essen und trinken, zerganklich ere, zartheit und wollust ...“. Die Botschaft des Bildes heißt daher auch: *Nosce te ipsum* (Sieh, wer du bist!). Es ist das „Erkenne dich selbst“, von dem Erasmus von Rotterdam (1466–1536) schrieb, darin läge „die Mahnung, sich seiner Grenzen

bewußt zu sein, und für das Handeln das rechte Maß zu finden, damit wir nicht Ziele verfolgen, die über unsere Kräfte gehen oder vielleicht auch unter unserer Würde sind. Denn das ist ja die Wurzel allen Übels im Leben, daß ein jeder von sich eine hohe Meinung hat und in falscher Eigenliebe sich selber unverdientermaßen alle die Qualitäten zuschreibt, die er dem anderen ungerechterweise abspricht“ (Sprüche I,6,95).

Bereits der Psalmist vermeldete die hier bildgewordene, unumstößliche Wahrheit und bat seinen Gott: „Lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf das wir klug werden“ (Ps 90,12; vgl. Ps 39,5). Nicht zuletzt daher wurde die um das Seelenheil der Menschen Sorge tragende Kirche nimmer müde dies zu repetieren. Mit dem Wissen um jene grundlegende Wahrheit heißt die Kunde des von Egell geschaffenen und zahlreicher anderer gleichartiger Bildwerke vor allem: Herr, lass mich erkennen, dass ich sterben muss, dass ich mein Sinnen, Trachten und Lieben weniger auf die irdischen, die vergänglichen Güter richte, denn auf die himmlischen, die unvergänglich sind! Insofern aber ist der Tod in diesem seinem Bild auch ein Zeuge des Lebens. *Mors igitur vitae est* (Der Tod ist ein Zeugnis des Lebens), lautet der universale Gedanke des Kirchenvaters Ambrosius (um 340–397) in seiner Schrift „*De bonno mortis*“. Das heißt, die Vergänglichkeit bespiegelt das Unvergängliche, sie ist ein dunkler Spiegel der Ewigkeit.

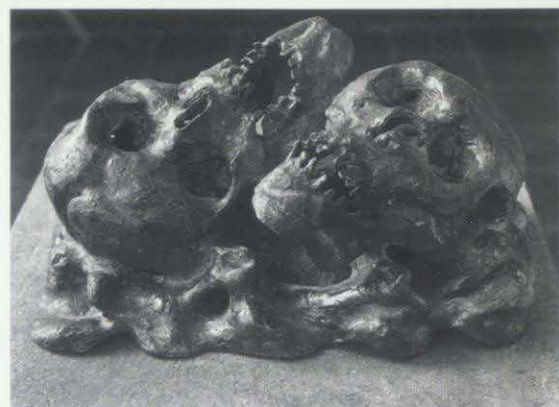
Über zwei Jahrhunderte trennen den Schädel Egells von einem Kunstwerk des 20. Jahrhunderts, und doch scheint sie ein Gedanke tief zu verbinden. In einer lebens-

¹ Midas Dekkers . An allem nagt der Zahn der Zeit. Vom Reiz der Vergänglichkeit. München 2001. ² Ernst Jünger . Das abenteuerliche Herz. Berlin 1988, S. 120. ³ Walter K. Lang . Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990. Berlin 1995. – Birgit Richard: Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien. München 1995. ⁴ Jean Cocteau . Vom Tod. In: Werkausgabe in 12 Bänden, Bd. 11: Kritische Poesie III. Die Schwierigkeit zu sein. Frankfurt a. M. 1988. ⁵ Marianne Mischke . Der Umgang mit dem Tod. Vom Wandel in der abendländischen Geschichte. Berlin 1996, S. 95-96. ⁶ Eduard F. Bange . Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein. München 1928, Taf. 71. – C. Theodor Müller: Ein Problem deutscher Kleinplastik des 16. Jahrhunderts. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 10, 1943, S. 255-256. ⁷ Nürnberg 1300-1550 . Kunst der Gotik und Renaissance. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. München 1986, Nr. 117. – Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2000, Nr. 244. ⁸ Vgl. Jean Wirth . La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance. Genf 1979. ⁹ Silke Eberhardt . Bildwerke von 1600-1800. Meisterwerke im Schnütgen-Museum Köln. Köln 1996, S. 56-57. ¹⁰ Walter Hirschberg . Frosch und Kröte in Mythos und Brauch. Wien/Köln/Graz 1988, S. 123-129. ¹¹ Von deutscher Not zu höfischer Pracht 1648-1701 . Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Köln 1998, Nr. 155. ¹² Claude Ferment . Les Statuettes d'ivoire en Europe du Moyen Age au XIXe siècle. Paris 2000, S. 130. ¹³ Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Ausstellungskatalog Liebieghaus. Frankfurt a.M. 1981, Nr. 189. – C. Ferment (Anm. 12), S. 129. ¹⁴ Dürers Verwandlung (Anm. 13), Nr. 190. – Für Baden gerettet. Erwerbungen des Badischen Landesmuseums 1995 aus den Sammlungen der Markgrafen und Großherzöge von Baden. Karlsruhe 1996, S. 50-51. ¹⁵ Julius von Schlosser . Die Kunst- und Wun-

(Abb. 15) . »DU UND ICH«

EMIL CIMIOTTI . 1974 . BRONZE . PRIVATBESITZ

'YOU AND I' . EMIL CIMIOTTI . 1974 . BRONZE . PRIVATE COLLECTION



großen, 1974 entstandenen Bronzeplastik Emil Cimiottis (Abb. 15) liegen zwei Schädel nebeneinander. Die organischen Teile der beiden Häupter sind längst verwest. Leer starren die Augenhöhlen aus der metallischen Schwärze der Bronze. Die Nasen sind zu Löchern geschrumpft, und die sperrigen Kiefer mit den kreuz und quer stehenden oder verlorenen Zähnen ragen gespenstisch in die Höhe. Wange an Wange liegen die beiden, wie in Erwartung ihrer Beseelung, ihrer Auferweckung; denn wenn sie sich aufrichten würden, schauten sie einander ins Angesicht. „Du und ich“ nannte der Künstler sein Bildwerk, und es bleibt dahingestellt, ob er sich und seine Partnerin meint oder doch wohl sich und den Betrachter. Denn jeder, der das Stück beschaut, sieht sich selbst, zumal dann, wenn er sich den Titel vorsagt. Der Bildhauer hat ein zukünftiges Spiegelbild seiner selbst geschaffen und zugleich das eines jeden Betrachters. Nur auf den ersten Blick erscheint der Tod hier als absurdes Ende, denn vielmehr offenbart diese geradezu barocke Zurschaustellung, auch wenn sie viele Zeitgenossen wahrscheinlich befremden wird, ein direktes, ja vielleicht natürliches Verhältnis zu ihm. Der Ungeheuerlichkeit seiner endlichen Bestimmung steht des Künstlers Gleichmut und Gelassenheit entgegen. Dem, der sie furchtlos der eigenen Vergänglichkeit gegenüber aufbringt, ist der eigene Tod kein Schreckgespenst mehr, kann er letzten Endes nur Befriedigung sein, weil er weiß, dass er nicht zu umgehen ist und dass er ausnahmslos jeden ereilt. Es ist das furchtlose und ruhige Standhalten auf das Wort „Was wir sind, das werdet ihr sein“, das auch aus den lippen- und zungenlosen Mündern von Cimiottis Bronzeschädeln tönt.

Martin Mosebach hat diesen alten, doch zeitlos gültigen Gedanken jüngst in einem unscheinbaren Dialog einzufangen vermocht. Eine neapolitanische Matrone, die über den berühmten barocken Totengrotten der süditalienischen Stadt lebt, führt ihn mit einem ihrer Enkel: „... Donna Maria, die Mutter und Großmutter vieler Kinder und Enkel, beugt sich zum Jüngsten ihrer jüngsten Tochter und erklärt ihm die Photographien. ‚Sind sie alle tot?‘ fragt das Kind und sieht die Bilder auf dem Küchenbüfett mit seinen Deckchen und der roten Kerze und der Plastikflasche in Madonnenform mit dem Lourdeswasser ängstlich an. ‚Alle sind tot!‘ sagt Donna Maria mit dem Lächeln tiefer Befriedigung. ‚Und in hundert Jahren werden auch alle anderen Menschen tot sein, die du kennst und jetzt mit uns auf der Welt sind. Keiner davon wird dann mehr leben. Und auch du wirst tot sein...‘.“²⁷

derkammern der Spätrenaissance. 2. Auflage Braunschweig 1978, S. 83. ¹⁴ J. v. Schlosser (Anm. 15), S. 80. ¹⁵ Andrea Linnebach . Schmuck und Vanitas im Barock. In: Trauerschmuck vom Barock bis zum Art Déco. Ausstellungskatalog Museum für Sepulkralkultur Kassel. Kassel 1996, S. 13-19. - Heiner Meininghaus: Memento mori. In: Weltkunst, Jg. 71, 2001, S. 1857. ¹⁶ Bente Gundestrup . Det Kongelige Danske Kunstakademi 1737. Kopenhagen 1991, S. 312. ¹⁷ Michael Knuth . Andreas Schlüter stilkritisch zugeschriebene Kleinplastik. In: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe, Bd. 15/16, 1996/1997, S. 88-89. ¹⁸ Spiegel der Seligkeit (Anm. 7), Nr. 249. ¹⁹ Frank Matthias Kammel . Der Tod als Zeuge des Lebens. Barocke "Memento mori" zur Privatmeditation. In: Kirche im Tourismus. Dokumentation hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Missionarische Dienste in der EKD. Berlin 2000, S. 13. - Rudolf Berliner: Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Bd. 13. München 1926, S. 44-46, 76-81. ²⁰ H. Meininghaus (Anm. 17), S. 1858-1859. Dort allerdings unkorrekte Deutungen. Geistige Grundlage der Wendehäupter mit Christusköpfen ist Röm 6,5; 8,9! ²¹ Klaus Lankheit . Der kurländische Hofbildhauer Paul Egell 1691-1752. München 1988, Bd. 1, S. 44, Bd. 2, Kat.Nr. 6, Taf. 38. ²² Ferdinand von Ingen . Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik. Groningen 1966. - Friedrich Wilhelm Wentzlaff-Eggebert: Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock. Berlin 1975. - Martin Knauer: "Bedenke das Ende". Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges, Tübingen 1997. ²³ Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Ausstellungskatalog Schweizerisches Landesmuseum Zürich. Hrsg. von Peter Jezler. Zürich 1994, S. 183-184. ²⁴ Von deutscher Not ... (Anm. 11), Nr. 156. - Ferner zu dem Objekt Peter Martin: Schwarze Teufel, edle Mohren. Hamburg 1993, Taf. 27. - Schwarzweißheiten. Vom Umgang mit fremden Menschen. Ausstellungskatalog Landesmuseum Oldenburg. Oldenburg 2001, S. 190. ²⁵ Martin Mosebach . Die schöne Gewohnheit zu leben. Eine italienische Reise. München 1999, S. 142-143.

LOOKING DEATH IN THE EYE TRANSCIENCE AS THE THEME OF SMALL BAROQUE SCULPTURES Frank Matthias Kammel

DEATH IS PICTURE FRIENDLY · Philippe Ariès

The penultimate broadcast of 'Literary Quartet' in autumn 2001 had some surprises in store for connoisseurs of the controversial quarterly panel discussion on the ZDF TV channel. The four literary critics who were there to agree to disagree, including the rough-and-ready 'Pope of Letters' and enfant terrible of the literary scene, Marcel Reich-Ranicki, concurred in praising a new book to the skies without an audible murmur of dissent. The work in question was the Roman novella 'Natura Morta' by the Carinthian writer and current Döblin Prize laureate, Josef Winkler. It is nothing more than a description of the uniform yet always varied daily work done by the handsome son of a woman who sells figs. He works at the market for a fishmonger. One day at noon, after a torrential downpour, he is hit by a fire-engine and dies on the fringes of the market. The description of the appearance of the corpse in the midst of all the stalls teeming with butchered animals and their severed heads, decapitated and filleted fish, fruits dripping with juice and sun-ripened vegetables, his body lying in state and his funeral is not, however, just the highlight of a representation of a lively, noisy market scene in the Piazza Vittorio Emanuele that is overwhelmingly sensuous, palpably and visibly, indeed olfactorily, overpowering to an unprecedented degree. It also marks the culmination of a description of the sensuousness of omnipresent death, which is always with us. Its aim is to represent how indissolubly linked are daily life and death every day. Death has the power to turn life into a still life recalling, as critics have noted, paintings by 17th-century Italian and Flemish masters. Notable for the reduction of

dynamic action to the lowest common denominator imaginable, the novella resembles an eerie celebration of death in which death is quickened into life. At once sensitive and powerful, the author's handling of language is what makes this text so fascinating. He is, after all, making a celebration of almost Baroque magnificence out of what man most fears, death, the final element of all earthly life and one which his contemporaries would prefer to suppress and keep out of sight.

Death has perhaps never have been so ubiquitous in the media as it is today. Viewers need only switch on the TV any evening to be faced with dozens of corpses, be they in the news, in crime serials or in horror films. However, death in the media does not move one so much as the immediate encounter with its real face. That, at least for a brief while, forces one to think of one's own death, one's own personal end and perhaps even what may come afterwards. As the distinguished Dutch biologist Midas Dekkers puts it: 'Everyone wants to grow old, no one wants to be old.'¹ This is a simple but apt way of expressing the panic and anxiety our contemporaries feel in the face of transience.

Death has, of course, always been thought of as a dark power, a great secret since it – as Ernst Jünger wrote – is like a strange continent 'of which no one who has set foot on it will give an account.' Yet there have undoubtedly been times in which people had a more open, direct relationship with their own deaths, a time when they could accept it with more composure because they thought of it as part of their lives and not as the end. And, because they had been preparing for it their whole lives, they were practised in dying. The writer quoted above declared with shrewd insight as early as 1950: 'Just as a child is given organs which make birth easier and make it possible, so man has an organ for death, whose formation and strengthening belongs to theological practice. Wherever this knowledge is extinguished, a sort of idiocy about death becomes widespread, which reveals itself both in the growth of blind fear and in a mechanical contempt for death, which is just as blind.'²

Astonishingly, however, death seems to be booming again, in contemporary art at least, although it has been so suppressed and despised.³ Only a few years ago the famous Zurich Sprayer, Harald Naegeli, decorated Cologne with hosts of his little black bone men. In 1999, in the Galerie Bugdahn und Kaimer, the photographer

Ingolf Timpner presented his native Düsseldorf with memento mori ranging from all sorts of implements to animal skulls captured on baryta paper. Born in Ahrensburg in northern Germany, Jonathan Meese rushed about during a Performance in spring 2000 in the Villa Stuck in Munich rattling a skeleton. That same year in summer, John Isaacs, an artist and biologist living in London, showed an anatomically precise reproduction of his corpse with scraps of skin dissected to hang from the exposed bones as 'A Necessary Change of Heart'. In the sculpture museum Glaskasten Marl, the Dutch artist Adrian Schoormans turned the art museum into a morgue by showing a reproduction of his skeleton. And in spring 2001, to give a final example, the Munich Andreas Binder Gallery showed work by the Japanese photographer Izima Kaoru, who staged beautiful corpses and reflections of deaths. In his own country at least, the waiting list of those interested in having their own 'bespoke luxury death' captured on photographic paper is said to be quite long. Even though these works are not nearly as shocking and frightening as the 'visages de morts', photographic portraits from the morgue, which Rudolf Schäfer presented to the public in 1989, the prevailing view is that they are remarkably gruesome and macabre.

On the other hand, they reveal an attitude to death which seems to have something in common with the radical yet composed approach to it in the Baroque period. They seem, in fact, to reveal a conscious acceptance of death as the French writer Jean Cocteau expressed it baldly: 'Why all this lamenting and chattering of teeth over a person with whom one lives together on such intimate terms? The reason is obvious. People have become accustomed to turning Death into a bogeyman and to judging him by his external appearance. One would do better to tell oneself that one has been his brother-in-law and his sister from birth and to accept him as the being he is, no matter how quintessentially perfidious it may be. For he well knows how to hide and to make us believe that he is no longer living in his house. Yet everyone houses his own death, consoling himself with the madness that Death is merely an allegorical character who does not make his appearance until the conclusion of the last act.'⁴

If any single aspect of the issue holds without qualification for the Baroque vanitas culture, it is this: Death was regarded as an integral part of life. The omnipresent

allegory of transience and death in the 17th and 18th centuries is often called the 'verso' of the frequently invoked Baroque sensuality and exuberance. As Marianne Mischke says in her work on the change that has taken place in attitudes to death in occidental history, Baroque man 'revelled in an almost compulsive urge to be caught up in dichotomies: life and death, time and eternity, the joys of this life and yearning for the other world, [...] eroticism and religious asceticism, [...] beauty and decay, happiness and misfortune were all experienced with almost voluptuous cupidity.'⁵ Death advanced, as in the Middle Ages, to the status of a figure from everyday life, perhaps just because man was trying to have heaven on earth to enhance his earthly lusts. The numerous vanitas objects for private use which were made at that time were informed with the warning that life was transient, a reminder of the fact that man was not divine and, therefore, was merely mortal.

One of the most impressive and best known symbols recalling these ideas and warning of their veracity is the human skeleton. It is probably the most widespread personification of death. As early as the late Romanesque period, while monastic reform movements were taking place, skeletons appeared in representations of the 'Legend of the Meeting of the Three Dead and the three Living', of the theme of Death as king. The picture of the Triumph of Death in the Campo Santo at Pisa (ca 1350) is one of the supreme achievements in the genre. The period devastated by terrible Plague epidemics in the 14th century saw the emergence of a new motif: the 'Dance of Death'.

In Books of Hours, representations of skeletons and personifications of Death played an important role as illustrations to the prayers for the hour of death. Hosts of skeletons also appeared in funerary art. The number of late medieval tombstones and epitaphs with skeletons on them is legion. They introduce the person buried beneath the slabs as follows: Death has left of him or her only bare bones, decay and worms. This is shown without reservations by what are known in modern parlance as transit or double-decker coffins, which bear an idealised figure of the dead person on the lid and, on the lower level, a representation of the decomposing corpse exposed to the ravages of the animal kingdom. On the threshold of the Modern Age, such images of Death personified were freed from the genre constraints of funerary art and manuscript illumination to assume the form of 'chamber monuments'. There is a unique object (ca 1520) from western Switzerland in the Schnütgen Museum in Cologne. One of the earliest exemplars of its kind, it is notable just for the precious materials, ivory and ebony, of which it is made. This valuable object for private devotions unites aesthetic pleasure with the warning that man cannot escape his fate. Such ingeniously designed memento mori illustrate the old saying 'Sic transit gloria mundi' ('Thus passes the glory of the world') for here the body is not shown at peace in death. Instead it is the repulsive corpse that is on view with decay at work on it in the soil. It can be safely assumed that works of this type were commissioned with precise instructions and that they were made for domestic use. Their function was a

moralizing one even though the men who commissioned such works must surely have appreciated fine workmanship and presumably made it the standard for selecting the artists to whom they gave such commissions. Nevertheless, these objects should first be viewed as instruments and media for the purpose of teaching religion by example and schooling awareness of the inevitability of death so that this might be accepted. Functioning as reminders, they helped to strengthen the resolve of those who looked on them, in the face of the perishability of all worldly goods, to care more for what was imperishable and thus save their souls from eternal death so that they might rise on Judgement Day.

Larger numbers of 17th century personifications of Death in small formats have come down to us. These are figurines or statuettes which unite the warning rendered in visual terms with enhanced aesthetic pleasure for those at whom it is addressed because of the consummate craftsmanship with which they have been carved of hardwood or ivory. Even at the time they were made they were appreciated as precious cabinet pieces and devotional objects. One of the most fascinating small sculptures of Death personified dating from this period is in the Metropolitan Museum of Art in New York.⁶ The skeleton, clad in scraps and tatters of its decomposing skin, is armed with a quiver and arrows and decked out in a fantastic scarf and head-dress. Mounted on a bony nag, which itself looks like a chimaera from the nether world, Death is galloping forth to spread fear and trembling abroad (fig. 1). With its bony index finger, the hideous rider is pointing to his next victim, peering at it with jaws open in a rictus of derision. The motif of this sculpture, which is 31 cm high, recalls the famous cabinet disc pair from the workshop of Veit Hirsvogel (1461–1525) in Nuremberg, which Albrecht Dürer (1471–1528) designed in about 1502 for the prior Sixtus Tucher. The meaning intended for the commentated glass pictures in the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg is the same as that of Death on Horseback. There Death, who has come with the bier, menaces the clergyman from his wretched nag with bow and arrow and a Latin distich, the meaning of which is roughly: 'Take care, unfortunate one, lest I lay you out on this bier, pierced with my bolt.' However, the prior, who is standing at his grave, answers coolly and fearlessly: 'Why do you threaten me with this looming grave from which I cannot protect myself even if you so desired.'⁷ The

priest's answer appears in the glass picture but, confronted with the sculpture, viewers are left to answer themselves.

The New York Horseman is difficult to date; it was probably made in South Germany in the 1st half of the 17th century. The macabre motif of the skeleton figure with tattered scraps of skin and flesh dangling from its joints like lowered cuffs, with muscles exposed and decomposed entrails, which conveys the idea of transience and death so memorably and terribly has antecedents in the early 16th century. The earliest known piece of this type is a small Death attributed to Hans Leinberger (ca 1480/85 – after 1530) at Ambras Castle near Innsbruck. Clad in strips of flesh dangling off it like a tattered garment, this skeletal figure stands on a plinth representing grass in a pose recalling a step in a grotesque dance, its hips skewed as if swivelling in a pretentious sweeping movement. In his left hand he holds the great bow and a quiver full of arrows is bound about his bony loins. He holds his right hand, clutching arrows, menacingly high above his diabolically grinning skull. On a famous plaquette (also dated to about 1520) by the Lower Bavarian master, a similarly gruesome figure of a decomposing corpse is trying to embrace a naked girl, who is depicted as wearing an elegant head-dress and is attempting to ward off his advances in fear and disgust. The motif of this unequal pair, Death and the Girl, was popular at that time and widespread in other genres as well. Among the drawings and paintings of Albrecht Dürer and Hans Baldung Grien (1484/85–1545) there are some superb examples.⁸

A number of small figures which, as far as motif is concerned, follow on the Leinberger figure of Death, are depicted standing and drawing their bows with grimaces on their skulls. Their sinews, muscles and skin flap dismally round their rattling skeletons. These figures are in public collections. Among the finest exemplars carved of hardwood are those in the Bayerisches Nationalmuseum in Munich, the Victoria & Albert Museum in London, the Badisches Landesmuseum in Karlsruhe and the Stadtmuseum at Neuburg on the Danube. A mid-18th-century figure of South German origin is shown in the Kunstkammer Georg Laue (fig. 2). A small wooden sculpture is in the Schnütgen Museum in Cologne. This Grim Reaper is brandishing his scythe victoriously and pointing to a grave cover.⁹ It dates from the latter half of the 18th century. Appearing to grimace and caper about, the figure is intriguingly cold and powerful.

Its decomposing body is clad in a tattered shroud and a toad appears at its feet, a speaking symbol of organic decay.¹⁰ A small pearwood sculpture (19.8 cm high) in the Germanisches Nationalmuseum,¹¹ which dates from about 1680, depicts Death – in a new twist – as a naked, emaciated old man. He is grasping the grip of a shovel thrust into the ground and is carrying a shroud draped over his right forearm to hang down low: Death in the guise of a grave-digger (fig. 3). With his hands laid one over the other, he gazes tranquilly and attentively at the viewer. He has no hurry at all; he can wait because his victims cannot escape him and he can be sure of them. A 17th-century German ivory miniature in the Musée des Arts Décoratifs in Paris is a representation of Death as a skeleton seated pensively on a catafalque. With his elbows resting on the hourglass left on the cover of the tomb, he himself seems to be contemplating the mystery of dying.¹² The Victoria & Albert Museum owns a fascinating ivory sculpture by Joachim Hennens (ca 1640– after 1707). Dated to ca 1670/80, this is Death personified as a wildly gesticulating, emaciated naked old man with thighs astraddle and sporting a plumed hat. Dried skin hangs from his ribs and he is holding up his arms and waving them ecstatically like a mercenary beating his drum: off to the final battle.¹³ This motif first surfaces in the famous Basle 'Dance of Death' (ca 1440), in which skeletons blow on wind instruments and drum to accompany a round dance. There are also small figures of Death cast in bronze. The Frauenhausmuseum in Strasbourg and the Badisches Landesmuseum in Karlsruhe both have bronzes of the Grim Rea-

per with the Scythe pointing out the hourglass. The exemplar in the Badisches Landesmuseum came from the collection owned by the Margraves of Baden. Thought to have been made in Augsburg, the casts are dated to the 1st half of the 17th century.¹⁴

Such sculptures are seldom signed or dated. An exhibit in the Bayerisches Nationalmuseum is a rare exception. The date 1673 is marked on the underside of the plinth. Just as rare is information on the original owners. The bronze in the Badisches Landesmuseum is, however, said to have come from Niedernburg Monastery at Passau. Nor is much known about how such works were originally intended to be used. Their purpose, like that of all representations of 'Dances of Death', skulls and bones in breviaries and on funerary monuments, is a moralizing one. Just like cheap prints, they teach that death comes inevitably and that one should live mindful of death. Exemplified by a mid-16th-century woodcut, which is from the hand of the monogrammist CS (fig. 4) and is embellished with a wealth of rhymes, such sheets present Death, skeletal and maggot-ridden, as a teacher who never ceases in his attempts to stir the reading viewer's conscience and rouse him from his state of unawareness with a great variety of edifying sayings. Above and beyond the emphasis placed on their didactic function, these little carvings are treasures. The original context of such figures can only be traced in the case of the few preserved in *Kunstkammern* and *Wunderkammern*. A small 'shrine with a little Death' in the *Kunsthistorisches Museum* in Vienna came from the Ambras cabinet of Ferdinand, Archduke of the

Tyrol.¹⁵ The shrine contains a fine ivory carving of Death, his head resting pensively in the hand of the arm supported by a pedestal with skulls. Like so many similar figures, he is modelled on the exemplary woodcut by the painter Jan Stephan von Calcar (1499–1546/50) in the anatomy of Andries van Wesel, called Vesalius (1514/15–1564), which was published in 1543 and long remained famous. Beautifully worked and set with carved stones and other precious natural curiosities, the little ebony shrine looks like a small domestic altar with hinged panels. However, since its outside is devoid of images, no hint is given of what might be inside, an indication that this object was artifice for private use only. One is safe in assuming that such shrines were opened by their owners in quiet hours of contemplation to reveal the object hidden within as the focus of devotional meditation. Such *memento mori* were at once objects used for meditation, treasures and collector's items; it is impossible to distinguish these three aspects for the period discussed here.

A second use is a more public one because it is more obvious. From the same famous historical collection there is an early 17th-century decorative clock by the Augsburg master Johannes Buschmann (after 1591–1662).¹⁶ Such instruments often indicated not just the hours, the calendar or the courses of the planets. They also boasted 'many curious conceits' such as the little figure of Death by Christoph Angermayr (ca 1580–1633) surmounting a clock case under a bell-glass. The delicate, white skeleton appears with an hourglass and with a grave-digger's shovel to warn that time is running out, which can be seen from the dial of the clock, and that death is inexorably drawing ever nearer.

Rendered so tellingly in visual terms, this renunciation of the absolute power of earthly things illustrates transience and is a warning that one should heed true, Christian values. Together with a large body of contemporaneous writings, renunciation of worldliness should be interpreted as a response to the increasingly magnificent ostentation and display characteristic of the time. This is paradoxical since these works of art are, not simply because of the costly materials of which they were made but also because of their aesthetic sophistication, part of the splendours of this world and testimony to the prevailing fondness for earthly things. The paradox is what is intended here. That this is so is shown particularly clearly in the Baroque genre of precious

mourning jewellery. Among the most fascinating and unusual objects which were in use among the nobility especially are miniature coffins with a skeleton in them. Such pieces are usually made of gold, enamel and ivory (fig. 5). They commemorate the beloved dead by name and with elegaic observations. Demonstrating the grief that goes with loss, they admonish wearers and viewers to be humble because death is imminent for them too.¹⁷ As early as the Middle Ages, people are known to have been converted or even to have trodden the path to sainthood when suddenly confronted with coffins and open graves. The Lives of the canonized Bruno and Sylvester Gozzolini splendidly exemplify the powers of persuasion exerted by places where human remains have been laid to rest. The sight of such small, beautifully carved naked corpses as have come down to us from the 16th to the 18th century was supposed to have the same effect. One of the most exquisite is in the Royal Danish Kunstkammer in Copenhagen.¹⁸ Another, attributed to Andreas Schlüter (ca 1660–1714), is in the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.¹⁹ A third can be seen in the Kunstkammer Georg Laue (fig. 6). In their way, such works enhanced the often religiously motivated yet encyclopaedic character of Kunstkammer and cabinets of curiosities.

A small painting (ca 1650) in the Germanisches Nationalmuseum by Valentin Wagner (before 1632–1655), painter to the Court of Saxony, shows an entire mountain of corpses. The idea of transience has been illustrated in it by means of numerous other symbols (fig. 7). A charnel-house alcove with a rounded arch is filled to overflowing with skulls and a serpent, symbolic of mortal sin as well as of decay, is coiled up amongst them. The Latin inscription is borrowed in part from the Old Testament book of Ecclesiastes, or the Preacher (Eccl. 1,2: 'Vanitie of vanities, saith the Preacher: Vanitie of vanities, all is vanitie'): VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS: ERGO MEMENTO MORI ['Vanitie of vanities ... all is vanitie': therefore remember death]. The futility and transience of everything earthly is lamentable but inevitable. Naked corpses are piled up in front of the building and an owl, harbinger of death, is sitting on its cornice. A bent old crone with a distaff which has been knocked over is a reminder that the thread of life has been spun. A comb and mirror, a board for games and cards, glasses, weapons and cups, a money-bag and jewellery case are scattered about: worldly possessions testifying to vanity; idleness, greed and

temporal power, the vices of gaming, blasphemy and riotous living; signs of worldly pleasures and corruption of those souls unable to distinguish what is essential in life. Riches, beauty and power are numbered among the goods that are perishable, contrasting with the virtues, which are spiritual. This representation, which unites many of the known elements of the vanitas iconography, is a triumph of [and over] transience. The splendid flowers only seem to bring life to the picture for they, too, indicate how fleeting life is on earth. The dead robin in a cage should certainly rob anyone of the illusion that one's fate is not inevitable. Death mercilessly seized cripples and youths, old men, mothers and infants. The scholar is not aided by his learning, books and a globe cannot help against death, all a king's power and glory are useless and a soldier's weapons are unfit to ward off the end that awaits everyone. The message conveyed by this gruesome landscape of death runs: before Death all are equal; he is victorious over all. Yet, almost unnoticed, an unprepossessing butterfly is fluttering away from the pall of gloom cast by this ominous representation. It is a tiny conveyor of hope symbolising the resurrection of the soul. Just as this delicate creature is able to emerge from an ugly chrysalis and fly up to the light, so can the human soul, freed of its earthly body, rise up to God. Whether one will partake of eternal life, however, is decided on the way one has lived here below. The little panel has drastically shown what risks beset one's path through life.

Skulls, which emerged early on in breviaries and in late medieval prints as symbols warning of the imperm-

anence of earthly life, are also the focal point of the little painting. Both a warning symbol and an object for meditation, the head depicted as a skull is probably one of the most widespread and generalising synonyms for death. Since the 15th century it was depicted on the verso of portraits or across from a portrait in a diptych. The subjects of these portraits calmly face their ultimate destiny, what is allotted to them in the end, thus revealing that they well know how to assess and deal with the impermanence of life on earth. In this way they are demonstrating that they live humbly and that they have taken to heart the message that they should not consider themselves more than creations of dust. They confronted themselves in their portraits again and again with this insight. Numerous 16th and 17th-century portraits show their subjects supported by a skull or with a skull as a utensil nearby to signalize how little value they attach to worldly fame and how willing they are to live as penitents. Skull in hand as his mute interlocutor, Hamlet utters his ominous monologue. William Shakespeare (1564–1616) has his character meditate aloud in the nocturnal graveyard scene, confronted with skulls cast up by a grave-digger, on the power of death to level all things. Structuring thoughts thus by meditating on a skull is typical of the period and relates the meaning of the pictures that correspond to it in terms of the tragedy. As a core element of art cabinets, the skull also appeared in chests reserved for collected treasures. Paintings executed by Georg Heintz (1630–1688) in the mid-17th century and now in the Hamburg Kunsthalle and the Schlossmuseum at Gotha reveal these bony

objects figuring prominently in well-lighted places. In this environment it is unnecessary to ask whether a skull is terrible or beautiful. Niki de Saint Phalle, by the way, developed this idea further in 1990, when she created a room-sized skull decorated with mosaics and paintings as a meditation chamber. What should one think about, if not about death, in such surroundings?

Late medieval rosaries often have a skull pendant. Resembling prayer nuts, they are in the form of skulls as memento mori which pop open to remind the user to be sure to pray for a good hour of death and mild judgement. Moreover, from the 17th century, little silver skulls also concealed intricate tiny clockwork mechanisms. One of these rare timepieces, in this case the work of the watchmaker Ferdinand Engelschalck of Prague, is shown in the *Kunstammer Georg Laue* (fig. 8). Whereas one can immediately read the beautifully worked face of the timepiece simply by looking under the lower jaw of the skull, one cannot see the precision movement with its sophisticated workings until one has opened the jaws. The unusual design of this timepiece is surely based on playfulness, delight in curiosities and the desire to possess something rare. Yet none of these motives can be separated from the seriousness of the idea informing the image, which warns of the inexorable passage of time until the hour of one's death is at hand. The old Roman saying 'mors certa, hora incerta' ['Death is certain, the hour uncertain'], which the citizens of proud free cities like Leipzig inscribed on the clocks of their town halls, that nothing is so certain as death although when it will occur cannot be known, could be taken to heart by the owner of a timepiece like this one merely by glancing at its inexorably moving hands.

Delight in the unusual and awareness of transience are similarly united in the ivory knobs of cane handles which became widespread from the 18th century. These are tiny curiosities which are often silver-mounted or even set with precious stones. Markus Lüpertz, a contemporary painter and media star, enjoys posing with a cane of this type. The knob is in the form of a silver-mounted skull and one may safely assume that its owner not only finds this artefact appealing in the superficial sense but also appreciates its deeper meaning. Pipe bowls dating from the rather late 18th century are also encountered in the form of skulls (fig. 9). A modern viewer would tend to chuckle over such representations, most likely associating the medical warning about the dan-

gers of smoking for one's health and the official attempt to persuade people to lead healthy lives. In the late 18th century, by contrast, such pipe bowls were intended as a jocular allusion to the smoker's vices and his rather too enjoyable way of life. In addition, he was being thus requested not to let the vices and fun get out of hand and thus frivolously throw away his hopes of salvation. The form of such pipes is a ceaseless warning: regardless of how pleasant life is, one should be mindful of death also in this life. Since smoking belonged to the habits acquired by the higher classes and many scholars were addicted to the pleasure it afforded, the skull is often covered by a book. The conventional wisdom that death closes all books, putting paid to all scholarship and study, was thus forcefully expressed in a metaphor. Finally, skulls of the same period, carved of wood, were used as paperweights, pen-holders and book ends to furnish cabinets where one worked, thus similarly conveying the same message. Being mindful of death was ultimately supposed to foster the awareness that man was only mortal and should not overestimate his powers. He should not persist in concentrating on the pointless earthly joys of living and thus shortening his life.

A death's head depicted as decomposing must surely have appealed even more dramatically than a bare skull did to the emotions. A pearwood relief in the Germanisches Nationalmuseum (fig. 10), carved by Paul Egell (1691–1752), sculptor to the Palatine Court, ca 1720/25,²⁰ demonstrates the idea of transience in a superlatively sensuous way. A death's head is lying on a square cushion decorated at the corners with all sorts of haberdashery. The head is depicted as sinking into a depression made in what is obviously soft material because it is so heavy. The right side of this head is a bare skull. The empty eye socket appears as a dark hole, the jaws and cheek-bones are exposed and one can look into the mouth with its carious teeth and numerous gaps left by teeth having fallen out. The skin of the scalp and the ear have come loose from the top of the skull to sink on to the cushion in waves leaving strands of long hair to trickle down its sides. The left side of the skull is still covered with skin but the skin with the beard attached to it is coming off the right side to fall on to the cushion. Flabby folds on the forehead reveal that the consistency of the decomposing epidermis is flaccid. The left eye, still in the process of decomposition, has sunk deep into its socket and is oozing out like tears. The twisted, wide open mouth reveals the grue-

some sight of the heavy, great swollen dark tongue, as if clammily lolling in the dead mouth. A snake, from whose body a piece has been broken off, is slithering on the cushion beneath the thick beard to lay its head on the dead man's forehead. A toad is creeping beneath the lower jaw. The thighs of this denizen of mouldering places are just revealed while its head and torso reappear beneath the left cheek to stare at the viewer with glazed eyes. A lizard or salamander has settled on the frontal bone. Its head, now lost, pointed to the forehead. The salamander's tail hangs down to the cushion. One is looking into the realm of decomposition and vermin: behold death.

The skull, the overarching symbol of the transience of all that is earthly, is here bedded on a cushion just as the insignia of temporal power once were. It, death, is the power which really rules the world. Of course the idea of representing the skull in the process of decomposition nowadays appears as unusual as it is macabre. It is, however, able to convey the moralizing message of the futility of this world in most drastic terms. Such iconographic elements are vivid signs of *vanitas*, transience. They show that the body beneath the richest garments in the world – as Konrad of Würzburg (ca 1230–1287) once wrote in his book 'Der Welt Lohn' ['The Rewards of this World'] – 'at all extremities is / covered and hung / with worms and with serpents / with toads and with vipers ...' The epitaphion created (ca 1490) in Michael Wolgemut's (1434–1519) workshop for the royal chef Michael Raffael, which hangs in the Church of Our Lady in Nürnberg, is a representation of

a corpse which is covered with toads, salamanders and snakes. The commemorative tablet painted ten years later for the Tucher family in the Tucher Chapel of St Sebald's in Nürnberg shows death appearing with a shroud before an open grave. Toads, vipers and lizards are eating decomposing flesh. A banderole proclaims the message of death and, therefore, of such pictures: 'What you are that was I and what I am you will become.' Stemming from the pre-Islamic Near East, this pronouncement was disseminated throughout Europe by means of the 'Legend of the Meeting of the Three Dead and the Three Living', which made its first appearance in Europe in 13th-century French literature. It is one of the most powerful *memento mori* formulae admonishing those who hear or read it to lead pious lives.

Well into the Baroque era, however, the macabre image of the decomposing corpse enjoyed growing vernacular popularity, culminating vividly in the writings and the visual arts of the 17th and early 18th centuries. On the celebrated funerary chasuble (early 17th century) in the Kremsmünster Benedictine establishment, snakes are writhing through the mouth, nose and eye sockets of a skull. St John's cemetery in Nürnberg furnishes further examples of this trend. Numerous bronze grave tablets there bear representations of skulls through which worms and serpents are writhing. The Bayerisches Nationalmuseum owns a collection of small carved ivory skulls dating from the 16th and 17th centuries. One of these little skulls is covered entirely with vermin and maggots. The skin is falling off half of it and being devoured by a frog and a snake.²¹ There is a similar

miniature-like *memento mori* object in the collection of the Kunstkammer Georg Laue, in the form of a skull, polished clean and inhabited by worms (fig. 11). An inscription admonishes the viewer to be mindful of last things. From the late Middle Ages what are known as turning heads were used, carved of ivory or hardwood or cast in silver. At first they were pendants on rosaries and later they were made as receptacles or simply works of art in their own right with no particular function. Usually the head of a living person is represented on one side and, on the other, a skull, quite often with signs of decomposition to warn of death lurking in the midst of life.²²

A mirror frame in the Bayerisches Nationalmuseum, carved by Paul Egell (ca 1720/23) also sports a death's head on the lower edge in a rocaille formation. The skin has become detached from half of the death's head and worms dwell in its orifices. This unusual decoration confronts the person looking into the mirror with the Biblical proverb: 'Favour is deceitfull, and beauty is vanity' (Prov. 31,30).

From medieval admonitory poetry to the spiritual songs of the Renaissance and on into German Baroque poetry the *topos* of the body decomposing and mouldering in the grave, flesh consumed by vermin, was a widespread commonplace.²⁴ All these drastic descriptions are intended to convey the warning that, without knowledge of what was right, everyone without exception would ultimately end like that. Their imagery is persuasive on the necessity of changing one's way of life for one in which the attainment of heavenly joys mattered rather than the transient futilities of this world: a person thus orientated might regard death with composure. Snakes and worms, toads and lizards are the almost compulsory fauna of the grave in such poetry. A treatise written on dying in 1680 by the Breslau poet, Daniel Caspar Lohenstein (1635–1683), features green salamanders and yellow worms as well as poisonous snakes writhing in the coffin. An anonymous Nuremberg hymnal (1690) describes the grave in similarly graphic terms: 'Hidden in the grave await you / many toads as well as snakes / which will then be your domestic companions / greeting you with devouring yearnings' In the 'Sterb-Lied / Der eitlen Schönheit' ['Death Song / of Vain Beauty'] by Erasmus Francisci (1627–1694), it is prophesied with crass emotionalism that death will devour the decomposing body bit by bit and the usual verminous creatures are not missing from the description: 'My pale corpse will be covered / With

sand and black Dust / Will be comfits for foul worms / Sweet carrion and prey: / Who knows whether or not in your bones / Toads and poison will nest? / Whether in these arms / Vipers will warm themselves?' In his celebrated 'Kirchhoffs-Gedancken' ['Thoughts on the Graveyard'], Andreas Gryphius (1616–1664) wrote: 'Me thinks / that I hear serpents / Mingle their hissing with vipers ... /'

The idea of rendering the half-decomposed skull in visual terms may well have been inspired by literature of this kind. However, it may also have been modelled on earlier small works in ivory. The famous late 16th-century hand-towel holders in the Tyrolean Volkskunstmuseum (fig. 12), a museum for vernacular art, sports a bust of a young woman who is half plump and glowing with life and health and half a skeleton entwined with worms.²⁵ Life and death are thus presented in stirring synchronicity. Magnificent dress and bare skeleton, a brilliant necklace and a loathsome serpent, voluptuous flesh and bones: the contrast could not be more effectively symbolized. In addition, the image conveys a warning against sinful vanity. Death is, after all, described in the Bible as 'the wages of sin'. A smaller piece of carving of later date (fig. 13), which is close to the Egell *memento mori*, commemorates the death-bringing Fall of Man with an apple, fruit from the forbidden Tree of Paradise, stuck between the lips of a decomposing head.

Another possible source of inspiration may be anatomical models, which represent the human body as half naked and half skeletal. A specimen dating from about 1700 is in the Germanisches Nationalmuseum (fig. 14). Formed as a double figure, it consists in the figure of a black man and a body, half of which has been flayed for study purposes and half is a skeleton.²⁶ Originally part of the appointments of an apothecary's, the representation proclaims both the origin of many remedies from exotic lands and the claims made to scientific medicine by the pharmaceutical guild.

Finally, however, empirical observation and the carver's own personal experience may have been of paramount importance in inspiring his design of the skull resting on the cushion. Both generally and specifically the *memento mori* idea may be regarded as the quotation given above from Ecclesiastes, or the Preacher in the Old Testament rendered in visual terms: 'Vanitie of vanities ... all is vanitie': therefore remember death. For this reason the decomposing death's head, too, is an admonition to medi-

tate on one's own end. Looking at what is horrifying is supposed to be a guide to internalizing this and contemplating it inwardly. The user thus enters into the role of emulating hermits or penitent saints such as St Jerome or Mary Magdalene by meditating on the skull as an exercise in Christian remorse and penitence. Just as the skull appears as an admonitory symbol and object of devotional meditation in numerous late medieval representations of St Jerome, another of the four Latin Doctors, when he is depicted while studying, the Paul Egell *memento mori* (fig. 10) served such a purpose. It was, therefore, probably intended to be placed on the desk in a study and writing cabinet. Judging from the composition, one would hardly be wrong in assuming that this unusual piece was placed there in the left-hand rear corner, as viewed from the person sitting before it at the desk. From this angle, the viewer would have been able to look Death in the face. In being able to see both sides of the face at once, he would have been looking at the processual aspect of decomposition. He could have used this piece, which illustrates the transience of life and the irrevocability of mortality without any attempt at making them look less horrible than they are, as a device for practising contemplation and attaining equanimity, renouncing the comforts and pride of this world for turning over a new leaf and doing penance. In doing all this, he would have focussed his life on essentials, the Last Judgement and eternity. This image demonstrates and promotes what the great German mystic, Heinrich Seuse (1295–1366), noted in his 'Büchlein der ewigen Weisheit' ['Little Book of Eternal Wisdom'] notierte:

'Lord, I see that there is no remaining here – Put away, away from me lying comfortably, sleeping long, eating and drinking well, transient honour, luxury and voluptuousness' The message of this image is, therefore, also the following: *Nosce te ipsum* (Know thyself!). This is the 'Know thyself', with its echoes of Neo-Platonism, of which Erasmus of Rotterdam (1466–1536) wrote; in it lay: 'the admonition to be aware of one's limitations and to find the right measure for acting lest we pursue aims which exceed our strength or perhaps are even beneath our dignity. For it is indeed the root of all evil in life that everyone has a high opinion of himself and in false self-love undeservedly ascribes to himself all the qualities which he unjustly denies his fellow man.' ('Adagia' I.6.95).

Even in the Psalms the irrefutable truth of what is shown by such works is proclaimed and God is implored: 'Teach us so to number our dayes, that wee may apply our hearts unto wisdom.' (Ps 90.12; cf Ps 39.5: 'surely every man in his best state is altogether vanitie.'). Consequently, the Church, which in her pastoral

care sees to humankind's hopes of salvation, has never tired of repeating this. The message conveyed by Egell's work and so many similar ones emphasizes: 'Lord, let me know that I must die, that I do not address my senses, yearnings and loves so much to earthly, transient goods as to the heavenly, which are imperishable! In so far, however, is death, in this his image, also a witness to life.' *Mors igitur vitae est* (Death is a witness to life) is the universal idea expressed by St Ambrose (ca 340–397), one of the four Latin Doctors, in 'de bono mortis' ['On the Good of Death']. This means transience reflects what is imperishable; it is a dark mirror of eternity.

More than two centuries lie between Egell's representation of a death's head and a 20th-century work of art yet they seem, on a deeper level of meaning, to be linked by a single idea. In a life-size bronze sculpture (1974) by Emil Cimiotti (fig. 15), two skulls are juxtaposed. The organic parts of both have long since decomposed. The empty eye sockets stare out of the metallic blackness of the bronze. The noses have shrunk to holes and the angular jaws with their crooked teeth and yawning gaps rear up spectrally. Cheek to cheek they lie, as if in expectation of quickening or resurrection. If they were to stand upright, they would be looking at each other. The artist called this work 'You and I'. It remains a moot point whether he meant himself and his partner or perhaps, and this is more likely, himself and the viewer. Viewers of this work see themselves, especially when they say the title to themselves aloud. The sculptor has created a future mirror image at once of himself and of any and all viewers. Only at first glance does death here seem an absurd end. On the contrary, this

¹ Midas Dekkers . An allem nagt der Zahn der Zeit. Vom Reiz der Vergänglichkeit. Munich 2001. ² Ernst Jünger . Das abenteuerliche Herz. Berlin 1988, p. 120. ³ Walter K. Lang . Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990. Berlin 1995. Birgit Richard: Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien. Munich 1995. ⁴ Jean Cocteau . Vom Tod. In: Works [in German] in 12 volumes, Vol. 11: Kritische Poesie III. Die Schwierigkeit zu sein. Frankfurt a.M. 1988. ⁵ Marianne Mischke . Der Umgang mit dem Tod. Vom Wandel in der abendländischen Geschichte. Berlin 1996, pp. 95-96. ⁶ Eduard F. Bange . Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein. Munich 1928, pl. 71. C. Theodor Müller: Ein Problem deutscher Kleinplastik des 16. Jahrhunderts. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Vol. 10, 1943, pp. 255-256. ⁷ Nürnberg 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance. Exhibition catalogue Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Munich 1986, no. 117. Spiegel der Seligkeit, Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Exhibition catalogue Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2000, no. 244. ⁸ Compare Jean Wirth, La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance. Geneva 1979. ⁹ Silke Eberhardt . Bildwerke von 1600-1800. Meisterwerke im Schnütgen-Museum Köln. Cologne 1996, pp. 56-57. ¹⁰ Walter Hirschberg . Frosch und Kröte in Mythos und Brauch. Vienna/Cologne/Graz 1988, pp. 123-129. ¹¹ Von deutscher Not zu höfischer Pracht 1648-1701. Exhibition catalogue Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Cologne 1998, no. 155. ¹² Claude Ferment . Les Statuettes d'Ivoire en Europe du Moyen Age au XIXe siècle. Paris 2000, p. 130. ¹³ Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Exhibition catalogue Landesmuseums 1995 aus den Sammlungen der Markgrafen und Großherzöge von Baden. Karlsruhe, 1996, pp. 50-51. ¹⁴ Dürers Verwandlung (n. 13), no. 190. Für Baden gerettet. Erwerbungen des Badischen Wunderkammern der Spätrenaissance. 2nd ed. Braunschweig 1978, p. 83. ¹⁵ J. v. Schlosser . Die Kunst- und Barock. In: Trauerschmuck vom Barock bis zum Art Déco. Exhibition catalogue Museum für Sepulkralkultur Kassel. Kassel 1996, pp. 13-19. Heiner Meininghaus: Memento mori. In: Weltkunst, Jg. 71, 2001, p. 1857. ¹⁶ Bente Gundestrup . Det Kongelige Danske Kunstskammer 1737. Copenhagen 1991, p. 312. ¹⁷ Michael Knuth . Andreas Schlüter stillkritisches zugeschriebene Kleinplastik. In: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe, Vol. 15/16, 1996/1997, pp. 88-89. ¹⁸ Spiegel der Seligkeit (n. 7), no. 249.

flaunting of what is really the Baroque spirit reveals, even though it might make some contemporaries uneasy, a direct, indeed perhaps natural relationship with death. The horror of his mortality is contrasted with the artist's equanimity and composure. For one who can summon up these qualities in the face of his own mortality, death is no longer a bogey. It can, ultimately, result only in contentment because he knows that it is inevitable and that death makes no exceptions whatsoever. This means being steadfast according to the device 'What we are that you will be', which also resounds from the lipless and tongueless mouths of Cimiotti's bronze skulls.

Martin Mosebach recently succeeded in capturing this timeless truth in a modest dialogue. A Neapolitan matron, who lives above the famous Baroque catacombs of the southern Italian city, is guiding him with one of her grandsons: '... Donna Maria, mother and grandmother of many children and grandchildren, bends down to the youngest son of her youngest daughter and explains the photographs to him. "Are they all dead?" asks the child and glances anxiously at the pictures on the kitchen sideboard with its little doily and red candle and plastic bottle shaped like the Madonna which contains holy water from Lourdes. "All of them are dead!" says Donna Maria with a smile of profound satisfaction. "And in a hundred years all the other people will be dead that you know and that are now with us in the world. None of them will be left alive then. And you, too, will be dead ...".'²⁷

²¹ Frank Matthias Kammel . Der Tod als Zeuge des Lebens. Barocke 'Memento mori' zur Privatmeditation. In: Kirche im Tourismus. Documentation compiled and publ. by the Arbeitsgemeinschaft Missionarische Dienste in der EKD. Berlin 2000, p. 13. Rudolf Berliner: Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Vol. 13. Munich 1926, pp. 44-46, 76-81. ²² H. Meininghaus (n. 17), p. 1858-1859. There interpreted incorrectly, however. The spiritual foundation of the turning heads with heads of Christ is Rom. 6.5 ['For if we be grafted with him to the similitude of his death, even so shall we be to the similitude of his resurrection,']; 8.9. ²³ Klaus Lankheit . Der kurpfälzische Hofbildhauer Paul Egell 1691-1752. Munich 1988, Vol. 1, p. 44; Vol. 2, cat. no. 6, pl. 38. ²⁴ Ferdinand von Ingen . Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik. Groningen 1966. Friedrich Wilhelm Wentzlaff-Eggebert: Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock. Berlin 1975. Martin Knauer: 'Bedenke das Ende'. Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges, Tübingen 1997. ²⁵ Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Exhibition catalogue Schweizerisches Landesmuseum Zurich, ed. Peter Jezler. Zurich 1994, pp. 183-184. ²⁶ Von deutscher Not ... (n. 11), no. 156. Further on the object Peter Martin: Schwarze Teufel, edle Mohren. Hamburg 1993, pl. 27. Schwarzweißheiten. Vom Umgang mit fremden Menschen. Exhibition catalogue Landesmuseum Oldenburg. Oldenburg 2001, p. 190. ²⁷ Martin Mosebach . Die schöne Gewohnheit zu leben. Eine italienische Reise. Munich 1999, pp. 142-143.