


Ein Todesbild.

nter den Glasgemälden des german. Nationalmuseums befinden sich zwei zusammengehörige, dreipaßförmige Scheiben¹⁾, deren Darstellung ein mehr als gewöhnliches Interesse beanspruchen darf. Schon die künstlerische Behandlung würde besondere Aufmerksamkeit verdienen, vor allem ist es aber der gedankliche Inhalt oder richtiger die ungewohnte Formulierung desselben, die Beachtung heischt. Die Darstellung ist folgende: Auf der einen der beiden Scheiben reitet der Tod, einen langsam dahin trotgenden Gaul mit den dünnen Schenkeln regierend, und spannt mit der Rechten den verderbenbringenden Bogen; hinter der Mähre wird eine Bahre sichtbar. Auf der zweiten Scheibe steht ein Geistlicher am offenen Grabe und deutet mit der Linken auf einen nackten Schädel hinunter. Das erste Bild ist eingefasst von den Worten: »Cave miser . ne meo te confixum . telo . in hoc tetro collocem feretri lecto:«; auf dem zweiten umschließt die eigenartige Antwort: »Quid . mi [naris qv]lod . hoc momente . sepvlcro: eciam . si . velis . cavere . neqveo:« die Darstellung des Kanonikus. Technisch gehören diese Bilder fraglos zu den besten Glasgemälden, die das Museum aus dem Anfange des 16. Jahrh. besitzt. Die Zeichnung ist klar und sicher, die Färbung warm und harmonisch. Vom blauen Himmel heben sich die Figuren kräftig ab. Die Anhöhen hinter demreitenden Tod haben durch eine leichte Lage von gelber Farbe über dem blauen Hintergrunde ein bläuliches Grün erhalten, das trefflich zu dem Rasen des Vordergrundes paßt und auch in Hinsicht auf die Luftperspektive sehr lebendig wirkt. Jedes der beiden Bilder ist von einem lebhaft gelben Bande dreipaßförmig eingefasst.

Der Gedanke, der in dieser Darstellung zum Ausdruck kommt, scheint sich beim ersten Blick in nichts von dem zu unterscheiden, der schon seit mehr als einem Jahrhundert aus den Todesbildern der Kirchen und den Totentänzen der Gebetbücher und der Klosterwände zu aller Welt gesprochen hatte. Selbst in der Auffassung des Todes ist eine Abkehr von den gewohnten Vorstellungen nicht zu sehen. War doch schon seit dem 14. Jahrhundert der Tod gar oft als Reiter verkörpert²⁾, um dann durch Dürers geniale Kompositionen in dieser Gestalt gewissermaßen typisch zu werden. Ja, selbst für die Personifizierung des Todes als berittenen Bogenschützen finden wir schon im 15. Jahrhundert ein Analogon auf einem alten, Albr. Pfister zugeschriebenen Holzschnitt³⁾. Aber dort flieht das Volk vor den Pfeilen des heransprengenden Reiters, während auf unserem Bilde der Geistliche mit kühler Gleichgiltigkeit dem Tode entgegenschaut. Wohl steht er am offenen Grabe, aber nichts deutet an, daß ihm dies Grab bestimmt ist. Es ist ihm und damit auch dem Beschauer eine Mahnung des Todes, nichts weiter. In den Todesbildern hat bekanntlich der Kirchhof stets eine große Rolle gespielt, und das geöffnete Grab mußte gar oft zur Verstärkung des grausigen Eindrucks dienen; aber stets wird man finden, daß solche Grabstätten — wenn man so sagen darf — in die Handlung eingreifen, sei es, daß sie als Fallgrube dienen, sei es, daß der Tod in eigener Person an ihnen gräbt, oder daß er einen Widerspänstigen hineinzerzt. Hier ist das nicht der Fall. Der

1) Invent.-Nr. M. M. 136. 137.

2) s. Langlois, Essai historique etc. sur les Danses des morts (Rouen 1852), p. 193.

3) Mémoires de l'Institut, Littérature et Beaux-Arts, t. II.

Kanonikus steht in ruhiger Haltung neben dem Grabe, unbekümmert um das Schreckgespenst in der Ferne. Wie das Grab zu ihm von der *vanitas vanitatum* spricht, so spricht die ganze Darstellung wieder zu dem andächtigen Beschauer des Bildes. Sie ruft nicht mehr wie sonst den Schrecken, die zitternde Furcht vor dem Tode in dem Menschen wach, sondern sie weckt das Gefühl schweigender Resignation, kühler Fügung ins Unabänderliche. Ein völlig neues Empfinden. Bisher hatte sich der Mensch — wenigstens im Bilde — als angstdurchbebt



Jämmerling gezeigt, sobald der Tod ihm nahte, kaum daß der lebensmüde Greis eine Ausnahme machte; jetzt ist plötzlich das Selbstbewußtsein des Mannes erwacht. Ihn schreckt nicht mehr, was ein Naturebot ist. Sein Blick ist fürs Leben offener geworden und damit zugleich fester dem Tode gegenüber. *Quid minaris quod hoc monente sepulcro, etiam si velis cavere, nequeo:* Klingt aus dieser Antwort nicht schon ein leiser Ton der Ironie, die später so scharf und schneidend aus Holbeins Todesbildern zu uns spricht?

Und wie der Mensch seinen Charakter verändert hat, so auch der Tod. Wie eigen berührt sein höhnisches »Cave Miser!« Miser! Als hätte der Tod Mitleid mit seinen Opfern! Wie viel ehrlicher war bisher der Tod, der hohnlächelnd zum bitteren Todestanz engagierte! Der kannte noch nicht dies heuchlerische »Cave«. Welcher Nonsens auch, sich vor dem Tod zu hüten! Und das sagt er selbst, der unüberwindliche, unerbittliche Feind des Lebens! Welch' grausamer Hohn, welch' tückische Freude lacht aus diesen Worten!




Die Gegensätze zwischen dem Tod und seinem Opfer haben sich in der auffallendsten Weise zugespitzt. Man spürt schon deutlich den Luftzug der neuen Zeit. Ohne Frage schliessen sich das Pferd und der Reiter noch sehr eng an Dürer an, von der Glocke am Halse der Mähre bis zum dürrn Fleisch und zum langen Haar des Todes, aber trotz dieser Unselbständigkeit im Einzelnen, bedeuten sie doch einen nicht unwesentlichen Fortschritt oder vielmehr ein kulturhistorisches Weiterschreiten. Und eben diese eigenartige Stellung ist es,

die jene Glasgemälde über die zahlreichen Darstellungen des gleichen Sujets erhebt, die sie für die Entwicklungsgeschichte künstlerischer Probleme bedeutungsvoll macht.

Die vorliegenden Scheiben stammen aus einer Tucherschen Kapelle; es ist daher wahrscheinlich, daß sie dem Andenken des im Jahre 1507 verstorbenen Propstes Sixtus Tucher gewidmet sind. Vielleicht deutet die Darstellung auch auf den plötzlich erfolgten Tod des gelehrten Geistlichen hin¹⁾; jedenfalls wird man nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß Bild und Wort unter dem geistigen Einfluß seiner Persönlichkeit, seines Andenkens entstanden sind. Der geistreiche Propst, der einst als gefeierter Rechtslehrer in Ingolstadt gewirkt hatte²⁾, muß zu einer größeren Freiheit der Auffassung gelangt sein als die weiteren Kreise des Volkes. Aus diesem Gedanken giengen die Inschriften hervor, und diese wieder mögen der Phantasie des Künstlers die Richtung gegeben haben.

Th. Volbehr.

Ein Bucheinband vom Jahre 1529.

 Wenn wir die geprefsten Ledereinbände der Gotik mit denen der Renaissance vergleichen und uns fragen, was denn nun, abgesehen von dem Charakter der einzelnen Ornamentformen, das eigentliche Unterscheidungsmerkmal für beide ist, so ergibt sich uns als solches die Art und Weise, wie die Mitte der Buchdeckel gekennzeichnet ist, wobei wir jedoch die Beschläge außer Acht lassen. Denn während jene in den gotischen Arbeiten nur selten bezeichnet und nie maßgebend ist für die Gesamtkomposition, ist man in den Einbänden der Renaissance stets von einem Mittelornament ausgegangen und hat nach diesem den übrigen Zierat bestimmt.

Der gotische Buchdeckel ahmt im allgemeinen den Teppich nach und entlehnt auch vielfach seine Zierformen von der textilen Kunst. Gewöhnlich ist die von einfachen Rahmenfriesen, die durch Gruppen paralleler Furchen gebildet werden, eingefasste Fläche gleichmäßig von einem Netz überzogen, dessen Maschen entweder quadratisch oder rautenförmig sind. In den meisten Fällen zeigen sie die Form der gotischen Raute und werden dann am liebsten durch ein an den Granatapfel der mittelalterlichen Gewebe erinnerndes Ornament ausgefüllt. Ein vortreffliches Beispiel hierfür bietet der in der Bibliothek des german. Nationalmuseums befindliche Einband einer »Biblia latina cum glossa ordinaria Walafriidi Strabonis« etc. Basileae 1480 (Bibl.-Nr. 8954. 2.). Vereinzelt kommen auch in solchem Netzwerk figürliche Motive vor. Die mit solchen versehenen Stempel werden jedoch noch lieber ohne Trennung aneinandergesetzt und haben dann entweder Quadrat- oder Rautenform, wie wir deren auf S. 88 abgebildet haben. Daß zuweilen auf dem in der Mitte der Deckel liegenden Kreuzungspunkte der Diagonalen und Axen eine Rosette erscheint, verleiht dem Mittelpunkt innerhalb der Komposition keine größere Bedeutung, da auch in diesem Falle nicht von diesem, sondern vielmehr von dem Netzwerk ausgegangen ist, dessen Füllornament den wesentlichen Bestandteil des Schmuckes bildet.

1) s. Schwarz, Norimbergenses, qui olim in incluta academia ingolstadiensi inclarverunt. Altorfii, 1723.

2) s. v. Krefz, Briefe des Dr. Sixtus Tucher an Anton Krefz. Nürnberg, o. J.