



Gaby Weber

# **DIE TODESBILDER** IM BISCHÖFLICHEN SCHLOSS IN CHUR







**Gaby Weber**

# **Die Todesbilder im Bischöflichen Schloss in Chur**

**Schwabe Verlag**

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Herbstsemester 2017 auf Antrag von Prof. Dr. Georges Descœudres und Prof. Dr. Carola Jäggi als Dissertation angenommen.

Publiziert mit Unterstützung des Bistums Chur, des Lions Club Chur und der Totentanz-Vereinigung Schweiz.  
Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Erschienen 2020 im Schwabe Verlag Basel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Abbildung Umschlag: Links: Szene der *Kaiserin* im Zyklus der Churer Todesbilder, 1543. Foto: Ralph Feiner, Malans. Rechts: Holzschnitt *Die Kaiserin* nach Hans Holbein d. J. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.10. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.

Korrektur: Monika Paff, Langenfeld

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout und Satz: Simone Hiltcher, Schopfheim

Druck: BALTO Print, Litauen

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4166-7

ISBN eBook: 978-3-7965-4206-0

DOI: 10.24894/978-3-7965-4206-0

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

[rights@schwabe.ch](mailto:rights@schwabe.ch)

[www.schwabe.ch](http://www.schwabe.ch)

# Inhalt

	Vorwort	9
	Einführung	10
<b>I</b>	<b>Forschungsgeschichte</b>	<b>11</b>
1	Die Entdeckung der Todesbilder im Bischöflichen Schloss	11
2	Erste Veröffentlichungen	11
3	Die Monographie von Friedrich Salomon Vögelin	12
4	Rezeption der Monographie von Friedrich Salomon Vögelin	13
5	Die Auffindung der Jahreszahl 1543	14
6	Die Künstlerfrage	14
7	Zwei Totentanz-Ausstellungen in Basel und Kassel	15
<b>II</b>	<b>Die bildliche Wiedergabe der Todesbilder</b>	<b>17</b>
1	Einleitung	17
2	Die Lithographien nach Albert Graeter	17
3	Die Pausen und Zeichnungen von Albert Graeter	19
4	Die Federzeichnungen von Johannes Weber	24
5	Fazit	26
<b>III</b>	<b>Restaurierungsgeschichte</b>	<b>27</b>
1	Einleitung	27
2	Der Verlust der Szene der Äbtissin	27
3	Die Verlegung der Todesbilder ins Rätische Museum	27
4	Die Restaurierung von 1943	31
5	Die Restaurierung von 1976 bis 1981	36
6	Die aktuelle Restaurierung	40
7	Fotodokumentation	45
<b>IV</b>	<b>Die Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J.</b>	<b>47</b>
1	Einleitung	47
2	Die verschiedenen Ausgaben	47
3	Beschreibung	53
4	Die Stellung der Holzschnittfolge in der Entwicklung der Totentänze	59
<b>V</b>	<b>Beschreibung des Bildzyklus</b>	<b>65</b>
1	Allgemeines	65
2	Die Begegnungen der Menschen mit dem Tod	66
3	Die Sockelfelder	67
<b>VI</b>	<b>Die Umsetzung der Vorlagen</b>	<b>69</b>
1	Einleitung	69
2	Die Auswahl der Szenen	69
3	Die Verwendung anderer Vorlagen	69
4	Die seitenverkehrte Wiedergabe einer Szene	70
5	Die Veränderung des Formats	71
6	Die Veränderung der Proportionen	71
7	Die Veränderung von Personen und Skeletten	71
8	Die Veränderung des Vorder- und des Hintergrunds	71
<b>VII</b>	<b>Ikongraphie</b>	<b>73</b>
1	Einleitung	73
2	Die Todesbilder nach der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein	73

3	Die Darstellung Ritter, Tod und Teufel nach Albrecht Dürer	85
4	Die Sockelfelder	98
<b>VIII</b>	<b>Stil</b>	<b>101</b>
1	Der Stil der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein	101
2	Der Stil der Churer Todesbilder	101
<b>IX</b>	<b>Inschriften</b>	<b>103</b>
1	Bestand	103
2	Die Anordnung der Bretter mit den Inschriften	103
3	Die lateinischen Bibelzitate	104
4	Die Vorlage der Churer Todesbilder	105
<b>X</b>	<b>Datierung</b>	<b>107</b>
<b>XI</b>	<b>Auftraggeber</b>	<b>109</b>
1	Bischof Luzius Iter	109
2	Die Reformbewegung der 1540er-Jahre	109
3	Nachtrag zur Ikonographie	109
4	Zeigt der Domherr die Gesichtszüge von Luzius Iter?	109
<b>XII</b>	<b>Das Bischöfliche Schloss</b>	<b>111</b>
1	Die Bautätigkeit unter Bischof Luzius Iter	111
2	Schrift- und Bildquellen	111
3	Die Baugeschichte des Bischöflichen Schlosses	113
4	Hinweise zum Korridor im 1. Obergeschoss des Südtrakts	114
5	Die bemalte Fachwerkwand	115
6	Die Funktion des Zyklus mit den Todesbildern	117
7	Die Rezeption der Churer Todesbilder	119
<b>XIII</b>	<b>Künstlerfrage und kunsthistorische Einordnung</b>	<b>121</b>
1	Zur Identität des Künstlers	121
2	Kunsthistorische Einordnung	121
<b>XIV</b>	<b>Zusammenfassung</b>	<b>129</b>
	<b>Anmerkungen</b>	<b>131</b>

## Katalog

<b>Katalog der Gefache</b>	<b>179</b>
Gefach 2 Szenen Schöpfung (1) und Sündenfall (2)	180
Gefach 3 Szenen Austreibung aus dem Paradies (3), Arbeit der ersten Eltern (4) und Beinhaus (5)	184
Gefach 4 Szenen Papst (6) und Kaiser (7)	191
Gefach 5 Szene des Königs (8)	197
Gefach 6 Szenen Kaiserin (9) und Königin (10)	201
Gefach 7 Szenen Bischof (11) und Churfürst (12)	206
Gefach 8 Szenen Abt (13) und Äbtissin (14)	211
Gefach 9 Szenen Graf (15) und Domherr (16)	215
Gefach 10 Szenen Richter (17) und Fürsprecher (18)	220
Gefach 11 Szenen Jurist (19) und Prediger (20)	225



Gefach 12 Szenen Pfarrer (21) und Bettelmönch (22)	230
Gefach 13 Szenen Jungfrau (23) und Alte Frau (24)	235
Gefach 14 Szenen Geizhals (25), Kaufmann (26) und Schiffer (27)	241
Gefach 15 Szenen Ritter (28) und Ritter, Tod und Teufel (29)	247
Gefach 16 Szenen Braut (30), Alter Mann (31) und Ehepaar (32)	252
Gefach 17 Szenen Herzogin (33) und Krämer (34)	258
Gefach 18 Szenen Bauer (35) und Kind (36)	263
Sockelfeld Nr. 1	269
Sockelfeld Nr. 2	272
Sockelfeld Nr. 3	275
Sockelfeld Nr. 4	278
Sockelfeld Nr. 5	281
Sockelfeld Nr. 6	284
Sockelfeld Nr. 7	287
Sockelfeld Nr. 8	290

<b>Katalog der Rahmenteile</b>	<b>293</b>
Brett mit Inschrift Nr. 1	294
Brett mit Inschrift Nr. 2	295
Brett mit Inschrift Nr. 3	296
Brett mit Inschrift Nr. 4	299
Brett mit Inschrift Nr. 5	300
Brett mit Inschrift Nr. 6	301
Brett mit Inschrift Nr. 7	304
Brett mit Inschrift Nr. 8	305
Brett mit Inschrift Nr. 9	308
Brett mit Inschrift Nr. 10	310
Brett mit Inschrift Nr. 11	312
Brett mit Inschrift Nr. 12	314
Brett mit Inschrift Nr. 13	316
Brett mit Inschrift Nr. 14	318
Brett mit Inschrift Nr. 15	320
Brett mit Inschrift Nr. 16	322

## Anhang

1	Die Rezeption der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein	323
2	Die Rezeption des Kupferstichs Ritter, Tod und Teufel von Dürer	327
3	Die Rezeption der Churer Todesbilder	328
4	Abkürzungsverzeichnis	336
5	Literaturverzeichnis	337
6	Aktenverzeichnis zur Restaurierungsgeschichte	357
7	Verzeichnis der Lithographien, Pausen und Zeichnungen	372
8	Abbildungsnachweis	375
9	Register	381

<b>Die Restaurierung der Churer Todesbilder von 2018 bis 2020</b>	<b>389</b>
Beitrag von Doris Warger	



# Vorwort

Dem Bischof Dr. theol. habil. Vitus Huonder und Bischofsvikar lic. theol. Christoph Casetti † danke ich für die Erlaubnis, dass ich die Todesbilder aus dem Bischöflichen Schloss im Rahmen einer kunsthistorischen Dissertation bearbeiten durfte. Prof. Dr. Georges Descœudres sei für die Betreuung der Arbeit als «Doktorvater» und besonders auch für die interessanten und anregenden Diskussionen herzlich gedankt. Prof. Dr. Carola Jäggi unterstützte mich ihrerseits als Zweitgutachterin mit wertvollen Beiträgen.

Der Kunsthistoriker Dr. Leza Dosch (Chur) stellte mir seine unveröffentlichte Baugeschichte des Bischöflichen Schlosses zur Verfügung, der ich wichtige Informationen entnehmen konnte. Für Auskünfte und die Benutzung der Archive danke ich den Mitarbeitenden der folgenden Institutionen: Rätisches Museum, Denkmalpflege des Kantons Graubünden, Staatsarchiv Graubünden, Bischöfliches Archiv Chur und Stadtarchiv Chur sowie Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege, Bern, und Staatsarchiv Zürich. Den Fachleuten der Kantonsarchäologie Graubünden gelang die dendrochronologische Datierung der Fachwerkwand mit den Todesbildern.

Für inspirierende Gespräche und Hinweise danke ich folgenden Personen in alphabetischer Reihenfolge: Dr. Regine Abegg, Prof. Dr. Oskar Bächtli, Dr. Susanna Blaser-Meier, Prof. Dr. Magdalena Bushart, Arno Caluori, Dr. Leza Dosch, Dr. Beat Eberschweiler, Dr. Franz Egger, Dr. Albert Fischer, lic. theol./lic. phil. Susanne Hirsch, MA Annette Kniep, Dr. Anne Kustermann, Victor Manser, Dr. Peter Metz, Prof. Dr. Paul Michel, lic. phil. Anna Barbara Müller-Fulda, Dr. Christian Müller, lic. phil. Thomas Müller, Dr. Marc Antoni Nay, lic. phil. Regula Odermatt-Bürgi, Brida Pally, Dr. Hans Rutishauser, Gion Signorell, Dr. Sabine Sommerer, M. A. Christian Stoffel, Jean-Marie Tricoteaux, Doris Warger, Dr. Karolina Zgraja und Dr. Philipp Zwysig sowie den Teilnehmenden des Forschungskolloquiums am Lehrstuhl für Kunstgeschichte des Mittelalters, Archäologie der frühchristlichen, hoch- und spätmittelalterlichen Zeit der Universität Zürich.

Meine Vorgesetzten bei der Denkmalpflege des Kantons Zürich, Dr. Beat Eberschweiler und lic. phil. Thomas Müller, gewährten mir einen sechsmonatigen Forschungsurlaub sowie flexible Arbeitszeiten während der Schlussphase der Dissertation. Dr. Anne Kustermann (Zürich) und lic. theol./lic. phil. Susanne Hirsch (Zürich) korrigierten die Texte. Naki Erikli (Zürich), Jacqueline Egg (Aarwangen) und Larissa Ullmann (Zürich) halfen mir bei der Bearbeitung der Abbildungen.

Der Leiterin des Schwabe Verlags, Susanne Franzkeit, danke ich für die Aufnahme der Publikation ins Programm, Dr. Arlette Neumann und Jelena Petrovic für die umsichtige und engagierte Betreuung im Verlag, Monika Paff für das sorgfältige Korrektur und Simone Hiltcher für die ansprechende Gestaltung des Buches. Die Publikation haben der Schweizerische Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, das Bistum Chur, der Lions Club Chur und die Totentanz-Vereinigung Schweiz durch grosszügige Beiträge ermöglicht, für die ich ihnen dankbar bin.

Schliesslich danke ich meinen Eltern, Sylvia und Martin Weber, für die langjährige Unterstützung.

# Einführung

Die vorliegende Arbeit ist den Todesbildern aus dem Bischöflichen Schloss in Chur gewidmet. Der Bildzyklus zeigte im oberen und mittleren Register einer bemalten Fachwerkwand Begegnungen von Menschen mit dem Tod und in der Sockelzone Tiere hinter vergitterten Bogenstellungen. Er befand sich in einem schmalen Korridor im 1. Obergeschoss des Südtrakts.

Jacob Burckhardt bezeichnete die Todesbilder 1857 erstmals als Kopien der vor 1526 datierten Holzschnitte mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J. Friedrich Salomon Vögelin beurteilte den Churer Zyklus dagegen 1878 als Vorbild für die graphische Folge, wies ihn dem berühmten Künstler zu und datierte ihn in vorreformatorische Zeit. Seine Thesen stiessen auf heftigen Widerspruch von anderen Forschern. Während der Überführung der auseinandergesägten Gefache ins Rätische Museum kam 1882 auf einem senkrechten Rahmungsbrett die Jahreszahl 1543 zum Vorschein. Die Zuschreibung der Todesbilder an Holbein wurde damit unwahrscheinlich, da dieser seine letzten elf Lebensjahre am englischen Königshof verbrachte und dort 1543 verstarb. Das wissenschaftliche Interesse an den Todesbildern nahm daraufhin ab. Sie blieben bis 1976 im Rätischen Museum ausgestellt und sind seither nicht mehr öffentlich zugänglich. Ihre Kenntnis beruht im Wesentlichen auf Lithographien und Zeichnungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Die Bearbeitung des Zyklus im Rahmen der vorliegenden kunsthistorischen Dissertation bot die Gelegenheit, die Todesbilder neu zu untersuchen. Der Katalog beinhaltet eine Bestandsaufnahme der bemalten Gefache und Bretter mit Inschriften, wobei der Monographie von Vögelin eine wichtige Bedeutung als Grundlage zukam.

Das Kapitel zur Restaurierungsgeschichte, welches eine Auswertung von rund 300 schriftlichen Dokumenten und Fotos enthält, zeigt die jahrzehntelangen Bemühungen um die Erhaltung der Churer Todesbilder. Der restaurierte Bildzyklus soll der Öffentlichkeit ab September 2020 im neuen Domschatzmuseum präsentiert werden.

Die Churer Todesbilder gehen auf die Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein zurück. Für eine der Darstellungen diente der Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* aus dem Jahr 1513 von Albrecht Dürer als Vorlage. Mit dem Aufkommen der Druckgraphik im 15. Jahrhundert gewann das Kopieren an Bedeutung; einige Motive fanden weite Verbreitung. Anhand eines detaillierten Vergleichs der Todesbilder mit den Vorlagen wird die Vorgehensweise des unbekanntes Malers charakterisiert.

Holbeins Bilder des Todes stellen in der Entwicklung der Totentänze einen Umbruch dar. Das Fehlen des Tanzmotivs, die Aufteilung der Szenen in Einzelbilder und das Eindringen des Todes in den Alltag der Menschen sind Elemente, welche die neuzeitlichen Totentänze prägen. Dennoch liess sich der Künstler auch von spätmittelalterlichen Vorbildern inspirieren. In der vorliegenden Arbeit soll nach der Stellung der Churer Todesbilder innerhalb der breiten Rezeption dieser graphischen Folge gefragt werden.

Den Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* fügte der Maler anstelle des Holzschnitts mit dem Grafen ein. In einem Exkurs wird auf die Rezeption der Graphiken von Dürer eingegangen. Weitere ikonographische Abweichungen in den Churer Darstellungen deuten auf eine Beeinflussung des Künstlers durch den Auftraggeber, Bischof Luzius Iler, hin.

Der letzte Teil der vorliegenden Arbeit behandelt die Situierung des Bildzyklus im Bischöflichen Schloss, die Funktion des Korridors und befasst sich mit dem Auftraggeber. Zudem wird nach dem Künstler und der kunsthistorischen Einordnung des Zyklus gefragt.

# I Forschungsgeschichte

## 1 Die Entdeckung der Todesbilder im Bischöflichen Schloss

Die genauen Umstände der Entdeckung der Fachwerkwand mit den Todesbildern im Südtrakt des Bischöflichen Schlosses sind nicht geklärt: Laut Friedrich Salomon Vögelin<sup>1</sup> ist der Bildzyklus um 1850 «aus völliger Verschollenheit aufgetaucht».<sup>2</sup> Ein Reisender namens Kahl sei «hinter aufgeschichteten Bretterladen»<sup>3</sup> auf die Malereien gestossen. Der Zürcher Kunstmaler Ludwig Vogel<sup>4</sup> erinnere sich übereinstimmend, diese etwa in den 1840er-Jahren zum ersten Mal gesehen zu haben.<sup>5</sup>

## 2 Erste Veröffentlichungen

Die Todesbilder wurden vom Basler Kulturhistoriker Jacob Burckhardt in der 1857 erschienenen Publikation «Beschreibung der Domkirche von Chur» erstmals schriftlich erwähnt. Er bemerkte zur bemalten bischöflichen Betloge von 1517 in der Kathedrale (Abb. 1): «Bei diesem Anlass ist des grau in grau gemalten Todtentanzes zu gedenken, welcher in einer Anzahl von Feldern über und neben einander in einem Gang des oberen Stockwerkes der bischöflichen Residenz angebracht ist. Derselbe wiederholt im Grossen einen Theil der weltberühmten kleinen Holzschnitte Hans Holbeins, und zwar so vortrefflich, dass man den originalen Strich des Meisters beim ersten Anblick kaum vermisst, so unwahrscheinlich auch die eigenhändige Ausfüh-



1 Die bischöfliche Betloge von 1517 an der Nordwand der Kathedrale Chur.

Kompartiment	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.
	Überschrift zu 1.	Überschrift zu 2.	Ornament.	Überschrift zu 3.	Überschrift zu 4.	Ornament.	Überschrift zu 5.	Überschrift zu 6.	Überschrift zu 7.	Überschrift zu 8.
	Leer.	Ornament.	Überschrift zu 9.	Überschrift zu 10.	Überschrift zu 11.	Überschrift zu 12.	Überschrift zu 13.	Überschrift zu 14.	Überschrift zu 15.	Überschrift zu 16.
	0,8 Leer. 1,00	0,88 Schöpfung. Ständebild. 1,9	0,80 Überschrift 3 Beinhaus 3 Ausscheidung Arbeit der ersten Eltern. 1,5	0,80 Überschrift 3 Pulv. Kaiser. 1,18	0,81 3 Kätz. 1,00	0,81 3 Kätzch. 3 Ebrige. 1,818	0,82 11 Bisthof. 12 Chordire. 1,800	0,88 12 Adl. 14 (Achtzehn-) Ausgräber. 1,9	0,88 18 Graf. 19 Domherr. 1,180	0,88 17 Ritter. 18 Fürstbischöf. 1,180
		Überschriften zu 17, 18.	Überschriften zu 19, 20.	Überschriften zu 21, 22.	Überschriften zu 23, 24.	Überschriften zu 25, 26.	Überschriften zu 27, 28.	Überschriften zu 29, 30.	Überschriften zu 31, 32.	Überschriften zu 33.
		0,88 18 Jurist. 20 Prediger. 1,180	0,88 21 Pfarrer. 22 Scharsch. 1,9	0,9 23 Jungfr. 24 Alte Frau. 1,18	0,9 25 Gethier. 27 Schiller. 1,17	0,88 28 Ritter. 29 Kaiser. 30 Todesf. 31 1,880	0,88 32 Straß. 33 Ehepaar. 1,9	0,88 34 Wägen. 35 Krämer. 1,180	0,88 36 Bauer. 37 Kind. 1,180	

2 Friedrich Salomon Vögelin, *Uebersicht über die Wandmalereien im bischöflichen Palast zu Chur.*

3-4 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

3 *Der Arzt.*

4 *Der Graf.*



ung bleibt.»<sup>6</sup> Burckhardt erfasste bereits 1857 die grundlegende Frage der älteren Forschung zu den Churer Todesbildern, nämlich ob der Zyklus im Bischöflichen Schloss auf die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein zurückgeht oder ob die graphischen Blätter eine Kopie der Wandmalereien darstellen. Eine Zuschreibung der Churer Todesbilder an Holbein schloss er eher aus.

Friedrich Salomon Vögelin war gegenteiliger Meinung: In der Zeitung «Der freie Rhätier» wies er die Wandbilder 1876 Holbein zu und bezeichnete sie als Vorlage für die Holzschnittfolge.<sup>7</sup> Wegen Abweichungen in der Ausführung von Gewändern, Architekturen, Landschaften und Formaten beurteilte er die Malereien als den Holzschnitten qualitativ überlegen.<sup>8</sup> Einzelne ikonographische Unterschiede, wie zum Beispiel die Zuspitzung der satirischen Bildaussage in den Begegnungen kirchlicher Personen mit dem Tod in der Holzschnittfolge, führte er auf den Einfluss der Reformation und damit auf eine spätere Entstehungszeit zurück.<sup>9</sup> Er datierte die Churer Todesbilder folglich in die Jahre vor der Reformation und nannte Bischof Paul Ziegler als Auftraggeber.<sup>10</sup>

Im Folgenden wurden die Churer Todesbilder in der Bündner Zeitschrift «Neue Alpenpost»,<sup>11</sup> in der «Revue Suisse des Beaux-Arts»,<sup>12</sup> im deutschen «Christlichen Kunstblatt»<sup>13</sup> und in der englischen Revue «The Academy»<sup>14</sup> einer grösseren Leserschaft bekannt gemacht.<sup>15</sup> Vögelins Thesen fanden dabei weitgehend Zustimmung.<sup>16</sup> In einem Verzeichnis der Werke Hans Holbeins d. J. beschrieb der deutsche Kunsthistoriker Alfred Woltmann die Churer Todesbilder dagegen als «treffliche Copien nach Holzschnitten aus der ältesten Folgen von 40 Blatt, sowie nach Dürer's Stich «Ritter, Tod und Teufel» [29]».<sup>17</sup>

Als erster Autor beschrieb Samuel Plattner<sup>18</sup> 1877 sämtliche Motive des Churer Zyklus.<sup>19</sup> Er zitierte die zugehörigen lateinischen Inschriften und übersetzte diese. Den Thesen von Vögelin zur Künstlerfrage und Datierung der Malereien stimmte er zu.

### 3 Die Monographie von Friedrich Salomon Vögelin

In der 1878 von der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich herausgegebenen Monographie «Die Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur mit den Darstellungen der Holbeinischen Todesbilder. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung»<sup>20</sup> vertiefte Friedrich Salomon Vögelin die zwei Jahre zuvor veröffentlichten Thesen. Obwohl seine Ausführungen starken Widerspruch von anderen Autoren provozierten (siehe unten), bilden sie bis heute die Grundlage jeder kunsthistorischen Auseinandersetzung mit den Churer Todesbildern.

Vögelin beschrieb alle 35 Szenen<sup>21</sup> detailliert. Als erster Autor hielt er in einem Übersichtsplan den Aufbau der mit den Todesbildern bemalten, sich über drei Register erstreckenden Fachwerkwand und die Abfolge der einzelnen Motive fest (Abb. 2).<sup>22</sup> Der Zyklus verlief im oberen Register von links nach rechts und setzte sich im mittleren Register von links nach rechts fort. In der Sockelzone waren Tiere hinter Gittern abgebildet.

Ein sorgfältiger Vergleich der Churer Todesbilder mit der Holzschnittfolge nach Holbein<sup>23</sup> führte Vögelin zu folgenden Ergebnissen: Die beiden Zyklen wiesen dieselbe Reihenfolge der Szenen auf. Er vermutete, dass die Darstellung des Arztes zwischen der *Alten Frau* (24) und dem *Geizhals* (25) durch den sekundären Einbau einer Türe in die Fachwerkwand zerstört worden sei.<sup>24</sup> Der Maler ersetzte den Grafen<sup>25</sup> der Vorlage durch die Szene *Ritter, Tod und Teufel* (29) und bildete die Motive Kardinal, Jüngstes Gericht und Wappen des Todes nicht nach (Abb. 3–7). Die Szenen *Beinhaus* (5), *Schiffer* (27) und *Alter Mann* (31) fügte er als kleine Eckbilder in die Darstellungen der *Arbeit der ersten Eltern* (4), des *Kaufmanns* (26) und der *Braut* (30) ein.<sup>26</sup>

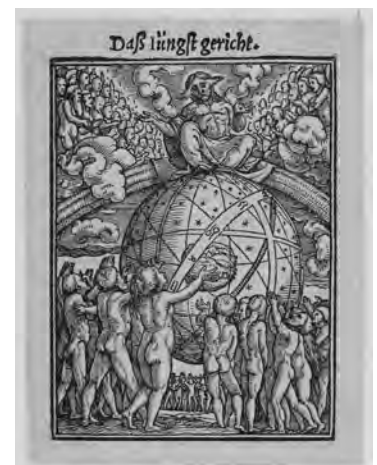
Während die Holzschnitte einheitlich 4,9 Zentimeter breit und 6,5 Zentimeter hoch sind, weisen die Churer Todesbilder unterschiedliche Masse auf. Pro Gefach sind meist zwei Szenen kombiniert, wobei ihre Proportionen variieren.<sup>27</sup> Vögelin beurteilte das Raumverhältnis mehrerer gemalter Darstellungen als den Holzschnitten «entschieden überlegen».<sup>28</sup> Ebenso fand er die Gestaltung der architektonischen Hintergründe und Gewänder im Churer Zyklus besser und schrieb, manche Details würden «erst aus den Wandbildern verständlich».<sup>29</sup> Bei der Holzschnittfolge hob er hingegen den gesteigerten «Ausdruck der Köpfe und die Energie der Bewegungen» als gelungen hervor.<sup>30</sup>

Als weiteren Unterschied zwischen den Wandmalereien und der Holzschnittfolge nach Holbein stellte Vögelin das Fehlen von Anspielungen auf die Reformation und den Bauernkrieg in den Churer Todesbildern fest. Er begründete damit deren frühere Entstehung und erwog eine spätere Überarbeitung der Holzschnitte mit den Motiven Papst, Kardinal, Nonne und Graf.<sup>31</sup>

Als Auftraggeber nannte Vögelin Bischof Paul Ziegler. Dieser floh im Sommer 1525 mit einigen Domherren aus der Stadt und hielt sich bis zu seinem Tod im Jahr 1541 in Ötting [Altötting, Bayern], und in der Fürstenburg in Burgeis, heute Südtirol, auf. Die Malereien seien demnach vor 1525 oder nach 1542, als Bischof Luzius Iter seine Nachfolge antrat, entstanden. Vögelin befürwortete die erste These.<sup>32</sup> Er ordnete die Churer Todesbilder innerhalb des Gesamtwerks von Hans Holbein d. J. zwischen den Malereien am Hertensteinhaus in Luzern (1517) und denjenigen des Rathaussaals in Basel (1519)<sup>33</sup> ein. Da der Künstler in diesem Zeitraum eine Reise nach Italien unternommen habe, erwog Vögelin einen Aufenthalt in Chur auf dem Rückweg von Italien nach Basel.<sup>34</sup>

#### 4 Rezeption der Monographie von Friedrich Salomon Vögelin

Carl Grüneisen und Edouard Périer erachteten die Thesen von Vögelin zur Künstlerfrage und Datierung der Churer Todesbilder als einleuchtend und fassten sie 1878 im «Christlichen Kunstblatt»<sup>35</sup> bzw. in der «Revue Suisse des Beaux-Arts»<sup>36</sup> zusammen. Der Zürcher Kunstgeschichtsprofessor Johann Rudolf Rahn<sup>37</sup> und der deutsche Kunsthistoriker Alfred Woltmann lehnten sie hingegen vehement ab.<sup>38</sup> Beide würdigten die akribische Bestandsaufnahme der Wandmalereien. Sie verglichen einzelne Szenen am Anfang des Churer Zyklus mit der Holzschnittfolge und stellten bezüglich Proportionen, Gebäuden und Landschaften eine «Superiorität»<sup>39</sup> der graphischen



5-7 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

5 *Der Kardinal.*

6 *Das Jüngste Gericht.*

7 *Das Wappen des Todes.*

Blätter fest.<sup>40</sup> Johann Rudolf Rahn beobachtete eine übereinstimmende Reihenfolge der Szenen des Churer Zyklus mit der 1538 von den Gebrüdern Trechsel in Lyon herausgegebenen Holzschnittserie,<sup>41</sup> Alfred Woltmann mit der Lyoner Ausgabe von 1542.<sup>42</sup> Beide schrieben die Malereien einem Schweizer Künstler zu.<sup>43</sup> Die erwähnten ikonographischen Unterschiede führten sie auf die Lage des Zyklus im Bischöflichen Schloss und eine mutmassliche Beeinflussung des Bildprogramms durch den Auftraggeber, Bischof Luzius Iter, zurück.<sup>44</sup> Als Entstehungszeit der Todesbilder schlug Rahn die 1540er-Jahre, Woltmann die Jahre 1542 bis 1544 vor.<sup>45</sup>

Im Artikel «Holbein in Chur», der 1878 als Beilage zur deutschen «Allgemeinen Zeitung»<sup>46</sup> erschien, verglich Gottfried Kinkel erneut einzelne Churer Darstellungen mit den Holzschnitten nach Holbein und beurteilte sie wie Vögelin als qualitativ besser. Im Unterschied zu ihm schrieb er die Konzeption des Zyklus, die Anfertigung von Skizzen und die Ausführung der ersten sieben Szenen Hans Holbein d. J. zu. Nach einem längeren Unterbruch habe ein anderer, nicht bekannter Künstler den Bildzyklus unter Bischof Luzius Iter nach den Entwürfen von Holbein vollendet.<sup>47</sup>



8 Senkrechttes Rahmenbrett mit Jahreszahl 1543. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.

## 5 Die Auffindung der Jahreszahl 1543

Im Frühling 1882 wurde anlässlich eines Umbaus im Bischöflichen Schloss eine Versetzung der Fachwerkwand mit den Todesbildern erforderlich. Der Kunstschreiner Benedikt Hartmann sägte sie auseinander und transportierte die einzelnen Gefache ins Rätische Museum.<sup>48</sup> Auf einem senkrechten Rahmungs Brett fand er die Jahreszahl 1543 (Abb. 8). Vögelins frühe Datierung des Zyklus erwies sich damit als falsch.<sup>49</sup>

Im Folgenden setzte sich die Ansicht durch, die Churer Todesbilder seien 1543 unter Bischof Luzius Iter von einem bislang nicht identifizierten Künstler nach dem Vorbild der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein gemalt worden.<sup>50</sup>

## 6 Die Künstlerfrage

Die nicht geklärte Künstlerfrage fand im 20. Jahrhundert vermehrt Beachtung: Vögelins Zuschreibung der Churer Todesbilder an Hans Holbein d. J. wurde durch die während der Versetzung der Fachwerkwand entdeckte Jahreszahl 1543 unwahrscheinlich, da dieser seine letzten Lebensjahre am Hofe König Heinrichs VIII. in London verbrachte, wo er 1543 verstarb.<sup>51</sup>

Als Urheber der qualitätvollen Malereien wurden nun die Künstler Hans Herbst (1468–1550), Basel; Hans Fries (um 1460–1523), Freiburg i. Ü.; Urs Graf (um 1485 – † vor 13.10.1528), Solothurn, und Hans Asper (um 1499 – 21.3.1571), Zürich, vorgeschlagen.<sup>52</sup> Erwähnung fanden auch die Maler Gallus († 1566) und Lukas Bockstorffer († Mitte Januar 1575), Konstanz,<sup>53</sup> der Meister von Messkirch (um 1500 – † 1543 / um 1572)<sup>54</sup> sowie ein Augsburger Künstler<sup>55</sup> und ein süddeutscher Meister<sup>56</sup> (beide ohne nähere Angaben). Diese Zuschreibungen wurden jeweils nicht begründet.<sup>57</sup>

Paul Zinsli<sup>58</sup> nahm 1937 eine von Berthold Haendcke bereits 1893 angedeutete Spur<sup>59</sup> auf: Er schrieb, der Maler habe die Hintergründe der Churer Todesbilder im Unterschied zu den Vorlagen mit Landschaften belebt, denen eine Bedeutung als selbstständiges Bildelement zukomme. Zinsli stellte überdies eine «Umdeutung im künstlerischen Ausdruck» fest, «eine auffällige Richtung ins Stimmungshafte, ein Steigern der Formen ins Gebirgig-Wilde, kurz eine offensichtliche «Romantisierung» der Landschaft». <sup>60</sup> Als Beispiel führte er u. a. die Szene des *Bauern* (35) an, deren Hintergrund er im Bündner Oberland situierte.<sup>61</sup> Die erwähnte Umformung der Todesbilder wurde als bedeutendes stilistisches Merkmal gewertet und auf den Einfluss der sog.



Donauschule, einer Kunstrichtung um die Maler Albrecht Altdorfer (um 1482/1485 – 1538) und Wolf Huber (um 1490–1553), zurückgeführt.<sup>62</sup> Im fünften Band der Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden stimmte Erwin Poeschel<sup>63</sup> 1948 dieser These zu.<sup>64</sup> Wie Vögelin und Zinsli unterschied er mehrere Künstlerhände.<sup>65</sup>

## 7 Zwei Totentanz-Ausstellungen in Basel und Kassel

Das Basler Museum «Kleines Klingental» zeigte vom 29. August bis 15. November 1942 in der viel beachteten Ausstellung «Der Tod von Basel» Fotos<sup>66</sup> der Churer Todesbilder.<sup>67</sup> Rudolf Riggenbach besprach den Bildzyklus im Artikel «Basler und Schweizerische Totentänze»,<sup>68</sup> der am 4. Oktober im Sonntagsblatt der Basler Nachrichten erschien, und setzte sich im Folgenden für dessen Restaurierung ein.<sup>69</sup>

Die Todesbilder blieben bis 1976 im Rätischen Museum ausgestellt. Wegen eines bevorstehenden Umbaus wurden die bemalten Gefache abgebaut, auswärts restauriert und später in einen Kulturgüterschutzraum in Chur verbracht.<sup>70</sup> Sie waren nun nicht mehr öffentlich zugänglich und gerieten allmählich in Vergessenheit.

1998 wurden in der Ausstellung «Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum», die vom 19. September bis 29. November im Museum für Sepulkralkultur in Kassel stattfand, erneut Fotos der Churer Todesbilder ausgestellt.<sup>71</sup> Im Katalog hob Reiner Sörries erstmals die Bedeutung der Churer Todesbilder als älteste monumentale Kopien der Holzschnittfolge nach Holbein hervor: «Nach dem gegenwärtigen Stand der Dinge muß davon ausgegangen werden, daß ein bislang nicht zu benennender Künstler die Churer Totentanzbilder in Anlehnung an die Holbeinschen Todesbilder geschaffen hat. Die teilweise gravierenden Änderungen können mit der Situation in Chur und ihrem Auftraggeber erklärt werden. Der Churer Totentanz ist 1543 geschaffen [worden] und somit die erste monumentale Umsetzung der durch Holbein erfundenen Neufassung des Totentanzes. Befriedigend kann dieses Ergebnis noch nicht genannt werden, eine genaue Untersuchung der Bilder von Chur wäre dringend wünschenswert.»<sup>72</sup>



## II Die bildliche Wiedergabe der Todesbilder

### 1 Einleitung

Der Zyklus mit den Todesbildern war seit 1882 im Rätischen Museum in Chur ausgestellt.<sup>1</sup> Nebst der musealen Präsentation war er der Öffentlichkeit vor allem durch die 1878 veröffentlichte Monographie von Friedrich Salomon Vögelin und Samuel Plattners Büchlein «Holbein's Todtentanz in den Wandbildern zu Chur» aus dem Jahr 1885 zugänglich. Im Folgenden werden die darin enthaltenen Lithographien, die neu entdeckten Pausen und Zeichnungen von A. [Albert] Graeter wie auch die Federzeichnungen von Johannes Weber vorgestellt.<sup>2</sup>

### 2 Die Lithographien nach Albert Graeter<sup>3</sup>

Friedrich Salomon Vögelin illustrierte seine Monographie mit drei Lithographien, die R. [Rudolf] Rey<sup>4</sup> nach Zeichnungen von Albert Graeter<sup>5</sup> druckte.<sup>6</sup> Sie zeigen die Darstellungen *Austreibung aus dem Paradies* (3), *Arbeit der ersten Eltern* (4) und *Beinhaus* (5) (Abb. 9), *Papst* (6) und *Kaiser* (7) (Abb. 10) sowie den *König* (8) (Abb. 11). Sechs Zeichnungen von Ch. [Christoph] Gugolz<sup>7</sup> geben die entsprechenden Holzschnitte mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J. wieder (Abb. 12).<sup>8</sup> Die übrigen Szenen des Zyklus, die Sockelfelder und die Rahmenteile werden nicht abgebildet.

Als Vögelin sein Buch 1878 veröffentlichte, stand die Entwicklung der Fotografie noch am Anfang. Den drei Lithographien kam daher die Funktion zu, die Grisaillemalereien so genau wie möglich nachzubilden. Sie geben die verschiedenen Grautöne und die einzelnen Farbakzente der Todesbilder in differenziert abgestuften, hellen und dunklen Partien wieder. Im Unterschied zu den Malereien sind die hellsten Stellen weiss belassen, während die dunkelsten durch eine Verdichtung von schwarzen Schraffuren und Punkten gebildet werden. So entstehen stärkere Hell-Dunkel-Kontraste.

Vögelin schrieb zur Entstehung der ersten Lithographie (Abb. 9): «Das Bild ist von meinem Freunde Herrn A. Gräter in Basel mit äusserster Anstrengung kopirt und



9 Lithographie nach Albert Graeter mit Szenen *Austreibung aus dem Paradies* (3), *Arbeit der ersten Eltern* (4) und *Beinhaus* (5), um 1878.

hienach von Herrn R. Rey in Lenzburg mit nicht geringerer Sorgfalt lithographiert worden. Trotzdem kann unsere Tafel nur für die Anordnung im Ganzen, nicht für alle Details eintreten. Während der Engel, der musizierende Tod [Szene 3] und das Beinhaus [Szene 5] dem Original ziemlich nahe kommen, war bei den übrigen Figuren eine entsprechende Uebereinstimmung nicht zu erreichen. Namentlich ist der hackende Adam zu breit und in den Extremitäten zu plump ausgefallen [Szene 4]. Dasselbe gilt von dem fliehenden Paar [Szene 3].»<sup>9</sup>

Zur dritten Szene fügte er an, dass der Bildrand den Fuss im Original nicht schneide,<sup>10</sup> und bemerkte zum Gesicht des Adam, es sei «nicht ganz richtig wiedergegeben». <sup>11</sup> In der vierten Szene lassen sich weitere Abweichungen zum Wandbild feststellen: Der Gegenstand in den Händen der Todesfigur ist nicht als Stock identifizierbar. Eva wird mit zwei Kindern statt mit einem Kind abgebildet. Graeter hat in der fünften Szene die Anzahl der Skelette reduziert und eine dritte Pauke hinzugefügt.

Die zweite Lithographie bildet die Ausfächung mit den Darstellungen des *Papstes* (6) und des *Kaisers* (7) nach (Abb. 10). Die beiden Motive sind durch den landschaftlichen Hintergrund und die Todesfigur am rechten Rand der Papstszene miteinander verbunden. Vögelin beurteilte diese Lithographie als gelungen: «Dieses Bild, wohl erhalten, konnte von Herrn Gräter genau kopiert werden. Herr Professor Werdmüller hatte die Gefälligkeit, die nach demselben genommene Pause noch mit dem Original zu vergleichen und an einigen Punkten zu ergänzen. So gibt unsere Tafel den Eindruck des Wandbildes im Allgemeinen getreu wieder.»<sup>12</sup>



10 Lithographie nach Albert Graeter mit Szenen *Papst* (6) und *Kaiser* (7), um 1878.

Die dritte Lithographie zeigt das Einzelbild des *Königs* (8) (Abb. 11). Die ursprünglich als Hochformat konzipierte Szene wird noch breiter als im Churer Zyklus wiedergegeben.<sup>13</sup> Die Nebenfiguren und die Architektur im Hintergrund erhalten dadurch mehr Raum. Vögelin kritisierte nicht die Veränderung der Proportionen, sondern



11 Lithographie nach Albert Graeter mit Szene des Königs [8], um 1878.

den Kopf des Königs: «Diese Tafel gibt das Bild im Ganzen ziemlich genau wieder. Am wenigsten ist der Kopf des Königs gelungen.»<sup>14</sup>

Gottfried Kinkel hielt 1878 Folgendes zu den Lithographien fest: «Und hier muss ich nun zuerst sagen: dem Verfasser konnte kein größerer Schaden geschehen als mit der ersten der lithographischen Tafeln, die seiner Abhandlung beigegeben sind. [...] Die zwei anderen Tafeln sind besser, besonders das Bildfeld welches den Papst mit dem Kaiser zusammenstellt.»<sup>15</sup> Er regte an, von einzelnen Szenen, Gruppen, Gestalten oder Köpfen Faksimiles herzustellen. Die Fotografie könne eine genaue Wiedergabe nicht leisten, da der Bildzyklus im Bischöflichen Schloss meistens nicht genügend Licht hätte und den Szenen ein Fokus (Mittelpunkt) fehle. Kinkel empfahl die Anfertigung von Pausen durch einen Künstler, der dem alten Meister nachfühlen und das Original von (vermeintlich) jüngeren Übermalungen unterscheiden könne. Als geeignete Motive nannte er die *Kaiserin* (9), den *Churfürst* (12), den *Domherrn* (16) und den *Prediger* (20).<sup>16</sup>

Wie Vögelin<sup>17</sup> beurteilte Kinkel die ersten Szenen des Churer Zyklus als die qualitativsten und beschrieb sie ausführlich. Als einziger Autor wies er die Konzeption des Zyklus, die Anfertigung von Entwürfen und die Ausführung der ersten sieben Szenen Hans Holbein d. J. zu. Nach einem längeren Unterbruch habe ein zweiter, nicht überlieferter Künstler die Todesbilder unter Bischof Luzius Iter nach den Entwürfen von Holbein vollendet.<sup>18</sup> Obwohl Kinkels These unbeachtet blieb, fällt in den Texten von Edouard Périer und Alfred Woltmann auf, dass die ersten Szenen des Zyklus ausführlicher als die anderen beschrieben werden.<sup>19</sup>

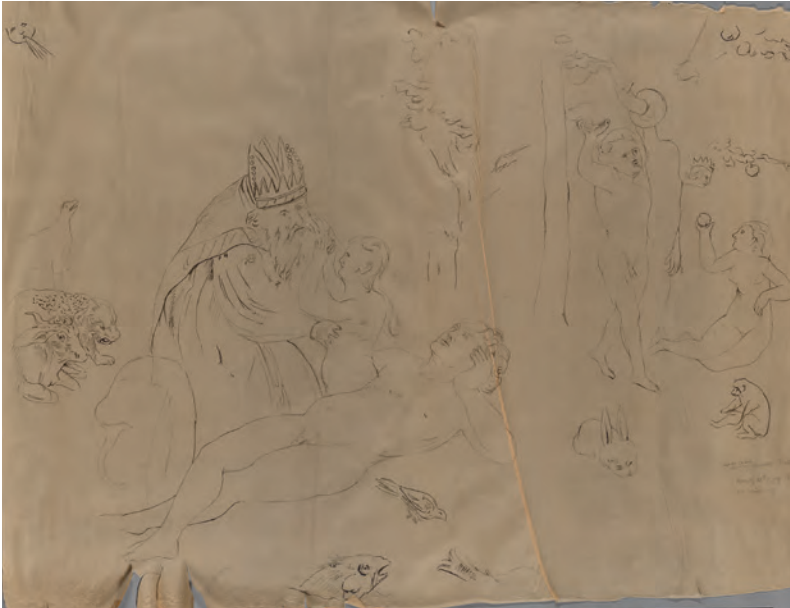
### 3 Die Pausen und Zeichnungen von Albert Graeter

Während meiner Recherchen zu den Lithographien nach Albert Graeter kamen im Zürcher Staatsarchiv im Bestand der Antiquarischen Gesellschaft Zürich bisher unbekannte Pausen und Zeichnungen der Churer Todesbilder zum Vorschein.



Druck v. J. Baumgartner.

Ch. Gugolz del.



13 Albert Graeter, seitenverkehrte Pause der Szene des *Juristen* (19), um 1878. Tinte auf Transparentpapier. Staatsarchiv des Kantons Zürich.



14 Albert Graeter, Pause der Szene des *Predigers* (20), um 1878. Tinte auf Transparentpapier. Staatsarchiv des Kantons Zürich.



15–17 Albert Graeter, Pausen zu den *Churer Todesbildern*, um 1878. Tinte auf Transparentpapier. Staatsarchiv des Kantons Zürich.

- 15 *Schöpfung* (1) und *Sündenfall* (2).
- 16 *Austreibung aus dem Paradies* (3), *Arbeit der ersten Eltern* (4) und *Beinhaus* (5).
- 17 *König* (8).



18 Albert Graeter, Zeichnung der Szenen *Schöpfung* (1) und *Sündenfall* (2), um 1878. Bleistift und Tinte auf Transparentpapier, aufgezogen. Staatsarchiv des Kantons Zürich.

Es handelt sich um 18 Pausen, die wohl in Vorbereitung der Publikation von 1878 vermutlich von Albert Graeter mit Tinte auf Transparentpapier ausgeführt worden sind.<sup>20</sup> Sie geben die bemalten Gefache in originaler Grösse wieder. Ihre Breite beträgt rund 120 Zentimeter, ihre Höhe 90 Zentimeter.

Graeter hat den Zyklus mit Ausnahme der verlorenen Darstellung der *Äbtissin* (14)<sup>21</sup> und der Sockelfelder vollständig durchgezeichnet. Die benachbarten Szenen des *Juristen* (19) und des *Predigers* (20) hielt er als einzige auf zwei Pausen fest, wobei die erste auf der Rückseite beschriftet ist und seitenverkehrt erscheint (**Abb. 13–14**).<sup>22</sup> Nebst den Umrissen von Personen, Todesfiguren und weiteren Bildelementen im Vorder- und Hintergrund erfasst der Zeichner auch Feinheiten wie Gewandfalten, Rippen der Skelette, Ornamente usw. Die Strichstärke variiert (**Abb. 15–17**).

Einzelne Pausen dienten Graeter als Grundlage für Zeichnungen in originaler Grösse, die er mit Bleistift, Tinte oder Tusche auf Transparentpapier ausführte. Im Staatsarchiv des Kantons Zürich sind fünf Zeichnungen erhalten, welche die Motive *Schöpfung* (1) und *Sündenfall* (2), *Austreibung aus dem Paradies* (3), *Arbeit der ersten Eltern* (4) und *Beinhaus* (5), *König* (8) und einen Ausschnitt des *Abts* (13) sowie ein ornamentiertes Rahmenbrett und zwei ornamentierte Trennstreifen zeigen (**Abb. 18–22**).<sup>23</sup> Die stilistisch identischen Zeichnungen sind detaillierter ausgearbeitet als die Pausen. Graeter hat die Konturen und Hell-Dunkel-Kontraste verstärkt, Körper mittels Schraffuren modelliert und mit verschiedenen dunklen Flächen eine Räumlichkeit erzielt.

Die Lithographie mit den Szenen *Papst* (6) und *Kaiser* (7) lässt auf eine nicht überlieferte, gezeichnete Vorlage schliessen (**Abb. 10**). Laut der Dokumentation des Staatsarchivs fehlen denn auch die Zeichnungen von fünf zusätzlichen, nicht identifizierten





19 Albert Graeter, Zeichnung der Szenen *Austreibung aus dem Paradies* (3), *Arbeit der ersten Eltern* (4) und *Beinhaus* (5). Bleistift auf Papier. Staatsarchiv des Kantons Zürich.



21 Albert Graeter, Zeichnung der Szene des *Abts* (13). Bleistift auf Transparentpapier, aufgezogen. Staatsarchiv des Kantons Zürich.



20 Albert Graeter, Zeichnung der Szene des *Königs* (8). Bleistift auf Transparentpapier, aufgezogen. Staatsarchiv des Kantons Zürich.

22 Albert Graeter, Zeichnungen eines ornamentierten Bretts (oben) und von den zwei ornamentierten Trennstreifen der Gefache Nrn. 13 und 18 (Mitte, unten). Tusche (?) auf Transparentpapier, aufgezogen. Staatsarchiv des Kantons Zürich.



Darstellungen.<sup>24</sup> Ob die Zeichnungen der *Schöpfung* (1) und des *Sündenfalls* (2), des *Abts* (13) und der ornamentierten Bretter als Vorlagen für Lithographien verwendet wurden, ist ungewiss.

In der Dokumentation wird überdies ein heute verlorenes Zeichnungsbuch erwähnt, das folgende Zeichnungen enthielt: «Nr. 20: Übersicht der Wandmalereien im bischöflichen Palast in Chur; Nr. 21: Später in die Wandfläche eingesetzte Thüre; Nr. 22: Türverzierung auf der Wandfläche; Nr. 23: Vertreibung und Arbeit der ersten Eltern; Nr. 24: Papst und Kaiser; Nr. 25: Gastmahl [König]; Nr. 26: Erschaffung der Eva [Schöpfung]; Nr. 27: Abt; Nr. 28: Nonne [Jungfrau].»<sup>25</sup> Als besonders interessant sei die Zeichnung Nr. 21 hervorgehoben, weil sie die Existenz einer Türe in der Fachwerkwand belegt.<sup>26</sup>

Das Zeichnungsbuch gelangte 1955 in die Graphische Sammlung des Landesmuseums. Es ist nicht mehr auffindbar.<sup>27</sup>

#### 4 Die Federzeichnungen von Johannes Weber<sup>28</sup>

Nach der Überführung des Zyklus mit den Todesbildern ins Rätische Museum gab die Historisch-antiquarische Gesellschaft von Graubünden dem Künstler Johannes Weber<sup>29</sup> den Auftrag, die Darstellungen ihrer beeinträchtigten Lesbarkeit wegen abzuzeichnen. Die Zeichnungen sollten die Motive «in ihren Umrissen» erfassen und den Besuchern des Museums «in verkleinertem Massstab» zur Orientierung dienen.<sup>30</sup> Sie wurden im Ausstellungsraum «in zwei Rahmen zusammengefasst».<sup>31</sup> Aus finanziellen Gründen liess die Historisch-antiquarische Gesellschaft sie später lithographieren und bot 200 Abzüge zum Verkauf an.<sup>32</sup>

Mit Ausnahme der Sockelfelder und der verlorenen *Äbtissin* (14) nahm der Künstler alle Szenen des Zyklus auf. Diese Federzeichnungen wurden 1885 im Büchlein «Holbein's Todtentanz in den Wandbildern zu Chur» von Samuel Plattner vollständig veröffentlicht.<sup>33</sup> Es ist ungewiss, wo sie sich heute befinden.<sup>34</sup>

Weber gibt wie verlangt die Umrisslinien der Motive wieder und beschränkt sich auf die Angabe von einzelnen Strukturen. Die differenzierten Grautöne der Grisaillemalereien und den Duktus des Künstlers erfasst er nicht. Im Unterschied zu den Lithographien entsteht keine Tiefenwirkung durch Hell-Dunkel-Kontraste.

In der Federzeichnung der dritten Ausfuchung stimmen die Proportionen der Figuren mit dem Wandbild überein (Abb. 23). Die Wiedergabe eines zweiten Kindes in der Szene der *Arbeit der ersten Eltern* (4) ist wie in der entsprechenden Lithographie falsch. Im *Papstbild* (6) lässt Weber den landschaftlichen Hintergrund weg (Abb. 24).



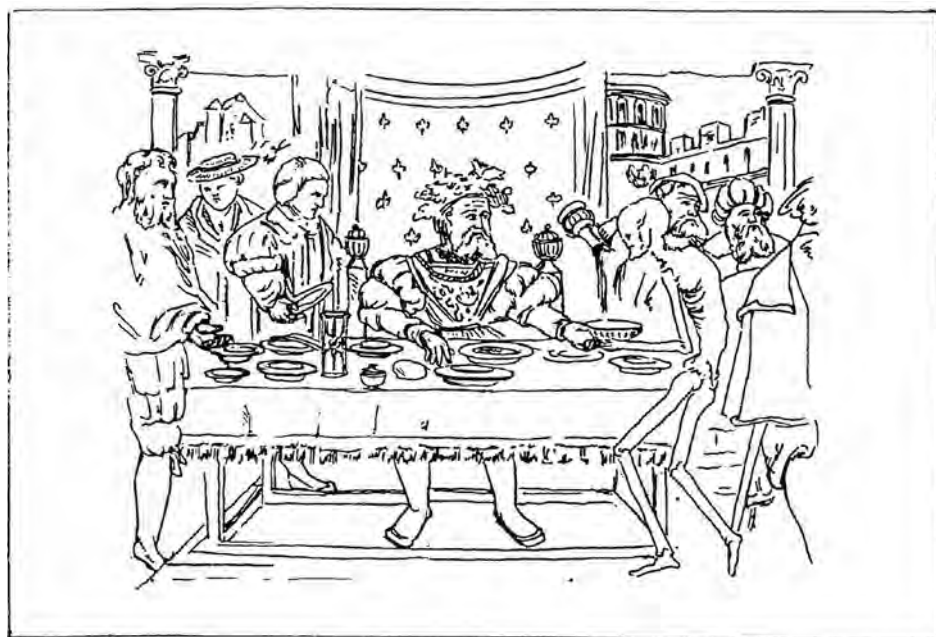
23 Johannes Weber, Federzeichnung der Szenen *Austreibung aus dem Paradies* (3), *Arbeit der ersten Eltern* (4) und *Beinhaus* (5), 1882.



24 Johannes Weber, Federzeichnung der Szenen *Papst* (6) und *Kaiser* (7), 1882.

Das schmalere Format der Ausfachsung mit dem *König* (8) gibt er mit breiten Rändern an (Abb. 25).

Eine abweichende Reihenfolge der Szenen deutet auf eine andere Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum hin: Laut dem Übersichtsplan von Vögelin folgte im Bischöflichen Schloss der *König* unmittelbar auf den *Kaiser*; gemäss der Nummerierung der Szenen von Plattner sind im Rätischen Museum zwei Gefache dazwischen angeordnet (1. *Kaiserin* [9] und *Königin* [10], 2. *Bischof* [11] und *Churfürst* [12]).<sup>35</sup>



25 Johannes Weber, Federzeichnung der Szene des Königs (8), 1882.



26 Joseph Regl, kolorierte Pause der Szenen Ritter und Jurist aus dem Totentanz im Beinhaus der Pfarrkirche von Wil, entstanden zwischen 1879 und 1886. Bleistift, Tusche und Temperafarben. Historisches und Völkerkundemuseum, St. Gallen.

Die Zeichnungen der Todesbilder von Johannes Weber wurden in der Literatur kaum beachtet. Samuel Plattner stellte 1885 eine «annähernd gleiche Auffassung» wie in den Originalen fest.<sup>36</sup> Der spätere Churer Bischof Christian Caminada<sup>37</sup> schrieb 1918: «Weber hat verstanden, mit spärlichen Strichen das Charakteristische des Zyklus in vorzüglicher Weise wiederzugeben.»<sup>38</sup> Er bebilderte seinen Text zu den Todesbildern mit der Federzeichnung des Grafen (15).<sup>39</sup>

## 5 Fazit

Die 1878 veröffentlichten Lithographien nach Albert Graeter und die 1885 publizierten Federzeichnungen von Johannes Weber haben die Wahrnehmung des Zyklus mit den Todesbildern beeinflusst. So trug die fehlende zeichnerische Dokumentation der Sockelfelder nebst ihrem beeinträchtigten Erhaltungszustand dazu bei, dass diese in der Literatur kaum erwähnt worden sind. Da die Monographie von Vögelin stärker beachtet wurde als das Büchlein von Samuel Plattner, hoben mehrere Autoren die ersten bebilderten Szenen als besonders qualitativ heraus. Eine zeichnerische Aufnahme des Zyklus einschliesslich der Sockelfelder fehlt bisher.

Die Churer Todesbilder sind ein Beispiel für komplexe künstlerische Übertragungsprozesse. Ausgehend von der kleinformatigen Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* entstanden die monumentalen Wandmalereien in Chur, die wegen ihrer Lagerung im Depot während vier Jahrzehnten nur noch über die graphischen Reproduktionen des 19. Jahrhunderts wahrgenommen werden konnten. So schliesst sich der Kreis nicht nur zurück zur Druckgraphik, sondern auch im Hinblick auf das Format.<sup>40</sup>

Zeichnerische Aufnahmen von Totentänzen sind in den letzten Jahren vermehrt in den Blickpunkt der Forschung gerückt.<sup>41</sup> Sie überliefern verlorene Werke, wie beispielsweise die Wandmalereien im Beinhaus der Pfarrkirche von Wil<sup>42</sup> (Abb. 26), oder dokumentieren wie in Basel<sup>43</sup> oder Berlin<sup>44</sup> «Restaurierungen» bzw. Übermalungen von Totentänzen.

# III Restaurierungsgeschichte

## 1 Einleitung

In diesem Kapitel wird gezeigt, wie der Zyklus mehrmals versetzt und restauriert wurde. Als Grundlage dient die Auswertung von rund 300 schriftlichen Dokumenten und Fotos, die sich in den Archiven des Rätischen Museums, der Denkmalpflege des Kantons Graubünden, des Staatsarchivs Graubünden und des Bistums Chur (alle in Chur) sowie im Eidgenössischen Archiv für Denkmalpflege in Bern befinden.<sup>1</sup> Die Ausführungen sind chronologisch gegliedert, Hinweise zu einzelnen Szenen im Katalog festgehalten.

## 2 Der Verlust der Szene der Äbtissin

Friedrich Salomon Vögelin überliefert, in den 1860er-Jahren habe «Jemand den ganzen ‹Todtentanz› kaufen und die Bilder aus ihrer Umrahmung herausnehmen wollen».<sup>2</sup> Ein Ablösungsversuch der Begegnungen des Todes mit dem *Abt* (13) und der *Äbtissin* (14) scheiterte jedoch und führte zu einem beträchtlichen Schaden: Die Darstellung der *Äbtissin* wurde vollständig, jene des *Abts* teilweise zerstört (Taf. VII).<sup>3</sup> Das Bistum sah deshalb vom beabsichtigten Verkauf des Bildzyklus ab.<sup>4</sup>

## 3 Die Verlegung der Todesbilder ins Rätische Museum

### 3.1 Die Überführung

Bauliche Veränderungen im Bischöflichen Schloss erforderten 1882 die Entfernung der Fachwerkwand mit den Todesbildern. Peter Conradin von Planta,<sup>5</sup> der Präsident der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, und Aktuar Placidus Plattner baten Bischof Franz Konstantin Rampa (im Amt 1879–1888),<sup>6</sup> den «bekanntesten Todtentanz» ins Rätische Museum zu verlegen.<sup>7</sup> Sie begründeten ihren Vorschlag mit dem Fehlen eines anderen geeigneten Standorts im Bischöflichen Schloss und der besseren Zugänglichkeit und Beleuchtung<sup>8</sup> der Malereien im Museum.<sup>9</sup> Bischof Franz Konstantin Rampa, das Domkapitel und der Grosse Rat stimmten der Translozierung der Todesbilder unter der Bedingung zu, dass der Zyklus im Eigentum des Bistums verbleiben solle. Die Historisch-antiquarische Gesellschaft erklärte sich bereit, die Kosten für die Verlegung (Fr. 654.26) zu übernehmen, dem Bistum eine Entschädigung für die Errichtung einer Fachwerkwand am Standort der bisherigen (Fr. 350.–) zu bezahlen und eine jährliche Abgabe von Fr. 50.–<sup>10</sup> zu entrichten.<sup>11</sup>

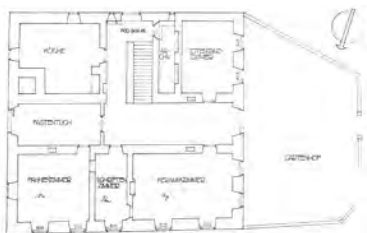
Mit der Überführung der Todesbilder ins Rätische Museum wurde der Kunstschreiner Benedikt Hartmann<sup>12</sup> beauftragt.<sup>13</sup> Er nahm die Rahmenbretter ab und zersägte die Balken der Fachwerkwand horizontal und vertikal so, dass sich die einzelnen Gefache gerahmten Bildern gleich bewegen und am neuen Ort «ohne die geringste Schädigung»<sup>14</sup> wieder zusammenfügen liessen.<sup>15</sup> Auf dem senkrechten Rahmungs Brett zwischen den Szenen des *Churfürsten* (12) und des *Abts* (13) entdeckte er die Jahreszahl 1543 (Abb. 8).<sup>16</sup>

Eine im Rätischen Museum überlieferte Rechnung von Benedikt Hartmann an die Historisch-antiquarische Gesellschaft von Graubünden vom 20. Mai 1882<sup>17</sup> besagt, dass der Kunstschreiner die Verlegung des Zyklus zusammen mit fünf Arbeitern vornahm. Sie benötigten dafür insgesamt 110 Tage, wobei sich die Lohnkosten auf 489 Franken beliefen.<sup>18</sup> Die Auslagen für den Fuhrhalter Bawier, Schlosser- und Maurerarbeiten sowie «Wein bei schwerer Arbeit» betrugen 97.26 Franken.<sup>19</sup> Als Kosten für «Bretter 230 Fuss à 10 Ct.», «Sperrholz 150 laufende Fuss à 20», Schrauben und Nägel führte Hartmann 68 Franken an. Die Historisch-antiquarische Gesellschaft von Graubünden bezahlte die Summe von Fr. 654.26 in vier Teilbeträgen.<sup>20</sup>

### 3.2 Denkmalpflegerische Aspekte

Die Versetzung der Fachwerkwand mit den Todesbildern im Jahr 1882 stellt eine problematische denkmalpflegerische Massnahme dar. Einzelne Autoren hatten bereits 1876 bzw. 1878 eine Überführung der Malereien an einen anderen Standort zu deren Schutz in Erwägung gezogen.<sup>21</sup> Die Präsentation der Todesbilder im wenige Jahre zuvor gegründeten Rätischen Museum ermöglichte zwar eine bessere Zugänglichkeit und Beleuchtung der Malereien; sie ging aber bestimmt auch auf das Bestreben von Museumsgründer Peter Conradin Planta zurück, bedeutende bündnerische Kunstwerke zu erwerben und auszustellen. Die genauen Beweggründe des Bistums zur Herausgabe der Wandmalereien sind nicht überliefert.<sup>22</sup>

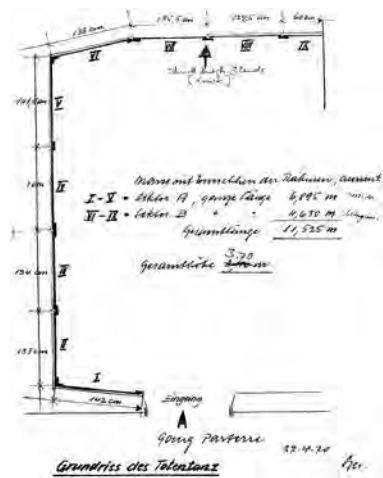
27 Daniel Burckhardt-Wildt, Zeichnung mit Abbruch des Basler Totentanzes, 5. August 1805. Historisches Museum Basel.



28 Rätisches Museum, Chur. Grundriss des Erdgeschosses, Massstab 1:100 (verkleinert), undatiert.



In diesem Zusammenhang sei auf die Zerstörung des spätmittelalterlichen Totentanzes an der Innenseite der Umfassungsmauer des Laienfriedhofs beim ehemaligen Dominikanerkloster in Basel hingewiesen (Abb. 27). Als die Bauarbeiter die Mauer Anfang August 1805 niederrissen, retteten kunstsinnige Persönlichkeiten um Daniel Burckhardt-Wildt (1752–1819) 23 Bildfragmente und drei hölzerne Tafeln mit Inschriften.<sup>23</sup> Mit Ausnahme des Jüngsten Gerichts vom Giebfeld des Beinhauses sammelten sie nur Bruchstücke von todgeweihten Menschen; die Todesfiguren erachteten sie hingegen nicht als erhaltenswert.<sup>24</sup>



29 Rätisches Museum, Chur. Grundriss des Erdgeschosses, Ausschnitt «Totentanzzimmer» mit Beschriftung, 22. April 1970.

### 3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum

Der Bildzyklus wurde im Rätischen Museum im ebenerdigen «südwestlichen Gewölbe», dem späteren Empfangsraum, präsentiert (Abb. 28–29).<sup>25</sup> Da der gewölbte Raum keine Ausdehnung von 15 Metern aufwies, stellte Benedikt Hartmann die Gefache entlang der Nord-, Ost- und Südwand auf. Er behielt die Reihenfolge der Todesbilder mit zwei Ausnahmen bei und ordnete sie wie im Bischöflichen Schloss im oberen und mittleren Register des Zyklus an. Ob die Abfolge der Sockelfelder im unteren Register mit der ursprünglichen übereinstimmt, lässt sich nicht mehr verifizieren.<sup>26</sup>

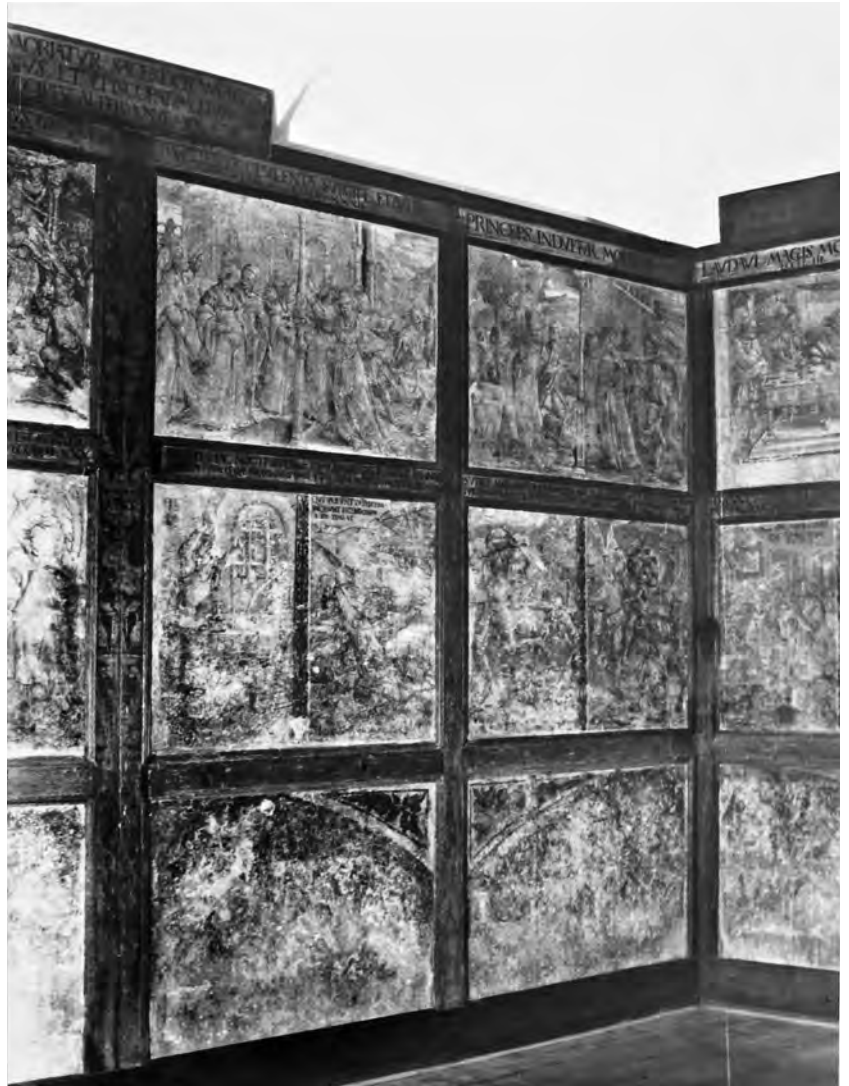
Die museale Aufstellung der Gefache wird durch mehrere historische Fotos überliefert: An der Nordwand stand das 2. Gefach (Szenen 1 und 2) über dem 11. Gefach (Szenen 19 und 20) (Abb. 30). An der Ostwand fanden sich das 3.–7. Gefach (Szenen



30 Anordnung der Todesbilder im Rätischen Museum. Nord- und Ostwand, 1976.



31 Anordnung der Todesbilder im Rätischen Museum. Ostwand, 1943.



32 Anordnung der Todesbilder im Rätischen Museum. Ostwand, 1976.



33 Anordnung der Todesbilder im Rätischen Museum. Südwand, 1976.



3–12) im oberen Register und das 12.–15. Gefach (Szenen 21–29) im mittleren Register (Abb. 30–32). An der Südwand waren das 5., 9. und 10. Gefach (Szenen 8, 15–18) im oberen Register und das 16.–18. Gefach (Szenen 30–36) im mittleren Register angeordnet (Abb. 33).

Am Ort der von Vögelin überlieferten, westlichen Türe<sup>27</sup> beliess Hartmann keine Lücke (Abb. 2, 32), woraus sich die erwähnte Abweichung bei der Reihenfolge der Todesbilder ergab: Das 5. Gefach mit dem *Königsbild* (8) trat an die Stelle des verlorenen 8. Gefachs mit den Bildern des *Abts* (13) und der *Äbtissin* (14); das Fragment des *Abts* schloss im mittleren Register an die Darstellung des *Kindes* (36) an (Abb. 33).<sup>28</sup>



Im neuen Domschatzmuseum wurden die Gefache der Fachwerkwand zwar wie am ursprünglichen Standort im Bischöflichen Schloss in einer Reihe aufgestellt, ihre Abfolge aber wie im Rätischen Museum belassen (Abb. 34). Dies stellt eine umstrittene Massnahme dar: Während aus kunsthistorischer Sicht eine falsche Reihenfolge der Szenen wiederholt wurde, befürworteten die Restauratoren und Architekten sowie die Verantwortlichen der Denkmalpflege ein Belassen der historischen Veränderungen des Zyklus. Sie begründeten dies mit den durch das Gewicht der Gefache entstandenen Deformationen der Balken und den dadurch zu erwartenden Schwierigkeiten bei einer Änderung der Reihenfolge.<sup>29</sup>

34 Aufstellung der Todesbilder im Domschatzmuseum Chur.

Aus dem «Katalog der Alterthums-Sammlung im Rätischen Museum zu Chur» von 1891 geht hervor, dass im «Todtentanzzimmer» zusätzlich 19 Glasgemälde des 14. bis 17. Jahrhunderts ausgestellt waren. Sie zeigen Szenen aus dem Leben Christi, Apostel, Heilige, Wappen, Jagdmotive und den Bau des Churer Rathauses.<sup>30</sup>

## 4 Die Restaurierung von 1943

### 4.1 Organisatorisches

Der Basler Denkmalpfleger Rudolf Riggenbach<sup>31</sup> regte im Zusammenhang mit der erwähnten Ausstellung «Der Tod von Basel»,<sup>32</sup> die im Herbst 1942 im Museum «Kleines Klingental» in Basel gezeigt wurde, eine Restaurierung der Churer Todesbilder an. Am 10. Dezember 1942 beschloss der Vorstand der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, Linus Birchler<sup>33</sup> und Erwin Poeschel<sup>34</sup> zur Beurteilung des Zustands der bemalten Gefache beizuziehen.<sup>35</sup> Der Augenschein der beiden Experten fand am 29. Dezember in Anwesenheit von Bischof Christian Caminada und Konservator Lorenz Joos<sup>36</sup> im Rätischen Museum statt. Sie erachteten sowohl «eine Reinigung und Regeneration der Malereien» als auch «eine sorgfältige Sicherung des

Grundes» als erforderlich. Mit der Zustimmung des Bischofs zogen die Fachleute im Hinblick auf den 400-jährigen Todestag des Künstlers Hans Holbein d. J. eine Restaurierung der Todesbilder im Jahr 1943 in Betracht.<sup>37</sup>

In diesem Zusammenhang bat Rudolf Riggenbach den Industriellen Gadiant Engi<sup>38</sup> um die Finanzierung der geplanten Konservierungsarbeiten.<sup>39</sup> Engi erklärte sich bereit, den Betrag von Fr. 5000.– zu übernehmen. Allfällige Mehrkosten müssten das Churer Bistum, das Rätische Museum oder weitere private Geldgeber bezahlen.<sup>40</sup> Die Wahl des ausführenden Restaurators gab zu Diskussionen Anlass: Linus Birchler und Erwin Poeschel schlugen Henri Boissonas vor, weil dieser sich bei der Restaurierung der romanischen Bilderdecke von Zillis bewährt habe.<sup>41</sup> Rudolf Riggenbach bevorzugte dagegen den Kunstmaler Heinrich Müller. Als Referenzobjekt verwies er auf dessen Restaurierung der Wandmalereien in der Eberler-Kapelle in Basel.<sup>42</sup> Da es Rudolf Riggenbach gewesen war, der die Übernahme der Kosten durch Gadiant Engi vermittelt hatte, setzte er sich durch. Trotz des anfänglichen Widerstands von Linus Birchler beanspruchte er auch die Betreuung der Restaurierungsarbeiten.<sup>43</sup>

Mitte Februar 1943 machte Erwin Poeschel schriftlich auf «die fortschreitenden Schäden durch Abbröckeln [des Verputzes]» aufmerksam und empfahl, diese gefährdeten Partien besonders aufmerksam zu beobachten.<sup>44</sup> Rudolf Riggenbach organisierte eine Besichtigung der Todesbilder mit Heinrich Müller und Lorenz Joos am 25. März im Rätischen Museum. Anschliessend fanden Gespräche mit Bischof Christian Caminada, Kantonsbaumeister Johann Eusebius Willi<sup>45</sup> und Erwin Poeschel statt, um ein Konzept für die Restaurierung festzulegen und die Ausgaben zu ermitteln.<sup>46</sup>

Der Kostenvoranschlag beinhaltete folgende Punkte: Kunstmaler Heinrich Müller sollte für die Restaurierung der Todesbilder und die Beaufsichtigung der damit verbundenen Bauarbeiten eine Entschädigung von Fr. 5000.– erhalten. Für die Bezahlung einer Hilfskraft wurden Fr. 428.75 vorgesehen (maximal drei Wochen à Fr. 20.– pro Tag und ein Bahnbillett Basel–Chur retour). Ernst Schädler, Chur, legte eine Offerte für die Maurerarbeiten inklusive Material für Fr. 250.50 vor. Als Grundlage für die Restaurierung der Malereien sollten zweifache Kopien der in der Ausstellung «Der Tod von Basel» gezeigten Fotos dienen (Fr. 240.–);<sup>47</sup> für die fotografische Dokumentation des Nachzustands wurden Fr. 400.– veranschlagt. Unter dem Posten «Unvorhergesehenes und Diverses» führten Riggenbach, Müller und Joos eine Tafel mit der Inschrift «Unter Bundesschutz gestellt» an (Fr. 390.75). Die Kosten beliefen sich insgesamt auf Fr. 6700.–.<sup>48</sup> Da diese Summe mit der Spende von Gadiant Engi (Fr. 5000.–) nicht gedeckt werden konnte und das Bistum keinen finanziellen Beitrag zu leisten vermochte, wurden für die Mehrkosten (Fr. 1700.–) Subventionsgesuche an die Eidgenössische Kommission für die Erhaltung historischer Kunstdenkmäler (Fr. 1000.–) und an die Kantonsregierung Graubünden (Fr. 700.–) gestellt.<sup>49</sup>

Rudolf Riggenbach legte folgendes Programm fest: 1. Ausbesserung des Verputzes durch das Baugeschäft Ernst Schädler (5. bis 22. April). 2. Instandstellung des Ausstellungsraums im Rätischen Museum. 3. Eigentliche «Wiederherstellungsarbeiten» an den Todesbildern (12. Juli bis Mitte oder Ende August).<sup>50</sup>

Verschiedene Unstimmigkeiten und administrative Schwierigkeiten führten jedoch zu Verzögerungen: So wollte der Eigentümer Bischof Christian Caminada das Subventionsgesuch an die Eidgenössische Kommission für die Erhaltung historischer Kunstdenkmäler zunächst nicht unterschreiben. Dompropst [Emilio]<sup>51</sup> Lanfranchi schrieb an Linus Birchler: «Aber der Bischof möchte nicht selber der Bittende sein, da zunächst, solange das Depositum erhalten bleibt, das Rätische Museum durch die Restaurierung eine wertvolle Bereicherung erfährt.»<sup>52</sup> Als Caminada das Gesuch

schliesslich doch unterzeichnete, veränderte er vorgegebene Formulierungen und sandte es an eine falsche Adresse.<sup>53</sup>

Anfang April überwies Gadient Engi der Depositenkasse des Schweizerischen Bankvereins in Basel zuhanden von Rudolf Riggenbach Fr. 5000.– für die Restaurierung der Churer Todesbilder.<sup>54</sup> Gleichzeitig sicherte die Bündner Regierung einen Beitrag von Fr. 700.– zu.<sup>55</sup> Linus Birchler beurteilte den Kostenvoranschlag vom 2. April hingegen als zu hoch. Er kritisierte das Fehlen von detaillierten Angaben zu den einzelnen Massnahmen von Kunstmaler Heinrich Müller bzw. deren Kosten und stellte die Beträge für die Hilfskraft, die Fotodokumentation und die Inschrifttafel infrage. Im Übrigen wies er darauf hin, dass die Instandstellung des Ausstellungsraums im Rätischen Museum Aufgabe des Kantons Graubünden sei.<sup>56</sup>

Konservator Lorenz Joos brachte das Anliegen in der Folge beim kantonalen Bau- und Forstdepartement GR vor.<sup>57</sup> Ende April 1943 bewilligte der Kleine Rat einen Kredit für die Renovation des «Totentanzimmers» in Höhe von Fr. 1200.–.<sup>58</sup> Riggenbach mahnte Birchler nun, das Subventionsgesuch bald zu behandeln, doch dieser erwartete eine bereinigte Version mit tieferen Kosten.<sup>59</sup> Nach Rücksprache mit Heinrich Müller erklärte sich Riggenbach bereit, den Betrag für die Hilfskraft von Fr. 428.75 auf Fr. 311.25 zu reduzieren. Er verkleinerte auch den Preis für die Fotodokumentation (Fr. 479.– statt Fr. 640.–) und strich die Kosten für «Unvorhergesehenes und Diverses» (Fr. 390.75). Als neue Punkte führte er dagegen «Holzeinfassungen» (Fr. 150.–) und «Ventilationsschlitze» (Fr. 50.–) an. Überdies schlug er vor, die Reisespesen des Restaurators und des Experten zwischen Bund und Kanton aufzuteilen.<sup>60</sup> Die Eidgenössische Kommission für die Erhaltung historischer Kunstdenkmäler stimmte dem Subventionsgesuch am 9. Juni schliesslich mit geringfügigen Änderungen zu. Sie erklärte sich bereit, eine maximale Subvention von Fr. 930.– zu gewähren und die Reisekosten zu übernehmen.<sup>61</sup>

#### 4.2 Ausgeführte Arbeiten

Während aus den Akten zahlreiche organisatorische Details hervorgehen, sind die restauratorischen Massnahmen kaum dokumentiert. Die folgenden Ausführungen gliedern sich nach den einzelnen Etappen.



Die Restaurierung des Bildzyklus erfolgte im Rätischen Museum, wobei die bisherige Aufstellung der Gefache von Benedikt Hartmann ohne zusätzliche Verstärkungen belassen werden konnte.<sup>62</sup> Ein italienischer Arbeiter des Baugeschäfts Schädler beseuerte zunächst Fehlstellen im Verputz der Wandmalereien aus. Er verwendete dazu eine dem originalen Bildgrund angeglichene Mischung aus «Sand und Weisskalk».<sup>63</sup> Kunstmaler Heinrich Müller und sein Gehilfe H. Weidmann reinigten die Todesbilder;<sup>64</sup> ihre Methode (Reinigungsgeräte und -mittel) ist jedoch nicht überliefert. Anschliessend tönnten sie die verputzten Fehlstellen ein. Rudolf Riggenbach beschrieb die Vorgehensweise von Müller und Weidmann wie folgt: «Als oberstes Prinzip der Restaurierung galt, daß an dem originalen Strich nichts geändert, höchstens ergänzt werden dürfe. Die [...] Striche unseres Künstlers bildeten die Grundlage, von der auszugehen war. Wo dies fehlte, konnte durch Tönung der störende Eindruck behoben und die hauptsächlichsten Formen wenigstens andeutungsweise ergänzt werden.»<sup>65</sup> Er hielt fest, dass sich der unterschiedliche Erhaltungszustand der beiden Register habe ausgleichen lassen und dass die Motive einschliesslich der Tiere in der Sockelzone wieder deutlich lesbar seien.<sup>66</sup> Den Abschluss der Konservierungsarbeiten bildete eine Festigung der Malereien mit einer dünnen Kaseinlösung (Abb. 35–36).<sup>67</sup>

Der Bildzyklus wurde im Zuge der Restaurierungsarbeiten unter den Schutz der Eidgenossenschaft gestellt.<sup>68</sup> In Absprache mit Bischof Christian Caminada einigten sich Rudolf Riggenbach und Linus Birchler, im oberen Drittel des 1. Sockelfeldes, dessen originale Malschicht weitgehend verloren war, eine Inschrift anzubringen. Ihr Entwurf lautete: «Leihgabe des Bistums Chur. 1943 mit Hilfe einer Schenkung von Dr. Dr. h. c. Gadiant Engi und mit Beiträgen des Bundes und des Kantons Graubünden restauriert und unter den Schutz der Schweizerischen Eidgenossenschaft gestellt» (Taf. XVIII).<sup>69</sup>

Im Anschluss an die Restaurierung machte Fotograf Walter Zurlinden aus Chur 16 Aufnahmen der Todesbilder. Da sie nicht alle gerieten, wiederholte er einzelne Fotos Anfang Oktober.<sup>70</sup>

Die Instandstellung des Raums verzögerte sich um mehrere Wochen. Sie dauerte von Anfang bis Ende August und wurde von Kantonsbaumeister Johann Eusebius Willi betreut.<sup>71</sup> Während dieser Zeit mussten die bereits restaurierten Todesbilder zu ihrem Schutz verhüllt werden.<sup>72</sup> Die Renovationsarbeiten beinhalteten einen neuen Verputz der Wände und des Gewölbes. Für den Anstrich wählte der Churer Malermeister M. Räch einen leicht gebrochenen, gelben Farbton.<sup>73</sup> Das Baugeschäft Trippel AG, Chur, ersetzte die beiden Fenster an der Westwand durch solche mit Doppelverglasung.<sup>74</sup> Die Figuren an den mittleren Fensterpfeilern wurden dazu vorübergehend versetzt.<sup>75</sup> Kantonsbaumeister Willi liess die profilierte Leiste, die den Zyklus gegen die westliche Aussenwand abschloss, ergänzen. Kleinere Schäden an den Rahmenteilern beseuerte ein Maler vorsichtig mit «Sägemehlkitt und Casein»<sup>76</sup> aus. In der Sockelzone wurden «Ventilationsschlitze» angebracht (ohne nähere Angaben).<sup>77</sup> Für die Beleuchtung der Todesbilder erhielt der Ausstellungsraum einen elektrischen Anschluss.<sup>78</sup>

Die beiden Vitrinen in den Fensternischen wurden durch die Churer Schreinerei G. Hemmi ersetzt.<sup>79</sup> Rudolf Riggenbach stattete sie Anfang Oktober mit Reproduktionen der Holzschnitte mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J. und vergleichbarer Zyklen wie auch mit einigen Fotos der Todesbilder von Walter Zurlinden aus.<sup>80</sup>

Anlässlich des Abschlusses der Restaurierungsarbeiten fand am 13. Oktober morgens eine von Lorenz Joos organisierte Feier statt, an der Bischof Caminada, Vertreter der Stadt Chur, des Kantons Graubünden, des Bundes und der Historisch-antiquarischen

Gesellschaft sowie Rudolf Riggenbach und Heinrich Müller teilnahmen. Bundesrat Philipp Etter, Gadiant Engi und Erwin Poeschel liessen sich entschuldigen.<sup>81</sup>

Die Öffentlichkeit wurde in der «Neuen Bündner Zeitung», in der «Neuen Zürcher Zeitung», im «Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft Graubünden», im «Jahresbericht der Öffentlichen Basler Denkmalpflege» und in der «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte» über die erfolgte Restaurierung der Todesbilder informiert.<sup>82</sup>

Rudolf Riggenbach verfasste einen Restaurierungsbericht.<sup>83</sup> Er plante auch die Herausgabe eines wissenschaftlichen Aufsatzes über die Todesbilder<sup>84</sup> und ein Referat über den Bildzyklus vor den Mitgliedern der Historisch-antiquarischen Gesellschaft Graubünden;<sup>85</sup> beides kam jedoch nicht zustande.

Die Abrechnung der Restaurierungsarbeiten verzögerte sich wegen einer ausstehenden Rechnung des Fotografen Walter Zurlinden<sup>86</sup> und Unklarheiten bezüglich der Aufteilung der Kosten zwischen Bund und Kanton bis 1945.<sup>87</sup>

### 4.3 Die Feuchtigkeitsprobleme im Ausstellungssaal

An der Feier vom 13. Oktober 1943 wurden an der südlichen und westlichen Mauer des Ausstellungssaals im Rätischen Museum erstmals Feuchtigkeitsschäden festgestellt. Mehrere Experten erkannten «eine ernstliche Gefährdung» der Todesbilder und forderten eine baldige Behebung der Schäden.<sup>88</sup> Rudolf Riggenbach nahm sich der Angelegenheit 1944 an und korrespondierte mit den Vertretern des Bundes, des Bündner Baudepartements und des Rätischen Museums.<sup>89</sup> Als Ursache der Feuchtigkeitsschäden kamen der zementhaltige Anstrich der Süd- und Westfassade des Museumsgebäudes oder ein undichtes Rohr zur Ableitung des Dachwassers infrage. Da der Grund ohne eine Öffnung des Geländes auf der Südseite nicht geklärt werden konnte,<sup>90</sup> verzögerten sich die Instandstellungsarbeiten.<sup>91</sup>

Vier Jahre später beauftragte der neue Kantonsbaumeister Peter Lorenz den Architekten Walther Sulser<sup>92</sup> mit der Beseitigung der Feuchtigkeitsschäden.<sup>93</sup> In Absprache mit Birchler und Riggenbach liess Sulser einen Schreiner jeweils drei Löcher in die unteren Balken der Sockelfelder bohren, um sich stauende feuchte Luft zwischen Aussenmauer und Rückseite der Fachwerkwand abfliessen lassen zu können.<sup>94</sup> Am Übergang von der Malerei zur Mauer am Ende des Zyklus wurde ein vertikaler Schlitz angelegt und mit Bleipappe gefüllt. Damit sollte das Austreten von Feuchtigkeit aus dem Mauerwerk verhindert werden.<sup>95</sup> Mit den genannten Massnahmen sowie regelmässigem Lüften stabilisierte sich die Situation, und die vorgesehene Ausbesserung der «salpetrigen» Flecken<sup>96</sup> durch Kunstmaler Heinrich Müller erübrigte sich.<sup>97</sup>

### 4.4 Schäden am Sockelfeld mit der Inschrift von 1943

Im November 1953 wurden die Fachleute auf das Abblättern der Inschrift von 1943 aufmerksam.<sup>98</sup> Maurermeister Ernst Schädler erinnerte sich zwar, dass Heinrich Müller bei ihm Bindemittel für die Anbringung der Inschrift bezogen hatte, das Produkt liess sich aber nicht mehr eruieren.<sup>99</sup> Der Text sollte deshalb gepaust, die Ausfachung mit Kalk- statt Zementmörtel verputzt<sup>100</sup> und die Buchstaben neu aufgemalt werden.<sup>101</sup> Die Massnahme verzögerte sich jedoch aus unbekanntem Gründen um vier Jahre. Rudolf Riggenbach bat Heinrich Müller erst im Februar 1957 um einen Ent-

wurf der Inschrift und stellte ein Gesuch an die Direktion der CIBA in Basel, im Andenken an den inzwischen verstorbenen Gadiet Engi die Kosten von Fr. 500.– zu übernehmen.<sup>102</sup> Diese bewilligte das Gesuch.<sup>103</sup>

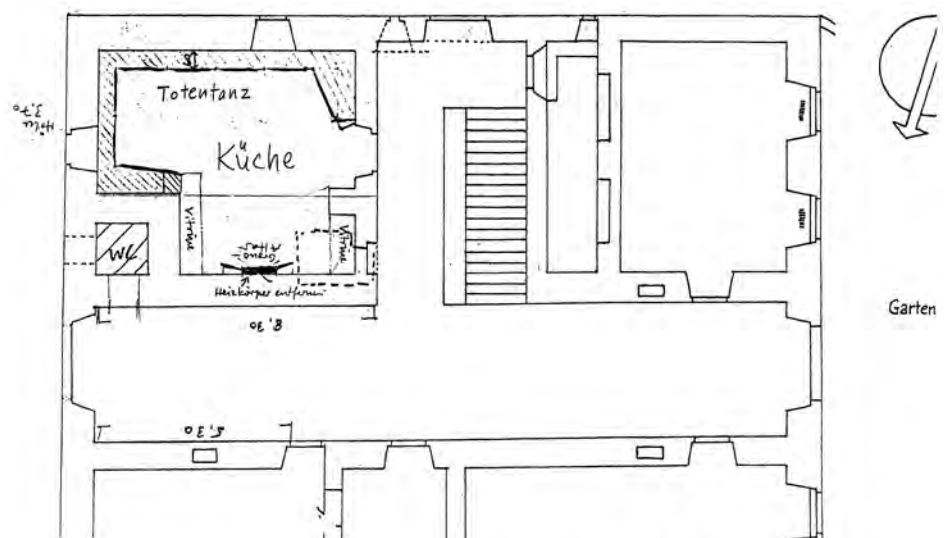
Die Ausführung wurde Restaurator Franz Xaver Sauter,<sup>104</sup> Rorschach, übertragen. Er besserte die Inschrift in der zweiten Novemberhälfte 1957 aus. Anfang Dezember blätterte das Material, das er zum Füllen der Unebenheiten im Verputz verwendet hatte, bereits ab. Die neu aufgemalten Buchstaben waren verblasst und zeigten einen «feinen grauen Belag».<sup>105</sup> Sauter hatte den zementhaltigen Verputz entgegen der Vorgabe der Experten nicht durch einen Kalkputz ersetzt.<sup>106</sup> Die Behebung der Schäden verzögerte sich erneut um ein Jahr.<sup>107</sup> Sie ist nicht schriftlich belegt.

## 5 Die Restaurierung von 1976 bis 1981

### 5.1 Erstes Restaurierungskonzept und Auftragsvergabe

Anlässlich einer umfassenden Renovation des Hauses Buol<sup>108</sup> entschied die Museumsleitung, das «Totentanzzimmer» als Empfangsraum umzunutzen. Der Bildzyklus sollte an der Westwand des benachbarten Korridors oder in einem als «Küche» bezeichneten Raum aufgestellt werden (Abb. 37).<sup>109</sup> Bereits 1969 war der Restaurator Oskar Emmenegger (\*1934), Merlischachen, mit einer Analyse des Zustands der Todesbilder und einer Kostenschätzung beauftragt worden.<sup>110</sup> Darin empfahl er eine Firnisabnahme, das Sichern der losen Verputz- und Farbschichten und die Erneuerung der Retuschen.<sup>111</sup> Zweieinhalb Jahre später reichte der Restaurator dem Rätischen Museum eine weitere Offerte zur Ausführung der empfohlenen Massnahmen ein.<sup>112</sup> Alfred Wyss,<sup>113</sup> der erste kantonale Denkmalpfleger in Graubünden, setzte sich für die Finanzierung der Restaurierungsarbeiten ein.<sup>114</sup>

Oskar Emmenegger erhielt den Auftrag zusammen mit Jörg Joos und Willy Arn (1947–2006), Andeer. Als Bundesexperten betreuten Alfred A. Schmid<sup>115</sup> und Alfred Wyss die Restaurierung. Mit der Zustimmung des Bistums entschieden die Verantwortlichen anfangs 1976, die Todesbilder in die Ateliers in Merlischachen und Andeer zu transportieren.<sup>116</sup> Damit entfielen die Reisespesen und die Auswärtsentschädigung der Restauratoren.<sup>117</sup>



37 Rätisches Museum, Chur. Grundriss des Erdgeschosses mit Beschriftung, Massstab 1:100 (verkleinert), undatiert.

## 5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers

Der Abbau der Todesbilder erfolgte vom 29. November bis 3. Dezember 1976. Zuvor hatten die Restauratoren lose Farbschichten teils mit Gelatine, teils mit Kieselester und Kaliwasserglas zurückfixiert. Sie entfernten die Deckbretter, sicherten die Malereien mit Japanpapier, klebten mit dem Mittel «Acronal 14 D» eine Leinwandsicherung auf und applizierten eine 7 bis 8 Zentimeter dicke Polyuretanschicht (Schaumstoff).<sup>118</sup> Für den Abbau der Gefache waren «tragfeste Gerüste und Winden» erforderlich.<sup>119</sup> Die Ecken der Rahmenbalken wurden anschliessend auf den Vorder-, Schmal- und Rückseiten mit aufgesetzten oder ins Holz eingelassenen Winkeleisen verstärkt.<sup>120</sup> Die Rahmenbalken und die labilen Füllungen der Gefache banden die Restauratoren zudem mit Stahlbändern zusammen.<sup>121</sup>

Anhand der Platzierung und Befestigung der Winkeleisen lassen sich zwei Gruppen bestimmen: Die Rahmenbalken der Gefache Nrn. 2–7 und 9–14 sind jeweils in den Ecken der Vorderseite sowie an den Schmalseiten oben und unten mit aufgesetzten Winkeleisen verstärkt. Die oberen Winkeleisen der Schmalseiten weisen je ein Loch für eine Ringschraube auf, mit der das Gefach angehoben werden kann. Auf der Rückseite sind die Füllungen in den Ecken mit übereck befestigten Metallbändern stabilisiert. Die Rahmenbalken der Gefache Nrn. 15–18 und der Sockelfelder sind in den Ecken auf der Vorderseite mit eingelassenen und auf der Rückseite mit aufgesetzten Winkeleisen versehen. Das beeinträchtigte Gefach Nr. 8 ist entlang der Schmalseiten mit Metallbändern gesichert.

Der Transport der Malereien fand in zwei Etappen statt: Am 15. und 16. Dezember 1976 transportierte die Firma «Gebr. Kuoni Chur AG» die eine Hälfte des Zyklus von Chur nach Merlischachen; eine Woche später beförderte das Unternehmen «Max und Carl Hagmayer Andeer» die andere Hälfte von Chur nach Andeer.<sup>122</sup> Beide Firmen stellten dazu einen allradgetriebenen Kleinlastkraftwagen mit Kran zur Verfügung.<sup>123</sup> Das Rätische Museum versicherte den Transport der Todesbilder bei der «Helvetia Schweizerische Feuerversicherungs-Gesellschaft» in St. Gallen gegen Verlust und Beschädigung (Versicherungssumme Fr. 200 000).<sup>124</sup>

## 5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts

Bereits während des Abbaus der Gefache im Rätischen Museum hatte sich gezeigt, dass die Todesbilder stärker gelitten hatten, als bisher sichtbar gewesen war. Das ganze Ausmass der Schäden wurde deutlich, als Oskar Emmenegger, Jörg Joos und Willy Arn im Atelier in Andeer auf der Rückseite von zwei Gefachen den Verputz entfernten.<sup>125</sup> Die Restauratoren hatten zuvor «Perfecta-Platten» (Faserzementplatten) ertastet und deshalb vermutet, das gesamte originale Mauerwerk der Gefache sei verloren und durch diese ersetzt worden. Es stellte sich nun heraus, dass alle Füllungen erhalten sind. Sie bestehen vorwiegend aus vermauerten Rollsteinen sowie einzelnen Ziegelsteinen, wobei eine Ausfachung 350–400 Kilo wiegt. Mit den «Perfecta-Platten» waren nur Ausbrüche in den Gefachen des oberen Registers des Zyklus verdeckt worden. Oskar Emmenegger wies Ende November 1977 auf grössere, erst nach dem Abbau der Gefache erkennbare Risse auf den Rückseiten und bis zu 12 Millimeter breite, offene Fugen zwischen den gemauerten Füllungen und den Balken hin, die durch das starke Dehnen und Schwinden der 1882 auseinandergesägten Balken entstanden waren. Die gemauerten Füllungen hatten sich gelockert; der Mörtel «sandete». Als zusätzliche Massnahmen sah er deshalb eine aufwendige Festigung der rückwärtigen Verputze und das Schliessen der Risse und Fugen vor. Der Restaurator

beobachtete überdies einen starken Befall von Anobien<sup>126</sup> – darunter den zerstörerischen Hausschwamm-Pilz – am Riegelwerk, den er auf die hohe Feuchtigkeit der Wände im Ausstellungsraum des Rätischen Museums zurückführte.<sup>127</sup> Er hielt fest, dass die unteren Balken der Sockelfelder und die Balken der Gefache der Südwand (Nrn. 8–10 und 16–18) von Fäulnis befallen seien. Dies erfordere eine Behandlung gegen Anobien und eine Festigung des Holzes. Die Kosten für die Behebung dieser nicht vorhersehbaren, zusätzlichen Schäden seien deutlich höher als die der ursprünglich offerierten.<sup>128</sup>

#### 5.4. Restaurierungsarbeiten

##### 5.4.1 Einleitung

Die folgenden Ausführungen gliedern sich in die Behandlung des Holzwerks, die Behebung der Schäden auf der Rückseite der Gefache und die Sicherungsarbeiten an den Malereien, wobei die einzelnen Arbeitsschritte zum Teil gleichzeitig ausgeführt wurden. Die Restaurierungsetappe in Andeer fand von Oktober 1977 bis März 1978 statt,<sup>129</sup> diejenige in Merlischachen im Herbst 1978 und von Ende Oktober 1980 bis Mitte Januar 1981.<sup>130</sup>

##### 5.4.2 Behandlung des Holzwerks

Da der künftige Standort des Bildzyklus zu Beginn der Restaurierung nicht bekannt war, diskutierten die Fachleute im Hinblick auf die künftige Aufstellung der Gefache verschiedene restauratorische Massnahmen. Einerseits war eine Stabilisierung der gemauerten Füllungen in den schwindenden Rahmenhölzern erforderlich, andererseits sollten spätere Versetzungen der Todesbilder möglich sein.<sup>131</sup> Die Fachleute lehnten eine Übertragung der Malschicht auf einen anderen Bildträger ab und erwogen den Aufbau einer Stahlkonstruktion<sup>132</sup> zur Aufnahme der Gefache. Damit hätte das Holzwerk aber seine ursprüngliche tragende Funktion verloren und wäre zur Attrappe geworden.<sup>133</sup> Daher entschieden die Verantwortlichen, dass die Gefache wie bisher ohne zusätzliche Stahlkonstruktion aufeinandergestellt werden sollten, da die Rahmen Ende 1976 wie erwähnt mit Winkeleisen verstärkt worden waren.

Für die Behandlung der mürben, von Holzwürmern zerfressenen Balken verwendeten die Restauratoren das Insektizid «Xylosan Antik»; für die Festigung des geschwächten Holzes benutzten sie «Epoxydharz, Araldit der Firma Ciba Geigy AG, Basel, Harz 155, Härter 2966, verdünnt mit Aceton und Xyluol».<sup>134</sup> Auf die Bildflächen dringendes Festigungsmittel entfernten sie sofort mit Aceton oder Fluidpasten.<sup>135</sup> Die mit Inschriften versehenen bzw. ornamentierten Bretter erfuhren in Merlischachen dieselben konservierenden Massnahmen wie die Balken.<sup>136</sup>

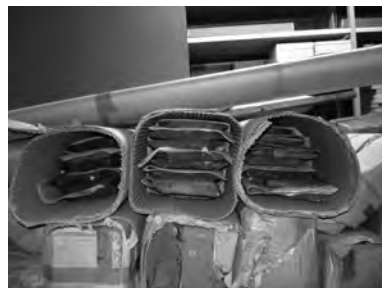
##### 5.4.3 Behebung der Schäden auf der Rückseite der Gefache

Die Rückseiten der Gefache erforderten umfangreiche Konservierungsarbeiten. Die Restauratoren festigten die «sandenden» Fugenmörtel und die Verputze mit «Kieselsäureester» (Monumentique 1 Komp.) und «Konservan». Sie hintergossen lose Verputzstücke und Steine mit Kalkmörtel, stopften schmale Fugen mit Styropor und schlossen Risse.<sup>137</sup> Die offenen Fugen zwischen den Balken und den gemauerten Füllungen füllten sie mit einem weichen Kalkmörtel,<sup>138</sup> der bei der Ausdehnung des Holzes herausgesprengt würde.<sup>139</sup>



#### 5.4.4 Sicherungsarbeiten an den Malereien

Ausgehend von den beiden Probefeldern in Andeer befreiten die Restauratoren die Malereien von den Polyuretanschichten und den Leinwandsicherungen,<sup>140</sup> die während des Transports als Schutz gedient hatten. Die Entfernung des Polyuretans erfolgte mechanisch, jene des Gewebes chemisch.<sup>141</sup> Die nachgedunkelten, die Darstellungen verunklarenden Firnissschichten wurden beseitigt. Sie fanden sich laut Oskar Emmenegger vor allem im unteren Register (Sockelfelder) und an den Gefachen, die im Rätischen Museum vor dem westlichen Abschnitt der Südwand aufgestellt gewesen waren (Gefache Nrn. 8, 10 und 18, **Abb. 33**). Der Restaurator begründete ihre Entstehung mit andauernder Feuchtigkeit.<sup>142</sup> Auf dieselbe Ursache führte er «weissliche Schleier»<sup>143</sup> und die partielle Trennung der bemalten Verputzschicht vom Grundputz zurück.<sup>144</sup> Die Farbschichten standen teilweise schüsselförmig vom Grund ab.<sup>145</sup> Die Restauratoren führten partielle Sicherungen aus, vor allem dort, wo die rahmenenden Balken auf die Ränder der bemalten Verputze gedrückt und diese verletzt hatten. Zu den verwendeten Materialien schreibt Oskar Emmenegger: «Die Rückfixierung [der bemalten Verputze] erfolgte bei schmalen Öffnungen mit Monumentique und Kaliwasserglas, bei breiten Kavernen [Hohlräumen] wurde mit Monumentique vorgefestigt, dann mit einer Mischung aus Sumpfkalk und hydraulischem Kalk hintergossen und mit leichtem Druck zurückgepresst.»<sup>146</sup> Die vorgesehene Abnahme der nachgedunkelten Retuschen von 1943 wurde nicht ausgeführt; die Fehlstellen sollten erst nach der definitiven Aufstellung des Zyklus neutral retuschiert werden.<sup>147</sup>



#### 5.5 Transport der Gefache in den Kulturgüterschutzraum des Rätischen Museums in Chur

Die Restaurierung der Todesbilder in Andeer war Anfang März 1978 abgeschlossen.<sup>148</sup> Zwei Jahre später schrieb Jörg Joos an Konservatorin Leonarda von Planta, dass die Lagerung der Gefache in seinem Atelier aus Platz- und Sicherheitsgründen nicht mehr länger möglich sei. Als Alternative bot er ein anderes Lokal in Andeer an, dessen Miete monatlich Fr. 50.– gekostet hätte.<sup>149</sup> Am 23. Mai 1980 transportierte die Firma «Gebr. Kuoni Chur AG» die restaurierten Todesbilder indes von Andeer in den Kulturgüterschutzraum «Sand» des Rätischen Museums in Chur.<sup>150</sup> Oskar Emmenegger und seine Mitarbeiter restaurierten die andere Hälfte der Todesbilder zwischen Ende Oktober 1980 und Mitte Januar 1981 im Atelier in Merlischachen.<sup>151</sup> Anschliessend wurden die Gefache am 15. Januar 1981 durch die Firma «Gebr. Kuoni Chur AG» in den Kulturgüterschutzraum «Sand» befördert.<sup>152</sup> Alle Gefache und Rahmenbretter waren dazu in Wellkarton eingepackt und mit Stahl- und Eisenbändern gesichert worden (**Abb. 38–40**). Die Todesbilder waren dadurch zwar gut vor mechanischen Beschädigungen geschützt, zugleich aber jeglicher Betrachtung und Kontrolle entzogen.<sup>153</sup>

38 – 40 Verpackte Gefache und Rahmen-  
teile im Kulturgüterschutzraum Sand in Chur,  
12. Mai 2005.

#### 5.6 Verbleib der Gefache im Kulturgüterschutzraum und Abrechnung der bisherigen Restaurierungsarbeiten

Nach Abschluss der Renovation des Museumsgebäudes sah Direktorin Leonarda von Planta anfangs 1981 keine Möglichkeit, die Todesbilder in die neu konzipierte Ausstellung zu integrieren.<sup>154</sup> Im Folgenden fanden Gespräche über eine Rückgabe des Zyklus ans Bistum und eine Aufstellung der Gefache im Bischöflichen Schloss bzw. im geplanten Domschatzmuseum statt.<sup>155</sup> Am 18. November 1985 schrieb Ingrid R. Metzger,<sup>156</sup> Direktorin des Rätischen Museums seit Mitte 1982,<sup>157</sup> dem bischöflichen Generalvikar Giusep Pelican,<sup>158</sup> dass die Todesbilder nicht mehr län-

ger im Kulturgüterschutzraum «Sand» bleiben könnten. Das Museum löse seine Depots in Chur auf und überführe die Objekte in einen Kulturgüterschutzraum in Haldenstein. Die Versicherungssumme für die gelagerten Gegenstände werde reduziert und schliesse den Bildzyklus künftig nicht mehr ein. Sie forderte den bischöflichen Generalvikar auf, die Malereien bis am 31. März 1986 zurückzunehmen.<sup>159</sup> Die Vertreter des Museums, der Denkmalpflege und des Bistums einigten sich im Mai 1986, die Gefache aus Rücksicht auf ihren beeinträchtigten Erhaltungszustand im Kulturgüterschutzraum «Sand» zu belassen. Die Denkmalpflege erklärte sich bereit, die Verantwortung für diesen Raum zu übernehmen, während das Rätische Museum die Prämien für die Versicherung der Todesbilder bis Ende 1986 bezahlen musste.<sup>160</sup>

Der Luzerner Architekt Moritz Raeber<sup>161</sup> erhielt vom Bistum den Auftrag, Möglichkeiten für die Aufstellung des Zyklus im Bischöflichen Schloss zu prüfen.<sup>162</sup> Da die Restaurierungsarbeiten erst nach der definitiven Aufstellung der Todesbilder abgeschlossen werden konnten, schlug Diego Giovanoli von der Denkmalpflege Graubünden vor, die bisherigen vom Rätischen Museum bezahlten Massnahmen als erste Etappe abzurechnen und durch den Bund subventionieren zu lassen.<sup>163</sup> Die subventionberechtigten Kosten beliefen sich seit 1972 auf insgesamt Fr. 80 721.<sup>164</sup> Die Subvention in der Höhe von Fr. 27 445 wurde dem Rätischen Museum im Sommer 1987 ausbezahlt (Beitragsatz: 34 %).<sup>165</sup>

## 6 Die aktuelle Restaurierung

### 6.1 Einleitung

Die Bemühungen um eine Beendigung der Restaurierung des Zyklus mit den Todesbildern wurden im Herbst 2005 wieder aufgenommen. Die Restauratoren Doris Warger und Jörg Joos transportierten die bemalten Gefache am 10. und 11. Oktober vom Kulturgüterschutzraum «Sand» in das als Atelier eingerichtete ehemalige Weinlager («Flaschenlager») des Bischöflichen Schlosses. Sie prüften ihren Erhaltungszustand und erarbeiteten ein Konzept zur Konservierung und Restaurierung.<sup>166</sup> Anfangs 2012 fanden eine weitere Umlagerung des Zyklus in einen Raum im Erdgeschoss des Bischöflichen Schlosses und zusätzliche Untersuchungen statt. Doris Warger verfasste im folgenden Jahr einen zweiten Bericht.<sup>167</sup> Im Frühling 2018 wurden die Gefache erneut innerhalb des Bischöflichen Schlosses versetzt. Die Restauratoren legten drei Musterfelder an, um das weitere Vorgehen zu bestimmen.<sup>168</sup> Die Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten des gesamten Bildzyklus dauerten von Herbst 2018 bis Frühling 2020. Sie wurden von Doris Warger, Ivano Rampa, Elsbeth Rampa und Florian Nick ausgeführt.<sup>169</sup>

Im Unterschied zu den früheren Restaurierungen sind diese jüngsten Massnahmen in den Archiven kaum dokumentiert.<sup>170</sup> Dieses Kapitel stützt sich deshalb auf die erwähnten Restaurierungsberichte und einen Vorbericht, der 2006 in den Jahresberichten des Archäologischen Dienstes und der Denkmalpflege Graubünden veröffentlicht wurde.<sup>171</sup>

### 6.2 Verlegung der Todesbilder 2005

Die Restauratoren reinigten die rohen Betonwände und -decken der beiden Räume des «Flaschenlagers» zunächst mit Wasserdampf und behandelten sie präventiv mit Wasserstoffsuperoxyd gegen Mikroorganismen. Die Wände des westlichen Raums erhielten danach einen neuen Anstrich.

Die klimatischen Bedingungen erwiesen sich im Sommer und Herbst als geeignet für die eingelagerten Objekte. Im Winter und Frühling konnten die Räume mit der bestehenden Heizung auf eine Temperatur von 13 bis 15 Grad Celsius erwärmt werden, wobei die relative Luftfeuchtigkeit zwischen 65 und 70 Prozent schwankte.<sup>172</sup>

Für die Lagerung und flexible Bearbeitung der 350–400 Kilo schweren Gefache konstruierten die Fachleute spezielle Wagen: Sie befestigten Palette und Dreischichtplatten auf Rollwagen und verschraubten sie mit je zwei aus Kanthölzern gebildeten, rechtwinkligen Dreiecken.<sup>173</sup>

Im Kulturgüterschutzraum «Sand» wurde am 10. Oktober 2005 ein Portalkran mit Flaschenzug eingerichtet, um die Gefache anzuheben und auf Palette zu stellen. Anschliessend wurden die Palette mit einem Hubstapler vom Depotraum im Kellergeschoss zu einem Lastwagen transportiert. Dort band man die Gefache einzeln auf der Ladefläche an und fuhr sie in Ladungen von vier bis sieben Stück zum Bischöflichen Schloss. Vor dem Tor des «Flaschenlagers» wurden sie mittels einer eigens gebauten Rampe auf die Rollwagen geladen, mit Schrauben an den rechtwinkligen Dreiecken fixiert und in die beiden Räume gebracht.<sup>174</sup>

Die Gefache und Rahmenbretter waren 1978 bzw. 1981 in Wellkarton eingepackt und Erstere mit Stahl- und Eisenbändern gesichert worden. Diejenigen Gefache, welche in Merlischachen restauriert worden waren, konnten mithilfe seitlicher Ringschrauben angehoben werden, die anderen wurden mit Gurten umfasst.<sup>175</sup>

### 6.3 Ergebnisse der Voruntersuchung 2005

#### 6.3.1 Bildträger

Das Gefüge der verzapften Balken ist geschwächt, seit diese 1882 wegen der Verlegung des Zyklus vom Bischöflichen Schloss ins Rätische Museum zersägt wurden.<sup>176</sup> Lediglich die unteren Balken der Sockelfelder und die oberen Balken der Gefache des oberen Registers sind ganz erhalten. Die Ecken der Balken wurden Ende 1976 auf den Vorder-, Schmal- und Rückseiten der Gefache mit aufgesetzten oder ins Holz eingelassenen Winkeleisen verstärkt.<sup>177</sup>

Auf der Rückseite des 1. Sockelfelds ist die gemauerte Füllung sichtbar. Das Bruchsteinmauerwerk besteht aus unterschiedlich grossen, in Kalkmörtel eingebetteten Bruch- und Bollensteinen sowie Backsteinen. Die sehr eben gearbeiteten Bildseiten deuten darauf hin, dass die Ausmauerung der Gefache von hinten gegen eine Schalung erfolgte.

Die Bemalung liegt auf einer ca. 5 Millimeter dünnen Kalkmörtelschicht, die auf einem rauhen, leicht versinterten Verputz liegt.<sup>178</sup> Das zeitliche Verhältnis der beiden Verputze untereinander wie auch zum Fachwerk und zur Bemalung ist nicht geklärt. Auf den Rückseiten der Gefache wurde der Verputz angeworfen und in noch feuchtem Zustand bündig gekratzt. Die Oberfläche zeigt sich darum aufgeraut.<sup>179</sup>

#### 6.3.2 Maltechnik

Die Wandmalereien sind mit verschiedenen Grautönen ausgeführt (Grisaillen). Ihre Maltechnik ist nicht geklärt. Oskar Emmenegger zieht eine Temperamalerei<sup>180</sup> in Erwägung.<sup>181</sup> 1976 wies Hermann Kühn in der Malschicht Proteine und «verseifbares (trocknendes)» Öl als Bindemittel nach. Es lässt sich nicht mehr beurteilen, ob es sich



41 Churer Todesbilder. Szene der *Jungfrau* (23). Inschrift und Jahreszahl 1579 am linken Oberschenkel des Mannes, um 1937.

dabei um Bestandteile des originalen Bindemittels handelt oder ob sie durch spätere restauratorische Interventionen eingebracht worden sind.<sup>182</sup>

Die dünne Kalkmörtelschicht wurde vermutlich noch in feuchtem Zustand mit einer dunkel-violett-grauen Untermalung grundiert und die Malerei in filigraner Pinseltechnik zeichnerisch darauf gesetzt. Nebst schwarzen Konturen und weissen Höhungen beleben blaue, gelbe, grüne und rote Farbtöne<sup>183</sup> die Szenen.

Hermann Kühn stellte fest, dass die dunkelviolettblau-graue Untermalung Calciumcarbonat (Kalksteinmehl), splitterige schwarze bis dunkelbraun-rote und dunkelviolette Teilchen von Blauholzlack<sup>184</sup> sowie geringe Mengen Azurit und Bleiweiss enthält. Er vermutete, dass die rötlichen Farbanteile am Licht verblichen sind, weshalb die Untermalung heute gräulicher wirkt als früher. Falls diese Befunde durch weitere Untersuchungen bestätigt werden, deuten sie auf ein ursprünglich farbigeres Erscheinungsbild der Wandmalereien hin.<sup>185</sup>

### 6.3.3 Erhaltungszustand

Die Wandmalereien sind in einem sehr guten Zustand erhalten, wobei die Lesbarkeit der Sockelfelder mehr beeinträchtigt ist als jene der Todesbilder im oberen und mittleren Register. Sie sind nie übermalt worden.<sup>186</sup> Vor allem in den Darstellungen des mittleren Registers sind manche Gesichter beschädigt<sup>187</sup> und mehrere Szenen weisen Rötelzeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts auf.<sup>188</sup> In den Szenen *Bettelmönch* (22), *Jungfrau* (23) und *Alte Frau* (24) finden sich nachträgliche deutsche und lateinische Inschriften (Abb. 41).<sup>189</sup> Die Gefache des mittleren Registers dürften den Besuchern wegen ihrer Höhe besonders gut zugänglich gewesen sein.<sup>190</sup>

Als jüngere Schäden erwähnen Doris Warger und Jörg Joos Ausbrüche am Rand der Bildfelder und wenige statische Risse in den gemauerten Füllungen. Lose Verputzteile in den verpackten Ausfachungen weisen auf Schäden durch Erschütterungen hin, die während des 1980 bzw. 1981 erfolgten Transports der Gefache von den Ateliers in Andeer und Merlischachen in den Kulturgüterschutzraum «Sand» in Chur entstanden.

Die Restauratoren halten fest, dass an den Bildoberflächen noch wenige Verpackungsreste kleben. Die Oberflächen der Sockelfelder und einzelner ungenügend verpackter Gefache seien stark verschmutzt. Vor allem bei den Ausfachungen des mittleren und unteren Registers seien die Putzhöhungen der dünnen Kalkmörtelschicht und die Malschicht durch frühere Reinigungen, die Reibungsfläche der Verpackung oder andere mechanische Vorgänge leicht abgerieben worden. Die Restaurierungen von 1943 und 1976 bis 1981 seien mittels der Mörtelmischungen der Putzergänzungen und der Mal- und Bindemittel der Retuschen erkennbar. Ihre Ausführungsqualität würde die Lesbarkeit der originalen Malereien teilweise beeinträchtigen. Zahlreiche kleinere Vertiefungen seien nicht gekittet, sondern nur eingefärbt worden.<sup>191</sup>

#### 6.3.4 Konzept für die Konservierung und Notsicherung

Im Folgenden wird das Restaurierungskonzept von Doris Warger skizziert. Randsicherungen und partielle Abdeckungen aus Papier müssten entfernt und die Malschichtoberflächen von Konservierungsmitteln befreit werden.<sup>192</sup> Vor allem entlang der Ränder der Bildfelder, aber auch im Bereich der durch Erschütterungen entstandenen Schäden und in einzelnen hohl liegenden Zonen seien zusätzliche Verputzsicherungen notwendig. Ebenso seien die wenigen neuen Risse wenn möglich auszugießen und zu stabilisieren.

Einige ältere Putzergänzungen lägen heute lose auf ihrem Untergrund und müssten erneuert werden. Diese neu verputzten Partien sollten wegen ihrer Integration in das Gesamterscheinungsbild des Zyklus mit einem neutralen Grauton eingefärbt werden. Durch Retuschieren der hellen Fehlstellen, die durch die Oberflächenreduktion entstanden sind, könnte die Lesbarkeit der detailreichen Malereien erheblich verbessert werden.

Je nach System der Aufstellung der Gefache im künftigen Domschatzmuseum müssten die Rahmenbalken zusätzlich mit Metall verstärkt oder direkt an der neuen Grundkonstruktion befestigt werden. Die verzierten bzw. mit Inschriften versehenen Bretter sind unterschiedlich stark nachgedunkelt. Erste Reinigungsversuche seien erfolglos geblieben; weitere Schritte seien aus konservatorischen Gründen nicht erforderlich.<sup>193</sup>



42 Churer Todesbilder, 1543. Jahreszahl 1543 im Hintergrund der Szene des *Grafen* (15). Domschatzmuseum Chur.

#### 6.4 Verlegung der Todesbilder 2012

Am 20. Februar 2012 erfolgte der Transport der Gefache vom «Flaschenlager» in einen Raum im Erdgeschoss des Bischöflichen Schlosses. Die Beteiligten setzten dazu einen kleinen Lastwagen mit einem Hebekran ein. Die Bildseiten hatten sie zuvor mit Tüchern, Luftpolsterfolien und Faserplatten geschützt, die auf den Rückseiten über Holzzulagen mit Gurten zusammengebunden und stabilisiert wurden.

Mit dem Kran konnten die Gefache samt Rollwagen über eine Rampe auf die Ladefläche gehoben werden. Die geringe Höhe des Lastwagens ermöglichte die Fahrt in den Innenhof des Bischöflichen Schlosses bis vor die Türe des derzeitigen Lagerortes.<sup>194</sup>

### 6.5 Ergebnisse der Untersuchung 2012

Im Zusammenhang mit der jüngsten Verlegung des Zyklus fanden eine Kontrolle des Zustands und vertiefte Untersuchungen statt: Architekt Gion Signorell beauftragte die Firma Mazzetta & Menegon Partner AG, Untervaz, mit einer Vermessung der Gefache mit einem 3D-Laserscanner. Sie diente als Grundlage für die Planung der Konstruktion zur Aufnahme des Zyklus im Domschatzmuseum.

Die Restauratoren beleuchteten die Bildfelder zudem mit UV-Licht, um beispielsweise Kittungen, Klebemittel oder Fasern besser erkennen zu können.<sup>195</sup> Sie protokollierten den Zustand und nahmen entlang der Ränder einzelne Sicherungsarbeiten vor. Im Hintergrund der Szene des *Grafen* (15) entdeckten sie die bisher nicht beachtete, mit weisser Farbe gemalte Jahreszahl «1543» (Abb. 42).<sup>196</sup>

Zum Bildträger schreibt Doris Warger, dass die raue, leicht versinterte Oberfläche des Verputzes auf einen gewissen zeitlichen Abstand der Bemalung deutet. Die nur 1 bis 5 Millimeter dünne Kalkmörtelschicht hat eine geglättete Oberfläche, die als Malgrund dient.<sup>197</sup> Die graue Untermalung wurde erst nach der Anbringung der Deckbretter aufgetragen. Sie weist keine graphische Vorzeichnung, sondern eine grauviolette Pinselzeichnung auf, welche die Malerei aus schwarzen und weissen Pinselstrichen unterlegt. Die gelben, grünen und roten Farbtöne sind in beeinträchtigtem Zustand erhalten. Es sollte geklärt werden, ob sie original sind.<sup>198</sup>

### 6.6 Die Musterfelder von 2014

Im Mai 2014 bestimmten die Restauratoren drei Musterfelder an Gefachen, die in unterschiedlichem Zustand erhalten waren. Die im Restaurierungskonzept von 2013 vorgeschlagenen Massnahmen sollten umgesetzt werden, um das methodische Vorgehen und die Zielsetzung zu präzisieren und als Grundlage für die Berechnung der Kosten zu dienen.<sup>199</sup>

Die Fachleute entfernten Gewebekaschierungen entlang der Ränder der Bildfelder und Reste von Klebemitteln mit Aceton, wobei sie Verschmutzungen zwar partiell beseitigten, ältere Überzüge und Firnissschichten sowie Spuren der Rezeptions- und Restaurierungsgeschichte aber grundsätzlich belassen. Sie nahmen vor allem an den ausgebrochenen Rändern Ergänzungen an den Putzschichten vor. Dabei glichen sie den neuen Mörtel in Körnung und Farbe dem historischen Mörtel an und führten ihn bündig zur Oberfläche aus.

Die Malschichten befanden sich insgesamt in einem stabilen Zustand; seit der Sicherung loser oder gefährdeter Partien durch Oskar Emmenegger und Jörg Joos hatten sich nur einzelne kleinere Schollen vom Untergrund gelöst. Die Restauratoren erprobten zu deren Stabilisierung verschiedene Klebemittel, wobei sie mit «Tylose» gute Ergebnisse erzielten. Mit der Anbringung der Retuschen sollten laut Doris Warger die künstlerische Qualität und der Detailreichtum der Malereien zur Geltung gebracht werden. Die Restauratoren nahmen keine Ergänzungen oder Rekonstruktionen fehlender Partien vor, sondern sie tönten Fehlstellen mit Aquarellfarbe so ein, dass diese gegenüber der Malerei in den Hintergrund treten. Von Versuchen, die Retuschen durch feine Striche oder Punkte zu strukturieren, wurde abgesehen.<sup>200</sup> Bei den Putzergänzungen erfolgte ein erster Farbauftrag mit einer mit Rebschwarz pigmentierten Tünche auf den frischen Putz, danach folgten Lasuren mit Aquarellfarbe.<sup>201</sup>

Als Voraussetzung für die bevorstehende Restaurierung des gesamten Zyklus nannte Doris Warger eine differenzierte Bewertung des ursprünglichen Bestands wie auch der späteren Veränderungen, einschliesslich einer Beurteilung der historischen Fotografien.<sup>202</sup>

## 7 Fotodokumentation

Die 150 historischen Fotografien werden in der vorliegenden Arbeit erstmals zusammengestellt. Sie finden sich in den Archiven der Denkmalpflege des Kantons Graubünden, des Staatsarchivs Graubünden, des Rätischen Museums und im Eidgenössischen Archiv für Denkmalpflege in Bern. Die einzelnen Aufnahmen sind im Katalog erfasst.<sup>203</sup>

Paul Zinsli veröffentlichte 1937 als erster Autor elf Fotos der Todesbilder sowie ein Foto einer Darstellung der Göttin Diana (**Abb. 170**).<sup>204</sup> Das Fotoatelier Lang,<sup>205</sup> Chur, hatte drei bemalte Gefache<sup>206</sup> fotografiert, der Verfasser die anderen Szenen.<sup>207</sup>

Im Herbst 1942 wurden im Basler Museum «Kleines Klingental» in der Ausstellung «Der Tod von Basel» Fotos der Churer Todesbilder gezeigt.<sup>208</sup> Sie stammten vom Fotoatelier Lang in Chur und von Robert Spreng<sup>209</sup> in Basel.<sup>210</sup> Nach der Restaurierung der bemalten Gefache durch Heinrich Müller fotografierte sie Walter Zurlinden,<sup>211</sup> Chur, im Herbst 1943.<sup>212</sup>

Im Zusammenhang mit der Restaurierung des Bildzyklus von 1976 bis 1981 durch Oskar Emmenegger und Jörg Joos<sup>213</sup> wurde der Vorzustand 1971 und im Mai 1976 fotografiert.<sup>214</sup> Der unbekannte Fotograf von 1971 hielt erstmals alle acht Sockelfelder einzeln fest.<sup>215</sup> Eine fotografische Dokumentation des Nachzustands ist nicht erfolgt.

Im Hinblick auf die bevorstehende Restaurierung fotografierte Ralph Feiner,<sup>216</sup> Malans, die bemalten Gefache am 30. November 2005 mit der Unterstützung von Armon Fontana und Doris Warger. Anfangs 2012 machte er zur Beurteilung des Zustands der Malereien von einzelnen Motiven UV-Aufnahmen.<sup>217</sup> Den Zustand nach der jüngsten Restaurierung des Bildzyklus dokumentierte der Fotograf im Frühling 2020.

Seit 1937 sind Fotos der folgenden Szenen publiziert worden: *Austreibung aus dem Paradies* (3), *Arbeit der ersten Eltern* (4) und *Beinhaus* (5),<sup>218</sup> *Papst* (6) und *Kaiser* (7),<sup>219</sup> *König* (8),<sup>220</sup> *Kaiserin* (9) und *Königin* (10),<sup>221</sup> *Bischof* (11) und *Churfürst* (12),<sup>222</sup> *Graf* (15) und *Domherr* (16),<sup>223</sup> *Richter* (17) und *Fürsprecher* (18),<sup>224</sup> *Jungfrau* (23) und *Alte Frau* (24),<sup>225</sup> *Ritter, Tod und Teufel* (29),<sup>226</sup> *Krämer* (34)<sup>227</sup> und *Bauer* (35).<sup>228</sup> Die Aufnahmen der anderen Darstellungen, der Sockelfelder und der Aufstellung des Zyklus im Rätischen Museum sind bisher nicht veröffentlicht worden. Keiner der genannten Fotografen hat die verzierten bzw. mit Inschriften versehenen Bretter dokumentiert. Der Zyklus mit den Todesbildern ist der Öffentlichkeit daher bis heute im Wesentlichen durch die im 19. Jahrhundert publizierten Lithographien und Federzeichnungen bekannt.<sup>229</sup>





# IV Die Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J.

## 1 Einleitung

Die Darstellungen des Churer Zyklus gehen mit Ausnahme der Szene *Ritter, Tod und Teufel* (29), die einen Kupferstich von Albrecht Dürer nachbildet,<sup>1</sup> auf die Holzschnittserie mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J.<sup>2</sup> zurück. Im Folgenden wird der Forschungsstand zu dieser graphischen Folge zusammengefasst,<sup>3</sup> wobei die ikonographischen und stilistischen Aspekte zur Vermeidung von Wiederholungen in den entsprechenden Kapiteln zum Churer Zyklus behandelt werden.<sup>4</sup>

## 2 Die verschiedenen Ausgaben

### 2.1 Die Buchausgabe von 1538

Holbeins *Bilder des Todes* wurden 1538 von Melchior und Gaspard Trechsel für die Verleger und Buchhändler Jean und François Frelon unter dem Titel «Les simulachres & historiées faces de la mort»<sup>5</sup> in Lyon erstmals als kleinformatiges Buch gedruckt. Die Ausgabe enthielt 41 Holzschnitte (48 x 65 Millimeter), die der Formschneider Hans Lützelburger<sup>6</sup> nach Entwürfen des Künstlers in Basel gestochen hatte.<sup>7</sup> Laut Christian Rümelin ist der Anteil von Lützelburger an der qualitätvollen Holzschnittfolge bisher unterschätzt worden: Er hebt dessen Signatur «HL» am Bett der Herzogin hervor und schreibt, dass im Vorwort der ersten Ausgabe der Formschneider, nicht der entwerfende Künstler als Urheber der *Bilder des Todes* erwähnt werde (Abb. 43). Dies deutet auf eine hohe Wertschätzung des Formschneiders im 16. Jahrhundert hin.<sup>8</sup>

Vermutlich entwarf Holbein die Motive wie im frühen 16. Jahrhundert üblich auf Papier.<sup>9</sup> Diese Vorzeichnungen wurden seitenverkehrt auf die Holzstöcke übertragen und von Lützelburger geschnitten. Die Szenen erhielten ihre ursprüngliche Ausrichtung durch den Druckvorgang zurück.<sup>10</sup>

Melchior und Gaspard Trechsel hatten bereits 1525 eine Serie von 53 Todesbildern bestellt. Als der Formschneider im folgenden Jahr starb, waren erst 41 Holzstöcke geschnitten. Sie wurden der Druckerei Trechsel per Gerichtsbeschluss zugesprochen.<sup>11</sup> Die Veröffentlichung der Holzschnittfolge verzögerte sich aus unbekanntenen Gründen um zwölf Jahre. Als mögliche Erklärungen dafür wurden die satirische, sozialkritische Wiedergabe mehrerer Vertreter des Klerus<sup>12</sup> und eine zu hohe Auslastung der Druckerei angeführt. Jean de Vauzelles<sup>13</sup> erwähnte im Vorwort zur Ausgabe von 1538 überdies das Fehlen eines begabten Formschneiders zur weiteren Bearbeitung der unvollendeten Holzstöcke.<sup>14</sup>

Jean de Vauzelles fügte einen Brief an die Äbtissin des Klosters Saint-Pierre in Lyon als Einleitung, französische Verse zu den *Bildern des Todes* und vier Abhandlungen im Anhang hinzu.<sup>15</sup> Der Umfang des Buchs beträgt 52 Blatt im Quartformat.

Die Gestaltung der bebilderten Seiten lehnt sich an die Dreiteilung *inscriptio, pictura und subscriptio* von Emblembüchern an (Abb. 44).<sup>16</sup> Die Darstellungen sind jeweils im Zentrum der Seiten angeordnet. Darüber stehen anstelle von Bildüberschriften<sup>17</sup> lateinische Bibelzitate mit Quellenangaben. Es ist nicht geklärt, wer diese Bibelzitate zusammengestellt hat. Sie sind etwa zur Hälfte mit denjenigen des um 1523 entstandenen sog. Todesalphabets nach Holbein identisch.<sup>18</sup> Unterhalb der Motive finden sich gereimte vierzeilige französische Verse (sog. quatrains), die Gilles Corrozet zugeschrieben werden.<sup>19</sup> Sie stehen in einer engeren Beziehung zu den *Bildern des Todes* als die Bibelzitate, da sie eigens für die Holzschnittfolge entworfen wurden.<sup>20</sup> Im Unterschied zu den mittelalterlichen Totentänzen findet kein Dialog zwischen den Personifikationen des Todes und den Ständevertretern mehr statt.<sup>21</sup>



43 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die Hertzogin*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

44 Buchausgabe «Les simulachres & historiées faces de la mort» der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., Lyon 1538. Aufgeschlagen: fol. C2 verso / C3 recto. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



## 2.2 Die sog. Probedrucke

Die Holzschnitte mit den *Bildern des Todes* nach Holbein sind bereits vor der 1538 erschienenen Buchausgabe gedruckt worden: Die sog. Probedrucke<sup>22</sup> sind sehr qualitätsvolle, einseitig bedruckte Abzüge auf Papier. Sie weisen einzeilige deutsche Überschriften auf, welche die Personen bzw. Szenen benennen. Da die Druckerei Trechsel keine deutschen Texte publizierte, dürfte der Bildzyklus in Basel gedruckt worden sein, bevor die Holzstöcke nach Lyon gelangten. Die sog. Probedrucke werden vor Lützelburgers Tod, also spätestens 1526 datiert. Die Druckerei ist nicht überliefert.<sup>23</sup> Die Mehrheit dieser frühen Holzschnittfolgen<sup>24</sup> umfasst nur vierzig Bilder mit kursiven Überschriften, da die Szene des Astronomen fehlt (Abb. 45).<sup>25</sup> Sie unterscheiden sich hinsichtlich der Abfolge und Bezeichnungen der Motive.<sup>26</sup>



45 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Astronom oder Sternenseher*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

Das Kupferstichkabinett Berlin besitzt 23 lavierte Federzeichnungen mit den *Bildern des Todes* nach Holbein, die als Entwürfe für kleine runde Kabinettscheiben dienen (Abb. 46–47). Die Federzeichnungen des Kaisers und des Gebeins aller Menschen [Beinhaus] sind mit der Jahreszahl 1527 versehen.<sup>27</sup> Diese Datierung belegt, dass die Rezeption der sog. Probedrucke bereits in den 1520er-Jahren einsetzte.

Als weitere Werke, die auf Holbeins *Bilder des Todes* zurückgehen, wies Stephanie Buck franko-flämische Buchmalereien des «1520s Hours Workshop»<sup>28</sup> nach. Die 1526/1528 datierte September-Miniatur des Doheny-Meisters im Stundenbuch Smith-Lesouëf Ms. 42<sup>29</sup> in Paris zeigt einen pflügenden Bauern und einen Sämann auf einem Feld (Abb. 48). Die Bildkomposition, den pflügenden Bauern und die hügelige Landschaft mit einer Siedlung im Hintergrund übernahm der Buchmaler von Holbeins Szene des Ackermanns; die Todesfigur ersetzte er durch den Sämann (Abb. 49).<sup>30</sup> Holbeins Komposition des Ackermanns wurde bei den franko-flämischen Buchmalern für die Illustration des Monatsbilds September bzw. Oktober zur Standardvorlage.<sup>31</sup> Buck legte dar, dass sich Holbein bei der Gestaltung der *Bilder des Todes* von früheren franko-flämischen Buchmalereien hatte inspirieren lassen und brachte diese bildlichen Übernahmen mit der Reise des Künstlers nach Frankreich im

Jahr 1524<sup>32</sup> in Verbindung. Sie illustrierte ihre These mit der seitenverkehrten September-Miniatur des Meisters des Jean de Mauléon im 1524 datierten Stundenbuch Ms. 449<sup>33</sup> in Baltimore (Abb. 50). Den Laute spielenden Liebhaber der Nonne zitierte Holbein aus der Mai-Miniatur<sup>34</sup> derselben Handschrift (Abb. 51–52).<sup>35</sup>



« 46 Süddeutsch, lavierte Federzeichnung *Der Kaiser*, 1527. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

◁ 47 Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Kaiser*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



◁ 48 Doheny-Meister, September-Miniatur im Stundenbuch Ms. Smith-Lesouëf 42, fol. 13, 1526/1528. Bibliothèque nationale de France, Paris.

◁ 49 Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Bauer*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

50 September-Miniatur im 1524 datierten Stundenbuch des Jean de Mauléon. Baltimore, The Walters Art Museum.



51 Mai-Miniatur im 1524 datierten Stundenbuch des Jean de Mauléon. Baltimore, The Walters Art Museum.



### 2.3 Die späteren Ausgaben

Zwischen 1538 und 1562 erschienen in Lyon 16 weitere Auflagen der *Bilder des Todes* nach Holbein. Neun dieser Auflagen enthielten lateinische, fünf französische und je eine italienische und spanische Texte. Frank Petersmann geht davon aus, dass die Drucker für die Motive die originalen Holzstöcke der Erstausgabe von 1538 wiederverwendet haben. Er schätzt die Höhe einer Auflage auf 600 Abzüge.<sup>36</sup>

Neben den erwähnten 16 Auflagen sind 15 Nachdrucke bekannt, von denen drei zwischen 1546 und 1551 in Venedig und zwölf zwischen 1555 und 1573 in Köln erschienen sind.<sup>37</sup> Die grosse Anzahl der gedruckten Ausgaben lässt auf eine hohe Wertschätzung und eine enorme Verbreitung der Holzschnittfolge schliessen.<sup>38</sup> Holbeins *Bilder des Todes* dienten als Vorlagen für zahlreiche Kopien.<sup>39</sup>



52 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die Nonne*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

Die Brüder Frelon gaben im Jahr 1542 zwei weitere Ausgaben der Holzschnittfolge mit französischen bzw. lateinischen Texten heraus. Sie ersetzten darin die Texte von Vauzelles durch reformatorische Anleitungen zur Seelsorge an Kranken und Sterbenden von Urbanus Rhegius und Caspar Huberinus<sup>40</sup> sowie Texte von den Kirchenvätern Cyprian und Chrysostomos.<sup>41</sup> Die französischen Verse wurden von Georg Oemler (lat. Georgius Aemilius) ins Lateinische übersetzt.<sup>42</sup> Die lateinischen Bibelzitate über den Holzschnitten wichen geringfügig von denjenigen in der Ausgabe von 1538 ab.<sup>43</sup> Die lateinische Ausgabe erhielt den Titel *Imagines de morte*.<sup>44</sup> In der Ausgabe von 1547 wurden erstmals acht Holzschnitte mit Szenen veröffentlicht, die von Holbein entworfen, aber von Lützelburger nicht mehr geschnitten worden waren.<sup>45</sup> Sie zeigen folgende Personen der sog. Randgruppe: Bettler, Blinder, Fuhrmann, Räuber, Landsknecht, Spieler, Trunkenbold und Verrückter (Abb. 53–60).<sup>46</sup> Vier weitere Holzschnitte geben spielende Kinder wieder (Abb. 61–64).<sup>47</sup> Die Ausgabe von 1562 beinhaltete als neue Ständevertreter die «junge Gattin» und den «jungen Gatten» sowie zusätzliche Kinder.<sup>48</sup>



53 *Der Bettler.*



54 *Der Blinde.*



55 *Der Fuhrmann.*



56 *Der Räuber.*



57 *Der Landsknecht.*



58 *Der Spieler.*



59 *Der Trunkenbold.*



60 *Der Verrückte.*

53–60 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. Die sog. Randgruppe. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



61 Drei Kinder mit Pfeil und Bogen und einer Standarte.



62 Knabe mit Pfeil und Schild.



63 Drei Knaben mit Trophäen.



64 Bacchantischer Zug.

### 3 Beschreibung

Der Zyklus setzt mit den vier alttestamentlichen Szenen Schöpfung, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies und Arbeit der ersten Eltern ein (Abb. 65–68). Die Beinhauszene zeigt musizierende Skelette vor einem Beinhaus (Abb. 69). Dieses nimmt die Gebeine von Menschen aller Stände auf und symbolisiert deren Gleichheit im Tod. Das Konzert bildet den Auftakt zu den 34 Darstellungen, in denen der personifizierte Tod in hierarchischer Abfolge Menschen verschiedener Stände in ihrem Umfeld begegnet und sie vom Leben abberuft (Abb. 3–5, 43, 45, 47, 49, 52, 70–95). Im Unterschied zu den mittelalterlichen Totentänzen teilt Holbein den reigenartigen Aufzug der dem Tod geweihten Menschen in voneinander unabhängige Einzelbilder. Der Tod tanzt nicht mehr mit den Menschen, sondern er führt oder reisst sie in ihrer vertrauten Umgebung und bei ihren alltäglichen Verrichtungen aus dem Leben. Den Grundgedanken der mittelalterlichen Totentänze, die Gleichheit aller Ständevertreter vor dem Tod, behält er hingegen bei. Den Abschluss des Zyklus bilden ein Weltgericht und ein Wappen des Todes (Abb. 6–7).

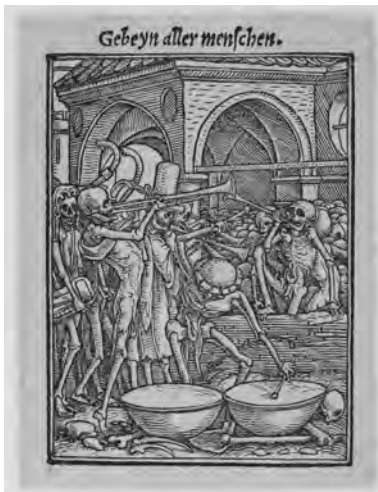


65–68 Holzchnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



65 Die Erschaffung Evas.  
66 Der Sündenfall.

67 Die Vertreibung aus dem Paradies.  
68 Adam bebaut die Erde.



69 Die Gebeine aller Menschen.



70 Der Papst.



47 Der Kaiser.



71 Der König.



5 Der Kardinal.



72 Die Kaiserin.



73 Die Königin.



74 Der Bischof.

5, 47, 69–74 Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J., vor 1526. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.





75 Der Herzog.



76 Der Abt.



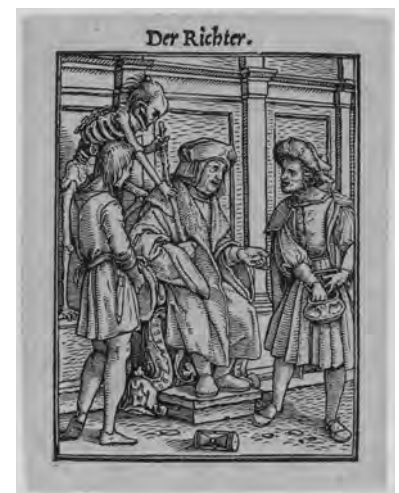
77 Die Äbtissin.



78 Der Edelmann.



79 Der Domherr.



80 Der Richter.



81 Der Fürsprecher.



82 Der Ratsherr.

75–82 Holzchnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J., vor 1526. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

83 *Der Prediger.*84 *Der Pfarrherr.*85 *Der Mönch.*52 *Die Nonne.*86 *Die alte Frau.*3 *Der Arzt.*45 *Der Astronom oder Sternenseher.*87 *Der Reiche.*

3, 45, 52, 83–87 Holzchnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



88 *Der Kaufman.*



89 *Der Seefahrer.*



90 *Der Ritter.*



4 *Der Graf.*



91 *Der alte Mann.*



92 *Die Gräfin.*



93 *Die Edelfrau.*



43 *Die Herzogin.*

4, 43, 88-93 Holzchnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J., vor 1526. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

94 *Der Krämer.*49 *Der Bauer.*95 *Das Kind.*6 *Das Jüngste Gericht.*7 *Das Wapen des Todes.*

6-7, 49, 94-95 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

## 4 Die Stellung der Holzschnittfolge in der Entwicklung der Totentänze

### 4.1 Vorbilder

Die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein stellt einen Höhepunkt in der Entwicklung der bildlichen Totentänze dar. Während sich die Forschung mit der Rezeption des Zyklus auseinandersetzt,<sup>49</sup> sind seine Vorbilder kaum untersucht.<sup>50</sup> So galt die Wiedergabe der Ständevertreter als Einzelszenen lange als eine Neuerung Holbeins. Sie ist aber bereits in den französischen Handschriften *Histoire du mors de la pomme*<sup>51</sup> aus den 1460er-Jahren und in den französischen Drucken *Accidents de l'homme*<sup>52</sup> des frühen 16. Jahrhunderts fassbar (Abb. 96–98).<sup>53</sup> Caroline Zöhl nannte als weitere gemeinsame Merkmale das Fehlen des Tanzmotivs, die Situierung der todgeweihten Menschen in ihrer Umgebung sowie die Einbettung der Szenen in die Heilsgeschichte. Als Unterschiede wies sie auf die fehlende Darstellung der ganzen Gesellschaft (Ständehierarchie) und der Musikinstrumente hin.<sup>54</sup>



crime de leze ma  
ieste: cōmetēt au  
cuns par fallace:  
dōt on voit maīt  
decapite: en mar  
che ou publique  
place.



Empereurs prin  
ces ou seigneurs  
negne soit droit  
ou soit tort: tant  
soiēt plaīs de mō  
dains hōneurs. ie  
fais deill<sup>9</sup> eux mō  
effort.



Bōte: vertu: sens  
z vaillance: adnī  
chille du tout: en  
tout. riches abis  
pompe puissance.  
ie consume z en  
viens a bout.

Holbein nahm in den *Bildern des Todes* folglich Anregungen dieser französischen Handschriften und Drucke auf und vermischte sie mit Elementen der traditionellen mittelalterlichen Totentänze.<sup>55</sup> Die Holzschnittfolge erlangte durch den Buchdruck eine weite Verbreitung.<sup>56</sup>

Hans Reinhardt und weitere Autoren identifizierten den Palast im Hintergrund der Szene der Kaiserin als Residenz des französischen Königs Franz I. in Blois und zogen einen Besuch Holbeins während der Reise durch Frankreich im Jahr 1524 in Erwägung (Abb. 99, 72).<sup>57</sup>



<< 96 Zwei Holzschnitte mit den Szenen *Entscheidung und Tod des Kaisers*, in: Stundenbuch für den Gebrauch von Châlons-sur-Marne. Paris, Simon Vostre, um 1512.

<< 97 Holzschnitt mit Szene *Der Tod reitet auf einem Ochsen*, in: Stundenbuch für den Gebrauch von Reims. Paris, Simon Vostre, 1515. Bibliothèque nationale de France, Paris.

< 98 Holzschnitt mit Szene *Die Pest*, in: Robert Gobin, *Les Loups ravissants*, Paris, Vêrard, 1505–1510. Bibliothèque nationale de France, Paris.

99 Historische Aufnahme der Residenz des französischen Königs Franz I. in Blois, um 1880.



100, 101 Matthäus Merian d. Ä., Radierungsfolge des Basler Totentanzes, Ausgabe Basel 1621. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

100 Szene *Tod und Narr*.

101 Szene *Tod und Koch*.



Einzelne formale Übereinstimmungen lassen sich zwischen den *Bildern des Todes* und dem Basler Totentanz feststellen: Die springende Todesfigur in der Szene der *Königin* ähnelt derjenigen in der Darstellung des *Narren* (Abb. 73, 100).<sup>58</sup> Das Skelett im Holzschnitt des *Abts* hält den Abtsstab mit flatterndem Velum wie das Gerippe in der Darstellung des *Kochs* den Spiess mit einem Huhn in die Höhe (Abb. 76, 101).<sup>59</sup> Die trommelnde Todesfigur in der Szene der *Edelfrau* (Ehepaar [32] im Churer Zyklus) schliesslich ist mit dem Skelett in der Szene des *Waldbruders* vergleichbar (Abb. 93, 102).<sup>60</sup> Es handelt sich jedoch nicht um eine Übernahme von Motiven durch Holbein; die Holzschnitte dienten vielmehr Hans Hug Kluber bei der Überarbeitung des Basler Totentanzes im Jahr 1568 als Vorlage.<sup>61</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich Holbein bei den Entwürfen für die *Bilder des Todes* mit Vorbildern auseinandersetzte und sich keineswegs scheute, diese zu kopieren. Zu seinem Bildfindungsprozess gehörten laut Stefanie Buck getreue Zitate, Variationen und freie Interpretationen von Vorlagen.<sup>62</sup>

In den Jahren 1521 bis 1524 stellte Hans Holbein d. J. mehrere Todesmotive dar, wie beispielsweise die Entwürfe für einen Totentanz auf einer Dolchscheide (Abb. 103)<sup>63</sup> und das sog. Todesalphabet (Abb. 104).<sup>64</sup> Die 24 mit Ständevertretern und Todesfiguren verzierten Initialen weisen verschiedene ikonographische Bezüge zu den *Bildern des Todes* auf;<sup>65</sup> die zugehörigen Bibelstellen stimmen etwa zur Hälfte mit denjenigen in der Holzschnittfolge überein. Als Vorlage zur Schöpfungsszene sei auf den Holzschnitt *Die Erschaffung Evas* nach Holbein hingewiesen (Abb. 105).<sup>66</sup>



102 Matthäus Merian d. Ä., Radierungsfolge des Basler Totentanzes, Ausgabe Basel 1621. Szene *Tod und Waldbruder*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

#### 4.2 Die Rezeption der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein<sup>67</sup>

























Die Rezeption der *Bilder des Todes* begann in den 1520er-Jahren mit den sog. Probedrucken<sup>68</sup> und setzt sich bis in die Gegenwart fort. Neben den genannten späteren Ausgaben und Nachdrucken der Holzschnittfolge<sup>69</sup> wurde der Zyklus häufig kopiert, wobei die Anzahl und Reihenfolge der Szenen sowie die Inschriften Veränderungen erfuhren. Die einzelnen Motive lehnten sich unterschiedlich eng an die Vorbilder an; ihre Wiedergabe erfolgte seitenrichtig oder -verkehrt. Hervorzuheben sind besonders Druckgraphiken, die in mehreren Auflagen erschienen und selbst als Vorlagen dienten. Es entstanden Mischformen, die sowohl Elemente der ursprünglichen als auch der veränderten Darstellungen und Inschriften aufnahmen.

Die *Bilder des Todes* inspirierten Künstler zu Druckgraphiken, Zeichnungen, Glas- und Wandmalereien, Textilien, Stuckreliefs und Collagen. Selbst literarische, musikalische und filmische Werke gehen auf die Holzschnittfolge zurück. Die Zyklen lassen sich hauptsächlich in den Ländern nördlich der Alpen nachweisen; die drei erwähnten venezianischen Nachdrucke der Holzschnittfolge scheinen in Italien kaum rezipiert worden zu sein.<sup>70</sup>



103 Kopie eines Entwurfs für eine Dolchscheide mit Totentanz von Hans Holbein d. J., um 1523. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

Drey ding sind mir schwer/vnd das viert weylich gar nit. Den weg eins adlers im luffte/ Den weg einer walbschlangen vff dem felsen/ Den weg eines schiffs in mitterm meer/ Den weg eins mans inn der iugent.

 1. Cor. xv. Wie sy all sterben in Christus worden sy all lebendig gemacht. We/ we sy/ denen die do wonen vff der erden.	 Esa. xliiij. Vnd du bist verurwundt wie wir. Du bist vnendlich worden. Dyn hof hat ist herab gezogen zu der hell.	 Esa. xxxviii. Bereyt dyn huss/ wã du wirst sterben/ vñ wirst nit leben. Da wirst du sterbē/ vnd do wirst syn der ewigen dynen glory.	 Eccl. i. Vnd wie der künig der but ist/ vñ mozt wurdet er sterben. Wan keyser vñ den künigen hat gehabt eyn anderen ansfang der geburt.	 Esa. v. We tuch/ die gerecht machē den vngerechtig vnd die gerechtigkeyt des gerechten nempt ir von im.	 Eccl. i. Der anfang der sünd ist worden von eynem weyß/ vnd wie sterben all durch sy/ Der rodt der sünd ist vast böß.
 Esa. lxxv. Ir ruden wyber stont vff vñ hört myn syn. Vnd ir wach vñ bestrubt werde noch den tagen vnd ioren.	 Hiere. xliiij. Das spricht der her der got. Iseael zu den huren die weyden myn volck. Ir handt zersirewt myn schar.	 iij. Reg. i. Du wirst nit her ab sygen von dem betulin/ vff welches du bist gestigen/ aber du wirst sterbē des todt.	 Psal. xlviiij. Wan so der menssch wendit sterben/ nimpt er nit alle ding/ nach syn gloy mit syn.	 Hiere. vi. Sy stossen sich all des geys von dē münsten bis zu dem meisten/ Sy betrogen all von dem propheet bis zu dem priesten.	 Eccl. ij. Der geleet stribt zu glicher weyß wie der vngelert/ vñ docht hat mich verbroffen mit nes lebens/ do ich sach das all ding vnder der sonnen böß wezen.
 Luc. xij. Du nart/ in dieser nacht/ werden sy dyn sel von die wo zheren/ vñ die ding die du hast überkommen/ weß werden die syn.	 Psal. lxxv. Aber ir werden sterben wie die menschen vnd werdt fallen wie einer von den fusten.	 Psal. lxxv. Wer ist der mensch der wüdt leben/ vnd niereudt es hen den todt/ der würd erlösen syn sel vñ der hande der helle.	 Prover. xiiij. Eyn weg ist der dem menschen würd geschehen gerecht/ aber syne lesten saren in zu dem todt.	 Prover. v. Er wirt sterben/ wñ er hat nit gehabt die such. vñ er wirt betrogen in der münig seiner iherheit.	 Prover. xiiij. Das lachē würt vermischet mit schmerz/ vñ die leiffen der freud bekümmeret das weynen/ Sy säre ir tag in den glück vñ schnell sygen sy zu der hell.
 Esa. v. We tuch die sprechen das böß ist gut vnd das gut ist böß die serten die finsternis dz liebt/ vñ das liecht die finsternis die serten das bitter syg süß/ vnd das süß bitter.	 Job. xxxij. Lebendit werden sy sterbē/ vnd die vöcker werde bestrubt zu mitter nacht/ vñ werde durch gonn/ vnd werden byn weg nemē den gewaltige on die handt.	 Job. xvij. Myn geyst der wirt verzert/ me tag werden gekuert/ vnd alleyn das grab ist mir ubrig.	 Esa. v. We tuch die morgen vff stont nach züfölgem der trunkheit/ vnd zu drincken bis zu dem obent/ das ic von dem wyn Kempffen.	 Job. xiiij. Der mensch ist gedorn vñ ein wyb er lebt ein kurze zeit/ wñ er mit vil armfulteit erfalt/ wñ er do vñ gatt/ vñ wñ er zee knyscht wie ein blum/ vñ flucht wie der schatt.	 Ro. xiiij. Wir werden alle sion vor dē richter sil Christus. Darumb wachet/ wann ir wist nit in welcher sündt eüwer her würt kommen.

Elate. xl.

Alles fleisch ist heuw/ vnd all synn glory/ wie die blüm des ackers. Das heuw ist aufgedort/ vnd die blüm ist gefallen/ wann der geyst des herren hat inn sy geblasen. Das volck ist waltich heuw. Das heuw ist angedort/ vnd die blüm ist gefallen. Aber das wort des herren bleybt in ewigkeit.

104 Lateinische Grossbuchstaben, sog. Todesalphabet nach Hans Holbein d. J., um 1523. Kunstsammlungen der Veste Coburg.





105 Holzschnitt *Die Erschaffung Evas* nach Hans Holbein d. J., um 1523. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



# V Beschreibung des Bildzyklus

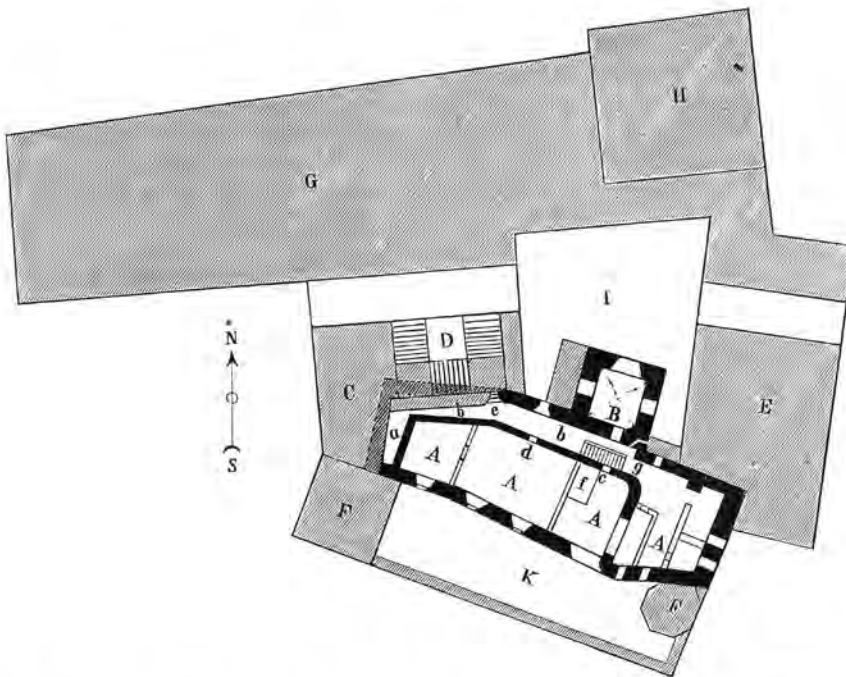
## 1 Allgemeines

Der Bildzyklus umfasst 35 Szenen, die Begegnungen von Menschen mit dem Tod zeigen, und sechs Tiere hinter vergitterten Bogenstellungen.<sup>1</sup> Die Darstellungen sind als Grisailen auf 25 gemauerte Gefache einer ehemaligen Fachwerkwand gemalt.<sup>2</sup> Als Holzart des Rahmenwerks wird Fichte (*picea abies*) vermutet.<sup>3</sup>

Diese Fachwerkwand befand sich im 1. Obergeschoss des südlichen Flügels der bischöflichen Residenz (Abb. 106). Sie verlief in nordwestlich-südöstlicher Richtung und trennte einen schmalen Korridor von einem grösseren Saal. Im Osten erstreckte sie sich bis zu einem Eckzimmer, im Westen knickte sie parallel zur Flucht des Bauwerks um und winkelte ab.<sup>4</sup>

Die gesamte Fläche der Fachwerkwand betrug 15,25 x 3,42 Meter,<sup>5</sup> diejenige eines einzelnen Gefachs durchschnittlich 120 x 90 Zentimeter. Die Balken der Fachwerkwand waren mit horizontalen und vertikalen Brettern verkleidet, die mit lateinischen Inschriften versehen, ornamentiert, gemasert oder unverziert belassen sind.

Friedrich Salomon Vögelin veröffentlichte 1878 eine «Uebersicht über die Wandmalereien im bischöflichen Palast zu Chur» (Abb. 2).<sup>6</sup> Da er den Zyklus vor dessen Verlegung 1882<sup>7</sup> noch in situ sah, kommt diesem Plan für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Todesbildern eine grundlegende Bedeutung zu. Die bemalte Fachwerkwand wies demnach drei Register auf. Die Bilderfolge verlief im oberen Register von links nach rechts und setzte sich im mittleren Register von links nach rechts fort. Das als «Leer.» bezeichnete 1. Gefach über der östlichen Türe ist nicht erhalten. Im unteren Register befand sich die Sockelzone mit den erwähnten Tieren.



A Alte bischöfliche Residenz, neue Kellnerei.  
 B Silbergewölbe, Bureau.  
 C Alte Kellnerei.  
 D Treppenhaus.  
 E Das neue Gebäude.

F Neue Anbauten  
 G Neue bischöfliche Residenz  
 H Marsoil.  
 I Hof.  
 K Gärtchen.

a Westlicher Korridor.  
 b b Nördlicher Korridor.  
 c d e Thüren.  
 f Kamin.  
 g Treppe in's obere Stockwerk.

106 Das Bischöfliche Schloss in Chur. Grundriss des 1. Obergeschosses, 1878.

## 2 Die Begegnungen der Menschen mit dem Tod

### 2.1 Die Reihenfolge der Szenen

Vögelin überliefert die Reihenfolge der einzelnen Szenen: Oberes Register: *Schöpfung* (1) und *Sündenfall* (2), *Austreibung aus dem Paradies* (3), *Arbeit der ersten Eltern* (4) und *Beinhaus* (5), *Papst* (6) und *Kaiser* (7), *König* (8), *Kaiserin* (9) und *Königin* (10), *Bischof* (11) und *Churfürst* (12), *Abt* (13) und *Äbtissin* (14),<sup>8</sup> *Graf* (15) und *Domherr* (16), *Richter* (17) und *Fürsprecher* (18). Mittleres Register: *Jurist* (19) und *Prediger* (20), *Pfarrer* (21) und *Bettelmönch* (22), *Jungfrau* (23) und *Alte Frau* (24), *Geizhals* (25), *Kaufmann* (26) und *Schiffer* (27), *Ritter* (28) und *Ritter, Tod und Teufel* (29), *Braut* (30), *Alter Mann* (31) und *Ehepaar* (32), *Herzogin* (33) und *Krämer* (34), *Bauer* (35) und *Kind* (36).<sup>9</sup>

Nach den alttestamentlichen Motiven der Schöpfungsgeschichte (1–4) und der *Beinhauszene* (5) sind die dem Tode geweihten Menschen in hierarchischer Reihenfolge angeordnet. Auf die Vertreter des Klerus (6, 11, 13–14, 16, 20–22) und der weltlichen Obrigkeit (7–10, 12,<sup>10</sup> 15, 28, 30,<sup>11</sup> 32<sup>12</sup>–33) folgen die Repräsentanten der Rechtsprechung (17–19), der Lebensalter (23–24, 31, 36), des Handels (25–27, 34) und des Bauernstands (35).

### 2.2 Die Anordnung der Motive

Pro Gefach sind meist zwei Szenen angeordnet, die durch Bäume, Säulen oder Bänder voneinander geschieden werden.

Als Trennelemente der ersten vier Darstellungen dienen Bäume.<sup>13</sup> Da der Baum zwischen den Szenen *Schöpfung* (1) und *Sündenfall* (2) im Hintergrund steht, haben diese als Ausnahme im Zyklus einen gemeinsamen Vordergrund. Im Unterschied zu den anderen Gefachen befindet sich der Baum als trennendes Element nicht in der Mitte, sondern er ist nach rechts gerückt. Die Säulen zwischen den Motiven (6–7), (9–12), (15–16) und (21–22) sind unterschiedlich gestaltet.<sup>14</sup> Sie sind jeweils in mehrere Abschnitte gegliedert und verzüngen sich nach oben. Die Szenen *Richter* (17) und *Fürsprecher* (18) sowie *Jurist* (19) und *Prediger* (20) werden durch ungegliederte Bänder getrennt. Es folgen Bänder mit Ornamenten als Trennelemente (Szenen 23–36). Die symmetrischen pflanzlichen und geometrischen Ornamente sind mit schwarzer Farbe im Stil der Renaissance gemalt. Sie sind mit denjenigen auf den Brettern vergleichbar.

Die Darstellungen sind in der Regel strikt voneinander getrennt. Einzig in der Szene der *Austreibung aus dem Paradies* (3) reichen der rechte Arm des Adam und das linke Bein der Todesfigur bis vor den Stamm des die Motive trennenden Baums (Taf. II). Die rechte Todesfigur im *Papstbild* (6) umschliesst mit dem linken Arm die Säule; ihr Ellenbogen ragt in die Szene des *Kaisers* (7) hinein (Taf. III).<sup>15</sup> Beide Male entsteht durch die Überschneidungen eine räumliche Wirkung.<sup>16</sup> Eine Grabgrube verbindet die Szenen der *Kaiserin* (9) und der *Königin* (10) (Taf. V).

Die Motive *Beinhaus* (5), *Schiffer* (27) und *Alter Mann* (31) sind als kleine Eckbilder in die Darstellungen der *Arbeit der ersten Eltern* (4), des *Kaufmanns* (26) und der *Braut* (30) eingefügt.<sup>17</sup> Bei der Begegnung des Todes mit dem *König* (8) handelt es sich um das einzige Einzelbild des Zyklus. Dieses Gefach ist etwa 15 Zentimeter schmaler als die anderen Gefache. Laut dem Übersichtsplan von 1878 befand es sich oberhalb der westlichen Türe (Abb. 2).<sup>18</sup> Seine Breite entsprach etwa derjenigen des verlorenen 1. Gefachs über der östlichen Türe.

### 3 Die Sockelfelder

Das unterste Register der Fachwerkwand bestand aus acht Sockelfeldern<sup>19</sup> (Taf. XVIII–XXV), deren Reihenfolge im Bischöflichen Schloss nicht überliefert ist. Die Aufstellung der Gefache im Rätischen Museum lässt sich anhand historischer Fotos rekonstruieren: Das unterste Register des Zyklus zeigt Bogenstellungen, die aus je zwei Sockelfeldern gebildet werden. Vor einem dunklen Hintergrund zeichnen sich grosse helle Tiere ab. Während im 2. bis 4. Sockelfeld jeweils ein Tier pro Feld abgebildet ist, erstrecken sich jene des 5. bis 8. Sockelfelds über zwei Gefache. Die Wesen des 2., 3. und 4. Sockelfelds können wegen des beeinträchtigten Erhaltungszustands der Malereien nicht identifiziert werden. Auf dem 5. und 6. Sockelfeld sind ein Löwe und ein Höllenhund dargestellt. Das 8. Sockelfeld zeigt den Kopf und Vorderkörper eines Drachens, dessen hintere Körperhälfte sich wohl auf der verlorenen Ausfachung des 7. Sockelfelds<sup>20</sup> fortsetzte. Mit Ausnahme des Drachens wenden sich die Tiere einander innerhalb der Bogenfelder zu.

Das 8. Sockelfeld zeigt als einziges Gefach einen Vorder- und Mittelgrund: Eine nach rechts ansteigende helle Fläche in der unteren rechten Ecke lässt sich als Gelände, eine horizontale helle Partie unterhalb des Drachenkopfs als Begrenzung interpretieren.

Die grauen Zwickelfelder in den oberen Ecken der Sockelfelder sind mit dunklen pflanzlichen Ornamenten verziert und werden von dunklen Linien gerahmt. Sie sind abwechslungsweise links oder rechts angeordnet (linke bzw. rechte Hälfte der Bogenstellung). Die Bogenstellungen weisen mit Ausnahme des 3. und 4. Sockelfelds eine Bemalung mit roten Gitterstäben auf.



# VI Die Umsetzung der Vorlagen

## 1 Einleitung

In diesem Kapitel soll gezeigt werden, wie der unbekannt Maler seine Vorlagen nachbildete.<sup>1</sup> Da es sich bei den Churer Todesbildern von 1543 um eine der frühesten Kopien der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J.<sup>2</sup> handelt,<sup>3</sup> standen ihm dabei nur wenige Vorbilder zur Verfügung.

Als auffallendste Veränderung sei die Nachbildung der graphischen Vorlagen als bemalte Ausfachungen einer Fachwerkwand im Bischöflichen Schloss genannt. Sie bedingte einen technischen Wechsel vom Holzschnitt zur Wandmalerei und eine starke Vergrößerung der einzelnen Szenen.<sup>4</sup>

## 2 Die Auswahl der Szenen

Der Maler kombinierte die als Einzelbilder konzipierten Holzschnitte, indem er pro Gefach meist zwei Darstellungen anordnete (Abb. 2). Die Reihenfolge der Motive behielt er bei. Er übernahm 35 von 41 Szenen und liess die Begegnungen des Todes mit Kardinal, Arzt, Sternenseher und Grafen sowie das Jüngste Gericht und das Wappen des Todes weg (Abb. 3–7, 45).<sup>5</sup>

Im oberen Register ordnete er über der westlichen Türe das Einzelbild des *Königs* (8) an und liess den in der Holzschnittserie anschliessenden Kardinal aus. Im unteren Register folgt auf die *Alte Frau* (24) links der Türe der *Geizhals* (25) rechts der Türe. Die in der Vorlage dazwischen angeordneten Szenen Arzt und Sternenseher bildete der Maler nicht nach. Als Grund für das Fehlen des Arztes ziehen mehrere Autoren einen nachträglichen Einbau der westlichen Türe in Betracht.<sup>6</sup> Das Fehlen des Sternensehers wird mit der Verwendung einer Ausgabe der sog. Probedrucke als Vorlage begründet, in welcher dieses Motiv fehlte.<sup>7</sup>

Den Grafen<sup>8</sup> ersetzte der Künstler durch die Szene *Ritter, Tod und Teufel* (29) nach Dürer. Die beiden letzten Motive der Holzschnittfolge, das Jüngste Gericht und das Wappen des Todes, fehlen im Wandbildzyklus. Vielleicht befand sich eine der beiden Darstellungen einst an der Stelle des «leeren» Felds über der östlichen Türe.<sup>9</sup>

Die *Beinhauszene* (5), der *Schiffer* (27) und der *Alte Mann* (31) sind als kleine Eckmotive in grössere Szenen integriert (Taf. II, XIII, XV).<sup>10</sup> Während das *Beinhaus* und der *Schiffer* gut in den Hintergrund der Szenen *Arbeit der ersten Eltern* (4) und *Kaufmann* (26) passen, fehlt bei der Darstellung des *Alten Mannes* ein inhaltlicher Bezug zur Szene der *Braut* (30).<sup>11</sup>

Paul Zinsli verwies 1937 auf den Totentanz aus der Friedhofskapelle von Wolgast (um 1700), der ebenfalls auf die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein zurückgeht.<sup>12</sup> Der Maler habe als Einziger wie im Churer Bildzyklus Motive miteinander kombiniert.<sup>13</sup> Als Beispiel sei die Zusammenstellung des Schiffers mit dem Kaufmann genannt (Abb. 107).

## 3 Die Verwendung anderer Vorlagen

Die Szene *Ritter, Tod und Teufel* (29) bildet den gleichnamigen Kupferstich aus dem Jahr 1513 von Albrecht Dürer nach (Taf. XIV, Abb. 133). Sie ersetzt den Grafen aus der Holzschnittfolge nach Holbein.<sup>14</sup> Es handelt sich um die einzige Darstellung des Churer Zyklus, die vollständig auf eine andere Vorlage zurückgeht. Eine vergleichbare Aufnahme einer fremden Szene in einen Totentanz ist mir nicht bekannt. Die Integration der Vorlage eines anderen Künstlers in den Zyklus der Todesbilder bedingte



107 Caspar Sigmund Köppe, Totentanz aus der Friedhofskapelle von Wolgast, um 1700. Tafel mit gemalter Szene des *Bürgers*.

eine weitgehende Anpassung der Figuren wie auch des Hinter- und Vordergrunds.<sup>15</sup> Die in der Technik des Kupferstichs gedruckte Szene *Ritter, Tod und Teufel* ist detaillierter ausgeführt als die Holzschnittfolge und wirkt plastischer. Sie setzte eine andere «Übersetzungsarbeit» des Malers voraus.

Im Hintergrund der Szene des *Abts* (13) ergänzte der Maler einen Rundtempel, der mit demjenigen im Kupferstich *Vergil im Korb* von Georg Pencz<sup>16</sup> aus den 1540er-Jahren übereinstimmt (Taf. VII, Abb. 108). Vögelin beurteilte den gemalten Tempel als qualitativ besser und folgerte, dass Pencz den Kupferstich nach dem Churer Vorbild geschaffen habe.<sup>17</sup> Da der Zyklus im Bischöflichen Schloss nicht öffentlich zugänglich war, scheint mir eine Verwendung des Kupferstichs als Vorlage für das Wandbild näherliegend. Das Kopieren von Vorbildern und das Anlegen eines Vorrats an Motiven stellten in den Werkstätten des 16. Jahrhunderts eine übliche Praxis dar.<sup>18</sup>

108 Georg Pencz, Kupferstich *Vergil im Korb*, um 1541/1542. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



109 Heinrich Aldegrever, Kupferstich *Der Tod und der Bischof* aus der achteiligen Folge *Der Totentanz*, 1541. Landesmuseum Hannover.



#### 4 Die seitenverkehrte Wiedergabe einer Szene

Die Szene des *Bischofs* (11) ist die einzige Darstellung im Churer Zyklus, die der Maler aus kompositorischen Gründen seitenverkehrt nachgebildet hat (Taf. VI).<sup>19</sup> Durch die seitenverkehrte Wiedergabe wenden sich der kirchliche Würdenträger und der *Churfürst* (12) einander wie die anderen dem Tode geweihten Personen zu.<sup>20</sup> Der gemalte Bischof hält den Bischofsstab im Unterschied zum Holzschnitt in der ikonographisch wichtigeren rechten Hand.<sup>21</sup>

Heinrich Aldegrever<sup>22</sup> fertigte bereits 1541 eine kleinformatige Kupferstichfolge, welche die vier alttestamentlichen Szenen und die Begegnungen des Todes mit dem Papst, Kardinal, Abt und Bischof umfasst. Sie gilt als erste Kopie der 1538 veröffentlichten *Bilder des Todes* nach Holbein.<sup>23</sup> Die Szene des Bischofs gab der Kupferstecher ebenfalls seitenverkehrt wieder (Abb. 109). Das Blatt weist sein Monogramm, die Jahrzahl 1541 und das zugehörige Bibelzitat auf.



## 5 Die Veränderung des Formats

Dem Maler stand für das Einzelbild des *Königs* (8) die ganze Ausfächung über der westlichen Türe zur Verfügung (Abb. 2, Taf. IV). Er bildete die hochrechteckige graphische Vorlage, die sich bezüglich des Formats nicht von den anderen Holzschnitten unterscheidet, querrechteckig nach. Dazu fügte er seitlich mehrere Nebenfiguren ein und erweiterte die Architektur im Hintergrund.<sup>24</sup>

Der Maler des Wolgaster Totentanzes kopierte das Königsbild um 1700 ebenfalls als Querformat (Abb. 110). Er ergänzte weitere Nebenfiguren sowie ein als Hofnarr verkleidetes, zweites Gerippe am rechten Rand.<sup>25</sup>

## 6 Die Veränderung der Proportionen

Die Proportionen einer halben Ausfächung der Fachwerkwand stimmen mit denjenigen eines Holzschnitts nicht überein. Eine gemalte Szene ist im Verhältnis schmaler und höher als ihre Vorlage.<sup>26</sup> Der Maler erweiterte deshalb den Vorder- und Hintergrund der Darstellungen. Er verschob die Figuren nach oben oder unten, stauchte oder vergrößerte sie und veränderte ihre Abstände.

Bei den alttestamentlichen Motiven nahm der Künstler weitere Änderungen vor: Er bildete die *Schöpfungsszene* (1) beinahe quadratisch nach, indem er die am Schöpfungsakt Beteiligten vergrößerte und den Hintergrund beschnitt. Die Darstellung des *Sündenfalls* (2) rückte er in die obere rechte Ecke der Ausfächung, wodurch der Eindruck von Distanz entstand (Taf. I). In der Szene der *Austreibung aus dem Paradies* (3) hob der Maler die Trennung in eine obere und untere Zone auf und schob diese ineinander. Der verkleinerte Engel verlor dadurch seine monumentale Wirkung (Taf. II).

Die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein weist mehrere Szenen mit angeschnittenen Personen, Gerippen, Tieren oder Objekten auf. Im Churer Zyklus sind diese teilweise zur Mitte verschoben, was der Dynamik der Szenen abträglich sein kann.

## 7 Die Veränderung von Personen und Skeletten

Bei den Ständevertretern, Begleitfiguren und Gerippen lassen sich zahlreiche Unterschiede von Körperhaltungen, Blickrichtungen sowie Gewändern,<sup>27</sup> Kopfbedeckungen und Attributen konstatieren. So wird beispielsweise der Kopf des *Domherrn* (16) im Wandbild von der Seite gezeigt, im Holzschnitt dagegen von hinten (Taf. VIII, Abb. 79).<sup>28</sup> In der Begegnung des Todes mit dem *Abt* (13) trägt das Skelett keine Mitra wie in der Vorlage und eine Spitzhacke anstelle eines Abtsstabs (Taf. VII, Abb. 76).

Obwohl dem Maler für die Darstellung eine viel größere Bildfläche zur Verfügung stand, fällt in einigen Szenen eine Reduktion der Nebenfiguren auf: Er bildete einzelne Personen<sup>29</sup> oder summarisch angedeutete Gruppen nicht nach.<sup>30</sup> In drei Motiven veränderte er das Geschlecht der Gerippe bzw. einer Nebenfigur.<sup>31</sup>

## 8 Die Veränderung des Vorder- und des Hintergrunds

Die starke Vergrößerung der kleinen Vorlagen und die Veränderung der Proportionen boten dem Maler die Möglichkeit, die Vorder- und Hintergründe zu erweitern. Sein Interesse galt besonders den landschaftlichen Hintergründen, die er um Felsen, Bäume, Büsche oder Gewässer bereicherte.<sup>32</sup> In der Szene des *Krämers* (34) gab er beispielsweise einen Baum anstelle eines zweiten Skeletts mit einem Trumscheit wieder



110 Caspar Sigmund Köppe, Totentanz aus der Friedhofskapelle von Wolgast, um 1700. Tafel mit gemalter Szene des *Königs*.

und ergänzte steile Felsen (Taf. XVI, Abb. 94).<sup>33</sup> Paul Zinsli stellte 1937 eine «Umdeutung im künstlerischen Ausdruck» fest und charakterisierte diese als «eine auffällige Richtung ins Stimmungshafte, ein Steigern der Formen ins Gebirgig-Wilde, kurz eine offensichtliche Romantisierung der Landschaft».<sup>34</sup> Mehrere Autoren identifizierten die landschaftlichen Hintergründe als Gebirgslandschaften in der Umgebung von Chur.<sup>35</sup> Paul Zinsli bestimmte die Berge im Hintergrund der Darstellung des *Bauern* (35) gar als «Signinakette mit den Erhebungen Oberhorn, Piz Feß, Piz Riein und dessen Ausläufern».<sup>36</sup> Aus heutiger Sicht erscheinen uns solche Zuweisungen problematisch. Der Maler verwendete wohl eher alpine Chiffren. Niklaus Manuel gab im Berner Totentanz von 1516 bis 1519 vergleichbare landschaftliche Chiffren wieder (Abb. 111).<sup>37</sup>



111 Albrecht Kauw, Aquarell des Berner Totentanzes, 1649. Szenen *Der Tod und die Ungläubigen* sowie *Der Tod und der Maler*. Bernisches Historisches Museum.

Bei der Gestaltung von Gebäuden lassen sich zahlreiche Abweichungen feststellen: Der Künstler ergänzte Strukturen und änderte architektonische Elemente (Bogen- und Fensterformen, Säulen usw.). Den architektonischen Stil veränderte er jedoch nicht grundlegend.<sup>38</sup> Sowohl in der Holzschnittfolge als auch im gemalten Zyklus kommen gotische Formen nebst solchen der Renaissance vor.<sup>39</sup> Verschiedene Unstimmigkeiten führten Rahn und Zinsli zur Einschätzung, dass der Maler ein «geringeres Verständnis» für Architektur zeige als Holbein.<sup>40</sup>

Die Vordergründe weichen nur geringfügig von den Vorlagen ab. Der Maler dehnte sie aus oder beschränkte sie, fügte eine Sanduhr hinzu oder liess eine weg und ergänzte Grasbüschel.

# VII Ikonographie

## 1 Einleitung

Das folgende Kapitel zur Ikonographie gliedert sich in einen Teil zu den Darstellungen nach der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein, einen zweiten Teil zur Szene *Ritter, Tod und Teufel* (29) nach Dürer sowie einen dritten zu den Sockelfeldern. Im Unterkapitel 7.2 zu den Szenen nach Holbein sind die einzelnen Motive zu Gruppen zusammengefasst.

Die Darstellungen werden gedeutet, wobei auch auf die ikonographischen Unterschiede zu den Vorlagen eingegangen wird.<sup>1</sup> Eine Schwierigkeit bilden dabei die Namen der Szenen: Die in der Literatur zu den Churer Todesbildern genannten Bezeichnungen gehen mit wenigen Ausnahmen auf die 1878 veröffentlichte Monographie von Friedrich Salomon Vögelin zurück.<sup>2</sup> Er stützte sich teils auf die deutschen Überschriften der sog. Probedrucke,<sup>3</sup> teils führte er eigene, auf Interpretationen beruhende Namen ein.<sup>4</sup> Die ursprünglichen Intentionen des Churer Malers bzw. Hans Holbeins sind nicht überliefert.<sup>5</sup>

## 2 Die Todesbilder nach der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein

### 2.1 Die alttestamentlichen Szenen

Der Zyklus setzt nach dem verlorenen 1. Gefach mit den vier alttestamentlichen Darstellungen *Schöpfung* (1), *Sündenfall* (2), *Austreibung aus dem Paradies* (3) und *Arbeit der ersten Eltern* (4) ein (Taf. I, II). Sie bilden zusammen mit dem *Beinhaus* (5) die heilsgeschichtliche Rahmenhandlung der Begegnungen der Ständevertreter<sup>6</sup> mit dem Tod.<sup>7</sup>

Die Entstehung des Todes wird nach Gn 3,3 und Rm 5,12 als Folge des Sündenfalls und als Strafe Gottes aufgefasst. Holbein veranschaulicht dies, indem er in der Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies eine Todesfigur mit einer Fidel einführt,



112 Johann Rudolf Feyerabend, Aquarell des Basler Totentanzes, 1806. Historisches Museum Basel.



113 Johann Rudolf Feyerabend, Aquarell des Basler Totentanzes, 1806. Ausschnitt mit den Szenen *Prediger* und *Beinhaus*. Historisches Museum Basel.

welche Adam und Eva begleitet. In der folgenden Szene der Arbeit der ersten Eltern ahmt das Skelett Adam nach, der mit einem hölzernen Stock den Boden bearbeitet.<sup>8</sup>

Die vier alttestamentlichen Szenen des Churer Zyklus weichen ikonographisch zum Teil von den Vorlagen ab: Die Schlange in der Szene des *Sündenfalls* (2) wird im Unterschied zum Holzschnitt mit einer Krone als Siegerin charakterisiert.<sup>9</sup> In der Darstellung der *Arbeit der ersten Eltern* (4) lässt der Maler einen Berg und mehrere kahle Bäume im Hintergrund weg, die nach Johann Rudolf Rahn das harte Schicksal der aus dem Paradies Vertriebenen unterstreichen.<sup>10</sup> Im Vordergrund links fehlt die Sanduhr als Symbol für die Vergänglichkeit.

Die Rahmenhandlung wird in der Holzschnittfolge mit der Wiedergabe des Jüngsten Gerichts und dem Wappen des Todes abgeschlossen (Abb. 6, 7).<sup>11</sup> Beide Motive hat der Churer Maler nicht nachgebildet. Da das Jüngste Gericht die Überwindung des Todes durch die Auferstehung Christi versinnbildlicht,<sup>12</sup> fehlt im Wandbildzyklus das zentrale Element der heilsgeschichtlichen Rahmenhandlung.<sup>13</sup>

Die Integration von alttestamentlichen Szenen in einen Totentanz gilt als eine Neuerung des 16. Jahrhunderts.<sup>14</sup> Im Churer Zyklus befinden sie sich wie in der Holzschnittfolge an der Stelle des Predigers, der die Szenen zuvor einleitete (Abb. 112, 113).<sup>15</sup>

## 2.2 Die Beinhauszene

Das kleine Bild in der oberen rechten Ecke des 3. Gefachs zeigt musizierende Gerippe vor einem Beinhaus (Abb. 114). In den mittelalterlichen Friedhöfen nahmen die Beinhäuser die Gebeine aller Toten auf, nachdem diese zuvor dem jeweiligen Stand entsprechend in Einzel- oder Gemeinschaftsgräbern bestattet worden waren. Die Gebeine wurden innerhalb des geweihten Bezirks der Kirche aufgehoben und so dem Schutz der Heiligen anvertraut. Die Wiedergabe des Beinhauses in den Totentänzen symbolisiert die Gleichheit aller Stände im Tod.<sup>16</sup> Im Unterschied zu den alttestamentlichen Szenen geht dieses Motiv auf ältere Totentänze zurück.<sup>17</sup>



114 Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 3, Szene des *Beinhauses* (5). Domschatzmuseum Chur.

Der Musik kommt in den mittelalterlichen Totentänzen grosse Bedeutung zu:<sup>18</sup> Anfänglich lässt sich in den Texten lediglich die «hellisch pfeiff»<sup>19</sup> (Flöten- oder Rohrblattinstrument) belegen, dann werden in den Bildzyklen allmählich auch andere Instrumente gezeigt. Während die Gerippe in den französischen und niederdeutschen Totentänzen nur einleitend zum Tanz aufspielen (sog. Spielmann-Motiv), musizieren sie in den oberdeutschen Totentänzen auch in den Ständereihen. Die Musik entwickelte sich hier im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einem wichtigen Motiv, wobei gleichzeitig eine Differenzierung der Instrumente erfolgte.<sup>20</sup>

Die Voraussetzung dazu bildete eine Veränderung der Tänze: Die frühen Darstellungen geben einen sich von rechts nach links bewegendem Kettenreigen<sup>21</sup> aus Paaren wieder, die jeweils aus einer Todesgestalt und einem Vertreter eines Standes, eines Berufes oder eines Lebensalters gebildet werden. Da sich alle Tanzenden an den Händen halten, führen nur wenige Skelette Musikinstrumente mit sich.<sup>22</sup> Am linken Rand befinden sich häufig ein Prediger, der zur Busse mahnt, und ein musizierendes Skelett.<sup>23</sup> Spätere oberrheinische Zyklen zeigen anstelle des Reigens einen ruhigen Aufzug der Paare<sup>24</sup> zum Friedhof bzw. dem Beinhaus.<sup>25</sup> Dieses meist auf den Prediger folgende Motiv zeigt musizierende Gerippe vor einem Beinhaus und tritt an die Stelle des Spielmanns in den älteren Totentänzen. Beim paarweisen Aufzug haben die Todesfiguren ihre Hände frei und tragen vermehrt Musikinstrumente oder andere Attribute mit sich.<sup>26</sup>

Holbein gibt in der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* das Tanzmotiv auf und verlegt die als Einzelbilder konzipierten Darstellungen in den Alltag der Ständevertreter.<sup>27</sup> Er behält die Wiedergabe von Musikinstrumenten bei, reduziert aber ihre Anzahl. Folgende Instrumente bildet er ab: Fidel, Pauke, Krummhorn, Trompete, Drehleier, Laute, Xylophon, Hackbrett, Trumscheit, Glocke und Schellenkappe.<sup>28</sup>

In der Beinhaussszene werden Pauken, Trompeten, Krummhörner<sup>29</sup> und eine Drehleier<sup>30</sup> dargestellt (Abb. 69, 114–117). Als leises Instrument wäre die Drehleier von den Pauken, Trompeten und Krummhörnern in Wirklichkeit übertönt worden. Holbein beabsichtigte folglich keine realistische Wiedergabe eines Konzerts, sondern er zeigt die Drehleier gemäss Hammerstein als negativ besetztes Instrument.<sup>31</sup> Das Motiv der musizierenden Gerippe hat Holbein auch bei der Initiale A des sog. Todesalphabets verwendet (Abb. 118).



115 Anonym, Drehleier, Frankreich, Ende 17. Jahrhundert. Paris, Collections Musée de la musique.

116 Heinrich Aldegrever, drei Musikanten mit Krummhorn, 1551. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

117 Heinrich Aldegrever, Musikanten mit Trompeten und Posaune, 1538. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.



118 Lateinische Grossbuchstaben, sog. Todesalphabet nach Hans Holbein d. J., um 1523. Buchstabe A. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



119 Johann Rudolf Feyerabend, Aquarell des Basler Totentanzes, 1806. Ausschnitt mit den Szenen *Kardinal* und *Bischof*. Historisches Museum Basel.



120 Lateinische Grossbuchstaben, sog. Todesalphabet nach Hans Holbein d. J., um 1523. Buchstabe B. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

Der Churer Maler stellt die *Beinhauszene* (5), die sich in der Holzschnittfolge bezüglich des Formats nicht von den anderen Szenen unterscheidet, als kleines Eckbild dar und weist ihr damit wohl eine geringere Bedeutung zu.<sup>32</sup> Die Gerippe schlagen wie in der Vorlage Pauken und spielen gerade und S-förmig gewundene Trompeten und ein Krummhorn. Die Todesfigur am linken Rand hält einen unbestimmbaren zylinderförmigen Gegenstand, der im Holzschnitt als Drehleier identifiziert werden kann.

### 2.3 Allgemeine Aspekte zu den Menschen und Todesfiguren

Die Begegnungen der Menschen mit dem Tod finden in ihrem Alltag<sup>33</sup> statt, wobei teilweise Kritik an deren sittenwidrigem Verhalten geübt wird. Während sich die einen dem Tode Geweihten gefasst in ihr Schicksal fügen, wehren sich andere vehement dagegen. Manche bemerken die Todesfigur gar nicht. Den Begleitfiguren kommt stets eine untergeordnete Bedeutung zu.

Im 16. Jahrhundert veränderte sich die Auffassung der Todesgestalt: Sie war im Mittelalter als bereits verstorbene Person verstanden und wie im Basler Totentanz mit Haut und offener Bauchhöhle dargestellt worden (Abb. 119). In der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein trifft jeder Mensch auf seinen persönlichen Tod. Der Tod wird als Skelett gezeigt.<sup>34</sup> Er überrascht die Ständevertreter wie erwähnt in ihrer alltäglichen Umgebung und nimmt sie mit sich fort. Dabei wendet er sich ihnen zu, berührt sie oder hält ihnen eine Sanduhr entgegen. Häufig ahmt er ihre Tätigkeiten nach und trägt dieselben Kleidungsstücke oder Attribute wie sie.<sup>35</sup> Nebst der *Beinhauszene* und einzelnen Musikinstrumenten erinnern die heftigen Bewegungen der Gerippe in den Szenen der *Königin* (10) und der *Alten Frau* (24) an das mittelalterliche Tanzmotiv (Taf. V, XII).<sup>36</sup>

### 2.4 Die Vertreter des Klerus

Die Gruppe der Kleriker umfasst die Szenen *Papst* (6), *Bischof* (11), *Abt* (13), *Domherr* (16), *Prediger* (20), *Pfarrer* (21) und *Bettelmönch* (22). Sie werden in hierarchischer Abfolge dargestellt.

Der *Papst* (6) wird abberufen, als er dem demütig vor dem Thron knienden Kaiser die Krone aufsetzt (Abb. 70). Indem das kirchliche Oberhaupt den Kaiser krönt, wird die Vormachtstellung des Papsttums über das Kaisertum veranschaulicht. Der Papst übt eine politisch-weltliche anstelle einer geistlichen Amtshandlung aus.<sup>37</sup> Die negative Konnotation dieser Krönung wird durch die beiden Teufel verstärkt, von denen sich der eine oben links am Baldachin festhält und der andere oben rechts mit einer fünf-fach versiegelten, als Ablassbulle gedeuteten Urkunde heranfliegt. Holbein zeigt demnach, wie der Tod und der Teufel den Papst abholen, und er kritisiert das Ablasswesen.<sup>38</sup> Er hat den Papst bereits in der Initiale *B* des sog. Todesalphabets zusammen mit einem dämonischen Wesen abgebildet (Abb. 120).<sup>39</sup>

Der Churer Maler lässt die beiden Teufel der Vorlage weg und vermeidet so – wohl durch den Auftraggeber beeinflusst – eine Kritik am Papst (Taf. III).<sup>40</sup> Im Unterschied zum Holzschnitt hält das erste Gerippe eine Sanduhr und stützt sich nicht auf einen Stock ab.<sup>41</sup> Der Stock gilt als ein Symbol der Armut.<sup>42</sup> Dadurch, dass der Maler der Todesfigur kein Attribut der Armut zuordnet, stellt er den Reichtum des Papsttums nicht infrage. Zudem ahmt das zweite Skelett rechts den Kardinal nicht nach wie in der Vorlage.<sup>43</sup>

Bei der Churer *Papstszene* von 1543 handelt es sich um die früheste mir bekannte Kopie des Holzschnitts, in der die beiden Teufel fehlen. Heinrich Aldegrever hat zwei Jahre zuvor den Teufel am Baldachin zwar gezeigt, aber nur angeschnitten (Abb. 121). Er übernahm den Teufel mit der Ablassbulle nicht und übte somit keine Kritik am Ablasswesen. Im seitenverkehrten Papstbild der 1555 gedruckten Kölner Ausgabe der Holzschnittfolge liess Arnold Nikolai beide Teufel weg und verzichtete ganz auf eine Kritik am Papsttum (Abb. 122).<sup>44</sup> Michael Rentz schliesslich ersetzte in der Papstszene der 1753 erschienenen Kupferstichfolge *Die Geistlichen Todts-Gedancken* die Teufel durch Engel (Abb. 123).<sup>45</sup> In mehreren anderen barocken Zyklen, wie beispielsweise in den Kupferstichfolgen von Eberhard Kieser oder Christian von Mechel, wird die Kritik am Papst durch das Weglassen der Teufel ebenfalls abgeschwächt.<sup>46</sup>



121 Heinrich Aldegrever, Kupferstich *Der Tod und der Papst*, 1541. Graphiksammlung «Mensch und Tod», Düsseldorf.

122 Arnold Nikolai, seitenverkehrtes Papstbild in der Kölner Ausgabe der Holzschnittfolge, 1555. Universitätsbibliothek Basel.

Als Oberhaupt der katholischen Kirche ist der Papst derjenige Vertreter des Klerus, der durch die Wiedergabe der Teufel am heftigsten kritisiert und für Missstände innerhalb der Kirche verantwortlich gemacht wird. Religiöse Auseinandersetzungen hatten ab 1517, nur wenige Jahre vor der Entstehung der Holzschnittfolge, zur Reformation geführt. Frank Petersmann bringt das Papstbild deshalb mit Schriften von Martin Luther und mit reformatorischen Flugblattillustrationen von Lucas Cranach d. Ä. in Zusammenhang (Abb. 124).<sup>47</sup>

Rolf Paul Dreier beurteilt die Darstellung dagegen als konfessionell neutral. Er legt dar, dass die Gebrüder Trechsel die *Bilder des Todes* in der Ausgabe von 1538 mit Texten kombinierten, welche deren «reformerischem und satirischem Geist»<sup>48</sup> entsprachen. In der Einleitung habe Vauzelles versucht, die Szenen im Humanismus des Erasmus von Rotterdam zu verankern, in einer Strömung, welche eine Reform der Kirche ohne Spaltung angestrebt habe.<sup>49</sup> Diese Bemühungen scheiterten jedoch: Im Jahr 1540 wurde die Veröffentlichung des Zyklus durch den französischen Generalinquisitor Vidal de Bécanis verboten. Die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* erfuhr eine Stigmatisierung als «nicht-katholisches» Werk.<sup>50</sup>



123 Michael Rantzau, kolorierter Kupferstich *Der Papst* aus der Folge *Die Geistlichen Todts-Gedancken* [...], 1753. Graphiksammlung «Mensch und Tod», Düsseldorf.

Die Verleger und Buchhändler Jean und François Frelon hatten die originalen Holzstöcke bereits Ende 1539 von den Gebrüdern Trechsel übernommen. In den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge von 1542 ersetzten sie die Texte von Vauzelles durch reformatorische Anleitungen zur Seelsorge an Kranken und Sterbenden sowie Texte von Kirchenvätern. Die reformerischen Verse von Gilles Corrozet behielten sie hingegen bei. Trotz des andauernden Verbots erwies sich die Publikation der Holzschnittfolge kommerziell als sehr erfolgreich.<sup>51</sup>

Die in der Holzschnittfolge an das Königsbild schliessende Darstellung des Kardinals fehlt im Wandbildzyklus (Abb. 5).<sup>52</sup> Der hohe geistliche Würdenträger übergibt einem knienden Mann eine versiegelte Urkunde, als die Todesfigur nach dem Kardinalshut greift. Die Szene gibt vermutlich den Verkauf einer Pfründe wieder.<sup>53</sup>

In der nächsten Szene führt das Gerippe den *Bischof* (11) mitten aus einer Schafherde mit sich fort (Taf. VI). Das Motiv des Hütens der Schafe bezieht sich auf das Gleichnis von Christus als dem guten Hirten im Johannesevangelium (Io 10,11–16).<sup>54</sup> Die drei in verschiedene Richtungen auseinanderstrebenden Hirten schauen sich suchend nach entlaufenen Tieren um, die den schlechten Zustand der Kirche versinnbildlichen.<sup>55</sup>

Der beliebte *Abt* (13), der dem diesseitigen Leben längst abgeschworen haben sollte, wehrt sich vehement gegen den Tod (Taf. VII).<sup>56</sup> Durch die proportional kleinere Wiedergabe und die Ergänzung des Rundtempels im Hintergrund füllt er die Bildfläche weniger aus als in der Vorlage und erscheint zierlicher. Im verlorenen Bild der *Äbtissin* (14) sträubte sich diese wohl ebenfalls klagend, als das Gerippe sie mit sich zog (Abb. 77).<sup>57</sup> Sie war die einzige weibliche Vertreterin des Klerus im Churer Zyklus.<sup>58</sup>

Die Todesfigur hält dem reich gekleideten *Domherrn* (16) eine Sanduhr hin, als er in Begleitung eines Mannes mit einem Falken die Kirche betreten möchte (Taf. VIII). Der Kleriker kommt von der Beizjagd zurück.<sup>59</sup> Der Churer Maler übt wie Holbein Kritik am aufwendigen Lebensstil des Domherrn und an der Vernachlässigung seiner kirchlichen Aufgaben.<sup>60</sup>



124 Lucas Cranach d. Ä., Holzschnitt *Antichristi* in der Schrift *Passional Christi und Antichrist* von Martin Luther, 1521. Zentralbibliothek Zürich, Alte Drucke.

Die Darstellung nimmt auf das 1494 in Basel erschienene Buch *Narrenschiff* von Sebastian Brant<sup>61</sup> Bezug.<sup>62</sup> Im Gedicht *Gebracht in der kirchen* kritisiert dieser, dass Vögel und Hunde in Kirchen gebracht würden und die Andacht störten.<sup>63</sup> Der zugehörige Holzschnitt zeigt einen Adligen mit einem Falken und drei Hunden vor einem Kirchenportal (Abb. 125). Das Verhalten der Domherren wird in einem Zusatz der Strassburger Ausgabe von 1494 beschrieben: «Ich getraue mir nicht von Domherren zu erzählen, die in die Kirche ihre Vögel tragen, als wollten sie beim Altar jagen. Und meinen, es würde nicht schaden, weil sie geborene (adlige) Leute sind.»<sup>64</sup>

Holbein stellte am rechten Rand des Holzschnitts eine Narrenkappe dar, die wohl ebenfalls auf das *Narrenschiff* hinweist (Abb. 79).<sup>65</sup> Der Churer Maler bildete sie hingegen nicht nach.<sup>66</sup>

Als weitere Inspirationsquelle für den Holzschnitt wird die Situation in Basel erwo-gen, wo zu Beginn des 16. Jahrhunderts Spannungen zwischen dem Domkapitel und der Bürgerschaft überliefert sind.<sup>67</sup>

Der *Prediger* (20) leitet die Begegnungen der Ständevertreter mit dem Tod nicht wie auf älteren Totentänzen üblich ein, sondern er befindet sich mitten unter ihnen



(Taf. X). Er verweist wie der *Bettelmönch* (22) auf den historischen Zusammenhang der Totentänze mit den Bettelorden, besonders mit den Dominikanern und Franziskanern. Im Spätmittelalter übernahmen diese in den Städten zunehmend Aufgaben in der Seelsorge und im Totenwesen.<sup>68</sup> Sie mahnten die Menschen in ihren Predigten an den Tod und forderten sie zu einem frommen Leben auf.<sup>69</sup> Das Verhalten des Predigers wird weder im Wandbild noch in der Vorlage mit negativen Aspekten dargestellt.

Der Maler zeigt den *Pfarrer* (21) wie Holbein in Begleitung der ministrierenden Todesfigur auf einem Versegang (Taf. XI). Er übt keine Kritik an ihm.

Der *Bettelmönch* (22) wehrt sich heftig, als das Gerippe ihn zu sich zieht. Er führt eine Opferbüchse und einen prall gefüllten Beutel mit sich, die er vor dem Skelett in Sicherheit zu bringen versucht. Dieses Gebaren wird als Verstoss gegen das Armutsgebot interpretiert.<sup>70</sup> Der Churer Maler hat die Kritik an der weltlich materialistischen Einstellung des Bettelmönchs nicht abgeschwächt. Im Unterschied zum Holzschnitt stellt er das Gesicht feist dar.

Die Bettelorden erfuhren u. a. Kritik von Sebastian Brant, Erasmus von Rotterdam<sup>71</sup> oder Martin Luther. Die Flugblattillustration *Satire auf das üppige Mönchtum* aus dem Jahr 1521 von Sebald Beham zeigt drei Frauen, welche die den Mönchen zugeschriebenen Sünden *SVPERBIA* (Hochmut), *LVXVRIA* (Wollust) und *AVARICIA* (Geiz) verkörpern (Abb. 126). Sie haben dem Mönch ein Tuch um den Hals gelegt und ziehen ihn zu sich, um ihn vom Evangelium zu trennen. Das Motiv des Ziehens ist nach Petersmann mit dem Buchstaben O im sog. Todesalphabet sowie mit dem Holzschnitt nach Holbein vergleichbar (Abb. 127, Abb. 85).<sup>72</sup>

Der Churer Maler hat die Nonne, welche in der Zelle ihren Liebhaber trifft, nicht nachgebildet und sie durch eine junge weltliche Frau ersetzt (Taf. XII).<sup>73</sup>



126 Hans Sebald Beham, Holzschnitt *Allegorie auf das Mönchtum (Satire auf das üppige Mönchtum)*, 1521. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.



125 Albrecht Dürer, Holzschnitt *Gebracht in der kirchen* im Buch *Narrenschiff* von Sebastian Brant, 1. Ausgabe 1494. Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.



127 Lateinische Grossbuchstaben, sog. Todesalphabet nach Hans Holbein d. J., um 1523. Buchstabe O. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

## 2.5 Die Vertreter der weltlichen Obrigkeit

Zu den Repräsentanten der weltlichen Obrigkeit gehören die Szenen *Kaiser* (7), *König* (8), *Kaiserin* (9), *Königin* (10), *Churfürst* (12), *Graf* (15), *Ritter* (28), *Braut* (30) [Gräfin], *Ehepaar* (32) [Edelfrau] und *Herzogin* (33).

Der *Kaiser* (7) als höchster weltlicher Ständevertreter wird abgerufen, während er Recht spricht (Taf. III).<sup>74</sup> Er wendet sich mit erhobenem Schwert dem älteren gestikulierenden Mann links zu, ohne den am Boden kauernenden Mann rechts zu beachten. Die Todesfigur nimmt ihm die Krone ab und setzt dem ungerechten Verhalten ein Ende.

Holbein stellt den Mann links mit einem kostbaren Gewand als wohlhabend dar (Abb. 47). Er übt Kritik an der Bevorzugung des Reichen, indem er das Schwert des Kaisers ohne Spitze darstellt. Im Vordergrund veranschaulicht die Sanduhr neben den Reichsinsignien die Macht des Todes über den weltlichen Herrscher.<sup>75</sup> Der Churer Maler gibt das Schwert im Unterschied zur Vorlage ganz wieder und schwächt die Kritik an der Rechtsprechung des Kaisers ab. Mehrere Autoren identifizieren ihn mit Karl V., während als Vorbild des Holzschnitts Maximilian I. erwogen wird.<sup>76</sup>

Der *König* (8) nimmt eine üppige Mahlzeit zu sich, als die Todesfigur ihm ein giftiges Getränk einschenkt (Taf. IV). Der Maler kritisiert wie Holbein seine Vernachlässigung der Regierungsgeschäfte. Lilien am Baldachin deuten wie in der Vorlage auf das französische Königshaus hin. Als Vorbild des Königs wird folglich François I. (reg. 1515–1547) vermutet.<sup>77</sup>



Der auf den sog. Probedruck des Holzschnitts mit dem König zurückgehende, Geoffroy Tory zugeschriebene Holzschnitt *Franz I. an der Tafel*<sup>78</sup> von 1534 zeigt ebenso, dass Holbeins König von den Zeitgenossen als François I. aufgefasst wurde (Abb. 128).

Der im Wandbild ergänzte Mann mit dem Turban rechts wird auf einen 1536 geschlossenen Friedensvertrag des französischen Königs mit dem türkischen Sultan Soliman II. [Süleyman I.] zurückgeführt.<sup>79</sup> Der Churer Maler hat demnach auf die aktuelle Politik Bezug genommen.

Die gemalte *Kaiserin* (9) wird von einem weiblichen Gerippe zu einer Grabgrube geführt, welche sich im Unterschied zur Holzschnittfolge bis in die Szene der *Königin* (10) ausdehnt (Taf. V). Das Verhalten der beiden höchsten weltlichen Ständevertreterinnen wird im Gegensatz zum *Kaiser* und *König* nicht mit negativen Elementen versehen.<sup>80</sup>

In der Darstellung der *Königin* erinnert das tanzende Skelett mit einer Narrenkappe an einen Narren.<sup>81</sup> Ein Narr gehört in der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* zu den 1547 veröffentlichten Figuren der Randgruppe (Abb. 60).<sup>82</sup>

128 Geoffroy Tory, Holzschnitt *Franz I. an der Tafel*, 1534. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Der *Churfürst* (12) wendet sich mit erhobenen Händen dem Begleiter am linken Rand zu, ohne die hilfsbedürftige Frau mit einem Kleinkind zu beachten (Taf. VI). Das Gerippe ergreift ihn an der linken Schulter, wobei es sich auf die Seite der Frau stellt. Es wird mit einem Blätterkranz als siegreich ausgezeichnet.<sup>83</sup> Der Churer Maler stellt Lorbeer- statt Rebenblätter<sup>84</sup> dar. Er verringert die Kritik am Verhalten des Churfürsten<sup>85</sup>, indem er das Kind ohne herausgestreckte Zunge zeigt. In der 1555 gedruckten Kölner Ausgabe der Holzschnittfolge bildet Arnold Nikolai diese respektlose Geste gleichfalls nicht nach.<sup>86</sup>

Vögelin nannte den im Probedruck des Holzschnitts als Herzog bezeichneten Ständevertreter Churfürst.<sup>87</sup> Der Kurfürst war seit dem 13. Jahrhundert zusammen mit anderen weltlichen und geistlichen Kurfürsten berechtigt, den deutschen König zu wählen.<sup>88</sup>

Der *Graf* (15) setzt sich vergeblich mit einem Schwert gegen das Skelett zur Wehr (Taf. VIII).<sup>89</sup> Der Adlige wird von Vögelin als Graf oder wie im Probedruck des Holzschnitts als Edelmann bezeichnet.<sup>90</sup>

Nach einem Abstand von zwölf Szenen folgt der gepanzerte *Ritter* (28), den das einfach gekleidete Gerippe mit einer Lanze tötet (Taf. XIV).<sup>91</sup> Er befindet sich im Wandbild mehr in der Mitte als in der Vorlage und wird von der Todesgestalt weniger weit an den Rand bzw. in die Enge getrieben.<sup>92</sup> Dennoch handelt es sich um die gewalttätigste Szene des Churer Zyklus. Das Motiv wird mit der Darstellung *Ritter, Tod und Teufel* (29) nach dem gleichnamigen Kupferstich von Dürer kombiniert,<sup>93</sup> den der Maler anstelle des Holzschnitts mit dem Grafen nachgebildet hat (Abb. 133, Abb. 4).<sup>94</sup>

Die nächste Darstellung zeigt eine Frau (30), der eine Bedienstete ein Gewand reicht (Taf. XV). Das Skelett nimmt ihr gleichzeitig eine Kette aus feinen Ringen ab.<sup>95</sup> Vögelin interpretiert die Frau als *Braut*,<sup>96</sup> während der Probedruck des Holzschnitts mit der Überschrift Gräfin versehen ist. Der Churer Maler zeichnet die Repräsentanten der weltlichen Obrigkeit wie Holbein durch kostbare Gewänder aus. Mit Ausnahme der Kronen fehlen aber Attribute, die eine Identifikation zulassen.

In der benachbarten Szene (32) wird ein Paar von einer trommelnden Todesfigur überrascht.<sup>97</sup> Vögelins Bezeichnung *Ehepaar* weicht wiederum von der Überschrift Edelfrau des Probedrucks des Holzschnitts ab.<sup>98</sup> Für eine Deutung des Motivs als Edelfrau spricht, dass im Churer Zyklus wie in der Holzschnittfolge mit Ausnahme des *Schiffers* (27) stets nur ein Ständevertreter als dem Tode geweiht hervorgehoben wird. Andererseits passt das zugehörige lateinische Bibelzitat *ME ET TE SOLA MORS SEPA.RABIT RVTH. I.* zu einem Ehepaar.<sup>99</sup>

Die *Herzogin* (33) wird im Bett sitzend von zwei Todesfiguren abgerufen (Taf. XVI). Während die eine am Stoff ihres Kleides zieht, spielt die andere Geige.

Zwischen der *Herzogin* und dem anschliessenden *Krämer* (34) besteht ein beträchtlicher hierarchischer Unterschied, der sich bereits in der 1538 veröffentlichten Holzschnittfolge feststellen lässt. Die Herzogin müsste mit den anderen adligen Ständevertretern weiter vorne im Zyklus angeordnet sein. Sie ist innerhalb der Gruppe der weiblichen Adligen ranghöher als die Gräfin (*Braut* [30]) und die Edelfrau (*Ehepaar* [32]).<sup>100</sup> Petersmann vermutet, dass die Reihenfolge der Ständevertreter durcheinandergeraten ist, weil sich die Herausgabe der *Bilder des Todes* nach dem Ableben des Formschneiders Lützelburger um mehr als ein Jahrzehnt verzögert hat. Die Holzstöcke wiesen keine Überschriften auf, und Attribute zur eindeutigen Identifizierung der adligen Ständevertreter fehlten.<sup>101</sup> Als die erste Buchausgabe 1538 in Lyon erschien, lebte Holbein schon seit mehreren Jahren am englischen Königshof. Die Herausgabe der Holzschnittfolge dürfte folglich ohne seine Mitarbeit erfolgt sein.<sup>102</sup>

## 2.6 Die Vertreter der Rechtsprechung

Die aufeinanderfolgenden Szenen *Richter* (17), *Fürsprecher* (18) und *Jurist* (19) zeigen, wie die Vertreter der Rechtsprechung ärmere Menschen benachteiligen und im gleichen Moment selbst zur Rechenschaft gezogen<sup>103</sup> werden.

Der *Richter* (17) lässt sich von einem Reichen bestechen, als die Todesfigur den Richterstab zerbricht und sich auf die Seite des mittellosen Mannes stellt (Taf. IX).<sup>104</sup> Der Churer Maler übt wie Holbein Kritik an der Bestechlichkeit des Rechtsvertreters. Im Unterschied zum Holzschnitt bildet er den Hals-Ring und die über den Rücken verlaufende Kette des Gerippes nicht nach (Abb. 80).<sup>105</sup>

Der *Fürsprecher* (18) wird von einem Skelett mit einer Sanduhr überrascht, während er von einem wohlhabenden Klienten Münzen annimmt.<sup>106</sup> Im ausgehenden Mittelalter hatte sich das Rechtswesen grundlegend verändert: Die Rechtsprechung wurde institutionalisiert, und bezahlte Rechtsanwälte übernahmen die Rechtsvertretung anderer Personen. Holbein kritisiert in der Szene des Fürsprechers die sich dadurch ergebende Benachteiligung der tieferen sozialen Schichten.<sup>107</sup> Das Churer Wandbild weicht ikonographisch geringfügig ab: Das Gerippe wirft keine Münzen in die geöffnete Hand des Fürsprechers wie in der Vorlage (Abb. 81).

Der *Jurist* (19) wird ebenfalls abgerufen, als er einen wohlhabenden Mann bevorzugt (Taf. X).<sup>108</sup> In der Literatur zu den Churer Todesbildern wird der Ständevertreter Jurist genannt; im sog. Probedruck der Holzschnittfolge lautet seine Bezeichnung dagegen Ratsherr. Philipp Zitzlsperger weist darauf hin, dass er wie der Richter eine kostbare Schabe mit Pelzkragen trägt. Sie symbolisiert die Rechtsprechungsgewalt und gilt als Insignie des Richters bzw. seltener des Ratsherrn.<sup>109</sup> Der Dargestellte könnte folglich als Ratsherr interpretiert werden.

Er wird von einer Teufelsfigur begleitet, die einen Blasebalg hält. Sie bläst ihm entweder negative Gedanken ein oder verschliesst seine Ohren für die Anliegen des Armen.<sup>110</sup> Der Churer Maler hat das teuflische Wesen wie im Holzschnitt abgebildet. Im Unterschied zum *Papst* (6) darf der Ratsherr im Bischöflichen Schloss als vom Teufel beeinflusst gezeigt werden.<sup>111</sup> Es handelt sich nebst dem Teufel in der Darstellung *Ritter, Tod und Teufel* (29)<sup>112</sup> um die einzige Wiedergabe eines teuflischen Wesens im Wandbildzyklus.<sup>113</sup>

Petersmann leitet die Szene des Ratsherrn wiederum von Sebastian Brants Buch *Narrenschiff* von 1494 ab. Brant kritisiert in mehreren Gedichten, dass nur reiche Bürger in den Rat gewählt würden, die ihr Amt zur eigenen Bereicherung missbrauchten und Arme vernachlässigten.<sup>114</sup> Der Schluss des Gedichts *Von unnützem Reichtum* lautet etwa: «Doch wer sein Ohr vor den Armen stopft, Den hört Gott nicht, wenn er auch klopft.»<sup>115</sup>

Als weitere mögliche Anregung zur Darstellung des Ratsherrn seien Gerichtsprozesse erwähnt, in denen 1521 einige Ratsherren der Stadt Basel und der Bürgermeister Meyer zum Hasen wegen Bereicherung verurteilt und entlassen wurden.<sup>116</sup>

## 2.7 Die Repräsentanten der Lebensalter

Die *Jungfrau* (23), die *Alte Frau* (24), der *Alte Mann* (31) und das *Kind* (36) repräsentieren die Lebensalter.

Die junge Frau (23) wird abgerufen, als sie sich in einer Kammer mit ihrem musizierenden Liebhaber trifft (Taf. XII). Sie trägt im Unterschied zur Vorlage ein tailliertes Kleid anstelle eines Ordensgewands und hält keinen Rosenkranz in den Händen. Der Churer Maler vermeidet – wohl durch seinen Auftraggeber beeinflusst – Holbeins Kritik am ungebührlichen Verhalten der Nonne, indem er die junge Frau durch die Bekleidung als weltlich charakterisiert.<sup>117</sup> Die Todesfigur hält eine Sanduhr in die

Höhe, während sie im Holzschnitt eine Kerze auf dem Altar ausdrückt (Abb. 52).<sup>118</sup> Die linke Schulter des Jünglings ist im Gegensatz zur Vorlage bedeckt.<sup>119</sup> Das Paar blickt sich nicht an.<sup>120</sup> Die Laute als Symbol der Verführung<sup>121</sup> behält der Maler hingegen bei. Der musizierende Mann ist der einzige Mensch im Bildzyklus, der mit einem Musikinstrument gezeigt wird.<sup>122</sup>

Die Vermeidung der Kritik am Verhalten der Nonne lässt sich mit zwei jüngeren Darstellungen vergleichen: Johann Weichard von Valvasor bildete 1682 in einer Kopie der Kölner Ausgabe der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* den Laute spielenden Jüngling nicht nach (Abb. 129). In der 1753 erschienenen Kupferstichserie *Die Geistlichen Todts-Gedancken* ersetzte Michael Rentz ihn dagegen durch einen musizierenden Engel (Abb. 130).<sup>123</sup>

Die *Alte Frau* (24) geht gebeugt einen steinigen Weg entlang, als das mit einem Blätterkranz als Siegerin gekennzeichnete Skelett sie rechts unterhakt und wegführt. Wie beim *Alten Mann* (31) fällt der respektvolle Umgang der Todesfigur mit der Greisin auf.

Ein zweites Gerippe schreitet voran. Es spielt mit zwei Schlegeln ein Xylophon. Beim Holzschnitt der *Alten Frau* nach Holbein handelt es sich um den ältesten bildlichen Beleg des Instruments in Europa (Abb. 86).<sup>124</sup>

Die Szenen der *Alten Frau* und des *Geizhalses* (25) grenzten laut dem 1878 veröffentlichten Übersichtsplan von Vögelin an die westliche Türe (Abb. 2). Der Maler bildete die in der Holzschnittfolge dazwischen angeordneten Motive Arzt und Sternenseher aus ungeklärten Gründen nicht nach (Abb. 3, 45).<sup>125</sup>

Der *Alte Mann* (31) ist als kleines Eckbild in die Darstellung der *Braut* (30) eingefügt, wodurch ihm der Künstler vermutlich eine geringere Bedeutung zuwies (Taf. XV). Der Greis wird von einem Gerippe zur Grabgrube geführt, das ein Hackbrett spielt.

Den Abschluss des Zyklus bildet wie in den mittelalterlichen Totentänzen die Szene des *Kindes* (36) (Taf. XVII).<sup>126</sup> Seine Wiedergabe wird mit der hohen Kindersterblichkeit begründet, deren Ursachen die fehlende Geburtshilfe, mangelnde Hygiene und ungesunde Ernährung waren.<sup>127</sup>

Im Wandbild nimmt die Todesfigur das zur Mutter gewandte Kind wie in der Vorlage an der linken Hand mit sich fort. Holbein hatte zuvor bereits für einen Totentanz auf einer Dolchscheide einen nackten Knaben gezeichnet, den das Gerippe an der linken Hand hält (Abb. 103).<sup>128</sup> In den Ausgaben der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* seit 1547 wurden Darstellungen von spielenden Kindern veröffentlicht, die von Holbein entworfen, aber nicht mehr von Lützelburger geschnitten worden waren (Abb. 61–64).<sup>129</sup>

## 2.8 Die Vertreter des Handels

Zu den Vertretern des Handels gehören die Szenen *Geizhals* (25), *Kaufmann* (26), *Schiffer* (27) und *Krämer* (34). Die ersten drei Motive zieren das 14. Gefach; der Krämer wird mit der *Herzogin* (33) kombiniert.<sup>130</sup>

Der *Geizhals* (25) wird abberufen, als er in einem gewölbten Raum mit einem doppelt vergitterten Fenster sein Geld zählt (Taf. XIII). Die Todesfigur greift nach den



129 Johann Weichard von Valvasor, Holzschnitt *Die Nonne* aus der Kopie der Kölner Ausgabe der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes*, 1682. Graphiksammlung «Mensch und Tod», Düsseldorf.



130 Michael Rentz, kolorierter Kupferstich *Die Nonne* aus der Folge *Die Geistlichen Todts-Gedancken* [...], 1753. Graphiksammlung «Mensch und Tod», Düsseldorf.

ausgebreiteten Münzen und legt sie in eine flache Schale, ohne ihn zu berühren. Der Churer Maler übt wie Holbein Kritik am habgierigen Verhalten des Reichen.<sup>131</sup> Das beigeordnete lateinische Bibelzitat *STVLTE HAC NOCTE REPETVNT ANIMAM TVAM ET QVE PARASTI CVIVS ERVNT LVCE. XII.* aus dem Lukasevangelium stellt den Reichtum grundsätzlich infrage.<sup>132</sup>



131 Lateinische Grossbuchstaben, sog. Todesalphabet nach Hans Holbein d. J., um 1523. Buchstabe N. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

Ein vergleichbares Motiv findet sich im sog. Todesalphabet nach Holbein: In der Illustration des Buchstabens N packt ein Gerippe den Reichen an den Haaren, während ein zweites nach seinen Münzen greift (Abb. 131).<sup>133</sup> Petersmann führt die Bildidee des an einem Tisch sitzenden Reichen auf die Szene des Wucherers im Basler Totentanz zurück (Abb. 132). Im Unterschied zur Darstellung des *Geizhalses* versucht der Wucherer hier, die dunkelhäutige Todesfigur mit Geld zu bestechen, worauf diese nicht reagiert.<sup>134</sup> Eine Kritik am Wucher findet sich auch in zeitgenössischen Flugblättern.<sup>135</sup>

Das Gerippe zieht den *Kaufmann* (26) mit sich fort, als er inmitten von Warenballen und Fässern seine Einnahmen zählt.<sup>136</sup> Im Hintergrund rechts hat der Churer Maler das Motiv des *Schiffers* (27) eingefügt.<sup>137</sup>

Die Todesfigur klettert auf ein Schiff und zerbricht den Mast, worauf es während eines Sturms mit der gesamten Besatzung im Meer versinkt. Im Unterschied zu den anderen Szenen des Zyklus wird kein einzelner Ständevertreter als dem Tode geweiht hervorgehoben.<sup>138</sup>

Das zugehörige Bibelzitat aus dem 1. Timotheusbrief erläutert, dass der Erwerb von Reichtum und das Streben nach Gewinn Sünden sind, die den Menschen in Verderben und Verdammnis versinken lassen.<sup>139</sup> Die Schifffahrt wurde laut Stefanie Knöll auch als Allegorie des menschlichen Lebens an sich verstanden: «Das Schiff muss den Kurs halten, gefährliche Klippen und Seeungeheuer umschiffen und hohe Wellen unbeschadet überstehen, um schließlich sicher in den Hafen, das himmlische Vaterland, einlaufen zu können.»<sup>140</sup> Die Klippen und Seeungeheuer stehen dabei für die Gefahren der Sünde, der weltlichen Begierden und Versuchungen. Zu einer sicheren Reise wird das Schiff allein durch Gott befähigt.<sup>141</sup>



132 Johann Rudolf Feyerabend, Aquarell des Basler Totentanzes, 1806. Ausschnitt mit den Szenen *Wucherer* und *Jungfrau*. Historisches Museum Basel.

Der *Krämer* (34) mit dem Warenkorb nimmt den drittletzten Platz des Zyklus ein (Taf. XVI). Die Todesfigur bringt ihn vom eingeschlagenen Weg ab, indem sie ihn am linken Arm mit sich zieht.<sup>142</sup> Im Unterschied zur Vorlage hat der Maler das zweite Skelett mit einem Trumscheit<sup>143</sup> durch einen Baum und steile Felsen ersetzt. Das zugehörige lateinische Bibelzitat aus dem Matthäusevangelium bezieht sich auf das Tragen der schweren Last: *VENITE AD ME QVI ONERTI ESTIS. MATH XI.*<sup>144</sup>

## 2.9 Der Vertreter des Bauernstands

Der *Bauer* (35) lenkt einen von vier Pferden gezogenen Pflug, als ein Gerippe mit einer Peitsche heranspringt und die Tiere antreibt (Taf. XVII).<sup>145</sup> In der Forschung zur Holzschnittfolge ist umstritten, ob es den Bauern als Gehilfe unterstützen<sup>146</sup> oder einen tödlichen Unfall verursachen will.<sup>147</sup>

Der einfach gekleidete Bauer verrichtet als einer von wenigen Dargestellten körperliche Arbeit. Dreier und Petersmann bringen ihn mit der Figur des Adam in der Szene der *Arbeit der ersten Eltern* (4) in Verbindung (Taf. II): Die bäuerliche Arbeit Adams und die Präsenz des Todes werden hier als Folgen des Sündenfalls gezeigt und der Ursprung aller Stände auf den Bauernstand zurückgeführt.<sup>148</sup>

Der vom Churer Maler nicht nachgebildete Holzschnitt des Grafen stellt dar, wie der Adlige von einer Todesfigur in Gestalt eines aufständischen Bauern mit einem Wappenschild erschlagen wird (Abb. 4).<sup>149</sup> Ein zwischen den Beinen des Grafen liegender Dreschflügel spielt auf den Aufstand der Bauern gegen ihre weltliche und geistliche Herrschaft während des Bauernkriegs<sup>150</sup> von 1524 bis 1526 in Deutschland, Österreich und der Schweiz an.<sup>151</sup> Die Bauern weigerten sich, den Zehnten zu bezahlen und die Befehlsgewalt ihres Feudalherrn bzw. die kirchliche Macht zu akzeptieren. In Chur versuchten die Bauern der Umgebung zusammen mit einigen Bürgern 1525 sogar, den bischöflichen Hof zu stürmen.<sup>152</sup> Das Fehlen des Motivs im Zyklus der Todesbilder lässt sich folglich mit einem historischen Ereignis begründen.<sup>153</sup>

## 2.10 Fazit

Die ikonographische Untersuchung des Zyklus hat gezeigt, wie der Churer Maler einzelne Motive wegließ, veränderte oder ersetzte. So bildete er das Jüngste Gericht und das Wappen des Todes nicht nach. Mit dem Jüngsten Gericht, welches die Überwindung des Todes durch die Auferstehung Christi veranschaulicht, fehlt das zentrale Motiv der heilsgeschichtlichen Rahmenhandlung. Der mittelalterlichen, die Gleichheit aller Stände im Tod symbolisierenden *Beinhauszene* kommt durch die Wiedergabe als kleines Eckbild wohl eine geringere Bedeutung zu.

Den hierarchisch gegliederten Darstellungen der Ständevertreter begegnen die Todesfiguren in ihrem alltäglichen Umfeld. Der Künstler übt wie Holbein Kritik an ihrem moralischen Verhalten, wobei sich die Gerippe oft auf die Seite der Benachteiligten stellen. Aus Rücksicht auf den Anbringungsort des Zyklus im Bischöflichen Schloss wird die Kritik zum Teil abgeschwächt: Der Maler gibt den *Papst* ohne Teufel wieder und charakterisiert die junge Frau nicht als Nonne. Die Kritik am Benehmen der übrigen Kleriker behält er hingegen bei. Sie geht auf Texte von Erasmus von Rotterdam und Darstellungen im *Narrenschiff* von Sebastian Brant zurück.

Mit dem Hinzufügen eines Mannes mit einem Turban im *Königsbild* nimmt der Künstler auf ein historisches Ereignis, den Friedensvertrag des französischen Königs Franz I. mit dem türkischen Sultan Süleyman I. von 1536, Bezug. Das Motiv des Grafen, der von einer Todesfigur in Gestalt eines aufständischen Bauern erschlagen wird, ersetzt er, da es als Anspielung auf die Auseinandersetzungen in Chur hätte verstanden werden können, durch die Darstellung *Ritter, Tod und Teufel* nach Dürer.

## 3 Die Darstellung Ritter, Tod und Teufel nach Albrecht Dürer

### 3.1 Allgemeines

Der Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* aus dem Jahr 1513 gilt als ein Hauptwerk der Druckgraphik Albrecht Dürers<sup>154</sup> (Abb. 133).<sup>155</sup> Er zeigt die Begegnung eines Reiters mit dem Tod und dem Teufel. Das Blatt ist 18,8 Zentimeter breit und 24,4 Zentimeter hoch.<sup>156</sup> In der unteren linken Ecke steht eine Tafel mit der Inschrift «S 1513»<sup>157</sup> und dem Monogramm «AD». Von Dürer ist im Tagebuch der Reise in die Niederlande der Name *Reuter* bzw. *Reuther* (*Reiter*) überliefert.<sup>158</sup> Die Bezeichnung *Ritter, Tod und Teufel* findet sich erstmals 1778 im Gesamtverzeichnis der Kupferstiche Dürers von Heinrich Sebastian Hüsgen.<sup>159</sup>



133 Albrecht Dürer, Kupferstich *Der Reiter* (*Ritter, Tod und Teufel*), 1513. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

### 3.2 Beschreibung

Der Ritter bewegt sich von rechts nach links. Er trägt Harnisch und Helm und ist mit Schwert und Lanze bewaffnet. Auf dem mit steilen Felsen gesäumten Weg treten der Tod auf einem Pferd (links) und der Teufel (rechts) heran. Die gekrönte Todesfigur hält eine Sanduhr in die Höhe, der Teufel führt eine Lanze mit sich. Der Ritter blickt unbeirrt nach vorne. Er wird von einem Hund begleitet, während eine Eidechse am unteren Rand in die entgegengesetzte Richtung strebt. Hinter der Tafel mit der Jahreszahl und dem Künstlermonogramm liegt ein Totenkopf auf einem Baumstumpf. Im Hintergrund ist eine Burg mit zwei hohen Türmen erkennbar.

Albrecht Dürer modellierte die Körper mit unzähligen Kreuz- und Parallelschraffuren und schuf differenzierte Oberflächen.<sup>160</sup>





134 Hans Burgkmair, Holzschnitt *Maximilian I. zu Pferde*, 1508–1518. Wien, Albertina.

135 Albrecht Dürer, Kupferstich *Der Hl. Georg zu Pferde*, 1508. Wien, Albertina.



### 3.3 Ikonographie

#### 3.3.1 Der Reiter

Mit der Ikonographie des Kupferstichs *Ritter, Tod und Teufel* haben sich zahlreiche Forschende auseinandergesetzt. Bei der Identifikation des Reiters stehen sich seit Längerem zwei Meinungen gegenüber: Während ihn die eine Gruppe als «Geisterreiter» oder Raubritter deutet, interpretiert ihn die andere als christlichen Reiter.<sup>161</sup> Es sind keine zeitgenössischen Belege zur Identität des Reiters überliefert.<sup>162</sup>

Die Lesart des Reiters als «Geisterreiter» beruht auf der Nürnberger Sage, dass der Geleitreiter<sup>163</sup> Philipp Rink sich 1504 im Wald verirrt habe und dort dem Tod und

dem Teufel begegnet sei.<sup>164</sup> Als die Werke Albrecht Dürers in der sog. Dürer-Renaissance<sup>165</sup> von 1580 bis 1630 europaweit grosse Beachtung fanden, wurde die Sage vermutlich durch den Maler Johann Hauer (1586–1660) mit dem Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* verknüpft.<sup>166</sup>

Mehrere Kunsthistoriker interpretierten den Reiter angesichts des Niedergangs des Ritterstands zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Raubritter und beurteilten den Kupferstich als gesellschaftskritische Stellungnahme des Künstlers.<sup>167</sup> Ursula Meyer stützte ihre These 1978 mit dem Hinweis auf den an der Lanze befestigten Fuchschwanz, einem von der Forschung zuvor nicht beachteten Symbol für Betrug und Täuschung.<sup>168</sup>

Joachim von Sandrart<sup>169</sup> bezeichnete den Reiter 1675 in seinem Buch *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* zum ersten Mal als «christlich».<sup>170</sup> Das Ideal des christlichen Ritters (Miles Christianus) geht auf den Apostel Paulus zurück, der die Gläubigen im Brief an die Epheser beschwor, die «Waffen Gottes» anzulegen, um den Versuchungen des Teufels zu widerstehen.<sup>171</sup> Herman Grimm brachte den Kupferstich 1875 mit der 1503 in Antwerpen erschienenen lateinischen Schrift *Enchiridion militis christiani* (*Handbüchlein eines christlichen Streitters*)<sup>172</sup> des Erasmus von Rotterdam in Verbindung.<sup>173</sup> Erasmus fordere in dieser evangelischen Frömmigkeitslehre, «dass jeder Mensch ein ‹Ritter Christi› sein solle», wobei er mit diesem Sinnbild eine christliche Lebensführung umschreibe.<sup>174</sup> Die Idee der christlichen Ritterschaft wird von mittelalterlichen Ritterorden abgeleitet.<sup>175</sup> Mehrere andere Autoren, darunter Erwin Panofsky, nahmen diese These auf.<sup>176</sup> Dennoch ist Matthias Mende zuzustimmen, dass sich zwischen dem Text und dem Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* von 1513 nur wenige Bezüge herstellen lassen.<sup>177</sup> Die Schrift des Erasmus fand bis zur Basler Ausgabe von 1518 wenig Beachtung und wurde erst 1520 in die deutsche Sprache übersetzt.<sup>178</sup> Gegen eine Deutung des Reiters als christlichem Ritter lässt sich überdies das Fehlen von christlichen Symbolen anführen.<sup>179</sup>



136 Andrea del Verrocchio, *Reiterdenkmal für Bartolomeo Colleoni*, Venedig, Campo Santi Giovanni e Paolo, 1481/1492. Historische Aufnahme, um 1895/1920.



137 Donatello, *Reiterdenkmal des Erasmo da Narni: il Gattamelata*, Padua, Piazza del Santo, 1447/1453. Historische Aufnahme, um 1895/1920.

Heinrich Theissing verwies 1978 auf Bezüge des Motivs zum Hl. Georg, der seit 1100 als Patron des christlichen Ritterstands verehrt wurde.<sup>180</sup> Er führte aus, dass das niedergehende Rittertum am Hofe Kaiser Maximilians nochmals eine Verherrlichung erfahren habe. Christliche Ritterschaft sei erneut als Kriegsdienst unter der geistlichen Herrschaft des Hl. Georg und der weltlichen des Kaisers interpretiert worden.<sup>181</sup> Hans Burgkmair d. Ä. bildete den gerüsteten Kaiser 1508 im Holzschnitt *Maximilian I. zu Pferde* inmitten einer Bogenarchitektur der Renaissance ab (Abb. 134).<sup>182</sup> Laut Anja Grebe wurde dessen Vorbildfunktion für den Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* bisher übersehen.<sup>183</sup> Als weiteren Vergleich zum Reiter nannte Theissing Dürers Kupferstich *Der Hl. Georg zu Pferde* aus dem Jahr 1505/1508<sup>184</sup> (Abb. 135). Er hob als gemeinsames Merkmal die «Auseinandersetzung des Helden mit dem Bösen und Ungeheuerlichen» hervor und interpretierte den Reiter folglich als Sieger.<sup>185</sup>

Herman Grimm führte 1875 italienische Reitermonumente des Quattrocento als formale Vorbilder des Kupferstichs *Ritter, Tod und Teufel* an. Als Vergleiche nannte er die Reiterstatue des Bartolomeo Colleoni (1488) von Andrea Verrocchio in Venedig und die Statue des Gattamelata (1453) von Donatello in Padua (Abb. 136–137).<sup>186</sup>

Albrecht Dürer hat die erwähnten Denkmäler in Venedig und Padua vermutlich während seiner ersten Italienreise im Jahr 1494/1495<sup>187</sup> gesehen.<sup>188</sup> Er setzte sich intensiv mit den Proportionen von Pferdekörpern auseinander<sup>189</sup> und beabsichtigte, dem Thema ein Kapitel in seinem umfangreichen *Lehrbuch der Malerei* zu widmen. Das Lehrbuch wurde jedoch nicht ausgeführt.<sup>190</sup>





139 Albrecht Dürer, Federzeichnung *Reiter zu Pferde*, vor 1513. Biblioteca Ambrosiana, Mailand.



140 Albrecht Dürer, Kupferstich *Das Kleine Pferd*, 1505. Wien, Albertina.



141 Leonardo da Vinci, Skizzen für ein Reiterdenkmal für Marschall Trivulzio oder Francesco Sforza, 1508/1511. Windsor, Windsor Castle.

in Mailand (Abb. 141).<sup>195</sup> Nach Heinrich Theissing setzte sich Leonardo intensiv mit den Bewegungen der Pferde auseinander, wobei er auch römische Monumente studierte. Albrecht Dürer hatte die Zeichnungen Leonardos vermutlich durch seinen Freund, den Nürnberger Humanisten Willibald Pirckheimer, kennengelernt.<sup>196</sup>



142 Albrecht Dürer, Kupferstich *Das Liebespaar und der Tod*, 1498. Wien, Albertina.

### 3.3.2 Die Todesfigur

Die gekrönte Todesfigur reitet unbemerkt von rechts heran. Ihr bärtiges Gesicht wird im Zustand der Verwesung gezeigt. Zwei Schlangen winden sich um den Hals und die Krone. Mit der rechten Hand hält die furchterregende Gestalt eine Sanduhr empork, deren Sand noch nicht verronnen ist. Das magere Pferd hat den Kopf gesenkt. An seinem Hals baumelt ein Glöckchen, die Zügel hängen locker herunter.

Die Begegnung des Ritters mit dem Tod steht in der Tradition der mittelalterlichen Totentänze. Die Sanduhr als Symbol der ablaufenden menschlichen Lebenszeit, das Glöckchen und der Totenkopf im Vordergrund mahnen den Betrachter an seine Vergänglichkeit (*Memento mori*). Da der Sand noch nicht ganz heruntergerieselt ist, geht von der Todesfigur keine unmittelbare Gefahr aus.<sup>197</sup> Albrecht Dürer bildete bereits 1498 im Kupferstich *Das Liebespaar und der Tod (Der Spaziergang)* eine Todesfigur mit einer Sanduhr als *Memento mori* ab (Abb. 142).<sup>198</sup>

Die reitende Todesfigur lässt sich von der Apokalypse ableiten, die auf orientalische Vorbilder zurückgeht. In der Offenbarung des Johannes ziehen vier Reiter über die Erde und bringen Tod und Verwüstung. Zum vierten Reiter steht: «Da sah ich ein fahles Pferd; und der, der auf ihm saß, heißt <der Tod>; und die Unterwelt zog hinter ihm her. Und ihnen wurde die Macht gegeben über ein Viertel der Erde,



143 Albrecht Dürer, Holzschnitt *Die apokalyptischen Reiter* (Apokalypse, Figur III), 1492-1502. Wien, Albertina.

Macht, zu töten durch Schwert, Hunger und Tod und durch die Tiere der Erde.» (Offb 6,8). Der vierte Reiter entwickelte sich zum zeitlosen Todessymbol. Er wurde in der bildenden Kunst fortan mit Schwert, Pfeil und Bogen oder Sichel bzw. Sense gezeigt.<sup>199</sup>

Albrecht Dürer schuf 15 grossformatige Holzschnitte zur Offenbarung des Johannes, die er 1498 mit dem zugehörigen Bibeltext in einer lateinischen und einer deutschen Ausgabe veröffentlichte. Im berühmtesten Holzschnitt preschen die vier apokalyptischen Reiter bewaffnet heran und vernichten die Menschen verschiedener Stände (Abb. 143).<sup>200</sup> Der Künstler nahm sich wohl italienische Darstellungen des triumphierenden Todes zum Vorbild.<sup>201</sup>



144 Albrecht Dürer, Entwurf zum Glasgemälde *Der reitende Tod*, 1502. Landesmuseum Hannover.



145 Albrecht Dürer, Kohlezeichnung *König Tod zu Pferde*, 1505. The British Museum, London.

Die reitende Todesfigur bildete Dürer auch als selbstständiges Motiv ab: In einem Glasgemälde, das er 1502 für den Nürnberger Propst Sixtus Tucher († 1507) ausführte, hält die Todesgestalt Pfeil und Bogen in die Höhe (Abb. 144). Am Hals des mageren Pferdes hängt eine Glocke.<sup>202</sup> In der Kohlezeichnung *König Tod zu Pferde* trägt die Todesfigur wie im Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* eine Krone (Abb. 145). Das seltene Motiv zeigt den Tod als Sieger und geht auf italienische Todesdarstellungen,<sup>203</sup> wie beispielsweise den Totentanz an der südlichen Aussenwand der Kirche San Vigilio in Pinzolo (Abb. 146), zurück.<sup>204</sup>

Als weiteres verwandtes Motiv sei auf *Die Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten* hingewiesen.<sup>205</sup> Die mittelalterliche Legende besagt, dass drei vornehme junge Männer während eines Ausritts in einer einsamen Gegend auf drei verwesene Skelette treffen, die sie an die Vergänglichkeit erinnern: *Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis* («Was ihr seid, das waren wir. Was wir sind, das werdet ihr»)<sup>206</sup> Der Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* stellt laut Heinrich Theissing eine Reduktion des Motivs auf eine Person und eine Todesfigur dar.<sup>207</sup>

Abschliessend sei festgehalten, dass sich im Kupferstich verschiedene Bedeutungen überlagern. Es handelt sich um einen Vorläufer der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., die in der Entwicklung der Totentänze einen Umbruch darstellen.<sup>208</sup>

### 3.3.3 Der Teufel

Das phantastische Wesen am rechten Bildrand gibt den Teufel wieder. Es bewegt sich aufrecht vorwärts und hält mit der linken Klaue eine Lanze. Die Teufelsgestalt ist in einer realistischen Weise dargestellt: Der Kopf, das Bein, die Flügel und der Schwanz sind Tieren nachgebildet (Pferd, Ziege, Schwein, Eule, Fledermaus usw.). Der Ritter beachtet den Teufel nicht.<sup>209</sup>

Albrecht Dürer bildete in der 1511 erschienenen Holzschnittfolge *Die Grosse Passion* bereits eine ähnliche Teufelsfigur ab (Abb. 147).<sup>210</sup> Theissing vergleicht den Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* mit der Federzeichnung *Einsiedler, vom Teufel verfolgt* von Urs Graf und hebt hervor, dass sich der Teufel dem frommen Einsiedler von hinten annähert, während dieser wie der Ritter unbeirrt vorangeht (Abb. 148).<sup>211</sup> Als zusätzlichen Vergleich führt Theissing den Kupferstich *Die Peinigung des Hl. Antonius* von Martin Schongauer an (Abb. 149). Er schreibt zur realistischen Darstellung des Phantastischen: «Diese Gegenwärtigkeit und Glaubwürdigkeit des Phantastischen hatte Martin Schongauer dem mittelalterlichen Teufels- und Dämonenbild verliehen. Auf der Peinigung des Hl. Antonius [...] gelang es ihm, erfundenen Monstren einen lebensmöglichen Charakter zu geben <von einer überzeugenden Vitalität, die darauf beruht, dass ihnen Vorstellungen zugrunde liegen, die der Beobachtung des Wesenhaften und Lebendig-Organischen in der Tierwelt entspringen sind>.»<sup>212</sup> Und weiter: «Während Schongauer noch Gliedmassen erfand, die es in der Natur nicht gibt, geht Dürer ausschliesslich von der Beobachtung des Naturlebens aus. Alles Entartete gründet in realistischen Details, die zwar verformt und vermischt werden, aber in ihrer Gänze durch und durch lebensfähig erscheinen.»<sup>213</sup>



146 Simone Il Baschenis, Totentanz an der südlichen Aussenwand der Kirche San Vigilio in Pinzolo, 1539. Szene mit drei musizierenden Skeletten und Christus am Kreuz.



147 Albrecht Dürer, Holzschnitt *Christus in der Vorhölle* (Grosse Passion, 11), 1510. Wien, Albertina.



148 Urs Graf, Federzeichnung *Bettelmönch vom Teufel gelehrt* (Einsiedler, vom Teufel verfolgt), 1512. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

### 3.3.4 Der Vorder- und der Hintergrund

Im Vordergrund erstreckt sich der Weg mit einzelnen Steinen und Graspüscheln. In der linken Ecke liegt ein Totenkopf auf einem Baumstrunk; davor steht die Tafel mit der Jahrzahl 1513 und dem Künstlermonogramm «AD». Der Reiter wird von einem Hund begleitet, der als Symbol der Treue gilt.<sup>214</sup> Die in die andere Richtung strebende Eidechse lässt sich dagegen dem Bösen zuordnen.<sup>215</sup>

Im Hintergrund befinden sich dunkle schroffe, zum Teil zerklüftete Felsen, die mit kahlen Bäumen und Sträuchern bewachsen sind. Heinrich Theissing, der im Unterschied zur Mehrheit der anderen Autoren auch den Vorder- und Hintergrund in die



149 Martin Schongauer, Kupferstich *Der heilige Antonius, von Dämonen gepeinigt* (*Die Peinigung des Hl. Antonius*), undatiert. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

Analyse des Kupferstichs einbezieht, führt die Auflösung der Formen auf zerstörerische Kräfte zurück, denen die Erde ausgeliefert sei.<sup>216</sup> Er unterscheidet zwischen der «geordneten Formenwelt» des Ritters und der Siedlung am oberen Bildrand sowie der «ungeordneten Formenwelt» des Todes, des Teufels und der Felsen.<sup>217</sup> Als Vergleiche zu den zerklüfteten Felsen nennt er zwei frühere Aquarelle von Albrecht Dürer, die Steinbrüche zeigen (Abb. 150–151).

### 3.4 Exkurs zur Rezeption der Graphik von Dürer

Albrecht Dürer gilt als der bedeutendste deutsche Künstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Seine Graphiken, Zeichnungen und Gemälde verbreiteten sich in ganz Eu-



ropa und dienten als Vorlagen für zahlreiche Kopien.<sup>218</sup> Im Folgenden soll die Rezeptionsgeschichte der Graphiken skizziert werden.<sup>219</sup>

Der deutsche Historiker Wolfgang Schmid hat in seiner 2003 erschienenen Habilitationsschrift *Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500* die Bedeutung des Künstlers als erfolgreicher Unternehmer herausgearbeitet.<sup>220</sup> Seine Analyse von schriftlichen Quellen ergab, dass Dürer bereits zwei Jahre nach der Werkstattgründung im Jahr 1495 zwei sogenannte Kolporteurs beschäftigte, die seine Graphiken vertrieben. Als Verkaufsorte erwog Schmid die Frankfurter Messen, die Kunstzentren des Ober-, Mittel- und Niederrheins sowie die Niederlande und Italien.<sup>221</sup> Das breite Sortiment umfasste Holzschnitte und Kupferstiche mit religiösen, mythologischen und allegorischen Motiven. Es sicherte Dürer nebst den Aufträgen für Altäre und Gemälde kontinuierliche Einnahmen.<sup>222</sup> Schon nach wenigen Jahren gelang es ihm nicht mehr, die steigende Nachfrage nach diesen Graphiken zu befriedigen. Um 1500 begannen deshalb andere Künstler südlich und nördlich der Alpen, gewisse Blätter zu kopieren.<sup>223</sup> In Italien spezialisierte sich beispielsweise der Künstler Marcantonio Raimondi (um 1480–1534) auf das Kopieren von Werken Dürers. Er gab rund siebzig Kupferstiche heraus, wobei er jeweils das Monogramm «AD» übernahm. Laut Giorgio Vasari soll sich Dürer beim Rat von Venedig dagegen gewehrt haben, worauf dieser Raimondi die Verwendung des Monogramms untersagt habe.<sup>224</sup> Als Beispiel in Graubünden sei das Mittelbild des Katharinenaltars in der Kathedrale Chur genannt, das auf Szenen der *Grossen Passion* von Dürer zurückgeht.<sup>225</sup>

Der Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* von 1513 stellt einen Höhepunkt in Dürers Graphik dar.<sup>226</sup> Der Künstler änderte nun Schmid zufolge seine Produktionsstrategie und «konzentrierte sich auf eine kleine Zahl qualitativ hochwertiger Blätter [Meisterstiche], bei denen sich intellektueller Gehalt und künstlerische Form auf einem außerordentlich hohen Niveau die Waage hielten».<sup>227</sup>

Im Tagebuch der Niederländischen Reise (1520/1521) führte Dürer seine Verkäufe, Tauschgeschäfte und Schenkungen von Graphiken detailliert auf. Er erwähnte darin nur einen Verkauf des Kupferstichs *Reuter*.<sup>228</sup> Informationen zum Preis, zur Höhe der Auflage und zum Käufer fehlen. Christine Vogt weist darauf hin, dass der Kupferstich erst nach dem Ableben des Künstlers kopiert wurde.<sup>229</sup> Die Gründe, weshalb eines der berühmtesten Werke von Dürer kaum verkauft und zu Lebzeiten des Künstlers nicht kopiert wurde, sind nicht überliefert.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hielten die Wertschätzung und die Nachfrage nach Werken von Dürer an.<sup>230</sup> Von 1580 bis 1630, der Zeit der sog. Dürer-Renaissance,<sup>231</sup> spezialisierten sich einzelne Künstler, wie Hans Hoffmann,<sup>232</sup> Hendrik Goltzius<sup>233</sup> oder die Brüder Johann, Anton und Hieronymus Wierix<sup>234</sup>, auf das Kopieren von Graphiken Dürers. Ein weiterer Höhepunkt der Dürer-Verehrung lässt sich im 19. Jahrhundert feststellen.<sup>235</sup> Der Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* avancierte nun zum Inbegriff von Dürers Kunst.<sup>236</sup>

### 3.5 Die Rezeption des Kupferstichs *Ritter, Tod und Teufel* von Dürer

Der Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* fand nur eine geringe Verbreitung nördlich der Alpen<sup>237</sup> und diente selten als Vorlage für andere Werke.<sup>238</sup> Als Gründe dafür kommen die technische Meisterschaft und die anspruchsvolle Ikonographie infrage.



150 Albrecht Dürer, Aquarell *Steinbruch*, um 1498. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.



151 Albrecht Dürer, Aquarell *Ein Steinbruch*, um 1495. Kunsthalle Bremen.



152 Monogrammist HR, Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel*, 1559. Wien, Albertina.



153 Monogrammist HR, Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel*, 1563. The British Museum, London.

154 Johannes Wierix, Kupferstich *Der Reiter nach Albrecht Dürer*, 1564. ETH-Bibliothek Zürich, Graphische Sammlung.



155 Anonym, Kupferstich *Der Reiter nach Johannes Wierix*, nach 1564. ETH-Bibliothek Zürich, Graphische Sammlung.



156 Jakob Züberlin (?), Gemälde *Ritter, Tod und Teufel*, 16. Jahrhundert. Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection.

157 Johann Geminger, Tafelbild *Ritter, Tod und Teufel*, um 1590. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.



158 Anonym, Gemälde *Ritter, Tod und Teufel* nach Albrecht Dürer, um 1600. Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen.



Die druckgraphischen Kopien stammen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bzw. aus dem 19. oder 20. Jahrhundert. Als Künstler der beiden ältesten, seitenverkehrten Kupferstiche ist der um 1559–1563 tätige Monogrammist HR<sup>239</sup> überliefert (Abb. 152–153).

Der Antwerpener Kupferstecher Johann Wierix<sup>240</sup> fertigte 1564 als 15-Jähriger<sup>241</sup> eine gleich grosse, seitenverkehrte Kopie des Kupferstichs *Ritter, Tod und Teufel* an (Abb. 154). Er kopierte in seinen Lehrjahren einige Kupferstiche von Dürer, wobei sich diese Nachbildungen jeweils nur geringfügig von den Vorlagen unterscheiden.<sup>242</sup> Aufgrund der grossen Ähnlichkeit mit dem Original wurde vermutet, dass er die Vorlage durchgeriffelt (durchgepaust) habe.<sup>243</sup>

Der undatierte Kupferstich eines anonymen Meisters<sup>244</sup> gibt das Motiv seitenrichtig wieder (Abb. 155). Er stellt nicht, wie bisher angenommen, eine Kopie des Kupferstichs *Ritter, Tod und Teufel* von Dürer dar,<sup>245</sup> sondern geht laut Christine Vogt wegen der identischen Linienführung auf die Kopie von Wierix zurück.<sup>246</sup> Der Künstler kopierte seine Vorlage gleich gross und seitenverkehrt.<sup>247</sup> Auf der Tafel in der linken unteren Ecke brachte er anstelle des Entstehungsjahrs Dürers Monogramm «AD» (ohne «S 1513») an. Er wusste folglich, dass es sich bei der Darstellung um eine Erfindung von Dürer handelte.<sup>248</sup>

Im Museum of Art in Philadelphia befindet sich eine gemalte Kopie des Kupferstichs *Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 156). Das Tafelbild ist etwa gleich gross wie die Vorlage und gibt das Motiv seitenrichtig wieder. Es wird aufgrund des Monogramms «IZ» dem deutschen Maler Jakob Zuberlin<sup>249</sup> zugeschrieben und in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert.<sup>250</sup>

Das um 1600 entstandene, 104,5 Zentimeter breite und 141 Zentimeter hohe Tafelbild in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe stellt eine Vergrösserung von Dürers Kupferstich dar (Abb. 157). Der Maler bildet das Motiv seitenrichtig nach. Die freigelegte Inschrift «[I]OHAN GEM» [?] an der Glocke des zweiten Pferdes deutet auf den wenig bekannten Künstler Johann Geminger<sup>251</sup> hin, der laut schriftlichen Quellen Ende des 16. Jahrhunderts am Hofe Kaiser Rudolphs II. in Prag tätig war.<sup>252</sup>

Ein Gemälde aus der Zeit um 1600 im Albrecht-Dürer-Haus in Nürnberg gibt den Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* leicht vergrössert und seitenrichtig wieder (Abb. 158). Das kleine Format des original gerahmten Gemäldes deutet laut Ariane Mensger auf eine Entstehung im bürgerlichen Milieu hin,<sup>253</sup> obwohl weder der Künstler noch der Auftraggeber bekannt sind.<sup>254</sup>

Als vierte gemalte Kopie des Kupferstichs erwähnt Matthias Mende 1990 ein Gemälde in belgischem Privatbesitz.<sup>255</sup> Ein weiteres, von Joseph Heller überliefertes Tafelbild befand sich 1821 in der Sammlung Barbarigo in Venedig. Es wies am unteren Rand die Inschrift «1587 ADI LVGO» auf und zeigte im Hintergrund zusätzlich einen Bischof.<sup>256</sup> Der Verbleib dieses Werks ist nicht bekannt.

### 3.6 Bemerkungen zur Churer Darstellung

Bei der Szene *Ritter, Tod und Teufel* im Churer Bildzyklus von 1543 handelt es sich um die älteste mir bekannte Kopie des Kupferstichs von Albrecht Dürer. Der Maler gab das Motiv seitenrichtig wieder und vergrösserte es, wie rund sechzig Jahre später Johann Geminger. Die Churer Darstellung ist die einzige Nachbildung des Kupferstichs, die in einen Wandmalereizyklus integriert wird. Sie er-

setzt Holbeins Szene des *Grafen*, welche auf den Bauernkrieg in den 1520er-Jahren anspielt.<sup>257</sup>

Die Szene *Ritter, Tod und Teufel* repräsentiert zusammen mit dem benachbarten *Ritter* (28) den Ritterstand. Ein verwandtes Motiv findet sich im Beinhaus von Leuk: Das Fundament eines Bündelpfeilers der darüber liegenden Pfarrkirche St. Stephan ist an der Süd- und Westseite mit Todesbildern bemalt. In der westlichen Darstellung bedrängen vier Gerippe zwei Ritter und Landsknechte (Abb. 159).

159 Gemalte Darstellung *Ritter und Landsknechte* an der Westseite des Pfeilers im Beinhaus der Pfarrkirche von Leuk, 1520–1530.

Die Szene *Ritter, Tod und Teufel* stellt wie die Todesbilder die Begegnung eines Menschen mit dem Tod dar. Beide haben Bezüge zu den Schriften des Erasmus von Rotterdam.



#### 4 Die Sockelfelder

In der Sockelzone sind helle Tiere vor einem dunklen Hintergrund abgebildet. Das 5. bis 8. Sockelfeld zeigt einen Löwen, einen Höllenhund und einen Drachen hinter vergitterten Bogenstellungen. Die übrigen Tiere können wegen des beeinträchtigten Erhaltungszustands der Malereien nicht mehr identifiziert werden.<sup>258</sup>

Die Gliederung der Fachwerkwand in eine Bilder- und Sockelzone erinnert an ein Dekorationssystem des 14. Jahrhunderts, das auf eine ältere italienische Tradition zurückgeht: Die bemalten Wände sind meist in eine Sockelzone, eine Bilderzone und eine Kopfleiste unterteilt. In den Sockelzonen täuschen Quader, Vorhänge und Wandteppiche häufig steinerne oder textile Oberflächen vor.<sup>259</sup> Im Churer Zyklus nimmt die Einteilung der Sockelzone in acht Gefache die Gliederung von Quadermalereien auf, obschon sich einzelne Tiere über zwei Bildfelder erstrecken.

Löwe, Höllenhund und Drache lassen sich als bedrohliche Wesen interpretieren.<sup>260</sup> Da sie sich hinter Gitterstäben befinden, geht von ihnen keine Gefahr mehr aus. Sie werden als vom Tode besiegt gezeigt. Durch die Vergitterung der Bogenfelder wird

auch eine allfällige apotropäische Wirkung der Untiere aufgehoben: Der Tod kann im oberen und mittleren Register des Zyklus sein Werk vollbringen.

Dem Churer Maler stand für die Kombination der dem Tode geweihten Ständevertreter mit den Tieren der Sockelzone vermutlich kein bestimmtes Vorbild zur Verfügung. Solche dämonischen Wesen kommen im sakralen wie im profanen Bereich vor. Sie befinden sich in Randzonen von Kirchen, beispielsweise an Portalen, Wasserspeichern und Konsolen am Äusseren sowie an Holzdecken, Glasfenstern und Kapitellen im Innern,<sup>261</sup> und versinnbildlichen in den hierarchisch gegliederten Programmen das Böse, welches durch den Glauben überwunden wird.<sup>262</sup> Im profanen Kontext treten negativ besetzte Tiere überdies in Buchmalereien, Baukeramik, Textilien und Wandmalereien auf.<sup>263</sup>



# VIII Stil

## 1 Der Stil der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein

Indem der Formschneider Hans Lützelburger bei der Übertragung von Holbeins Entwürfen auf die Druckstöcke<sup>1</sup> durch die Schraffuren Beleuchtungseffekte erzielte und die Körperlichkeit der Figuren bestimmte, prägte er die Erscheinung der Holzschnitte wesentlich mit.<sup>2</sup> Diese zeigen nach Christian Rümelin «eine stupende Räumlichkeit und Präzision in der Einzelform, die [sich] durch eine ausgeprägte Binnenzeichnung, die Unterordnung der Schraffur unter die Bildgesamtwirkung, die Berücksichtigung der Beleuchtungsrichtung und einen [...] nicht die Körper erzeugenden, sondern nur die Binnenzeichnung unterstützenden Kontur [auszeichnet]».<sup>3</sup>

## 2 Der Stil der Churer Todesbilder

### 2.1 Allgemeine Merkmale

Der Künstler der Churer Todesbilder bildete die Vorlagen als Grisailen nach. Er grundierte die dünne Kalkmörtelschicht vermutlich noch in feuchtem Zustand mit einer dunkelviolet- grauen Untermalung und setzte die Malerei mit feinen Pinselstrichen zeichnerisch darauf. Nebst schwarzen Konturen und Lichthöhungen verwendete er blaue, gelbe, grüne und rote Farbtöne. Bei der Beurteilung des Stils sollte berücksichtigt werden, dass die rötlichen Farbanteile der dunkelviolet- grauen Untermalung verblichen sind und die nie übermalten<sup>4</sup> Darstellungen ursprünglich wohl farbiger erschienen.<sup>5</sup>

Neben der sicheren Linienführung<sup>6</sup> fallen die gemalten Schraffuren auf, die den Szenen einen graphischen Charakter verleihen. Durch die Verteilung von Licht und Schatten entsteht eine plastische Wirkung, wobei die Umrisslinien auf der beleuchteten Seite häufig, wie zum Beispiel in der Szene des *Grafen* (15), mit weisser Farbe gemalt sind (Taf. VIII).<sup>7</sup> Eine konstante Beleuchtung der Motive von einer bestimmten Seite her lässt sich nicht feststellen.

Die Darstellungen sind in der Zentralperspektive ausgeführt; der Fluchtpunkt befindet sich meist auf einer mittleren Höhe.<sup>8</sup> Der Maler erzielte durch die kleinere Wiedergabe von Figuren oder Gebäuden im Hintergrund den Eindruck von Distanz.<sup>9</sup> Die in den Vorlagen angeschnittenen Menschen, Gerippe, Tiere und Objekte verschob er mehr zur Bildmitte hin, wodurch zum Teil Spannung verloren ging.<sup>10</sup>

Die landschaftlichen Hintergründe wurden in mehreren Szenen erweitert bzw. ergänzt. Paul Zinsli verwies auf die «Umformung der Todesbilder ins Phantastisch- Wilde durch einen übersteigerten, in malerische Gebirgsromantik übersetzten Hintergrund» und beurteilte diese als ein bedeutendes stilistisches Merkmal des Zyklus.<sup>11</sup>

### 2.2 Die Unterscheidung von Künstlerhänden

Mehrere Autoren haben darauf hingewiesen, dass sich die Todesbilder stilistisch und qualitativ voneinander unterscheiden.<sup>12</sup> Während Zinsli «von mindestens drei Malern»<sup>13</sup> ausging, unterschied Vögelin «vier bis fünf Hände»<sup>14</sup>. Anhand stilistischer Merkmale versuche ich im Folgenden, die Todesbilder zu gruppieren und diese vier Gruppen zu charakterisieren.

Die Darstellungen der 1. Gruppe zeichnen sich durch dunkle Umrisslinien der Figuren, Tiere und Bäume, kaum gegliederte Binnenflächen und eine zurückhaltende

Farbgebung aus. Die Körper sind untersetzt. Die 1. Gruppe umfasst die vier alttestamentlichen Motive *Schöpfung* (1), *Sündenfall* (2), *Austreibung aus dem Paradies* (3) und *Arbeit der ersten Eltern* (4) (Taf. I, II).

Paul Zinsli verglich die erste und dritte Szene mit einem Wandbild der Göttin Diana (Abb. 170), das sich im Bischöflichen Schloss gegenüber der bemalten Fachwerkwand befand,<sup>15</sup> und stellte eine vergleichbare Malweise fest.<sup>16</sup> Erwin Poeschel schrieb diese Darstellung 1937 wegen der «Aufweichung der Strichenergie und der Formen zugunsten malerisch toniger Wirkungen» dem Künstler der Todesbilder zu.<sup>17</sup> 1948 bemerkte er zur Frage des Urhebers des Bildzyklus, dass die Szenen *Austreibung aus dem Paradies* und *Arbeit der ersten Eltern* aufgrund des «weniger sicheren, flatternden Strichs» von einer «Gesellenhand» stammen.<sup>18</sup>

Zur 2. Gruppe gehören die Szenen *Papst* (6) und *Kaiser* (7) (Taf. III). Bei diesen beiden Motiven sind Menschen, Skelette und Throne dunkel konturiert und die Binnenflächen, vor allem die Stoffe der Gewänder und Baldachine, stärker modelliert als in der 1. Gruppe. Lichthöhungen und farbige Akzente fehlen.

Die 3. Gruppe beinhaltet die Motive *Beinhaus* (5), *König* (8), *Kaiserin* (9) und *Königin* (10), *Bischof* (11) und *Churfürst* (12), *Abt* (13), *Graf* (15) und *Domherr* (16) im oberen Register sowie *Jurist* (19), *Pfarrer* (21) und *Bettelmönch* (22), *Alte Frau* (24), *Geizhals* (25), *Kaufmann* (26) und *Schiffer* (27), *Ritter* (28) und *Ritter, Tod und Teufel* (29), *Alter Mann* (31) und *Ehepaar* (32), *Herzogin* (33) und *Krämer* (34), *Bauer* (35) und *Kind* (36) im mittleren Register der Fachwerkwand (Taf. II, Taf. IV–VIII, Taf. X–XVII). Diese Szenen zeichnen sich durch eine differenzierte, subtile Malweise aus: Die Figuren, Gebäude, Möbel und landschaftlichen Hintergründe sind mit feinen dunklen Umrisslinien versehen, die Binnenflächen nuanciert gegliedert. Die Bilder weisen sowohl helle Schraffuren, Punkte und Flächen als auch ausgedehnte farbige, vor allem blaue Partien auf. Die blaue Farbe gibt mehrheitlich den Himmel oder Gewässer in Aussenräumen wieder; sie kommt aber in den Darstellungen *Domherr* (16) und *Ehepaar* (32) auch als Hintergrund von Innenräumen vor. Die Szenen *Richter* (17), *Fürsprecher* (18), *Prediger* (20), *Jungfrau* (23) und *Braut* (30) zeigen dieselben stilistischen Merkmale, aber ohne Farbakzente (Taf. IX–X, XII, XV).

Vögelin hob das *Königsbild* (8) aufgrund der stilistischen Ausprägung der Gewänder als jünger als den übrigen Zyklus<sup>19</sup> hervor und erwog als Entstehungszeit der Szene die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts (Taf. IV).<sup>20</sup> Diese zeitliche Einordnung diente als Argument für die These, dass die westliche Türe nachträglich aus der bemalten Fachwerkwand gebrochen worden sei.<sup>21</sup>

Die Sockelfelder bilden die 4. Gruppe (Taf. XVIII–Taf. XXV). Sie sind wegen ihres beeinträchtigten Erhaltungszustands weniger gut lesbar als die Todesbilder des oberen und mittleren Registers. Trotzdem lässt sich festhalten, dass sie nicht als Grisailen ausgeführt worden sind. Sie weisen starke Hell-Dunkel-Kontraste und intensive rote und ockerfarbene Farbtöne auf. Die Gitterstäbe und die pflanzlichen Ornamente in den Zwickelfeldern sind mit schwarzen bzw. weissen Konturlinien versehen. Die Binnenflächen sind nicht gegliedert.

Aufgrund der Aufteilung der Churer Todesbilder in vier stilistisch unterscheidbare Gruppen kann folgende Hypothese aufgestellt werden: Der Werkstattmeister hat die Szenen der 3. Gruppe geschaffen und seinen Gesellen diejenigen der 1., 2. und 4. Gruppe überlassen.<sup>22</sup> Meines Erachtens erlauben es aber Umfang und Qualität der 3. Gruppe trotz der Beteiligung mehrerer Hände in der vorliegenden Arbeit von einem «Maler der Churer Todesbilder» zu sprechen.



# IX Inschriften

## 1 Bestand

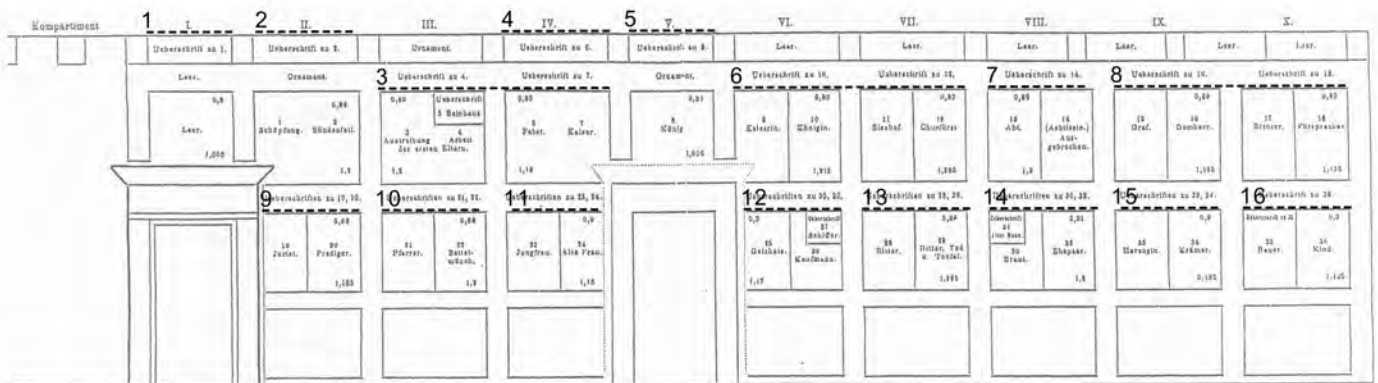
Über den Todesbildern des oberen und mittleren Registers der Fachwerkwand waren 16 Bretter mit lateinischen Inschriften aus schwarzen Majuskeln angebracht (Taf. XXVI–XLIV).<sup>1</sup> Vier weitere Inschriften finden sich in gemalten Darstellungen. Sie lassen auf eine gleichzeitige Entstehung von Inschriften und Malereien schliessen.<sup>2</sup> Die lateinischen Inschriften gehen wie die Szenen auf die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein zurück. Es handelt sich um die lateinischen Bibelzitate, die seit der ersten Buchausgabe von 1538 über den Motiven standen.<sup>3</sup>

## 2 Die Anordnung der Bretter mit den Inschriften

### 2.1 Oberes Register

Der Künstler verteilte die Inschriften zu den Todesbildern des oberen Registers auf acht Brettern, die in unterschiedlicher Höhe platziert waren: Auf dem Plan der Fachwerkwand von Vögelin sind die Inschriften der Bretter Nrn. 3, 6, 7 und 8 direkt über den bemalten Gefachen vermerkt (Abb. 160). In der östlichen Hälfte des Zyklus waren darüber vier weitere Bretter mit Inschriften (Nrn. 1, 2, 4 und 5) angebracht. Sie sind kürzer und höher als die anderen Bretter und erscheinen als tafelartige Aufsätze. Zwischen den erwähnten acht Brettern mit Inschriften befanden sich mit Ornamenten verzierte oder «leere» Bretter.<sup>4</sup>

160 Übersichtsplan der Fachwerkwand von Friedrich Salomon Vögelin mit eingetragenen Brettern mit Inschriften.



Die Inschriften der Bretter Nrn. 1, 2, 4, 5 und 7 beziehen sich jeweils nur auf eine Szene eines Gefachs, wobei die tafelartigen Aufsätze Nrn. 1, 2 und 4 kürzer als das Gefach sind.<sup>5</sup> Die Bretter Nrn. 3, 6 und 8 sind mehr als doppelt so lang und erstrecken sich je über zwei Gefache. Ihre Inschriften sind zwei von vier bzw. fünf Motiven zugeordnet. Die Inschrift zur kleineren *Beinhauszene* (5) befindet sich am oberen Rand der Darstellung der *Arbeit der ersten Eltern* (4) (Taf. II).<sup>6</sup> Die Höhe der Buchstaben variiert: Die Bibelzitate bestehen aus Buchstaben, deren Höhe 4,5 bis 6 Zentimeter beträgt. Einzelne Wörter und die Angaben der Bibelstellen sind in kleinerem Schriftgrad ausgeführt. Den Szenen 3, 9, 11, 13, 15 und 17 sind keine Inschriften beigegeben. Es ist unklar, nach welchen Kriterien die Zuordnung der Bretter zu den Gefachen des oberen Registers der Fachwerkwand erfolgte.

Als Besonderheit sei die Inschrift des Bretts Nr. 1 über der «leeren» Ausfuchung erwähnt (Abb. 160, Taf. XXVI). Sie bezieht sich auf die *Schöpfungsszene* (1) und gibt keinen Hinweis auf eine verlorene Darstellung, wie beispielsweise ein Jüngstes Gericht oder ein Wappen des Todes. Die Inschrift zur *Äbtissin* (14) auf Brett Nr. 7 kann hingegen als Beleg gedeutet werden, dass die nicht erhaltene Szene bis in die 1860er-Jahre bestanden hat (Taf. XXXIV).<sup>7</sup>

## 2.2 Mittleres Register

Bei der Zuweisung der Inschriften zu den Szenen des mittleren Registers änderte der Künstler das Konzept: Er brachte über allen Gefachen Bretter mit Inschriften an (Nrn. 9–16); ornamentierte oder «leere» Bretter fehlen im Plan von Vögelin (Abb. 160, Taf. XXXVII–XLIV). Die Bretter befanden sich auf der gleichen Höhe, und ihre Länge entsprach ungefähr der Breite der Gefache. Sie weisen mit Ausnahme des Bretts Nr. 16 zwei Inschriften auf, die sich auf beide Szenen der Gefache beziehen. Der Maler fügte dazwischen Abstände oder Trennelemente wie Striche und Haken ein. Er verkleinerte die Buchstaben auf eine Höhe von 3 bis 4 Zentimeter und führte einzelne Wörter und die Angaben zu den Bibelstellen noch kleiner aus. Vögelin führt als Begründung für die verschiedene Buchstabengrösse der Inschriften des oberen und mittleren Registers einleuchtend die unterschiedliche Distanz zum Betrachter an.<sup>8</sup>

Die aus grösseren Buchstaben gebildete, einzelne Inschrift auf dem Brett Nr. 16 gehört zur Szene des *Kindes* (36), während sich eine Inschrift am oberen Rand des benachbarten Bildfeldes auf den *Bauern* (35) bezieht (Taf. XLIV, XVII). Die Inschriften zu den kleineren Szenen *Schiffer* (27) und *Alter Mann* (31) ergänzte der Maler in den anschliessenden Szenen *Kaufmann* (26) und *Braut* (30) (Taf. XIII, XV).<sup>9</sup> Als Spezialfall sei die Inschrift des Bretts Nr. 13 hervorgehoben: Sie geht auf die Inschrift zum Holzschnitt des Grafen nach Holbein zurück (Taf. XLI, Abb. 4); jene Szene, die der Churer Maler durch das Motiv *Ritter, Tod und Teufel* (29) nach dem Kupferstich von Dürer ersetzt hat.<sup>10</sup>

## 3 Die lateinischen Bibelzitate

Die lateinischen Bibelzitate zu den Churer Todesbildern weisen einige Auslassungen auf, die wohl auf den beschränkt verfügbaren Platz zurückzuführen sind. Rechtschreibfehler und fehlende Abstände zwischen den Wörtern deuten darauf hin, dass der Urheber nur über geringe Kenntnisse der lateinischen Sprache verfügte.<sup>11</sup> Mehrere Fehler lassen sich überdies bei der Zeichensetzung feststellen.

Der Maler unterschied nicht zwischen den Buchstaben «U» und «V» und benutzte konsequent den Buchstaben «V». Als weitere Merkmale seien die Verwendung der Ligatur «Æ», des Kürzungszeichens «~» und des ausgeschriebenen «ET» anstelle des Pluszeichens «&» genannt. Bei den Inschriften der Bretter Nrn. 4 und 16 wurde die Abkürzung «CAP.» für Kapitel ergänzt (Taf. XXX, XLIV). Die Majuskeln sind mit schwarzer Farbe aufgetragen worden. Bei der Schrift dürfte es sich um eine Renaissance-Kapitalis handeln;<sup>12</sup> lediglich ein einziger Buchstabe «D» wurde in gotischer Schrift ausgeführt.<sup>13</sup>

Die Mehrzahl der Bibelzitate in der Holzschnittfolge stammt aus dem Alten Testament; lediglich fünf Bibelzitate sind dem Neuen Testament entnommen. Die Texte der Ausgaben von 1538 und 1542 halten sich grösstenteils an die Vulgata, wobei Verse zusammengezogen worden sind. Einige Inschriften in Chur übernehmen die Vorlage fast wortgetreu, andere lassen sich kaum zuweisen. Sie sind zum Teil falsch zugewiesen oder abgekürzt.<sup>14</sup>

Zu den Darstellungen des oberen Registers der Fachwerkwand wählte der Churer Künstler bestimmte Inschriften der Vorlage aus. Andere liess er weg, obwohl dafür anstelle der «leeren» und ornamentierten Bretter Platz vorhanden gewesen wäre (Abb. 160).<sup>15</sup> Es ist nicht geklärt, nach welchen Kriterien er die Inschriften auswählte. Bei der Zuweisung der Inschriften zu den Todesbildern fällt auf, dass sie unterschied-

lich gut zu den Motiven passen: Während sich etwa die Hälfte der Inschriften auf die Dargestellten beziehen,<sup>16</sup> sind andere eher allgemein gehalten.<sup>17</sup> Die Mehrheit der Bibelstellen beinhaltet eine Mahnung an den Tod.

Bei der Beurteilung der Text-Bild-Bezüge muss berücksichtigt werden, dass die Zuweisung der lateinischen Bibelzitate zu den Szenen in der als Vorlage benutzten Holzschnittfolge nicht durch Holbein erfolgte.<sup>18</sup> Die Bibelzitate stimmen etwa zur Hälfte mit den Inschriften des um 1523 entstandenen sog. Todesalphabets nach Holbein überein. Es ist nicht geklärt, ob sie für die *Bilder des Todes* oder für das Todesalphabet zusammengestellt worden sind. Der Künstler des Churer Zyklus hat die Text-Bild-Bezüge weiter verunklärt.

#### 4 Die Vorlage der Churer Todesbilder

Die sog. Probedrucke kommen als Vorlage für die Churer Todesbilder nicht in Betracht, da sie deutsche Überschriften anstelle der lateinischen Bibelzitate aufweisen.<sup>19</sup> Die gedruckten Ausgaben der Holzschnittfolge ab 1538 beinhalten lateinische Bibelzitate.<sup>20</sup> Die Jahreszahl 1543 sowie das Fehlen von Personen der sog. Randgruppe und von Kindern im Churer Zyklus weisen darauf hin, dass eine Ausgabe der Holzschnittfolge vor 1547 als Vorlage gedient haben muss.<sup>21</sup> Damit kommen die Ausgaben der Holzschnittfolge von 1538 oder 1542 als Vorlage der Churer Todesbilder infrage. Da die lateinischen Bibelzitate in den beiden Ausgaben geringfügig voneinander abweichen, lässt sich die Vorlage mittels eines detaillierten Vergleichs der Inschriften bestimmen.<sup>22</sup> Die Zuschreibung wird durch die unvollständige und teils fehlerhafte Wiedergabe der Churer Inschriften erschwert, weshalb Vögelin und Périer wenig überzeugend eine von Hand geschriebene Vorlage in Erwägung zogen.<sup>23</sup> Woltmann und Zinsli bezeichneten dagegen die Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542 als Vorlage der Churer Todesbilder. Sie begründeten die These mit den übereinstimmenden Titeln der Inschriften zu den Szenen *Schöpfung* (1), *Sündenfall* (2) und *Arbeit der ersten Eltern* (4) sowie der von der Ausgabe von 1538 abweichenden Inschrift zum *Schiffer* (27).<sup>24</sup> Diese Zuschreibung wird durch meine Analyse der Inschriften bestätigt.<sup>25</sup> Als weitere mit der Ausgabe von 1542 übereinstimmende Elemente sei auf die Angaben der Bibelstellen der Szenen *Schöpfung*, *Sündenfall*, *Beinhaus* (5), *Kaiser* (7), *König* (8) und *Königin* (10) hingewiesen.<sup>26</sup>



## X Datierung

Anlässlich der Versetzung der Fachwerkwand im Jahr 1882 fand der Kunstschreiner Benedikt Hartmann auf einem senkrechten Rahmungs Brett die Jahreszahl 1543 (**Abb. 8**).<sup>1</sup> Während der restauratorischen Untersuchung der bemalten Gefache 2012 wurde im Hintergrund der Szene des *Grafen* (15) eine zweite, mit weisser Farbe gemalte Jahreszahl 1543 entdeckt (**Abb. 42**).<sup>2</sup> Diese beiden Jahreszahlen werden gestützt durch eine im Juli 2015 vorgenommene dendrochronologische Untersuchung der Gefachbalken und Bretter, die eine Datierung der Hölzer ins Jahr 1540 erbrachte.<sup>3</sup> Die Datierung des Zyklus in vorreformatorische Zeit ist somit hinfällig.<sup>4</sup>

Die frühe Verwendung des Blauholzlackpigments deutet auf eine Entstehung der Malereien in den 1540er-Jahren hin.<sup>5</sup> Die Analyse der lateinischen Inschriften ergab, dass die Bibelzitate auf die Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542 zurückgehen.<sup>6</sup> Das Jahr 1542 stellt folglich einen *Terminus post quem* dar. In der Churer Kathedrale nimmt ein Bild am Laurentiusaltar von 1545 die Szenen *Papst* (6) und *Pfarrer* (21) auf.<sup>7</sup> Das Jahr 1545 kann daher als *Terminus ante quem* bestimmt werden. Die Datierung der bemalten Fachwerkwand ins Jahr 1543 scheint plausibel.



# XI Auftraggeber

## 1 Bischof Luzius Iter

Die Datierung des Zyklus mit den Todesbildern ins Jahr 1543 lässt auf Bischof Luzius Iter († 4.12.1549) als Auftraggeber schliessen (Abb. 161).<sup>1</sup> Zur Biographie dieses Geistlichen sind nur wenige Informationen überliefert: Der gebürtige Churer war ein Sohn des Bürgermeisters Hans Iter. Er absolvierte ein Studium in Köln, das er mit dem Magister philosophiae abschloss.<sup>2</sup> Seit 1506 amtierte er als Domherr, ab 1507 als Domkustos und ab 1537 als Dompropst in Chur. Im Jahr 1541 wurde Luzius Iter zum Bischof gewählt.<sup>3</sup>

Sein Vorgänger, Bischof Paul Ziegler, hatte zu Beginn der Auseinandersetzungen mit den nach Selbstständigkeit strebenden Drei Bünden (Gotteshausbund, Grauer Bund, Zehngerichtenbund) und der Reformation 1524 die Flucht ergriffen und hielt sich bis zu seinem Tod in der Propstei Altötting, Bayern, und auf der Fürstenburg im Vinschgau auf.<sup>4</sup> Luzius Iter harrete dagegen in Chur aus. Als Bischof gewährte er den Drei Bünden dann die Mitregierung und sicherte so den Fortbestand des Bistums, musste aber gleichzeitig die Ausbreitung der Reformation hinnehmen.<sup>5</sup>

## 2 Die Reformbewegung der 1540er-Jahre

Während Iters Episkopat entstand eine von ihm unterstützte Reformbewegung, die sich gegen innerkirchliche Missstände, wie die weite Verbreitung des priesterlichen Lebens im Konkubinat, Pfründenhäufung und Vernachlässigung der Seelsorge, wandte. Der Domdekan Bartholomäus von Castelmur<sup>6</sup> revidierte 1541 die Statuten für das Domkapitel, die den Gottesdienst und das gemeinsame Chorgebet in der Kathedrale beschrieben und die liturgische Kleidung festlegten. Er führte eine Residenzpflicht für die Domherren ein und erliess strenge Vorschriften zur Lebensführung der Kanoniker. Zudem regelte er die Verwaltung der Kapitelsgüter und die Übertragung der Benefizien durch den Dompropst. Den Abschluss bildeten Verordnungen über die verschiedenen Ämter. Die Bestimmungen dieser Reformbewegung nahmen die durch das Konzil von Trient (1545–1563) verabschiedeten Dekrete zum Teil vorweg.<sup>7</sup>

## 3 Nachtrag zur Ikonographie

Der aus einer wohlhabenden bürgerlichen Familie stammende, Reformen zugeneigte Luzius Iter liess für die Ausmalung des Bischöflichen Schlosses modernste Vorlagen verwenden. Der unbekannte Künstler bildete 1543 die Ausgabe der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein von 1542 nach.<sup>8</sup> Bei der Szene *Ritter, Tod und Teufel* (29) dürfte es sich um die erste Kopie des gleichnamigen Kupferstichs von Albrecht Dürer handeln.<sup>9</sup> Das Weglassen des Holzschnitts mit dem Grafen stellt zugleich eine Bezugnahme auf die politische Lage dar.<sup>10</sup> Der Maler übt wie Holbein Kritik am Verhalten der Kleriker,<sup>11</sup> wobei der *Papst* (6) ohne Teufel gezeigt und die Nonne durch die *Jungfrau* (23) ersetzt werden.<sup>12</sup>

## 4 Zeigt der Domherr die Gesichtszüge von Luzius Iter?

Im Wandbild wird der Kopf des *Domherrn* (16) im Unterschied zur Vorlage von der Seite gezeigt (Taf. VIII, Abb. 79). Erwin Poeschel vermutet ein Porträt des Auftraggebers Luzius Iter.<sup>13</sup> Er führt als Vergleiche ein Bild des Bischofs am Laurentiusaltar in der Kathedrale sowie eine Medaille an (Abb. 162–163).<sup>14</sup> Die Identifikation von Figuren in Totentänzen oder an Altären des 16. Jahrhunderts ist nicht ungewöhnlich: Im Berner Totentanz verweisen Wappen auf die Stifter der jeweiligen Szenen.<sup>15</sup> Dort geben manche Ständevertreter, wie beispielsweise der Graf, die Gesichtszüge von Zeit-



161 Gemälde von Bischof Luzius Iter im Rittersaal des Bischöflichen Schlosses in Chur.



162 Laurentiusaltar in der Kathedrale Chur. Ausschnitt Bischof Luzius Iter.



163 Medaille des Luzius Iter als Domkustos, um 1520.

genossen wieder (Abb. 164).<sup>16</sup> Im Zyklus der Churer Todesbilder finden sich hingegen keine Wappen, was eine eindeutige Zuordnung verunmöglicht.



164 Albrecht Kauw, Aquarell des Berner Totentanzes, 1649. Szenen *Tod und Herzog* sowie *Tod und Graf*. Bernisches Historisches Museum.



## XII Das Bischöfliche Schloss

### 1 Die Bautätigkeit unter Bischof Luzius Iter

Bischof Luzius Iter liess für seinen Neffen, den erst zwölfjährigen Dompropst Andreas von Salis, an der Stelle eines mittelalterlichen Vorgängerbaus eine Propstei am Hofplatz errichten (Abb. 165). Am Sturz der hofseitigen Türe sind die beiden Wappen Iter und Salis, die Jahreszahl 1546 und ein Steinmetzzeichen<sup>1</sup> eingemeisselt.<sup>2</sup>



165 Die Propstei von 1546 am Hofplatz in Chur. Ansicht von Südwesten.

Der Bischof erweiterte von 1544 bis 1546 die spätgotische Laurentiuskapelle, die im östlichen Joch an das südliche Seitenschiff der Kathedrale angebaut ist, und stattete sie mit Wandmalereien und einem Altar aus (Abb. 166).<sup>3</sup> In dieser Kapelle wurde er 1549 bestattet.<sup>4</sup>

### 2 Schrift- und Bildquellen

Luzius Iter gestaltete überdies das mittelalterliche Bischöfliche Schloss um.<sup>5</sup> Zu seinem Wirken sind drei zeitgenössische Zeugnisse überliefert. Simon Lemnius<sup>6</sup> lobte ihn im Epos *Ræteis* über den Calvenkrieg von 1499 als Wiederhersteller des Bistums:<sup>7</sup>

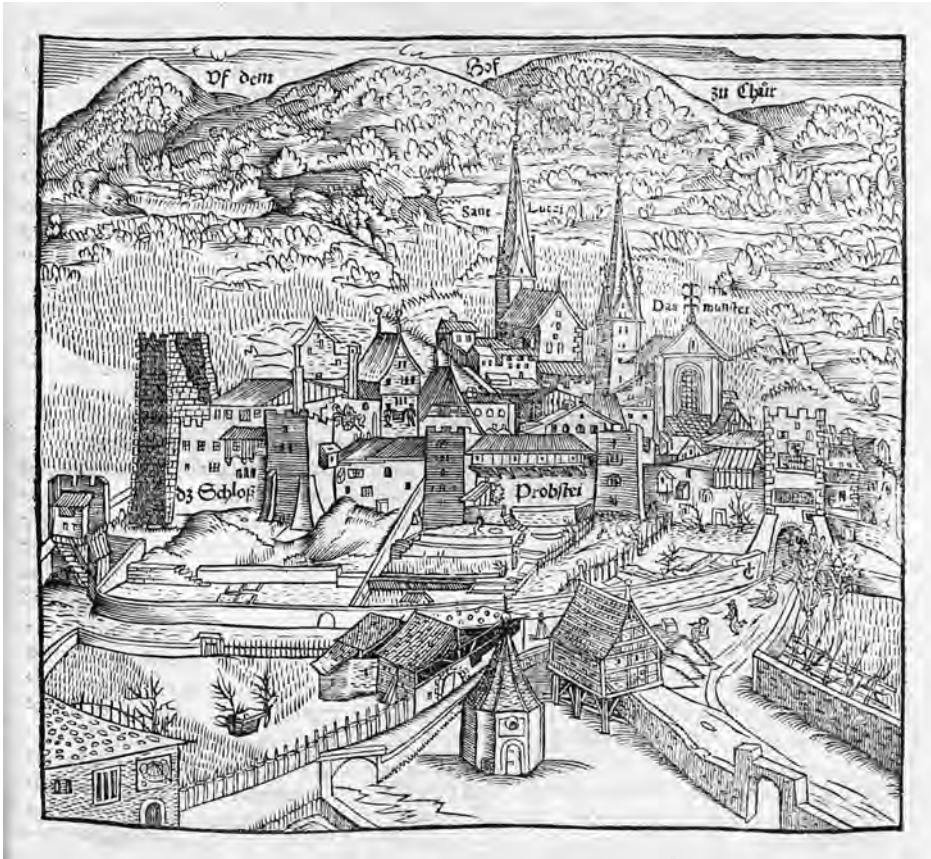
*«Coenobia atque arces cum religione jacebant,  
Nullus erat Praeses, sedes et templa ruinas  
Et veteres turres et tecta antiqua minantur, [...].  
Lucius excelsus labantes turribus arces  
Restituit, renovatque domos, templumque coronat,  
Et reparat sedes collapsas undique priscas;  
Tum reditus templi magnos sparsaque per oras  
Arcis opes redimit, veteresque reducit honores,  
Servatumque decus serie per secula cana  
Casurum retulit ceu quondam signa Camillus.  
Hunc decorant artes et docta Minerva nitescens,  
Ingenium coluit versusque adjecit Apollo, [...].»<sup>8</sup>*



166 Der Laurentiusaltar von 1545 in der Kathedrale von Chur.

Der Dichter Franciscus Niger<sup>9</sup> beschrieb die bischöfliche Residenz in der 1547 erschienenen Lobschrift *Rhetia*:<sup>10</sup>

«*Verùm quæ eximiæ laudis sibi uendicet arcem,  
Arx est, dicta suprâ paulo iam Martia dici,  
Quæ nunc coniuncta est urbi: sed splendida longe  
Facta magis, fabricisque adeò exornata superbis,  
Dædali ut in nulla sit parte laboribus impar.  
Maxima consurgit uenerandi ad sidera moles  
Sumptibus hic summis templi, summa arte locati.  
Hic educta uides Romana palatia cælo,  
Queis bifera Alcinous pomaria iunxit, et hortos,  
Piscinas Nereus, uiuosque ab origine fonteis.  
Sed quod præcipuè mirum locus exhibet, ipse est  
Iterius, templi præsul, præfectus et arcis,  
Sacrorum Antistes, pariter pietate uerendus,  
Relligione sacer, patriæ pater optimus idem.*»<sup>11</sup>



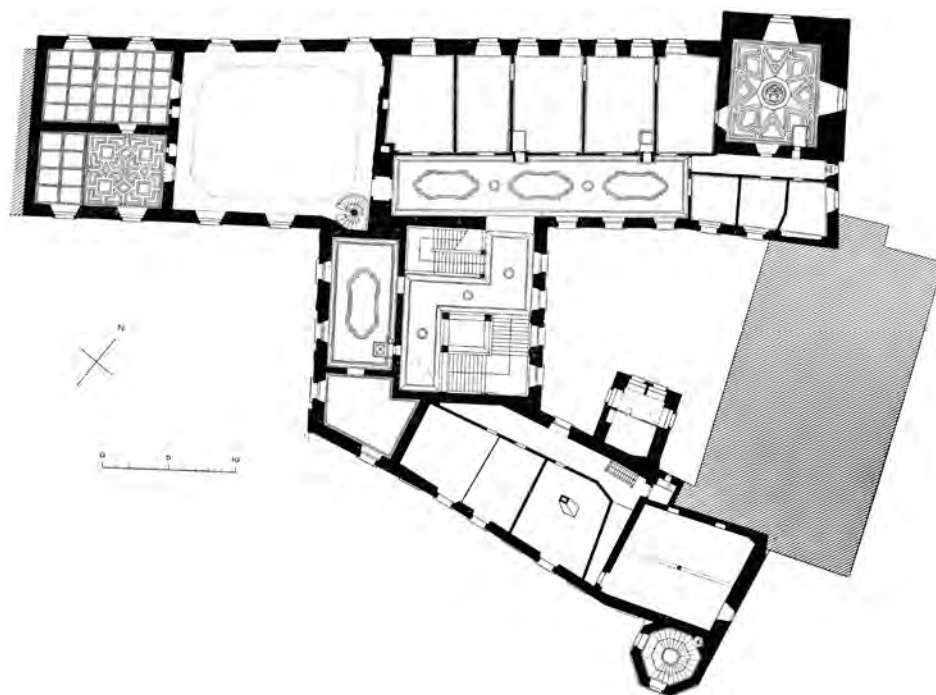
167 Jakob Clauser, Holzschnitt *Der Hof zu Chur* in der *Cosmographia* von Sebastian Münster, um 1550. Bayerische Staatsbibliothek München.

Sebastian Münster<sup>12</sup> bildete in der zweiten Auflage der *Cosmographia* von 1550 einen Holzschnitt ab, der den bischöflichen Hof von Westen zeigt (Abb. 167). Das 16 Zentimeter breite und 14,5 Zentimeter hohe graphische Blatt wird aufgrund des Monogramms «IC» dem Formschneider Jakob Clauser aus Zürich zugeschrieben.<sup>13</sup> Münster charakterisierte die bischöfliche Residenz im zugehörigen Text als «*splendide ab intra et extra ornata regalibusque mansionibus decorata*»<sup>14</sup>. Zur prächtigen Innenausstattung gehörte auch die bemalte Fachwerkwand, es dürfte sich hier somit um ihre früheste schriftliche Erwähnung handeln.<sup>15</sup>

### 3 Die Baugeschichte des Bischöflichen Schlosses<sup>16</sup>

Das Bischöfliche Schloss entstand laut schriftlicher Überlieferung im ausgehenden 12. Jahrhundert. Es besteht aus mehreren Baukörpern, die sich um einen Innenhof gruppieren (Abb. 168). Bischof Ortlieb (im Amt 1458–1491) liess den «Kleinen Turm» bei der Schlosspforte errichten.<sup>17</sup> Um 1500 baute Bischof Heinrich von Hewen an der Nordseite des Südtrakts einen turmartigen Bau (sog. Silbergewölbe) an, der zeitweise als Kapelle<sup>18</sup> genutzt wurde.<sup>19</sup> In den 1540er-Jahren renovierte Luzius Iter das Bischöfliche Schloss und stattete es neu aus. Die baulichen Massnahmen umfassten vermutlich eine Aufstockung der Gebäude an der nordwestlichen Ringmauer sowie den Einbau eines Saals und eines Korridors im 1. Obergeschoss des Südtrakts. Die südliche Fachwerkwand dieses Korridors wurde mit dem Zyklus der Todesbilder bemalt.<sup>20</sup>

Am 15. November 1565 zerstörte ein Brand Teile der Anlage und machte Wiederherstellungsarbeiten erforderlich.<sup>21</sup> Bischof Johann Flugi VI. liess 1637–1640 die Gebäude an der nordwestlichen Ringmauer durch den einheitlichen Nordtrakt ersetzen.



168 Das Bischöfliche Schloss in Chur. Grundriss des 1. Obergeschosses, 1948.

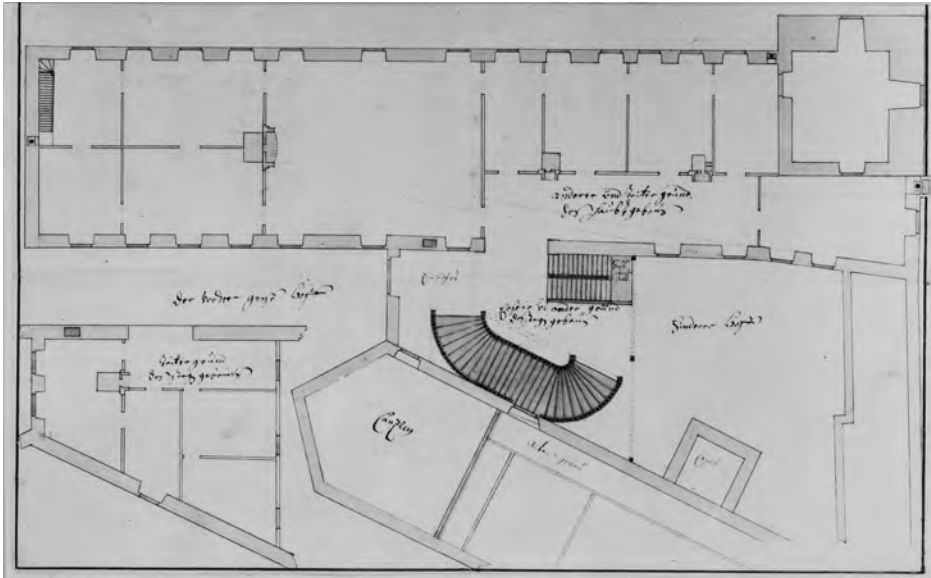
Die Ausstattung des zweistöckigen «Rittersaals» wurde in der nächsten Etappe unter Bischof Ulrich VI. von Mont vollendet. Bischof Joseph Benedikt von Rost gestaltete 1731–1733 das Treppenhaus im Westtrakt und die Westfassade um und beauftragte einen «Meister Joseph», diese zu stuccieren. 1845 errichtete man den Osttrakt anstelle älterer Bauten.<sup>22</sup>

Der Kunstschreiner Benedikt Hartmann baute die Fachwerkwand mit den Todesbildern 1882 aus und überführte sie ins Rätische Museum. Im 1. Obergeschoss des Südtrakts wurde eine Schwesternwohnung eingerichtet.<sup>23</sup> In den Jahren 1961 und 1962 erfuhr dieser Flügel einen eingreifenden Umbau durch die Architekten Walther Sulser und Otto Oeschger.<sup>24</sup>

#### 4 Hinweise zum Korridor im 1. Obergeschoss des Südtrakts

Ein Plan aus der Zeit vor 1730 überliefert, dass der Südtrakt im Westen keilförmig abschloss (Abb. 169). Die Grundrissform des als «Canzley» beschrifteten Gebäudeteils dürfte auf den von Bischof Ortlieb errichteten «Kleinen Turm» bei der Schlosspforte zurückgehen.<sup>25</sup>

Während einige Autoren den Korridor als geschlossen und dunkel charakterisieren,<sup>26</sup> beschreiben ihn andere als wie eine Galerie gegen den Innenhof offen.<sup>27</sup> Gegen die These einer Galerie sprechen einerseits der ältere turmartige Anbau, der die Sicht auf die bemalte Fachwerkwand vom Innenhof her eingeschränkt hätte, als auch ein Fragment einer Wandmalerei an der Nordwand des Korridors: Die um 1930 freigelegte Darstellung zeigt einen auf einer ansteigenden Wiese liegenden Hirsch, der mit einem mit Blättern und Rollwerk verzierten Gefäss bekrönt ist, in dem eine weibliche Gestalt steht (Abb. 170). Sie hält mit beiden Händen einen Krug in die Höhe und schüttet dessen Flüssigkeit aus. Neben ihrem Kopf sind die Jahreszahl «1543» und die Buchstaben «ANA» erkennbar, die sich zum Namen «DIANA» ergänzen lassen. Die weibliche Figur wird mit den Attributen Krug und Hirsch als Quell- bzw. Jagdgöttin charakterisiert,<sup>28</sup> wobei Letztere mit dem Tod (von Tieren)



169 Das Bischöfliche Schloss in Chur. Gesamtgrundriss des 1. Obergeschosses und links Teilgrundriss des 2. Obergeschosses, vor 1730. Staatsarchiv des Kantons Graubünden.

in Verbindung steht. Im Hintergrund sind Berge und ein See abgebildet, an dessen Ufer Schilf wächst. Am linken Rand springt ein von zwei Hunden gejagter Hirsch hinter einem unbelaubten Baum vorüber. Das Motiv wird von Blattstengeln und Wolken gerahmt, dehnt sich aber im unteren Drittel darüber hinaus. Dies deutet auf einen verlorenen grösseren Zyklus hin. Im Unterschied zu den gegenüberliegenden Todesbildern ist das Wandbild nicht als Grisaillemalerei, sondern farbig ausgeführt. Dennoch schreiben Poeschel und Zinsli es wegen der Jahreszahl 1543 und dem vergleichbaren Stil demselben Künstler zu.<sup>29</sup> Die Grösse und der Verbleib des Fragments sind nicht bekannt.<sup>30</sup>

## 5 Die bemalte Fachwerkwand

Die Fachwerkwand war 15,25 Meter breit und 3,42 Meter hoch.<sup>31</sup> Die verzapften Balken bestehen aus Nadelholz, am ehesten Fichte (*picea abies*). Sie werden ins Jahr 1540 datiert.<sup>32</sup> Die Füllungen der Gefache sind gemauert und bemalt.<sup>33</sup> Die Fachwerkwand winkelte im westlichen Drittel ab (Abb. 106).<sup>34</sup> Die Gefache Nrn. 7 und 15 sowie das Sockelfeld Nr. 5 weisen an den rechten Schmalseiten entsprechend abgeschrägte Balken auf.<sup>35</sup>

Der Übersichtsplan von 1878 überliefert zwei Türen, die nicht erhalten sind (Abb. 2). Vögelin beschrieb die östliche Türe als «Renaissancethür» mit geradem Sturz und Gesimsvorsprung, die «als einziges Ornament einen über einem Zwischenglied [...] angebrachten Konsolenfries» habe.<sup>36</sup> Er datierte sie in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Das westliche Türgericht beurteilte er hingegen als deutlich jünger und erwog an seiner Stelle ursprünglich ein älteres. Anhand mehrerer Befunde an den Gefachen Nrn. 2, 4–6, 11, 13 und 14 folgerte er, das östliche und das ursprüngliche westliche Türgericht seien nach der Bemalung der Ausfachungen angeschlagen worden.<sup>37</sup> Dies kann an den erwähnten Gefachen nicht verifiziert werden. Es lässt sich jedoch ergänzend festhalten, dass der Maler den *Kaiser* (7) und den *König* (8) wohl wegen dem Gesimsvorsprung der westlichen Türe innerhalb des Bildfelds nach oben geschoben hat (Taf. III, IV).<sup>38</sup>

Ein verloren gegangenes Zeichnungsbuch aus dem Bestand der Antiquarischen Gesellschaft Zürich im Zürcher Staatsarchiv enthielt eine Zeichnung von einer der beiden Türen.<sup>39</sup>



170 Wandbild der Göttin Diana von 1543 an der Nordwand des Korridors im 1. Obergeschoss des Bischöflichen Schlosses.

Das Gefach Nr. 5 mit der Szene des *Königs* (8) befand sich laut Plan über der westlichen Türe (Abb. 2). Es ist etwa 15 Zentimeter schmaler als die anderen Gefache und zeigt das einzige Einzelbild des Zyklus. Da sich die Darstellung eines Orientalen auf den 1536 geschlossenen Friedensvertrag des französischen Königs mit dem türkischen Sultan Süleyman I. beziehen könnte,<sup>40</sup> zogen mehrere Autoren eine nachträgliche Entstehung des Königsbilds in Betracht.<sup>41</sup> Vögelin rekonstruierte einen sekundären Einbau der westlichen Türe und verwies auf das Motiv des Arztes, welches dabei zerstört worden sei (Abb. 3).<sup>42</sup> Am Gefach Nr. 5 und an den benachbarten Gefachen sind keine Spuren eines solch massiven Eingriffs erkennbar. Die Königsszene unterscheidet sich maltechnisch und stilistisch nicht von den übrigen Darstellungen. Datiert man den gesamten Bildzyklus ins Jahr 1543, so muss auch die westliche Türe original gewesen sein.<sup>43</sup> Die beiden Türen deuten vielleicht auf eine ursprüngliche Binnenteilung des Saals hin.

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt wurde im östlichen Bereich des Korridors eine Treppe eingebaut, welche die Szenen *Schöpfung* (1), *Sündenfall* (2) und *Jurist* (19) zum Teil verdeckte.<sup>44</sup>

## 6 Die Funktion des Zyklus mit den Todesbildern

Zur Anlage der 1540er-Jahre stellen sich verschiedene Fragen: Der Zugang zum Korridor im 1. Obergeschoss des Südtrakts ist nicht geklärt. Es ist ungewiss, wann die Unterteilung des Saals in mehrere Zimmer erfolgte,<sup>45</sup> und die Funktion der Räume ist nicht überliefert.<sup>46</sup> Anhand der mit den Todesbildern bemalten Fachwerkwand lässt sich Folgendes zur Funktion ableiten: Dem monumentalen Zyklus kam ein repräsentativer, beherrschender Charakter zu. Die Leserichtung der Darstellungen verlief von Osten nach Westen.

Die bemalte Fachwerkwand war lediglich für einen eingeschränkten, hauptsächlich klerikalen Personenkreis einsehbar.<sup>47</sup> Darauf deuten auch das mit Röteln angebrachte Lobgebet «gloria patri et filio, gloria in spiritu et spiritu in sancto sicut erat in prin ...» [der Schluss ist undeutlich] und die Initialen MP (Marienmonogramm?) von 1579 am linken Oberschenkel des Mannes in der Szene der *Jungfrau* (23) hin (Abb. 41).<sup>48</sup> Auf einem senkrechten Rahmenbrett findet sich zudem ein IHR-Monogramm (Abb. 8).

Die Betrachter konnten die Todesbilder nicht aus der Distanz auf sich wirken lassen, sondern sie erblickten diese während des Gehens durch den schmalen Korridor. Diese Rezeption ist mit der Wahrnehmung von Totentänzen an Friedhofsmauern,<sup>49</sup> Kreuzgängen,<sup>50</sup> Vorhallen von Kirchen<sup>51</sup> und Brücken<sup>52</sup> vergleichbar. Als barockes Beispiel sei auf die Wandmalereien im ebenerdigen, nördlichen Wandelgang des katholischen Spitals F. F. Misericordiae in Kulus hingewiesen. Sie gehen wie die Todesbilder auf die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein zurück.<sup>53</sup> Die Anbringung des Zyklus in einer bischöflichen Residenz scheint singulär; lediglich James M. Clark und Fred Kloppenborg erwähnen einen nicht erhaltenen Totentanz im Erzbischöflichen Palast in Croydon.<sup>54</sup>

Die Begegnungen des Todes mit den Ständevertretern erinnerten die Betrachter an ihre eigene Sterblichkeit und forderten sie zu einem sündenfreien Leben auf. Die Mahnung, dass alle Lebenden und Toten am Jüngsten Tag zur Rechenschaft gezogen werden, würde zu einem Ort der Rechtsprechung<sup>55</sup> passen.<sup>56</sup> Das geistliche Gericht des Churer Bischofs hatte seine Bedeutung für die Drei Bünde mit den Ilanzer Arti-



171 Laurentiusaltar von 1545 in der Kathedrale von Chur. Szene Weihe des Laurentius zum Diakon.

keln von 1524 und 1526 sowie der Reformation jedoch weitgehend verloren.<sup>57</sup> Wollte Luzius Iter mit dem Zyklus der Todesbilder auf die alleinige Herrschaft Gottes verweisen?

Die Leserichtung des Zyklus von Osten nach Westen deutet darauf hin, dass der Korridor zum keilförmig abschliessenden Gebäudeteil führte, der auf den von Bischof Ortlieb errichteten «Kleinen Turm» bei der Schlosspforte zurückgeht (Abb. 169).<sup>58</sup> Der barocke Plan überliefert möglicherweise eine kontinuierliche Nutzung dieses Raums als Kanzlei.<sup>59</sup>

Der grosse Raum könnte ursprünglich auch als repräsentativer Speisesaal genutzt worden sein, der durch die westliche Türe erschlossen wurde. Für diese These könnte der tafelnde König über der westlichen Türe sprechen.



## 7 Die Rezeption der Churer Todesbilder

Da der Bildzyklus im Bischöflichen Schloss bis Mitte des 19. Jahrhunderts nur beschränkt zugänglich war, sind die Todesbilder kaum rezipiert worden.

In der benachbarten Kathedrale weist die Szene der *Weihe des Laurentius zum Diakon* am Laurentiusaltar von 1545 dieselbe Komposition wie das *Papstbild* (6) auf. Das Gebäude im Hintergrund geht auf dasjenige in der Darstellung des *Pfarrers* (21) zurück (Abb. 171).<sup>60</sup>

Die These von Reiner Sörries, dass der Churer Maler 1571 die Fassade des Alten Rathauses von Prachitz in Südböhmen mit den Szenen *Richter* und *Fürsprecher* bemalt haben könnte, entbehrt jeder Grundlage (Abb. 179–181).<sup>61</sup>

Im Zusammenhang mit der 1878 veröffentlichten Monographie von Friedrich Salomon Vögelin entstanden die Lithographien, Pausen und Zeichnungen von Albert Graeter sowie nach der 1882 erfolgten Überführung der bemalten Gefache ins Rätische Museum die Federzeichnungen von Johannes Weber.<sup>62</sup> Einige Szenen des Bildzyklus inspirierten Peter Conradin von Planta 1897 zu als «Glossen» bezeichneten Versen.<sup>63</sup> Christian Caminada fügte 1918 seinen Ausführungen zum *Juristen* (19) die dritte und vierte Strophe eines romanischen Kirchenlieds an, denjenigen zum *Bettelmönch* (22) die zehnte und elfte Strophe.<sup>64</sup> Paul Zinsli erwähnte überdies ein Bündner Totentanzlied des 16. oder 17. Jahrhunderts, welches von den Churer Todesbildern angeregt worden sei.<sup>65</sup>

Als zeitgenössisches Werk sei auf eine mehrteilige Arbeit von Gion Signorell hingewiesen: Der für das Domschatzmuseum mitverantwortliche Architekt setzte sich auch gestalterisch mit den Todesbildern auseinander. Er brachte im unteren Ausstellungsraum auf der 101 x 206 Zentimeter messenden Glastüre ins Gehäuse eine künstlerische Intervention an, in der sich die vergrösserten Zeichnungen der Motive von Johannes Weber überlagern und verdichten. Zudem schuf er vier 30 x 42 Zentimeter grosse Drucke auf Silberpapier, in denen jeweils mehrere Zeichnungen von Weber übereinandergelegt sind. Diese vier Drucke werden mit einer abstrakten Zeichnung und einem aus Zinn gegossenen Objekt kombiniert, das auf den Polyeder im 1514 datierten Kupferstich *Melencolia I* von Albrecht Dürer zurückgeht.<sup>66</sup> Das Werk wurde vom 24. November 2019 bis 26. Januar 2020 auf der Jahresausstellung der Bündner Künstlerinnen und Künstler im Bündner Kunstmuseum präsentiert.



# XIII Künstlerfrage und kunsthistorische Einordnung

## 1 Zur Identität des Künstlers

### 1.1 Quellenlage

Die Churer Todesbilder weisen im Unterschied zur Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* keine Signatur auf. Der Maler hat das ovale Feld am linken Pfosten des Betts der *Herzogin* (33), welches in der Vorlage mit den Initialen «HL» des Formschneiders Hans Lützelburger<sup>1</sup> versehen ist, ohne Monogramm belassen und maseriert (Taf. XVI, Abb. 43).

Doris Warger erwog im Zusammenhang mit der Entdeckung der zweiten Jahreszahl 1543 in der Szene des *Grafen* (15), dass sich der Künstler in der Figur des Adligen dargestellt habe (Taf. VIII).<sup>2</sup> Sie bezog sich dabei auf die These von Erwin Poeschel, wonach der benachbarte *Domherr* (16) den Auftraggeber wiedergebe.<sup>3</sup> Die Identifikation des Grafen als Porträt des Künstlers ist denkbar; sie lässt sich aber nicht belegen.

Im Bischöflichen Archiv finden sich laut Albert Fischer keine Hinweise zum Urheber des Bildzyklus.<sup>4</sup> Hans Rott, der die Schriftquellen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert umfassend zusammengestellt und ausgewertet hat, schrieb die Todesbilder 1933 ebenfalls einer «noch unbekannt Hand» zu.<sup>5</sup>

### 1.2 Bisherige Zuschreibungen

Seit der Entdeckung der Jahreszahl 1543 gilt es als wenig wahrscheinlich, dass Hans Holbein d. J. die Churer Todesbilder geschaffen hat.<sup>6</sup> Der berühmte Künstler hielt sich einige Jahre am Hofe König Heinrichs VIII. in London auf und starb dort 1543.<sup>7</sup> Neben seiner Tätigkeit als Hofmaler<sup>8</sup> ist kein Aufenthalt in Chur überliefert.<sup>9</sup>

Als zusätzliche Argumente gegen eine Zuschreibung der Todesbilder an Holbein seien das Fehlen der Signatur «HH», die geringere Qualität in der Wiedergabe der dargestellten Gebäude<sup>10</sup> und Musikinstrumente<sup>11</sup> sowie die Fehler in den lateinischen Bibelzitaten<sup>12</sup> genannt. Die hierarchisch falsche Abfolge der Szenen *Herzogin* (33) und *Krämer* (34)<sup>13</sup> und das Fehlen von randständigen Figuren<sup>14</sup> deuten ebenfalls auf einen anderen Maler hin.

Die beiden in der Forschungsgeschichte erwähnten Künstler Hans Fries und Urs Graf kommen als Urheber der Malereien nicht infrage, weil sie 1523 bzw. 1528 gestorben sind.<sup>15</sup> Aufgrund der stilistischen Unterschiede ihrer Werke zu den Todesbildern können auch Hans Herbst, Basel, Hans Asper, Zürich, und der Meister von Messkirch als deren Schöpfer ausgeschlossen werden.<sup>16</sup>

## 2 Kunsthistorische Einordnung

### 2.1 Grisaillemalereien

Grisaillen sind monochrome Werke, die sich durch die Verwendung von Grautönen auszeichnen.<sup>17</sup> Es handelt sich um eine seit der Romanik in verschiedenen Kunstgattungen angewandte Technik, die vor allem in der Renaissance und im Frühbarock verbreitet war.<sup>18</sup> Grau in grau gemalte Motive finden sich häufig in untergeordneter Stellung,<sup>19</sup> wie in der Sockelzone von Wandmalereien oder auf Aussenseiten von Altären. Als Beispiele seien die Darstellungen der personifizierten Tugenden und Laster

von Giotto in der Arenakapelle in Padua (um 1305) sowie niederländische Flügelretabel des 15. und frühen 16. Jahrhunderts erwähnt.<sup>20</sup> Grisaillemalereien imitieren oft ungefasste Skulpturen aus Stein oder Holz, bzw. sie ahmen schwarz-weiße Druckgraphiken nach.<sup>21</sup> Bei der Interpretation von Altären sind sie einer anderen Realitätsebene als die farbigen Szenen zugewiesen worden.<sup>22</sup>

Grau gilt als Farbe des Todes und der Trauer.<sup>23</sup> Die Technik der Grisailen passt daher zu Motiven, die mit dem Tod in Zusammenhang stehen. Hans Holbein d. Ä. stellte beispielsweise die Passion Christi mit einer reduzierten Farbpalette dar (Abb. 172).<sup>24</sup> Die sog. *Graue Passion* umfasst zwölf Szenen, welche zwischen 1495 und 1500<sup>25</sup> auf die Flügel eines Retabels gemalt worden sind.<sup>26</sup> Die Aussen- und Innenseiten unterscheiden sich in ihrer Farbigkeit: Während aussen bei der Wiedergabe von Kleidern, Rüstungen und Waffen graue Töne dominieren, herrschen innen ockergelbe vor. Die Hintergründe erscheinen dunkelblau bzw. -grün.<sup>27</sup>



172 Hans Holbein d. Ä., Retabel mit *Grauer Passion*, zwischen 1494 und 1500. Darstellung des *Ecce Homo* auf der Aussenseite des rechten Flügels. Staatsgalerie Stuttgart.

Mit Grautönen gemalte Motive vor farbigem Grund werden auch als Halbgrisaille oder Camaieu bezeichnet.<sup>28</sup> Sie gehen auf niederländische Werke des ausgehenden 15. Jahrhunderts, beispielsweise von Rogier van der Weyden oder Hans Memling bemalte Altäre, zurück und sind in der süddeutschen Kunst selten.<sup>29</sup> Ihr Vorkommen steht laut Bernd Konrad im Kontext einer nach 1500 verstärkten Hinwendung zahlreicher Künstler zu Ton-in-Ton-Zeichnungen, Hell-Dunkel-Kontrasten im Holzschnitt sowie holzsichtigen Skulpturen.<sup>30</sup>



173 Hans Holbein d. Ä., Retabel, 1507. Darstellung der Heiligen Thomas und Augustinus auf der Aussenseite des linken Flügels. Národní galerie Praha.



174 Hans Holbein d. Ä., Retabel, 1507. Darstellung der Heiligen Ambrosius und Margarete auf der Aussenseite des rechten Flügels. Národní galerie Praha.



175 Hans Holbein d. Ä., Retabel, 1507. Darstellungen des Marientods und der Heiligen Sebastian, Lucia und Katharina auf der Innenseite des linken Flügels. Národní galerie Praha.



176 Hans Holbein d. Ä., Retabel, 1507. Darstellung des «Zimmermannswunders» und des Gebets der Hl. Otilie sowie der Heiligen Barbara, Apollonia und Rochus auf der Innenseite des rechten Flügels. Národní galerie Praha.

Hans Holbein d. Ä. experimentierte in zwei weiteren Werken mit monochromer Farbgebung,<sup>31</sup> wobei im Hinblick auf die Churer Todesbilder vor allem ein Retabel in Prag Beachtung verdient: Die Flügel sind beidseitig mit Grisailen versehen; der mittlere Schrein ist verloren. Auf den Aussenseiten stehen links die Heiligen Thomas und Augustinus bzw. rechts Ambrosius und Margarete vor gotischen, mit Masswerk und Weinranken verzierten Arkaden (Abb. 173–174). Die Innenseiten zeigen links den Marien Tod und die Heiligen Sebastian, Lucia und Katharina sowie rechts das «Zimmermannswunder»,<sup>32</sup> das Gebet der Hl. Ottilie und die Heiligen Barbara, Apollonia und Rochus (Abb. 175–176).<sup>33</sup> Der Auftraggeber des Retabels ist nicht überliefert. Katharina Krause zieht eine private Stiftung für einen kleineren Altar einer Kapelle in Erwägung. Sie verweist auf die frühere Zuschreibung der beiden Flügel an einen der Hl. Ottilie geweihten Altar respektive die Annahme des elsässischen Klosters auf dem Odilienberg als dessen Aufstellungsort und gibt zu bedenken, dass die Heilige auch in Augsburg verehrt wurde. Als Entstehungszeit schlägt sie wegen datierter Nachzeichnungen und aus stilistischen Gründen das Jahr 1507 vor.<sup>34</sup>

Die mit Grautönen gemalten Churer Todesbilder weisen wie die Flügel des Prager Retabels<sup>35</sup> fein gegliederte Binnenflächen, dunkle Konturen und Lichthöhungen sowie Schraffuren und Punkte auf, die ihnen einen graphischen Charakter verleihen und an Zeichnungen auf farbigem Papier erinnern. Sie sind mit blauen, gelben, grünen und roten Farbtönen akzentuiert, wobei einige Darstellungen der 3. Gruppe wie die Aussenseiten des Prager Retabels intensiv blaue Hintergründe zeigen (Taf. VIII).<sup>36</sup>

Als früheste Grisaille in Graubünden sei auf die bischöfliche Betloge in der Kathedrale von Chur hingewiesen (Abb. 1).<sup>37</sup> Die ins Jahr 1517 datierte Bemalung der Brüstung zeigt die Szene *Anbetung der Drei Könige*.<sup>38</sup> Die Figuren und das Gebäude sind mit violettbraunen Farbtönen ausgeführt und weisen dunkle Konturlinien sowie helle Lichter auf, der Himmel leuchtet blau.<sup>39</sup>

An der Westwand der Laurentiuskapelle befindet sich eine in Grisailletechnik ausgeführte Darstellung der Heiligen Luzius und Florinus, welche die (verlorene) Gottesmutter mit dem Kind<sup>40</sup> flankieren (Abb. 177). Das Wandbild ist inschriftlich ins Jahr 1546 datiert und wird derselben Werkstatt wie der Laurentiusaltar zugeordnet.<sup>41</sup> Als Künstler zog Hans Rott die Brüder Gallus<sup>42</sup> und Lukas Bockstorffer<sup>43</sup> aus Konstanz in Betracht.<sup>44</sup>



177 Kathedrale Chur. Grisaillemalerei an der Westwand der Laurentiuskapelle, 1546.

Da die erwähnten Vergleichsbeispiele in der Kathedrale stilistisch von den Todesbildern aus dem Bischöflichen Schloss abweichen, lässt sich eine Zuschreibung an den gleichen Künstler nicht begründen. Die Bemalung der bischöflichen Betloge von 1517 mag den Auftraggeber vielleicht zur Ausführung der Todesbilder als Grisailen inspiriert haben.

Im Obergeschoss des ehemaligen Klosters St. Georgen in Stein am Rhein befindet sich ein repräsentativer Saal, der 1515–1516 unter Abt David von Winkelsheim mit Grisaillemalereien ausgestattet wurde. Diese stellen die Messe von Zurzach, Szenen der römischen und karthagischen Geschichte sowie einzelne heilige, historische oder mythologische Figuren dar (Abb. 178).<sup>45</sup> Die Wandmalereien wurden wegen der Sig-



178 Thomas Schmid und Ambrosius Holbein, Darstellung *Der Schwur des Scipio* im Festsaal des Abtes David von Winkelsheim im ehemaligen Kloster St. Georgen in Stein am Rhein, 1515–1516.



179 Anonym, Fassadenbilder am Alten Rathaus von Prachitz, 1571. Historische Postkarte mit Gemälde von B. Hochmann.

naturen «TS» und «NAMBRO» den Künstlern Thomas Schmid,<sup>46</sup> Schaffhausen, und Ambrosius Holbein,<sup>47</sup> Basel, zugeschrieben.<sup>48</sup> Bernd Konrad zog aufgrund stilistischer Vergleiche eine Mitarbeit der Konstanzer Maler Andreas Haider, Matthäus Gutrecht d. J. und Conrad Appodeker in Betracht.<sup>49</sup> Er wies überdies nach, dass der seit 1513 in Konstanz urkundlich belegte Maler Christoph Bockstorffer<sup>50</sup> den Bildzyklus 1516 vollendet hatte.<sup>51</sup>

Diese Grisailen unterscheiden sich von den Churer Todesbildern durch stärkere Hell-Dunkel-Kontraste, weniger differenzierte Graustufen und die Verwendung von intensiven ockergelben, roten und grünen Farbtönen.<sup>52</sup> Eine Zuschreibung an einen oder mehrere der Künstler des Festsaaes in St. Georgen kann daher wohl ausgeschlossen werden. Zudem sind die Grisailen in Chur eine ganze Generation später entstanden.

Der Maler der Churer Todesbilder führte die koloristischen Experimente Hans Holbeins d. Ä. fort. Die Wahl der Grisailletechnik für die Nachbildung der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J. erweist sich dabei als stimmig: Grisailen eignen sich, die subtilen Hell-Dunkel-Werte von druckgraphischen Vorlagen malerisch umzusetzen, und sie passen zu Todesmotiven. Als Vergleich sei auf die beiden mit Grautönen gemalten Fassadenbilder am Alten Rathaus von Prachitz aus dem Jahr 1571 hingewiesen, welche auf die Szenen *Richter* und *Fürsprecher* der Holzschnittfolge nach Holbein zurückgehen (Abb. 179–181).

180 Anonym, Fassadenbilder am Alten Rathaus von Prachitz, 1571. Szene des *Richters*. Historische Aufnahme.



181 Anonym, Fassadenbilder am Alten Rathaus von Prachitz, 1571. Szene des *Fürsprechers*. Historische Aufnahme.



Der Churer Maler ordnete die monochrom ausgeführten Todesbilder in der Hauptzone des Zyklus an und stellte die Tiere der Sockelzone und das gegenüberliegende Bild der Göttin Diana farbig dar. Er nahm damit im Vergleich zu den erwähnten Wandmalereien und Altären des 14. und 15. Jahrhunderts eine umgekehrte Gewichtung vor und wertete die Grisailletechnik auf. Mehrere mit Grautönen gemalte Szenen kombinierte er wie Hans Holbein d. Ä. mit blauen Hintergründen. Die als Vorlage benutzte Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J. sowie die als Vergleiche beigezogenen Halbgrisailen von Hans Holbein d. Ä. und Ambrosius Holbein deuten darauf hin, dass der Maler der Churer Todesbilder aus dem Umfeld der Holbein-Familie stammen könnte.



## 2.2 Die sog. Donauschule

Im Kapitel zur Holzschnittfolge wurde gezeigt, dass die *Bilder des Todes* vorwiegend nördlich der Alpen rezipiert worden sind.<sup>53</sup> Dieses Gebiet stimmt mit der Verbreitung der sog. Donauschule überein.<sup>54</sup>

Der Begriff Donauschule bzw. Donaustil benennt seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert eine Stilrichtung der Malerei, Zeichnung und Druckgraphik, die sich von etwa 1490 bis 1540 in Bayern und im nördlichen Teil Österreichs manifestierte. Sie zeichnet sich durch die Betonung der Linien und Landschaften sowie eine expressive Ausdrucksweise aus. Häufig dienten Druckgraphiken als Vorlagen für Motive, wobei denjenigen von Albrecht Dürer eine besondere Bedeutung als Inspirationsquelle und Ausgangspunkt zukam.<sup>55</sup> Als wichtigste Künstler der sog. Donauschule gelten Albrecht Altdorfer<sup>56</sup> und Wolf Huber.<sup>57</sup> Die Handelsstädte Augsburg und Nürnberg waren Zentren dieses Kulturraums.<sup>58</sup>

Der Begriff Donauschule bzw. Donaustil erscheint in verschiedener Hinsicht als problematisch: Er impliziert eine Schule, obwohl zwischen den betreffenden Künstlern nie ein Lehrverhältnis bestand. Seit dem Ersten Weltkrieg erfuhr die Kunst der Donauschule eine Nationalisierung, welche bis in die 1960er-Jahre anhielt. Nachdem die Auseinandersetzung mit den Werken des Donaustils in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eher in den Hintergrund getreten war, erkannte die Forschung in jüngster Zeit in den Niederlanden, am Nieder- und Oberrhein, in der Schweiz und in Oberitalien, in Böhmen, Polen oder Norddeutschland vergleichbare stilistische Ausprägungen.<sup>59</sup> In der Ausstellung «Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500» wurde die Kunst der Donauschule 2014 und 2015 zum ersten Mal in ihrer gesamten geographischen Breite präsentiert.<sup>60</sup> Dabei fanden verschiedene künstlerische Medien, darunter auch Bildwerke aus Holz, Beachtung.

Der Bildzyklus mit den Todesbildern in Chur lässt sich wegen der im Vergleich zu den Holzschnitten differenzierter ausgebildeten landschaftlichen Hintergründe<sup>61</sup> in den Kulturraum der sog. Donauschule einordnen.<sup>62</sup> Während die Landschaften der Szenen *Königin* (10), *Bischof* (11), *Churfürst* (12), *Alter Mann* (31) und *Bauer* (35)



182 Albrecht Altdorfer, Flügel des Sebastians-Retabels für St. Florian, *Grablegung Christi*, 1518. Wien, Kunsthistorisches Museum.

183 Narziss Renner, Miniatur im Gebetbuch des Matthäus Schwarz, 1521. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

184 Wolf Huber, Holzschnitt *Der Drachenkampf des heiligen Georg*, 1520. Wien, Albertina.



185 Lucas Cranach d. Ä., Tafelbild *Schleißheimer Kreuzigung*, 1503. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

eine stimmungsvolle Wirkung erzeugen (Taf. V, VI, XV, XVII), fällt in den Darstellungen *Ritter, Tod und Teufel* (29) und *Krämer* (34) die expressive Formensprache der Bäume und Felsen auf (Taf. XIV, Taf. XVI). Als Vergleich zu den eher lieblichen landschaftlichen Hintergründen sei auf ein Tafelbild mit der Szene *Grablegung Christi* aus dem Jahr 1518 von Albrecht Altdorfer hingewiesen (Abb. 182), das ursprünglich zu einem Altarretabel im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian in Oberösterreich gehörte. Eine Miniatur von Narziss Renner im Gebetbuch des Augsburger Matthäus Schwarz, welche den betenden König David und den Stifter zeigt, weist hingegen eine ähnlich expressive Landschaft wie die Szenen *Ritter, Tod und Teufel* (29) und *Krämer* (34) auf (Abb. 183). Diese Landschaft geht wiederum auf einen Holzschnitt von Wolf Huber zurück (Abb. 184).

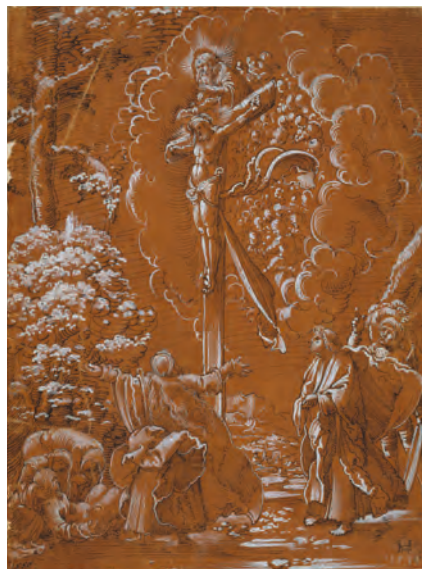
In mehreren Churer Szenen unterstreichen Wolken die Stimmung: So erzeugen die dunklen Wolken in der Szene des *Bettelmönchs* (22) wie in der *Schleißheimer Kreuzigung* von Lucas Cranach d. Ä. eine bedrohliche Wirkung (Taf. XI, Abb. 185).

Die vom Churer Maler verwendeten Schraffuren und Lichthöhungen lassen sich mehrfach bei Zeichnungen auf farbigen Papieren feststellen: Als Beispiele seien die Blätter *Johannes auf Patmos* von Erhard Altdorfer, *Christus am Kreuz* von Hans Mielich und *Tod und Chorherr* von Niklaus Manuel erwähnt (Abb. 186–188).

Die genannten Vergleichsbeispiele deuten darauf hin, dass der unbekannte Maler der Churer Todesbilder aus dem Umkreis der sog. Donauschule gestammt haben könnte. Mit der erstmaligen Nachbildung des Kupferstichs *Ritter, Tod und Teufel* verwendete er eine Vorlage von Albrecht Dürer, womit sich der Kreis zum wichtigsten Inspirator der Künstler dieses Kulturraums schliesst.



186 Erhard Altdorfer, Zeichnung *Johannes auf Patmos*, ca. 1510. Städel Museum Frankfurt am Main, Graphische Sammlung.



187 Hans Mielich, Zeichnung *Kreuzigung Christi mit Gottvater und der Taube des heiligen Geistes (Christus am Kreuz)*, 1539. Städel Museum Frankfurt am Main, Graphische Sammlung.



188 Niklaus Manuel, Zeichnung *Tod und Chorherr*, um 1518. Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

## XIV Zusammenfassung

Die bemalte Fachwerkwand aus dem Bischöflichen Schloss in Chur gibt die *Bilder des Todes* nach Hans Holbein d. J. wieder. Sie ist 15,25 Meter lang, 3,42 Meter hoch und in drei Register mit 26 Gefachen eingeteilt. Der Zyklus umfasst 35 Szenen, die in Grisailletechnik gemalt sind, sowie acht Sockelfelder. Er ist an zwei Stellen mit der Jahreszahl 1543 versehen.

Die Grundlage der vorliegenden Arbeit bildet eine Bestandsaufnahme des Zyklus. Anhand eines detaillierten Vergleichs der Churer Todesbilder mit den Vorlagen lässt sich die Vorgehensweise des unbekanntes Malers wie folgt charakterisieren: Er änderte die Technik und bildete die kleinen Holzschnitte mit den *Bildern des Todes* nach Holbein stark vergrößert als Wandmalereien nach. Pro Gefach ordnete er meist zwei Szenen an, wobei er drei Darstellungen als kleine Eckbilder einfügte und sechs Motive von Holbein wegliess. Als Merkmale der Churer Todesbilder seien die Veränderungen von Proportionen, die Reduktion von Nebenfiguren und die Erweiterung mehrerer Szenen um landschaftliche Hintergründe hervorgehoben.

Die ikonographische Analyse des Zyklus zeigte, dass der Künstler Holbeins Kritik am als unmoralisch empfundenen Verhalten seiner Zeitgenossen aufnahm, sie teilweise aber etwas anders darstellte. So gab er aus Rücksicht auf den Anbringungsort der Malereien im Bischöflichen Schloss den *Papst* (6) ohne Teufel wieder und stellte die junge Frau (23) nicht als Nonne dar. Die auf Texte von Erasmus von Rotterdam und Motive im *Narrenschiff* von Sebastian Brant zurückgehende Kritik am Benehmen der übrigen Kleriker behielt er hingegen bei.

Als Bezugnahme auf die aktuelle Politik sei der ergänzte Mann mit dem Turban im *Königsbild* (8) erwähnt, der auf den Friedensvertrag des französischen Königs mit dem türkischen Sultan Süleyman I. zurückgeführt wird. Das Motiv des Grafen, welches wohl auf den Aufstand der Bauern von 1525 in Chur anspielt, ersetzte der Maler durch die Szene *Ritter, Tod und Teufel* (29) nach dem gleichnamigen Kupferstich von Albrecht Dürer. Dieses ikonographisch vielschichtige Bild aus dem Jahr 1513 stellt in der Entwicklung der Totentänze eine Vorstufe der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein dar. Bei der Churer Szene dürfte es sich um die erste Kopie des Kupferstichs handeln.

Die Churer Todesbilder sind eine der frühesten Kopien der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein und deren erste monumentale Umsetzung. Sie sind ein eigenständiges Werk von hoher künstlerischer Qualität. Anhand der Analyse der lateinischen Bibelzitate konnte die Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542 als Vorlage bestimmt werden. Die graphische Folge erfuhr durch den Buchdruck eine enorme Verbreitung und eine breite Rezeption, die sich bis in die Gegenwart fortsetzt. Da die Todesbilder im 1. Obergeschoss des Bischöflichen Schlosses bis Mitte des 19. Jahrhunderts nicht öffentlich zugänglich waren, erlangten sie ihrerseits nur eine geringe Wirkung als Vorbild.

Mit der dendrochronologischen Datierung der Gefachbalken und Bretter ins Jahr 1540 erwies sich die Datierung des Zyklus in vorreformatorische Zeit, wie sie in der älteren Forschung vertreten worden war, als hinfällig. Die Entstehungszeit der Todesbilder lässt sich zwischen der Vorlage von 1542 und der Aufnahme einzelner Motive am Laurentiusaltar von 1545 in der benachbarten Kathedrale eingrenzen; die zweimal fassbare Jahreszahl 1543 scheint plausibel. Das Jahr 1543 fällt in die Amtszeit von Bischof Luzius Iter. Dieser Reformen zugeneigte Bischof war wohl mit den aktuellsten künstlerischen Strömungen vertraut und beauftragte den Künstler mit der Nachbildung modernster Druckgraphiken.

Die Todesbilder schmückten einen schmalen Korridor, der vielleicht zu einer Kanzlei führte. Die Betrachter nahmen die Szenen während des Gehens wahr. Die Begegnungen des Todes mit den Ständevertretern erinnerten sie an ihre eigene Sterblichkeit und ermahnten sie zu einem sündenfreien Leben.

Stilistische Unterschiede der Darstellungen weisen darauf hin, dass neben dem «Maler der Churer Todesbilder» drei Gesellen an deren Ausführung beteiligt gewesen sein könnten. Während die Ausführung der Szenen als Grisailen auf einen Künstler aus dem Umfeld der Holbein-Familie deutet, lassen die Wiedergabe der Landschaften im Hintergrund der Motive und die Betonung der Linien vermuten, dass der Maler aus dem Kulturraum der sog. Donauschule stammte. Bei der Szene *Ritter, Tod und Teufel* (29) verwendete er eine Vorlage von Albrecht Dürer, dem wichtigsten Vorbild der Künstler dieser Stilrichtung.

Abgesehen von den beiden Todesdarstellungen aus der Zeit um 1520 bis 1530 im Beinhaus von Leuk handelt es sich bei den Churer Todesbildern um den ältesten erhaltenen Totentanz in der Schweiz. Der seit 1943 unter Bundesschutz stehende Zyklus ist mit Ausnahme der Szene der *Äbtissin* (14) vollständig überliefert; die Darstellungen sind weder übermalt noch übertüncht worden. Mit der Präsentation des Bildzyklus im neuen Domschatzmuseum erhält das Werk nun einen seinem kulturgeschichtlich herausragenden Wert entsprechenden Rahmen.

## Anmerkungen zu Kapitel I

- 1 Friedrich Salomon Vögelin (1837–1888), Zürich, absolvierte ein Theologiestudium in Basel und Zürich. Nach kunsthistorischen Studien in Heidelberg und Berlin sowie einer Italienreise war er 1864–1870 Pfarrer in Uster, 1871–1877 Geschichtslehrer am Seminar Küsnacht und seit 1870 ausserordentlicher bzw. ab 1877 ordentlicher Professor für Kunst- und Kulturgeschichte an der Universität Zürich. Als Demokrat engagierte er sich u. a. im Zürcher Verfassungsrat, zudem war er als Kantonsrat, Nationalrat und Stadtrat von Zürich politisch aktiv. – Vögelin interessierte sich besonders für die Kunst der Renaissance, so den *Holbeintisch* und die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., die Todesbilder aus dem Bischöflichen Schloss in Chur, aber auch für zeitgenössische Kunst, wie beispielsweise den Zürcher Maler Ludwig Vogel (1788–1879). Er gilt als politischer Wegbereiter und Initiator des Landesmuseums in Zürich und war zusammen mit Johann Rudolf Rahn an der Gründung der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler (heute Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte GSK) beteiligt. Vgl. Brun 1889, S. 221–231; Betulius 1956, S. 87–110, 123–129; Reinle 1976, S. 74–77; Abegg 2012, S. 259–268; Artikel «Vögelin, Friedrich Salomon», in: HLS Bd. 13, S. 28. – Obschon Vögelin weniger bekannt ist als Rahn, werden seine Verdienste um die Schweizerische Kunstgeschichte heute als gleichwertig beurteilt. Vgl. Abegg 2012, S. 259–268.
- 2 Vögelin 1878, S. 3.
- 3 Vögelin 1878, S. 3, Anm. 1.
- 4 Ludwig Vogel (1788–1879) war Mitbegründer des Lukasbundes, einer Künstlergruppe, die sich anfangs des 19. Jahrhunderts für eine Erneuerung der religiösen Malerei nach dem Vorbild der italienischen Renaissance einsetzte. Vgl. den Artikel «Vogel, Georg Ludwig», in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst 1998, Bd. 2, S. 1082–1083.
- 5 Vögelin 1878, S. 3, Anm. 1.
- 6 Burckhardt 1857, S. 161, Anm. (ohne Nr.).
- 7 Vögelin 1876a; Vögelin 1876b.
- 8 Stefanie Knöll erwägt in ihren Ausführungen zur Forschungsgeschichte der Churer Todesbilder, dass Vögelin der Fachwelt ein «eigenhändiges Original» als Ersatz für die kurz zuvor verworfenen «Urzeichnungen» Holbeins präsentieren wollte. Sie bezieht sich dabei auf heute Peter Paul Rubens zugeschriebene Zeichnungen, die in der Forschung des 19. Jahrhunderts als Holbeins Entwürfe der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* galten. Vgl. Knöll 2018, S. 58 und 48–52.
- 9 Vögelin 1876a.
- 10 Vögelin 1876b.
- 11 Kind 1876, S. 271–272.
- 12 Revue Suisse 1876, S. 76–77.
- 13 Steindorff 1876, S. 124–126.
- 14 The Academy 1876, S. 345.
- 15 Die Suche nach einer «grösseren Abhandlung», die laut Vögelin in der zweiten Aprilhälfte 1876 in der «Frankfurter Zeitung» erscheinen sollte, verlief erfolglos (Kontrolle des gesamten Jahrgangs). Hinweis in: Vögelin 1876b. – Eine vom 11. bis 15. März 1876 in vier Teilen veröffentlichte Rezension zu Gottfried Kinkels Buch «Mosaik zur Kunstgeschichte» (Berlin 1876) von Vögelin belegt immerhin, dass Kontakte zur Frankfurter Zeitung bestanden.
- 16 Einzig der unbekannte Autor der Revue «The Academy» bezeichnete Vögelins Thesen als gewagt und regte weitere Forschungen an. Vgl. The Academy 1876, S. 345.
- 17 Woltmann 1876, S. 178. – Alfred Woltmann (1841–1880) hatte die Churer Todesbilder bereits 1868 nach Jacob Burckhardt als Wiederholungen der Holzschnittfolge bezeichnet. In: Woltmann 1868, S. 130.
- 18 Samuel Plattner (1838–1908) war von 1871 bis 1890 Redaktor des Bündner Tagblatts. Vgl. den Artikel «Plattner, Samuel», in: HLS Bd. 9, S. 778.
- 19 Plattner 1877a, S. 346–348; Plattner 1877b, S. 355–356. – Samuel Plattner liess den 1877 im «Sonntagsblatt des Bund» veröffentlichten Text zu den Churer Todesbildern 1878 im Büchlein «Graubündens Alterthümer und Kunstschatze» mit identischem Inhalt nachdrucken. Vgl. Plattner 1878, S. 46–59.
- 20 Vögelin 1878.
- 21 Der Zyklus wies ursprünglich 36 Szenen auf. Bei einem Ablösungsversuch der Wandmalereien um 1870 ging die Darstellung der *Äbtissin* (14) verloren. Vgl. das Kapitel 3.2 Der Verlust der Szene der Äbtissin.

- 22 Die Nummerierung und Bezeichnung der Szenen von Vögelin wird im Folgenden übernommen.
- 23 Die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein wurde in verschiedenen Ausgaben gedruckt. Vögelin bezog sich hier auf die sog. Probedrucke von 1526. In: Vögelin 1878, S. 63. – Vgl. das Kapitel 4. Die Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J.
- 24 Vögelin 1878, S. 63. – Vgl. das Kapitel 12.5 Die bemalte Fachwerkwand.
- 25 Die Darstellung des *Grafen* (15) im Churer Zyklus geht auf den Holzschnitt mit dem Edelmann zurück. Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 9, Szene Graf (15).
- 26 Vögelin 1878, S. 63.
- 27 Vögelin 1878, S. 63.
- 28 Als Beispiele führte er die Motive *Schöpfung* (1), *Arbeit der ersten Eltern* (4), *Bischof* (11), *Ritter* (28), *Krämer* (34) und *König* (8) an, in: Vögelin 1878, S. 64.
- 29 Als Beispiele mit besserer Architektur nannte er die Szenen *Kaiserin* (9), *Königin* (10), *Churfürst* (12) und *Jungfrau* (23); als Beispiele mit besseren Gewändern die Szenen *Churfürst* (12) und *Domherr* (16), in: Vögelin 1878, S. 64.
- 30 Vögelin 1878, S. 64.
- 31 Vögelin 1878, S. 64.
- 32 Vögelin 1878, S. 65–67.
- 33 Die Ausmalung des Basler Grossratsaals wird heute um 1521/1522 datiert. Vgl. Katalog Holbein 2006, S. 260–261.
- 34 Vögelin 1878, S. 75–77.
- 35 Grüneisen 1878, S. 73–75.
- 36 Périer 1878a, S. 33–36; Périer 1878b, S. 41–43; Périer 1878c, S. 49–52.
- 37 Johann Rudolf Rahn (1841–1912), Zürich, absolvierte ab 1860 das Studium der Kunstgeschichte am Polytechnikum und an der Universität Zürich. 1863–1864 hielt er sich zu Studienzwecken in Bonn, Berlin und Dresden auf. 1866 folgte die Promotion, 1869 die Habilitation. Seit 1870 lehrte Rahn Kunstgeschichte an der Universität, ab 1882 auch am Polytechnikum in Zürich. – Johann Rudolf Rahn gilt als Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte. Seine 1876 veröffentlichte «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz» ist das erste Standardwerk über die nationale mittelalterliche Kunstgeschichte. Als Pionier der Denkmalpflege legte er eine Statistik der schweizerischen Kunstdenkmäler an und begleitete die Restaurierung zahlreicher Bauten als wissenschaftlicher Experte. 1880 war er Gründungsmitglied und Vizepräsident der Schweizerischen Gesellschaft zur Erhaltung historischer Kunstdenkmäler (heute GSK). Zehn Jahre später beteiligte er sich an der Schaffung des Landesmuseums in Zürich. Vgl. Reinle 1976, S. 77–81; Artikel «Rahn, Johann Rudolf», in: HLS Bd. 10, S. 74–75; Schubiger 2012, S. 58. – Die Zentralbibliothek Zürich widmete Johann Rudolf Rahn anlässlich seines 100. Todestags eine von Jochen Hesse und Barbara Dieterich kuratierte Ausstellung (27. Oktober 2011 bis 25. Februar 2012), in der eine Auswahl der rund 5000 Architekturzeichnungen und 73 Skizzenbücher gezeigt wurde. Als Rahmenprogramm fanden Vorträge und am 16. Februar 2012 eine internationale Tagung an der Universität Zürich statt, deren Forschungsergebnisse in der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte publiziert worden sind, vgl. ZAK Bd. 69 (2012), Heft 3/4, S. 233–402; Meier 2012, S. 25.
- 38 Rahn 1878, S. 24–25. – Woltmann schrieb: «Vögelin verfährt nicht flüchtig in seinen Darlegungen, im Gegentheil, er bringt eine Fülle von Material bei und scheint im Einzelnen peinlich genau, knüpft aber dabei einen Trugschluss an den andern und erfüllt nicht sein am Eingang der Schrift gegebenes Versprechen, dass er den Thatbestand und die Schlüsse, zu denen er durch diesen geführt werde, auseinander halten wolle. Er geht vielmehr von vornherein mit vorgefasster Meinung an die Vergleichung zwischen Wandbildern und Holzschnitten. Man bedauert die Mühe und Arbeit, die hier vergeblich aufgewendet worden, und fragt sich, wie es möglich war, dass bei so scharfem Eingehen auf jedes Detail ihm keine Selbstkritik, kein Bedenken kam. Hat ihn der Lokalpatriotismus zu dieser Selbsttäuschung geführt, die Zustimmung von Seiten des Lokalpatriotismus ihn bestärkt?», in: Woltmann 1878b, Sp. 301–302. – Woltmann hatte Vögelin seine Meinung bereits zuvor in einem Brief mitgeteilt. Vgl. A. Woltmann, Brief an F. S. Vögelin, 29. Januar 1878, ZBZ MS T 311/257.
- 39 Rahn 1878, S. 5.
- 40 Rahn 1878, S. 4–9; Woltmann 1878a, Sp. 283–285; Woltmann 1878b, Sp. 299–301.
- 41 Rahn 1878, S. 2.
- 42 Woltmann 1878b, Sp. 301.

- 43 Rahn 1878, S. 24–25; Woltmann 1878b, Sp. 300–301.
- 44 Rahn 1878, S. 12–13, 19–20; Woltmann 1878b, Sp. 301.
- 45 Rahn 1878, S. 24–25; Woltmann 1878b, Sp. 301. – Regine Abegg hat nachgewiesen, dass es trotz der kritischen Rezension nicht zu einem Streit zwischen Vögelin und Rahn kam: «Vögelin dankte Rahn für die <freundschaftliche Art> der Besprechung und anerkannte selbstkritisch dessen Gegenargumente.», in: Abegg 2012, S. 264. – Siehe F. S. Vögelin, Brief an J. R. Rahn, 21. Februar 1878, und Brief an J. R. Rahn, 13. März 1878, ZBZ FA Rahn 1470.x.25.
- 46 Kinkel 1878a, S. 2273–2274; Kinkel 1878b, S. 2291–2292.
- 47 Kinkel 1878b, S. 2291.
- 48 Vgl. das Kapitel 3.3 Die Verlegung der Todesbilder ins Rätische Museum.
- 49 Carl Brun schrieb 1889 in einem Nachruf für den am 17. Oktober 1888 verstorbenen Gelehrten: «Vögelin gab sich nun für geschlagen und fasste in einem Augenblick tiefster Verstimmung den Entschluss, den kunsthistorischen Studien fortan fern zu bleiben.», in: Brun 1889, S. 228.
- 50 Plattner 1885, S. 3–4; NZZ Nr. 305, 31.10.1888; Jecklin 1891, S. 3; Haendcke 1893, S. 211–212; Seelmann 1893, S. 50; Goette 1897, S. 171; von Planta 1897, S. 166; Caminada 1918, S. 126; Escher 1932, S. 57; Poeschel 1937, S. 178, 180; Zinsli 1937, S. 48, 51, 60; JB HAGG 1942, S. XII; Riggenbach 1942, S. 162; Holderegger 1943, S. 187; JB HAGG 1943, S. XII–XIII; Riggenbach 1943, S. 13; NZZ Nr. 1630, 18.10.1943, Blatt 8; NBZ Nr. 245, 19.10.1943, o. S.; Jenny 1946, S. 416; Poeschel 1948, S. 221, 226; Ganz 1950, S. 144; Bündnerische Kunstdenkmäler 1968; Erb 1979, S. 180; Anderes 1980, S. 126; Utzinger 1996, S. 166; Keel 1998, S. 71; Sörries 1998, S. 136; Ströle 1999, S. 29, Anm. 135; Wunderlich 2001, S. 80; Knoepfli/Emmenegger 2002, S. 194; Nay 2005, S. 252; Weber 2010, S. 261, 266; Wehrens 2012, S. 150. – Peter Conradin von Planta datierte die Todesbilder irrtümlich ins Jahr 1546, in: von Planta 1897, S. 166.
- 51 Plattner 1885, S. 5; Caminada 1918, S. 126; Zinsli 1937, S. 48; JB HAGG 1943, S. XIII; NBZ Nr. 245, 19.10.1943, o. S.; Poeschel 1948, S. 226.
- 52 Plattner 1885, S. 5; Caminada 1918, S. 126.
- 53 Zinsli 1937, S. 63–64; JB HAGG 1942, S. XII; Riggenbach 1942, S. 162; Buholzer 1946, S. 278.
- 54 Zinsli 1937, S. 64.
- 55 Holderegger 1943, S. 187; JB HAGG 1943, S. XII; Riggenbach 1943, S. 13; NZZ Nr. 1630, 18.10.1943, Blatt 8; NBZ Nr. 245, 19.10.1943, o. S.
- 56 Ganz 1950, S. 144.
- 57 Sörries 1998, S. 136; Weber 2010, S. 266–267.
- 58 Der Germanist und Kunsthistoriker Paul Zinsli (1906–2001) hat sich intensiv mit dem Berner Totentanz auseinandergesetzt. Vgl. Zinsli 1953; Artikel «Zinsli, Paul», in: HLS Bd. 13, S. 727.
- 59 Haendcke 1893, S. 211–212.
- 60 Zinsli 1937, S. 58.
- 61 Zinsli 1937, S. 58–59.
- 62 Zinsli 1937, S. 60 und 62.
- 63 Der Jurist Erwin Poeschel (1884–1965) gilt als Begründer der Bündner Kunsttopographie. In sieben zwischen 1937 und 1948 veröffentlichten Bänden beschrieb er die Kunstdenkmäler in Graubünden und ordnete sie kunsthistorisch ein. Er interessierte sich auch für zeitgenössische Künstler wie Augusto Giacometti. 1933 erhielt Poeschel von der Universität Zürich den Ehrendokortitel verliehen. Vgl. Christoffel 1967, S. 1–4; Artikel «Poeschel, Erwin», in: HLS Bd. 9, S. 788.
- 64 Poeschel 1948, S. 226–227.
- 65 Vögelin 1878, S. 72, 77–78; Zinsli 1937, S. 64; Poeschel 1948, S. 227.
- 66 Die qualitätvollen Aufnahmen stammten von den Fotografen Lang in Chur und Spreng in Basel. Sie wurden vom Industriellen Gadiant Engi finanziert, in: JB HAGG 1942, S. XI–XII; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 17.7.1942. – Vgl. das Kapitel 3.7 Fotodokumentation, und die Abschnitte zur Fotodokumentation im Katalog.
- 67 JB HAGG 1942, S. XI–XII; NZZ Nr. 1630, 18.10.1943, Blatt 8; NBZ Nr. 245, 19.10.1943, o. S.
- 68 Riggenbach 1942, S. 158–164. – Die knappen Ausführungen zu den Churer Todesbildern auf S. 162 werden mit einer Fotografie der Szene des *Fürsprechers* (18) illustriert.
- 69 Vgl. das Kapitel 3.4 Die Restaurierung von 1943.
- 70 Vgl. das Kapitel 3.5 Die Restaurierung von 1976 bis 1981.

- 71 Reiner Sörries und Jutta Schuchard, Direktor bzw. Konservatorin des Sepulkralmuseums, hatten sich beim Bistum Chur und bei der Denkmalpflege Graubünden um die Ausleihe von einzelnen bemalten Gefachen bemüht. Der damalige Denkmalpfleger Hans Rutishauser lehnte die Anfrage jedoch aus Rücksicht auf den fragilen Zustand der Malereien ab. Vgl. Brief von Jutta Schuchard an das Bischöfliche Ordinariat, 5.11.1997; Brief von Reiner Sörries an Bischof Wolfgang Haas, 25.5.1998; Brief von Reiner Sörries an Hans Rutishauser, 25.5.1998; Brief von Hans Rutishauser an Reiner Sörries, 16.6.1998.
- 72 Sörries 1998, S. 136.



## Anmerkungen zu Kapitel II

- 1 Vgl. das Kapitel 3.3 Die Verlegung der Todesbilder ins Rätische Museum.
- 2 Vgl. Anhang, 7. Verzeichnis der Lithographien, Pausen und Zeichnungen. – Im Wintersemester 2010/2011 fand an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf eine Lehrveranstaltung zum Thema «Kunst – Bild – Reproduktion» von Dr. Stefanie Knöll statt. Am zugehörigen Studientag vom 21. Januar 2011 setzte ich mich als Gastreferentin mit der bildnerischen Wiedergabe der Churer Todesbilder und ihrer Rezeption auseinander. Die Ergebnisse der Lehrveranstaltung und des Studientags wurden 2011 im Buch «Totentanz Reloaded. Zum Verhältnis von Original und Reproduktion» veröffentlicht. Vgl. Knöll 2011a; Weber 2011a, S. 134–155.
- 3 Die folgenden Ausführungen stützen sich auf meinen Text zu den Lithographien nach Albert Graeter, in: Weber 2011a, S. 145–151.
- 4 Rudolf Rey (1814–1897) war als Lithograph in Lenzburg, Zürich, Basel und Schaffhausen tätig. Vgl. die Artikel «Rey, R.», in: Thieme/Becker Bd. 28, S. 211 und «Rey, Rudolf», in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, Online-Ausgabe [20.4.2015].
- 5 Der aus Hall am Kocher stammende, in Amerika aufgewachsene Albert Graeter war Ende der 1850er- und anfangs der 1860er-Jahre als Zeichner für die Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Zürich tätig. Als sein Hauptwerk gelten Durchzeichnungen der Königsfelder Glasmalereien. Vgl. Rahn 1913, S. 490–492.
- 6 Vögelin 1878, Taf. I–III.
- 7 Christoph Gugolz (1822–1893), Zürich, absolvierte zunächst eine Ausbildung als Pfarrer, gab den Beruf später jedoch auf und konzentrierte sich auf seine künstlerische Tätigkeit. Er zeichnete und aquarellierte anatomische Studien und fertigte perspektivische Maschinenzeichnungen für die Firma «Escher, Wyss & Co.» in Zürich an. Daneben malte er figürliche Motive in Öl und erfand einen Ellipsenzirkel. Vgl. den Artikel «Gugolz, Christoph», in: SKL Bd. I, S. 635.
- 8 Vögelin 1878, Taf. IV.
- 9 Vögelin 1878, S. 16, Anm. 22.
- 10 Vögelin 1878, S. 17, Anm. 24.
- 11 Vögelin 1878, S. 17, Anm. 25.
- 12 Vögelin 1878, S. 20, Anm. 29.
- 13 Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 5, Szene des Königs (8).
- 14 Vögelin 1878, S. 24, Anm. 39.
- 15 Kinkel 1878a, S. 2274.
- 16 Kinkel 1878b, S. 2291.
- 17 Vögelin hatte sich bereits 1876 zu den Lithographien geäußert: «Zugleich theilen wir den Kunstfreunden mit, daß die Antiquarische Gesellschaft in Zürich auf Neujahr 1877 eine umfassende Publikation über die Churer Wandbilder vorbereitet, welche die bedeutendsten und für die Entscheidung der Originalitätsfrage maßgebenden Bilder in einer mit höchstem künstlerischem Verständniß gefertigten Nachbildung zur allgemeinen Kenntniß bringen wird.», in: Vögelin 1876b.
- 18 Kinkel 1878b, S. 2291.
- 19 Périer 1878a, S. 33–36; Périer 1878b, S. 41–43; Périer 1878c, S. 49–52; Woltmann 1878a, Sp. 281–285; Woltmann 1878b, Sp. 299–302.
- 20 StAZH WI3 410.53 II, Inventar-Nrn. 1741–1758.
- 21 Vgl. das Kapitel 3.2 Der Verlust der Szene der Äbtissin.
- 22 StAZH WI3 410.53 II, Inventar-Nrn. 1742 und 1743.
- 23 StAZH WI3 410.53 I, Inventar-Nrn. 1731–1732, 1734, 1738 und 1740.
- 24 StAZH WI3 410.53 I. – Die Darstellungen können nicht identifiziert werden, weil die Nummerierung der Szenen nicht mit derjenigen von Vögelin übereinstimmt.
- 25 StAZH WI 3, Zeichnungsbuch 111.18.
- 26 Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.
- 27 Freundliche Mitteilung von Dr. Mylène Ruoss, 29.4.2011.
- 28 Die folgenden Ausführungen stützen sich auf meinen Text zu den Federzeichnungen von Johannes Weber, in: Weber 2011a, S. 151–152.

- 29 Der Glarner Johannes Weber (1846–1912) bildete sich selbst zum Landschaftsmaler, Zeichner und Illustrator aus. Er arbeitete in der xylographischen Anstalt der Firma «Orell Füssli & Cie.» in Zürich und wurde später deren Leiter. In den 1890er-Jahren zeichnete bzw. malte Weber zahlreiche Ansichten von Hotels, Kuranstalten, Bergen und Panoramen in Graubünden, die in der Reihe «Europäische Wanderbilder» des Verlags «Orell Füssli & Cie.» publiziert worden sind. Er fertigte überdies mehrere Hundert Kupferstiche von Bündner Sehenswürdigkeiten an. Seine Werke wurden auf der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich 1883 und auf der Weltausstellung in Chicago 1893 ausgezeichnet. Vgl. Lardelli 2010, S. 252–253, 310; Weber 1984, S. 213–215, 218, 220–223, 225; Artikel «Weber, Johannes», in: SKL Bd. III, S. 440.
- 30 JB HAGG 1882, S. 3–4.
- 31 JB HAGG 1883, S. 14.
- 32 JB HAGG 1883, S. 14.
- 33 Plattner 1885, Taf. 1–17.
- 34 Die originalen Federzeichnungen befanden sich vor wenigen Jahren im Rätischen Museum in Chur (ohne Inventarnummern). Dort sind sie nicht mehr auffindbar. Freundlicher Hinweis von Yves Mühlemann, 19.2.2019.
- 35 Plattner 1885, S. 7. – Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.
- 36 Plattner 1885, S. 4.
- 37 Der an Literatur, Volkskunde und Kunstgeschichte interessierte Theologe Christian Caminada (1876–1962) war Mitglied des Vorstands der GSK und der Kommission für das Schweizerische Landesmuseum. Von 1921 bis 1927 war er als Berater an der Restaurierung der Kathedrale Chur beteiligt. Als Bischof nahm Caminada später zu zahlreichen Restaurierungen von Kirchen und Neubauten in der Diaspora Stellung, vor allem im Kanton Zürich. Vgl. Dosch 2008, S. 67–68; Artikel «Caminada, Christian», in: HLS Bd. 3, S. 184.
- 38 Caminada 1918, S. 134.
- 39 Caminada 1918, S. 125.
- 40 Weber 2011a, S. 153.
- 41 Vgl. dazu ausführlich Knöll 2018.
- 42 Am 21. Januar 2009 wurden im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen zwölf kolorierte Pausen des um 1523 datierten Wiler Totentanzes (HVM 2009.022\_1-12) entdeckt, die der Bildhauer und Restaurator Joseph Regl (1846–1911) zwischen 1879 und 1886 angefertigt hatte. Das Beinhaus der Pfarrkirche von Wil musste 1886 einem Neubau der Kirche weichen. Vgl. Manser 2013, S. 10–18; Knöll 2018, S. 12 und 78.
- 43 Liß 2011, S. 63–77; Knöll 2018, S. 76–110.
- 44 Pickardt 2011, S. 105–116; Feldtkeller 2014, S. 171–178; Knöll 2018, S. 143–157.

## Anmerkungen zu Kapitel III

- 1 Vgl. Anhang, 6. Aktenverzeichnis zur Restaurierungsgeschichte.
- 2 Vögelin 1878, S. 11.
- 3 Laut Samuel Plattner und Friedrich Salomon Vögelin war die durch den Ablösungsversuch entstandene Lücke in der Fachwerkwand mit einem hölzernen Laden verdeckt. Vgl. Plattner 1877a, S. 347; Plattner 1878, S. 49; Vögelin 1878, S. 11.
- 4 Kinkel 1878a, S. 2273; Vögelin 1878, S. 11; Zinsli 1937, S. 51, Anm. 7; Weber/Rutishauser 2006, S. 108.
- 5 Der einflussreiche Politiker Dr. Peter Conradin von Planta (1815–1902) gründete 1870 die Historisch-antiquarische Gesellschaft von Graubünden und initiierte zwei Jahre später das Rätische Museum. Dieses befindet sich im ehemaligen Haus der Bündner Aristokratenfamilie Buol an der Hofstrasse 1 in Chur. Vgl. Artikel «Planta, Peter Conradin von (Zuoz)», in: HLS Bd. 9, S. 767–768; Artikel «Buol», in: HLS Bd. 3, S. 53; Erb 1979, S. 22–23; Kauer Loens 2016, S. 168–177.
- 6 Fischer 2017, S. 387.
- 7 Brief von Dr. Peter Conradin von Planta und Pl. [Placidus] Plattner an den Bischof von Chur [Franz Konstantin Rampa], 1.10.1881 (Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 37).
- 8 Mehrere Autoren weisen auf die mangelhafte Beleuchtung der Todesbilder als Folge von baulichen Veränderungen im Bischöflichen Schloss hin. Vgl. Kind 1876, S. 272; Kinkel 1878a, S. 2273; Périer 1878a, S. 33; Vögelin 1878, S. 5; Plattner 1885, S. 3; Zinsli 1937, S. 48; JB HAGG 1943, S. XII.
- 9 Brief von Peter Conradin von Planta und Pl. [Placidus] Plattner an den Bischof von Chur [Franz Konstantin Rampa], 1.10.1881 (Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 37); JB HAGG 1881, S. 4.
- 10 Zehn Jahre später schlugen Placidus Plattner und Fritz Jecklin Bischof Johannes Fidelis Battaglia (1889–1908) eine Änderung der Zahlungsmodalitäten vor: Sie baten um Erlass der jährlichen Abgabe von Fr. 50.– und boten an, diese Summe als bischöfliche Stiftung zu verwalten und ausschliesslich für den Kauf von Münzen des Bistums Chur zu verwenden. Vgl. Brief von Pl. [Placidus] Plattner und F. [Fritz] Jecklin an Bischof J. F. [Johannes Fidelis] Battaglia, 28.9.1892 (Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 26); Fischer 2017, S. 387. – Eine Antwort ist nicht überliefert. Das Bistum hat den Vorschlag wohl abgelehnt, denn ein weiteres Schreiben der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden an den Bischöflichen Verwalter J. Fetz vom 16. März 1931 besagt, dass die jährliche Abgabe von Fr. 50.– zeitweise sistiert worden war, weil die Historisch-antiquarische Gesellschaft mit finanziellen Problemen zu kämpfen hatte. Vgl. Brief von Prof. Dr. F. [Friedrich] Pieth, Präsident der Historisch-antiquarischen Gesellschaft Graubünden, Chur, und Pfarrer B. [Benedikt] Hartmann an J. Fetz, Bischöflicher Verwalter, 16.3.1931 (Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 46).
- 11 Brief von Peter Conradin von Planta und Pl. [Placidus] Plattner an den Bischof von Chur [Franz Konstantin Rampa], 1.10.1881 (Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 37); Brief von Peter Conradin von Planta an [Franz Konstantin Rampa], 29.12.1881 (Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 37); Brief von Peter Conradin von Planta an [Franz Konstantin Rampa], 3.2.1882 (Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 37); Brief von Peter Conradin von Planta an [Franz Konstantin Rampa], 1.3.1882 (Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 37); JB HAGG 1883, S. 15.
- 12 Benedikt Hartmann (1834–1920) führte eine Schreinerwerkstatt in Chur. Er spezialisierte sich auf die Restaurierung von historischen Ausstattungen, wie jene in den Ratssälen von Chur und Davos. Hartmann war Mitglied der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden und engagierte sich in der Denkmalpflege und in der Ausbildung von Schreibern als Experte. Vgl. StadtAC, Niedergelassenen-Register BB III/01.008.049 und 052 sowie Einwohnerdienste Chur, Mikrofilm; Hartmann 1920, S. 349–357; Krättli 1920, S. 1–8; Der freie Rätier Nr. 121, 26.5.1920. – Die Verfasserin dankt Dr. Leza Dosch, Chur, für den Hinweis auf die erwähnten Nachrufe, 30.6.2011.
- 13 Brief von Peter Conradin von Planta an [Franz Konstantin Rampa], 3.2.1882 (Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 37); JB HAGG 1882, S. 3; Plattner 1885, S. 3; JB HAGG 1942, S. XII; Riggenbach 1942, S. 162; Riggenbach 1943, S. 13; Poeschel 1948, S. 220; Keel 1998, S. 71; Sörries 1998, S. 136; Weber/Rutishauser 2006, S. 109.
- 14 JB HAGG 1943, S. XII.
- 15 Brun 1882, S. 318; Janitschek 1882, S. 354; JB HAGG 1882, S. 3; NZZ Nr. 105, 15.4.1882, Blatt 2; Plattner 1882a, S. 2; Schweizer Grenzpost 1882, S. 1; Plattner 1885, S. 3; Zinsli 1937, S. 48; JB HAGG 1942, S. XII;

- Riggenbach 1942, S. 162; JB HAGG 1943, S. XII; Riggenbach 1943, S. 13; Poeschel 1948, S. 220; Erb 1979, S. 180; Keel 1998, S. 71; Sörries 1998, S. 136; Utzinger 1996, S. 166; Weber/Rutishauser 2006, S. 108–109.
- 16 Brun 1882, S. 318; Janitschek 1882, S. 354; Plattner 1882e, S. 2; Plattner 1885, S. 3; Zinsli 1937, S. 48; Riggenbach 1943, S. 13; Keel 1998, S. 71; Sörries 1998, S. 135–136; Weber/Rutishauser 2006, S. 109.
- 17 Die Verfasserin dankt Arno Caluori für den Hinweis auf die Rechnung von Benedikt Hartmann, 27.1.2012.
- 18 Die Arbeiter erhielten pro Tag folgende Löhne: Hartmann Fr. 5.–, Mettjer [Mettler?] Fr. 4.80, Held, Debrunner und Moser Fr. 4.–, Danuser Fr. 3.50. Vgl. die Rechnung von Benedict Hartmann, Schreiner, für die Verlegung der Todesbilder vom Bischöflichen Schloss ins Rätische Museum, 20.5.1882.
- 19 Die Kosten setzen sich wie folgt zusammen: Fuhrhalter: Fr. 20.–, Schlosserarbeiten: Fr. 37.26, Maurerarbeiten: Fr. 20.–, Wein: Fr. 20.–. Die Kosten für die erwähnten Schlosser- und Maurerarbeiten werden nicht begründet. Vgl. die Rechnung von Benedict Hartmann, Schreiner, für die Verlegung der Todesbilder vom Bischöflichen Schloss ins Rätische Museum, 20.5.1882.
- 20 Rechnung von Benedict Hartmann, Schreiner, für die Verlegung der Todesbilder vom Bischöflichen Schloss ins Rätische Museum, 20.5.1882.
- 21 Kind 1876, S. 272; Rahn 1878, S. 25; Vögelin 1878, S. 3, Anm. 4. – Johann Rudolf Rahn schrieb: «Wir bekennen uns zu Denen, die stets für die Erhaltung von Kunstwerken an derjenigen Stelle plädieren, für die sie gestiftet, bestimmt und geschaffen sind. Wenn Einmal jedoch eine Ausnahme berechtigt erscheint, so ist sie hier durch den Zustand der Bilder geboten. Beschmutzt und verdunkelt, zerstört durch den Zahn der Zeit und vor Beschädigungen aller Art noch heute so wenig wie seit Jahrzehnten gesichert, wird ihr baldiger Ruin ein unabwendbarer sein. Dass derselbe einen Vorwurf für die Hüter dieses Schatzes bedeutet, beweist die Aufmerksamkeit, die ihm durch Vögelin's Abhandlung zu Theil geworden ist. Man säume also nicht länger, diese Bilder, sei es in ihrer gegenwärtigen Aufstellung zu schützen, oder dann möge man frisch den Versuch einer Uebertragung wagen, die uns nach schon gemachten Erfahrungen als der sonst noch zu gewärtigenden Uebel geringstes erscheint.», in: Rahn 1878, S. 25.
- 22 Stefanie Knöll stellt mit dem Hinweis auf die von der Historisch-antiquarischen Gesellschaft Graubünden ans Bistum bezahlten Entschädigung und die jährliche Abgabe die Frage, ob der Umbau im Bischöflichen Schloss eine Folge der Entfernung der Fachwerkwand mit den Todesbildern gewesen sein könnte. Die baulichen Veränderungen standen jedoch mit dem Einbau einer Schwesternwohnung im 1. Obergeschoss des Südflügels in Zusammenhang. Vgl. Knöll 2018, S. 26, und das Kapitel 12.3 Die Baugeschichte des Bischöflichen Schlosses.
- 23 Egger 2009, S. 40; Georgi 2011, S. 205; Knöll 2018, S. 15–17.
- 24 Egger 2009, S. 40; Knöll 2018, S. 17. – 19 der 23 erwähnten Fragmente des Basler Totentanzes sind heute im Historischen Museum Basel ausgestellt (Inventar-Nrn. 1870.23, 1870.680–1870.694, 1870.699–1870.700 und 1938.153).
- 25 JB HAGG 1881, S. 4; JB HAGG 1882, S. 3.
- 26 Vgl. das Kapitel 5.3 Die Sockelfelder.
- 27 In der Dokumentation des Zürcher Staatsarchivs wird überdies ein verlorenes Zeichnungsbuch erwähnt, das eine Zeichnung einer Türe enthielt. Vgl. das Kapitel 2.3 Die Pausen und Zeichnungen von Albert Graeter.
- 28 Samuel Plattner, Fritz Jecklin und Christian Caminada übernahmen als einzige Autoren die abweichende Reihenfolge der Motive, wobei sie die fragmentarische Szene des *Abts* (13) irrtümlich als *Äbtissin* (14) deuteten. Vgl. Plattner 1885, S. 7; Jecklin 1891, S. 3; Caminada 1918, S. 129–133.
- 29 Vgl. zum Domschatzmuseum den mehrteiligen Beitrag im Bündner Jahrbuch 2019: Mörsch 2018, S. 131–132; Signorell 2018, S. 133–138; Müller-Fulda 2018, S. 139–144, Warger 2018, S. 145–150; Weber 2018, S. 151–158.
- 30 Jecklin 1891, S. 4–6. – Von den 19 Glasgemälden befinden sich heute noch 17 in der Sammlung des Rätischen Museums, Inventar-Nrn. II.1–II.12, II.14–II.16, II.18 und II.19. Die Glasgemälde II.13 und II.14 wurden 1902 dem Landesmuseum in Zürich verkauft.
- 31 Der Kunsthistoriker Rudolf Riggenbach (1882–1961) war von 1916 bis 1927 Assistent bzw. Konservator am Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung Basel, von 1932 bis 1954 staatlicher Denkmalpfleger des Kantons Basel-Stadt, daneben seit 1933 Leiter der Freiwilligen Basler Denkmalpflege. Vgl. den Artikel «Riggenbach, Rudolf» in: HLS Bd. 10, S. 323–324.
- 32 Vgl. das Kapitel 1.7 Zwei Totentanz-Ausstellungen in Basel und Kassel.

- 33 Der Jurist und Kunsthistoriker Linus Birchler (1893–1967) gilt als ein Pionier der Schweizer Kunstdenkmäler-Inventarisierung (Kunstdenkmälerbände Schwyz und Zug). Von 1934 bis 1961 war er Professor für Baugeschichte und Allgemeine Kunstgeschichte an der ETH Zürich, von 1942 bis 1963 Präsident der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege (EKD). Er betreute zahlreiche Restaurierungen als Experte, wie beispielsweise die Klosterkirche St. Johann in Münstair. Vgl. den Artikel «Birchler, Linus», in: HLS Bd. 2, S. 452; Gedenkschrift Linus Birchler 1993.
- 34 Erwin Poeschel (1884–1965) absolvierte ein Rechtsstudium in München. Aus gesundheitlichen Gründen zog er 1913 nach Davos und betätigte sich im Folgenden als Kunstschriftsteller und Kunsthistoriker. 1929 Umzug nach Zürich. Seit 1932 inventarisierte er die Bündner Kunstdenkmäler und verfasste sieben Kunstdenkmälerbände, die 1937 bis 1948 erschienen. 1933 verlieh ihm die Universität Zürich den Ehrendokortitel. Vgl. Knoepfli 1964, S. 158–171; Vasella 1965, S. 262–264; Maurer 1965, S. 8–12; Christoffel 1967, S. 1–4; Dosch 2001, S. 26–27, 222–225; Artikel «Poeschel, Erwin», in: HLS Bd. 9, S. 788.
- 35 Brief von Lorenz Joos an Bischof Dr. Christianus Caminada, 11.12.1942; Brief von Lorenz Joos an Dr. Erwin Poeschel, 11.12.1942; Brief von Lorenz Joos an Linus Birchler, 11.12.1942; Brief von Linus Birchler an Lorenz Joos, 14.12.1942; Brief von Erwin Poeschel an Lorenz Joos, 14.12.1942; Brief von Lorenz Joos an Erwin Poeschel, 16.12.1942.
- 36 Der Historiker Lorenz Joos (1873–1962) leitete das Rätische Museum von 1932 bis 1955. Vgl. Erb 1979, S. 24; Brunold 2010.
- 37 Brief von Erwin Poeschel an Rudolf Riggenbach, 2.1.1943.
- 38 Gadiant Engi (1881–1945) wuchs in Chur auf. Er studierte Chemie am Polytechnikum in Zürich und promovierte an der Universität in Genf. Seit 1904 war er in der «Gesellschaft für Chemische Industrie Basel» (ab 1945 CIBA) als Chemiker tätig, ab 1916 Vizedirektor und ab 1918 Direktor. Von 1924 bis 1945 gehörte Engi überdies dem Verwaltungsrat an. Er machte bedeutende Erfindungen im Bereich der Farbstoffherstellung. Vgl. den Artikel «Engi, Gadiant», in: HLS Bd. 4, S. 216.
- 39 Brief von Rudolf Riggenbach an Dr. Dr. h. c. Gadiant Engi, 31.12.1942.
- 40 Brief von Gadiant Engi an Rudolf Riggenbach, 6.1.1943.
- 41 Brief von Erwin Poeschel an Lorenz Joos, 2.1.1943; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 9.2.1943. – Zur Restaurierung der romanischen Holzdecke durch Henri Boissonas siehe Bilfinger 1997, S. 72–91.
- 42 Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 4.2.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Christianus Caminada, 4.2.1943. – Zur Restaurierung der Eberlerkapelle durch Heinrich Müller siehe Riggenbach 1940, S. 83–87.
- 43 Brief von Erwin Poeschel an Lorenz Joos, 2.1.1943; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 13.2.1943; Brief von Lorenz Joos an Erwin Poeschel, 16.2.1943; Brief von Linus Birchler an Lorenz Joos, 18.2.1943; Brief von Erwin Poeschel an Lorenz Joos, 19.2.1943; Brief von Lorenz Joos an Christianus Caminada, 22.2.1943.
- 44 Brief von Erwin Poeschel an Lorenz Joos, 19.2.1943.
- 45 Johann Eusebius Willi (1882–1957) führte ein Architekturbüro in Chur. Er baute Wohn-, Geschäfts- und Ferienhäuser, eine Wohnkolonie, zwei Kirchen, das bündnerische Wehrdenkmal in Chur und setzte sich engagiert für die Erhaltung historischer Gebäude ein. Von 1932 bis 1948 amtierte Willi als Bündner Kantonsbaumeister. Vgl. den Artikel «† J. E. Willi», in: SBZ Bd. 75 (1957), Nr. 26, S. 424.
- 46 Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 2.3.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 3.3.1943; Brief von Linus Birchler an Rudolf Riggenbach, 5.3.1943; Brief von [Rudolf Riggenbach] an Christianus Caminada, 17.3.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 17.3.1943; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 22.3.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 23.3.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 2.4.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Christianus Caminada, 3.4.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 5.4.1943.
- 47 Vgl. das Kapitel 1.7 Zwei Totentanz-Ausstellungen in Basel und Kassel.
- 48 Kostenvorschlag für Restaurierung des Churer Totentanzes, 2.4.1943.
- 49 Brief von Linus Birchler an Rudolf Riggenbach, 5.3.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 2.4.1943; Kostenvorschlag für Restaurierung des Churer Totentanzes, 2.4.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Christianus Caminada, 3.4.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 5.4.1943.
- 50 Brief von [Rudolf Riggenbach] an Gadiant Engi, 3.4.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 5.4.1943.

- 51 Dosch 2008, S. 113.
- 52 Brief von Dompropst [Emilio] Lanfranchi an Linus Birchler, 12.4.1943.
- 53 Brief von Hermann Holderegger an Linus Birchler, 9.6.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger, 15.6.1943; Brief von Lorenz Joos an das Eidgenössische Departement des Innern, 26.7.1943; Brief von Lorenz Joos an Christianus Caminada, 26.7.1943; Brief vom Eidgenössischen Departement des Innern an das bischöfliche Ordinariat Chur, 25.8.1943.
- 54 Brief von Gadiant Engi an Lorenz Joos, 30.3.1943; Brief von Lorenz Joos an Gadiant Engi, 1.4.1943; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 1.4.1943; Brief von [Rudolf Riggenbach] an Gadiant Engi, 3.4.1943; Brief von Gadiant Engi an Lorenz Joos, 8.4.1943.
- 55 Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 8.4.1943.
- 56 Brief von Linus Birchler an Rudolf Riggenbach, 16.4.1943.
- 57 Brief vom Bau- und Forstdepartement des Kantons Graubünden an das Kantonsbaumeisteramt [Graubünden], 17.4.1943.
- 58 Brief von Kantonsbaumeister [Johann Eusebius] Willi an Rudolf Riggenbach, 5.5.1943; Beschluss des Kleinen Rats des Kantons Graubünden, die Renovation des Totentanzzimmers mit einem Beitrag zu unterstützen, Protokoll Nr. 1360, 10.5.1943.
- 59 Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 7.5.1943; Brief von Linus Birchler an Rudolf Riggenbach, 16.5.1943.
- 60 Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 26.5.1943.
- 61 Brief von Hermann Holderegger an Linus Birchler, 29.5.1943; Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach, 2.6.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger, 4.6.1943; Brief von Hermann Holderegger an Linus Birchler, 9.6.1943; Brief von Hermann Holderegger an Rudolf Riggenbach, 10.6.1943; Brief von Hermann Holderegger an Linus Birchler, 14.6.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger, 15.6.1943; Brief vom Eidgenössischen Departement des Innern, Bern, an das bischöfliche Ordinariat Chur, 3.7.1943.
- 62 Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 5.4.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger, 15.6.1943.
- 63 Brief von Rudolf Riggenbach an Christianus Caminada, 3.4.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 5.4.1943.
- 64 Brief von Rudolf Riggenbach an Dr. Dr. h. c. Gadiant Engi, 31.12.1942; JB HAGG 1942, S. XII; Riggenbach 1943, S. 13.
- 65 Riggenbach 1943, S. 14.
- 66 Riggenbach 1943, S. 14. – Vgl. das Kapitel 5.3 Die Sockelfelder.
- 67 Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 4.8.1943; Holderegger 1943, S. 187.
- 68 Brief vom Eidgenössischen Departement des Innern, Bern, an das bischöfliche Ordinariat Chur, 3.7.1943; Eidgenössisches Departement des Innern, Bedingungen für die Bewilligung eines Bundesbeitrages, 20.7.1943.
- 69 Brief von Hermann Holderegger an Linus Birchler, 14.6.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 30.7.1943; Brief von [Linus Birchler] an Rudolf Riggenbach, 1.8.1943; Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach, 4.8.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 4.8.1943. – Vgl. den Katalog der Gefache, Sockelfeld Nr. 1.
- 70 Brief von [Rudolf Riggenbach] an Fotograf [Walter] Zurlinden, 1.9.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 1.9.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 14.9.1943.
- 71 Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 30.7.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 4.8.1943; Brief von [Rudolf Riggenbach] an [Johann Eusebius] Willi, 1.9.1943; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 4.9.1943.
- 72 Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 4.8.1943; Brief von [Rudolf Riggenbach] an [Johann Eusebius] Willi, 1.9.1943; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 4.9.1943.
- 73 Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 5.4.1943; Brief von Kantonsbaumeister [Johann Eusebius] Willi an Rudolf Riggenbach, 5.5.1943; Beschluss des Kleinen Rats des Kantons Graubünden, die Renovation des Totentanzzimmers mit einem Beitrag zu unterstützen, Protokoll Nr. 1360, 10.5.1943.
- 74 Kanton Graubünden, Departements-Verfügung, 20.7.1943.

- 75 Brief von Kantonsbaumeister [Johann Eusebius] Willi an Rudolf Riggenbach, 5.5.1943. – Die erwähnten Figuren sind nicht erhalten. Dem Rätischen Museum sind dazu keine Informationen bekannt. Freundliche Auskunft von Arno Caluori, 1.9.2011.
- 76 Brief von Kantonsbaumeister [Johann Eusebius] Willi an Rudolf Riggenbach, 5.5.1943.
- 77 Brief von Kantonsbaumeister [Johann Eusebius] Willi an Rudolf Riggenbach, 5.5.1943; Brief von Hermann Holderegger an Linus Birchler, 14.6.1943.
- 78 Brief von Kantonsbaumeister [Johann Eusebius] Willi an Rudolf Riggenbach, 5.5.1943; Brief von [Rudolf Riggenbach] an [Johann Eusebius] Willi, 7.5.1943.
- 79 Kanton Graubünden, Departements-Verfügung, 20.7.1943.
- 80 Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 5.4.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 26.5.1943; Brief von [Rudolf Riggenbach] an [Johann Eusebius] Willi, 1.9.1943; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 4.9.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 14.9.1943; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 22.9.1943.
- 81 Brief von [Rudolf Riggenbach] an [Johann Eusebius] Willi, 1.9.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 1.9.1943; Brief von Linus Birchler an Lorenz Joos, 4.9.1943; Brief von Lorenz Joos an Christianus Caminada, 4.9.1943; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 4.9.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 14.9.1943; Brief von Lorenz Joos an Linus Birchler, 18.9.1943; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 22.9.1943; Brief von Linus Birchler an Lorenz Joos, 24.9.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 28.9.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 28.9.1943; Postkarte von Erwin Poeschel an Lorenz Joos, September 1943; Brief von [Linus Birchler] an Rudolf Riggenbach, 2.10.1943; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 4.10.1943; Brief von Lorenz Joos an Erwin Poeschel, 6.10.1943; Brief von Lorenz Joos an Bundesrat [Philipp] Etter, 6.10.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 7.10.1943; Brief von Lorenz Joos an Gadiant Engi, 7.10.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 7.10.1943; Brief von Linus Birchler an Lorenz Joos, 8.10.1943; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 9.10.1943; Postkarte von Erwin Poeschel an Lorenz Joos, 9.10.1943; Brief von [Philipp] Etter an Lorenz Joos, 11.10.1943; Brief von Gadiant Engi an Lorenz Joos, 11.10.1943; JB HAGG 1943, S. XIV.
- 82 NBZ Nr. 245, 19.10.1943, o. S.; NZZ Nr. 1630, 18.10.1943, Blatt 8; JB HAGG 1943, S. XIII–XIV; Riggenbach 1943, S. 13–14; Holderegger 1943, S. 187.
- 83 Der in den Akten erwähnte Restaurierungsbericht ist nicht überliefert. Hinweise auf den Bericht in: Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 24.3.1944; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 9.8.1944.
- 84 Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach, 12.1.1944; Brief von Lorenz Joos an Carl Eggerling, 12.2.1946.
- 85 Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 4.11.1943; JB HAGG 1943, S. XIV.
- 86 Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 26.10.1943; Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach, 12.1.1944; Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger, 14.1.1944.
- 87 Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach, 15.1.1944; Brief von Rudolf Riggenbach an [Johann Eusebius] Willi, 2.2.1944; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 9.8.1944; Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach, 29.8.1944; Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger, 31.8.1944; Brief von [Hermann Holderegger] an Linus Birchler, 31.8.1944; Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach, 1.9.1944; Brief von [Hermann Holderegger] an Linus Birchler, 1.9.1944; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 6.9.1944; Brief von [Rudolf Riggenbach] an Regierungsrat R. [Rudolf] Planta, 12.10.1944; Beschluss des Kleinen Rats des Kantons Graubünden, die Restaurierung der Todesbilder mit einem Beitrag zu unterstützen, Protokoll Nr. 2948, 7.11.1944; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 21.1.1946.
- 88 Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 24.3.1944.
- 89 Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 24.3.1944; Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach, 1.9.1944; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 6.9.1944; Brief von [Rudolf Riggenbach] an Regierungsrat R. [Rudolf] Planta, 12.10.1944.
- 90 Brief von [Rudolf Riggenbach] an Regierungsrat R. [Rudolf] Planta, 12.10.1944.
- 91 Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach, 23.10.1944; Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger, 7.12.1944; Brief von Hermann Holderegger an Rudolf Riggenbach, 9.12.1944; Brief von [Hermann Holderegger] an Lorenz Joos, 9.1.1945; Brief von Rudolf Riggenbach an das

- Eidgenössische Departement des Innern, 6.11.1945; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 21.1.1946; Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger, 24.6.1946; Brief von Hermann Holderegger an Lorenz Joos, 19.10.1946; Brief von Lorenz Joos an Hermann Holderegger, 25.10.1946; Brief von Hermann Holderegger an Kantonsbaumeister H. [Heinrich] Peter, Zürich, 28.10.1946; Brief von [Hermann Holderegger] an Lorenz Joos, 28.10.1946.
- 92 Walther Sulser (1890–1983) absolvierte an der ETH Zürich die Ausbildung als Architekt. Von 1920 bis 1935 führte er gemeinsam mit seinem Bruder Emil (1878–1935) ein Architekturbüro in Chur, nach dessen Tod bis 1960 alleine. Sulser restaurierte zahlreiche Kirchen, darunter 1921–1924 die Kathedrale in Chur und 1947 zusammen mit Linus Birchler die karolingische Klosterkirche in Müstair. Seit 1948 war er Mitglied der EKD, und 1960 erhielt er für seine Verdienste um die Erhaltung von Kunstdenkmälern die Ehrendoktorwürde der Universität Freiburg i. Ü. Vgl. Sulser 1977; Schmid 1970, S. 37; Rutishauser 1983, S. 3. – Zur Restaurierung der Churer Kathedrale vgl. Dosch 2008, S. 62–102 und 130–133.
- 93 Brief von Architekt Walther Sulser an Hermann Holderegger, 17.8.1948.
- 94 Ausnahme: Sockelfeld Nr. 3. – Brief von Architekt Walther Sulser an Hermann Holderegger, 17.8.1948; Brief von [Hermann Holderegger] an Walther Sulser, 18.8.1948.
- 95 Brief von Architekt Walther Sulser an Hermann Holderegger, 17.8.1948; Brief von Walther Sulser an Hermann Holderegger, 23.8.1948.
- 96 Brief von Walther Sulser an Hermann Holderegger, 23.8.1948.
- 97 Brief von Walther Sulser an Hermann Holderegger, 23.8.1948; Brief von [Hermann Holderegger] an Walther Sulser, 26.8.1948; Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach, 26.8.1948; Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, 1.9.1948; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 6.9.1948; Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach, 14.10.1948.
- 98 Brief von [Hermann Holderegger] an Walther Sulser, 18.11.1953.
- 99 Die Rechnungen des Jahres 1943 waren kurze Zeit zuvor vernichtet worden. In: Brief von Walther Sulser an [Hermann] Holderegger, 2.12.1953.
- 100 Die Schäden gingen wohl auf den Zementmörtel zurück, mit dem das Sockelfeld 1943 verputzt worden war. In: Brief von Rudolf Riggenbach an [Hercli Bertogg], 11.2.1957; Brief von [Hercli Bertogg] an Rudolf Riggenbach, 10.9.1957; Brief von Rudolf Riggenbach an [Hercli Bertogg], 26.9.1957; Brief von Rudolf Riggenbach an [Hercli Bertogg], 28.9.1957.
- 101 Brief von Walther Sulser an [Hermann] Holderegger, 2.12.1953.
- 102 Brief von [Dr. Hercli Bertogg], Konservator des Rätischen Museums, an Rudolf Riggenbach, 5.2.1957; Brief von Rudolf Riggenbach an [Hercli Bertogg], 11.2.1957; Brief von Rudolf Riggenbach an [Hercli Bertogg], 28.5.1957; Brief von Rudolf Riggenbach an die Direktion der Ciba AG, Basel, 16.9.1957.
- 103 Brief von Rudolf Riggenbach an [Hercli Bertogg], 26.9.1957; Brief von Rudolf Riggenbach an [Hercli Bertogg], 28.9.1957.
- 104 Franz Xaver Sauter (1893–1979) stammte aus dem Allgäu. Nach einer Lehre als Dekorationsmaler zog er nach Cleveland (USA), wo er Abendkurse für Künstler besuchte. Ab 1921 studierte er fünf Semester an der Kunstakademie in München. Seit 1926 war Sauter in verschiedenen Restaurierungswerkstätten tätig, 1945 gründete er einen eigenen Betrieb. Er restaurierte zahlreiche Kunstdenkmäler in Graubünden. Vgl. Wyss 2002, S. 53.
- 105 Brief von [E. Schaufelberger] an Franz Xaver Sauter, 7.12.1957.
- 106 Brief von [E. Schaufelberger] an Franz Xaver Sauter, 7.12.1957; Brief von Franz Xaver Sauter an E. Schaufelberger, 10.12.1957.
- 107 Brief von [E. Schaufelberger] an Franz Xaver Sauter, 23.9.1958; Brief von Franz Xaver Sauter an E. Schaufelberger, 6.10.1958.
- 108 Das Museumsgebäude erfuhr zwischen Frühling 1968 und Herbst 1984 in Etappen eine Renovation. Diese beinhaltete Massnahmen gegen die Feuchtigkeit in den ebenerdigen Räumen sowie die Beseitigung von sekundären Einbauten. Fenster und Böden wurden erneuert, Wände und Decken nach Ausbesserung der Stuckaturen mit Leimfarbe gestrichen. Die genannten Arbeiten erfolgten in enger Zusammenarbeit mit der kantonalen Denkmalpflege. Die Ausstellungsräume wurden mit elektrischen Anschlüssen sowie Alarm- und Brandmeldeanlagen versehen und die Kunstobjekte in chronologischer Abfolge präsentiert. Das Museumsteam ordnete zudem die Studiensammlungen und richtete neue Depoträume ein. Die feierliche Eröffnung der Ausstellung fand am 23. Oktober 1984 statt. Vgl. dazu die Jahresberichte der Historisch-antiquarischen Gesellschaft Graubünden: JB HAGG 1968, S. 7–8; JB



- HAGG 1970, S. 5–11; JB HAGG 1972, S. 6; JB HAGG 1974, S. 14; JB HAGG 1978, S. 3; JB HAGG 1981, S. 186; JB HAGG 1982, S. 195; JB HAGG 1983, S. 163–164; JB HAGG 1984, S. 173–174; JB HAGG 1985, S. 7 und Bündner Zeitung 24.10.1984, S. 1 und 5.
- 109 [Hans Erb], Aktennotiz einer Besprechung mit Giusep Pelican, 9.6.1970; Aktennotiz einer Besprechung von Prof. Dr. A. [Alfred A.] Schmid und C. v. [Conradin von] Planta, 5.2.1971 (?); Aktennotiz einer Besprechung von Hans Erb, Alfred Wyss und Alfred A. Schmid, 30.7.1973; Aktennotiz einer Besprechung von Leonarda von Planta, Alfred Wyss, Oskar Emmenegger und [Josmar] Lengler, 2.2.1976; JB HAGG 1976, S. 12.
- 110 Brief von M. Zenchalli an Alfred Wyss, 17.3.1969; Brief von Alfred Wyss an Dr. Hans Erb, 20.3.1969.
- 111 Oskar Emmenegger, Untersuchung Wandmalerei «Totentanz» und Offerte für die Konservierung, 15.3.1969.
- 112 Oskar Emmenegger, Wandmalerei «Totentanz», Restaurierungsangebote, 5.2.1971. – Offerte von 1975 mit höheren Material- und Lohnkosten: Oskar Emmenegger, Offerte Wandmalerei «Totentanz», 10.11.1975.
- 113 Alfred Wyss (1929–2016) studierte in Basel und Paris Kunstgeschichte. 1960 legte er seine Dissertation zum Prämonstratenserklöster Bellelay im Jura vor. Im selben Jahr wurde er zum ersten Denkmalpfleger des Kantons Graubünden gewählt. Neben der Erforschung und Restaurierung der Sakral- und Staatsbauten waren ihm auch die ländliche Architektur und die Pflege der Ortsbilder ein wichtiges Anliegen. Wyss wechselte 1978 als Leiter der Denkmalpflege nach Basel, wo er die Fachstelle ausbaute und das neue Denkmalpflegegesetz mitprägte. Überdies war er als Vizepräsident der EKD und von ICOMOS Schweiz tätig. Vgl. Monica Bilfinger und Hans Rutishauser, Nachruf Alfred Wyss-Nolting (1929–2016), in: NIKE-Bulletin Jg. 32, Nrn. 1–2, 2017, S. 46.
- 114 Aktennotiz einer Besprechung mit Alfred Wyss, 14.1.1971; Aktennotiz einer Besprechung von Hans Erb, Alfred Wyss und Alfred A. Schmid, 30.7.1973; Notizen eines Telefongesprächs von Leonarda von Planta mit Alfred Wyss, 15.7.1975.
- 115 Der gebürtige Luzerner Alfred A. Schmid (1920–2004) absolvierte das Studium der Kunstgeschichte an der Universität Basel. Von 1949 bis 1990 hielt er einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i. Ü. inne, veröffentlichte grundlegende wissenschaftliche Beiträge und bildete zahlreiche junge Wissenschaftler aus. Als langjähriger Präsident der EKD setzte sich Schmid engagiert für die Denkmalpflege ein. Vgl. Furrer 2004, S. 8.
- 116 Aktennotiz einer Besprechung von Leonarda von Planta, Alfred Wyss, Oskar Emmenegger und [Josmar] Lengler, 2.2.1976; Brief von Giusep Pelican an Leonarda von Planta, 15.3.1976; Brief von Diego Giovanoli an Oskar Emmenegger, 2.9.1976.
- 117 Aktennotiz einer Besprechung mit Oskar Emmenegger, 4.8.1970.
- 118 Steinmetz A. [Andreas] Walser, Zug, Rechnung für Demontage und Transport der Todesbilder von Chur nach Merlischachen, bzw. Andeer, 12.1.1977; Arn und Joos Restaurierungsatelier, Andeer, Totentanzbilder, Rechnung für geleistete Restauratorenarbeit, 15.1.1977; Oskar Emmenegger, Rechnung Wandmalerei «Totentanz», 24.1.1977; Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982, S. 2.
- 119 Oskar Emmenegger, Offerte Wandmalerei «Totentanz», 28.11.1977, S. 2.
- 120 Paul Tobler AG, Metallbau, Haldenstein GR, Rechnung für Flacheisenwinkel, 20.12.1976; Arn und Joos Restaurierungsatelier, Andeer, Totentanzbilder, Rechnung für geleistete Restauratorenarbeit, 15.1.1977; Oskar Emmenegger, Rechnung Wandmalerei «Totentanz», 24.1.1977; Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982, S. 2.
- 121 Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982, S. 2.
- 122 Rätisches Museum, Ausleihschein Totentanz aus dem bischöflichen Schloss in Chur, 15.12.1976; Rätisches Museum, Ausleihschein Totentanz aus dem bischöflichen Schloss in Chur, 22.12.1976. – Die Aufteilung der Todesbilder ist nicht überliefert. Auf dem Ausleihschein vom 22. Dezember 1976 steht, dass «11 Originaltafeln, 1 ersetzte Tafel [Sockelfeld Nr. 7] und ½ Fülltafel [Gefach Nr. 8, Szene des Abts (13)]» ins Atelier in Andeer transportiert wurden. Dies deutet darauf hin, dass die zweite Gruppe der Gefache (Nrn. 8, 15–18 und Sockelfelder) in Andeer und die erste Gruppe der Gefache (Nrn. 2–7, 9–14) in Merlischachen restauriert wurden.
- 123 Max und Carl Hagmayer, Andeer, Rechnung für den Transport der Todesbilder von Chur nach Andeer, 24.12.1976; Gebr. Kuoni Chur AG, Rechnung für Transport der Todesbilder, 24.1.1977.

- 124 Helvetia Schweizerische Feuerversicherungs-Gesellschaft St. Gallen, Generalpolice Nr. 486.510, 15.12.1976; Helvetia Schweizerische Feuerversicherungs-Gesellschaft St. Gallen, Generalpolice Nr. 486.510, 22.12.1976.
- 125 Es ist nicht dokumentiert, um welche beiden Gefache es sich handelte. Zurzeit weist nur das 1. Sockelfeld auf der Rückseite keinen Verputz auf. Vgl. den Katalog der Gefache, Sockelfeld Nr. 1.
- 126 Anobien: Holzschädlinge, vor allem Insekten und Pilze.
- 127 Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982, S. 1. – Vgl. das Kapitel 3.4.3 Die Feuchtigkeitsprobleme im Ausstellungssaal.
- 128 Oskar Emmenegger, Offerte Wandmalerei «Totentanz», 28.11.1977, S. 2–3.
- 129 Brief von Willy Arn und Jörg Joos an Leonarda von Planta, 12.10.1977; Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 2 Wandmalerei «Totentanz», 8.3.1978.
- 130 Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Wandmalerei «Totentanz», 7.11.1978; Abrechnung Rätisches Museum, 28.12.1979; Brief von hm [Heinrich Moser] an Oskar Emmenegger, 4.1.1980; Oskar Emmenegger, Rechnung Wandmalerei «Totentanz», 26.10.1982.
- 131 Aktennotiz einer Besprechung von Alfred Wyss mit Leonarda von Planta, 20.12.1976.
- 132 Für eine solche Stahlkonstruktion lag eine Offerte der Firma «Raymund Caluori AG», Chur und Davos, vor: Die Kosten für vertikale Profile aus Eisenblech, ein horizontales Stahlprofil als Auflager, T-förmige Eisen zur horizontalen Versteifung sowie Konsolen zur Befestigung der Gefache an der Rückwand beliefen sich inklusive der Montage auf Fr. 4675.–. Vgl. Raymund Caluori AG, Chur und Davos, Offerte für die Anfertigung von Konstruktionsteilen für Wandelemente, 5.12.1977.
- 133 Brief von Willy Arn und Jörg Joos an Leonarda von Planta, 12.10.1977; Brief von Alfred Wyss an Alfred A. Schmid, 6.12.1977.
- 134 Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982, S. 3. – Für die Restaurierungsetappe in Merlischachen sind in den beiden Rechnungen vom 7. November 1978 und 26. Oktober 1982 folgende Mengen und Preise der erwähnten Materialien aufgeführt: 4,5 Kilo Holzfestigungsmittel à Fr. 26.80, 28 Liter Aceton à Fr. 4.30 und 41 Liter Xyluol à Fr. 7.40, bzw. 29 Liter Holzkonservierungsmittel à Fr. 11.60, 6,5 Kilo Holzfestigungsmittel à Fr. 26.20, 26 Liter Aceton à Fr. 4.30 und 7,5 Kilo Monumentique à Fr. 21.50. Vgl. Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Wandmalerei «Totentanz», 7.11.1978; Oskar Emmenegger, Rechnung Wandmalerei «Totentanz», 26.10.1982. – Für die Restaurierungsetappe in Andeer sind in der Rechnung vom 8. März 1978 8 Kilo eines nicht bezeichneten Holzfestigungsmittels à Fr. 26.20 erwähnt. Vgl. Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 2 Wandmalerei «Totentanz», 8.3.1978; Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 2 Wandmalerei «Totentanz», visiert von Oskar Emmenegger, 31.10.1978 [mit identischen Angaben].
- 135 Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982, S. 3.
- 136 Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Wandmalerei «Totentanz», 7.11.1978.
- 137 Brief von Willy Arn und Jörg Joos an Leonarda von Planta, 12.10.1977; Oskar Emmenegger, Offerte Wandmalerei «Totentanz», 28.11.1977, S. 2–3; Aktennotiz einer Besprechung von Alfred A. Schmid, Oskar Emmenegger und Vertretern des Rätischen Museums, 13.1.1978; Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 1 Wandmalerei «Totentanz», 18.2.1978; Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 2 Wandmalerei «Totentanz», 8.3.1978; Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 2 Wandmalerei «Totentanz», visiert von Oskar Emmenegger, 31.10.1978; Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982, S. 2–3.
- 138 Der Kalkmörtel musste dazu weicher als der Mörtel der gemauerten Füllungen sein. In: Aktennotiz einer Besprechung von Alfred A. Schmid, Oskar Emmenegger, Jörg Joos und Vertretern des Rätischen Museums, 13.1.1978.
- 139 Oskar Emmenegger, Offerte Wandmalerei «Totentanz», 28.11.1977, S. 2–3; Aktennotiz einer Besprechung von Alfred A. Schmid, Oskar Emmenegger und Vertretern des Rätischen Museums, 13.1.1978; Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 1 Wandmalerei «Totentanz», 18.2.1978; Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982, S. 2–3.
- 140 Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 2 Wandmalerei «Totentanz», 8.3.1978.

- 141 Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982, S. 3.
- 142 Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982, S. 1. – Oskar Emmenegger hatte bereits im Untersuchungsbericht vom 15. März 1969 festgehalten, dass die nachgedunkelten Firnissschichten die natürliche Atmung des Verputzes verhindern würden. Die Feuchtigkeit bleibe gestaut und könne nicht mehr entweichen. Als Folge werde der Verputz mürbe und «sande aus». In: Oskar Emmenegger, Untersuchung Wandmalerei «Totentanz» und Offerte für die Konservierung, 15.3.1969, S. 1.
- 143 Als «weissliche Schleier» bezeichnete Oskar Emmenegger 1969 «krepierete» Firnissschichten, welche die Malereien trüb erscheinen lassen. Bei einem «krepiereten» Firnis lägen die Moleküle ohne Zusammenhang auf der Bildoberfläche, wodurch das Licht gebrochen werde. In: Oskar Emmenegger, Untersuchung Wandmalerei «Totentanz» und Offerte für die Konservierung, 15.3.1969, S. 1.
- 144 Vgl. das Kapitel 3.6.3.2 Maltechnik.
- 145 Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982, S. 1.
- 146 Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982, S. 3. – In den Archiven des Rätischen Museums und der Denkmalpflege Graubünden sind folgende Rechnungen zur Restaurierung der Todesbilder in Andeer und Merlischachen überliefert: Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 1 Wandmalerei «Totentanz», 18.2.1978; Oskar Emmenegger, Rechnung «Totentanz», 27.2.1978; Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 2 Wandmalerei «Totentanz», 8.3.1978; Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 2 Wandmalerei «Totentanz», visiert von Oskar Emmenegger, 31.10.1978; Oskar Emmenegger, Rechnung Wandmalerei «Totentanz», 26.10.1982.
- 147 Oskar Emmenegger, Untersuchung Wandmalerei «Totentanz» und Offerte für die Konservierung, 15.3.1969, S. 1–2; Oskar Emmenegger, Offerte Wandmalerei «Totentanz», 28.11.1977, S. 2 und 4.
- 148 Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 2 Wandmalerei «Totentanz», 8.3.1978.
- 149 Brief von Jörg Joos an Leonarda von Planta, 8.4.1980.
- 150 Gebr. Kuoni Chur AG, Rechnung für Transport der Todesbilder, 31.5.1980; Jörg Joos, Rechnung für Transport der Todesbilder, 17.6.1980; Brief von Conrad Hail an den Stiftungsrat des Rätischen Museums, 19.10.1981; Kurzprotokoll der Sitzung vom 9.5.1986.
- 151 Brief von Leonarda von Planta an Oskar Emmenegger, 7.10.1980; Gebr. Kuoni Chur AG, Rechnung für Transport der Todesbilder, 21.1.1981; Oskar Emmenegger, Rechnung Wandmalerei «Totentanz», 26.10.1982.
- 152 Gebr. Kuoni Chur AG, Rechnung für Transport der Todesbilder, 21.1.1981; Brief von Conrad Hail an den Stiftungsrat des Rätischen Museums, 19.10.1981; Kurzprotokoll der Sitzung vom 9.5.1986.
- 153 Weber/Rutishauser 2006, S. 110.
- 154 Aktennotiz IPI [Leonarda von Planta], 16.2.1981.
- 155 Brief von Giusep Pelican an Leonarda von Planta, 21.11.1980; Aktennotiz IPI [Leonarda von Planta], 16.2.1981; Brief von [Conrad] Hail an den Stiftungsrat des Rätischen Museums, 19.10.1981; Protokoll einer Besprechung von Giusep Pelican, Alfred Wyss, Hans Rudolf Sennhauser, Architekt M. [Moritz] Räber und Hans Rutishauser, 20.9.1985; Brief von Hans Rutishauser an Ingrid R. Metzger, 5.10.1985; Brief von Alfred Wyss an das Bundesamt für Kulturpflege, 14.1.1986; la [Paul Lampert], Aktennotiz, 20.3.1986.
- 156 Ingrid R. Metzger (1939–2012) war von 1982 bis 2002 Direktorin des Rätischen Museums. Sie verfasste zahlreiche Publikationen zur Geschichte Rätens. Vgl. den Artikel «Ingrid R. Metzger 73-jährig verstorben», in: Südostschweiz 24.7.2012, S. 11.
- 157 JB HAGG 1982, S. 191.
- 158 Giusep Pelican (1924–1992) wirkte von 1970 bis 1989 als Generalvikar für Graubünden, Liechtenstein und Glarus. Er war an der Restaurierung zahlreicher Kirchen und Kapellen im Bistum beteiligt und setzte sich in den 1970er- und 1980er-Jahren für die Innenrestaurierung der Kathedrale Chur ein. Vgl. Dosch 2008, S. 110.
- 159 Brief von Ingrid R. Metzger an Giusep Pelican, 18.11.1985.
- 160 Kurzprotokoll der Sitzung vom 9.5.1986; Brief von Paul Lampert an das [kantonale] Finanz- und Militärdepartement, 12.5.1986; Ingrid R. Metzger, Anmerkungen des Rätischen Museums zum Kurzprotokoll der Kantonalen Denkmalpflege vom 12. Mai 1986, verfasst am 20.5.1986; Brief von S. Sprecher, Schweizerische Mobiliar, an das Rätische Museum, 29.1.1987; Brief von Ingrid R. Metzger an Giusep

- Pelican, 1.2.1987; Weber/Rutishauser 2006, S. 110–111. – Die Prämien wurden ab 1987 vom Bistum übernommen. In: Aktennotiz der Kantonalen Denkmalpflege, 3.2.1987.
- 161 Der Architekt Moritz Raeber (1911–2015) baute zahlreiche öffentliche und private Gebäude in Luzern und in der Zentralschweiz. Er restaurierte einige historische Gebäude, wie beispielsweise die Wallfahrtskirche St. Jost in Blatten, und war Mitglied der EKD. Seit 1977 war Raeber an der Innenrenovation der Kathedrale in Chur beteiligt (Teilarbeiten: Verlegung der Heizung, Neueinrichtung des Domschatzmu-seums, Kulturgüterschutzraum, Restaurierung der Luziuskapelle und Schränke für die Unterbringung der Gebrauchsgegenstände der Kathedrale). Vgl. NZZ Nr. 268, 18.11.2015, S. 18; Online-Archivkatalog des Staatsarchivs Luzern, 8.6.2015; Dosch 2008, S. 109–110.
- 162 Kurzprotokoll der Sitzung vom 9.5.1986.
- 163 Brief von Diego Giovanoli an das Bundesamt für Kulturpflege, 11.12.1984; Brief von Diego Giovanoli an Ingrid R. Metzger, 7.8.1985. – Alfred Wyss und Diego Giovanoli hatten sich seit 1976 um eine finanzielle Unterstützung des Bundes bemüht. Das Amt für kulturelle Angelegenheiten hatte jedoch wegen der schwierigen finanziellen Lage des Bundes keinen Beitrag zugesichert und eine Abrechnung der gesamten Restaurierungskosten samt Belegen verlangt. Siehe: Brief von Leonarda von Planta an Alfred Wyss, 2.7.1976, S. 2; Brief von Alfred Wyss an das Eidgenössische Amt für kulturelle Angelegenheiten, Bern, 31.8.1976; Brief vom Eidgenössischen Amt für kulturelle Angelegenheiten an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden, 30.9.1976; Brief von Diego Giovanoli an das Eidgenössische Amt für kulturelle Angelegenheiten, 30.9.1976; Brief vom Eidgenössischen Amt für kulturelle Angelegenheiten an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden, 29.11.1976; Brief von H. [Heinrich] Moser an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden, 9.11.1978; Brief von Diego Giovanoli an das Eidgenössische Amt für kulturelle Angelegenheiten, 12.12.1978; H. [Heinrich] Moser, Aktennotiz an die Finanzkontrolle des Kantons Graubünden, 15.1.1979; Brief von W. Krähenbühl, Bundesamt für Kulturpflege, Bern, an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden, 21.5.1979; Zusammenstellung der Kosten von hm [Heinrich Moser], 5.11.1980; hm [Heinrich Moser], Aktennotiz eines telefonischen Anrufs von Alfred Wyss zur Kenntnis an Leonarda von Planta, 27.3.1981; hm [Heinrich Moser], Interne Erläuterung zum «Totentanz», 2.9.1982; Brief von hm [Heinrich Moser] an Giusep Pelican, 5.11.1982.
- 164 Brief von Paul Lampert an Diego Giovanoli, 23.8.1985.
- 165 Brief von Dr. Alfred Defago, Direktor des Bundesamtes für Kulturpflege, an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden, 12.6.1987; Brief von Cäsar Menz an das Rätische Museum, 19.6.1987. – Ein-einhalb Jahre zuvor hatten die Vertreter des Bundesamtes für Kulturpflege noch eine Subvention von Fr. 36 324 (Beitragssatz: 45 %) in Aussicht gestellt. Siehe Brief von Diego Giovanoli an das Bundesamt für Kulturpflege, 26.11.1985; Brief von W. Krähenbühl, Bundesamt für Kulturpflege, an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden, 27.11.1985; Brief von H. R. Doerig, Bundesamt für Kulturpflege, an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden, 24.1.1986.
- 166 Warger/Joos 2005.
- 167 Warger 2013.
- 168 Warger 2014a; Warger 2014b; Warger 2018a; Warger 2018b.
- 169 Vgl. dazu den Beitrag von Doris Warger.
- 170 Vgl. Anhang, 6. Aktenverzeichnis zur Restaurierungsgeschichte.
- 171 Weber/Rutishauser 2006, S. 108–115.
- 172 Warger/Joos 2005, S. 3–4.
- 173 Warger/Joos 2005, S. 3–4.
- 174 Am Transport waren folgende Personen beteiligt: Doris Warger, Curdin Joos, Uwe Fuchs, Barbara Lehn-herr, Felix Hotz und der Chauffeur des Transportunternehmens Tschudy AG, Chur. Vgl. Warger/Joos 2005, S. 4–5.
- 175 Vgl. Warger/Joos 2005, S. 5; Weber/Rutishauser 2006, S. 111.
- 176 Vgl. das Kapitel 3.3 Die Verlegung der Todesbilder ins Rätische Museum.
- 177 Vgl. das Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungs-ateliers.
- 178 Vgl. den Katalog der Gefache, Sockelfeld Nr. 4, Abschnitt Bildträger und Maltechnik.
- 179 Vgl. Warger/Joos 2005, S. 6; Weber/Rutishauser 2006, S. 111.
- 180 Farbe, deren Bindemittel wässrige, ölige oder harzige Bindestoffe enthält. Vgl. Wörterbuch der Kunst 1989, S. 831.

- 181 Vgl. Brief von Oskar Emmenegger an Ingrid R. Metzger, 12.11.1982; Knoepfli/Emmenegger 2002, S. 194.
- 182 Vgl. Hermann Kühn, München, Untersuchungsbericht zur Maltechnik der Todesbilder, 12.1.1976. – Hermann Kühn bestimmte den maltechnischen Aufbau, die Pigmente und Bindemittel mit physikalischen, mikrochemischen und mikroskopischen Verfahren. Die Probenentnahme hatte am 7. November 1975 in Chur stattgefunden. Die Proben stammten aus den Szenen *Bettelmönch* (22), *Kaufmann* (26) und *Schiffer* (27) sowie dem 5. oder 6. Sockelfeld.
- 183 Folgende Pigmente wurden nachgewiesen: Azurit, Blauholzlack, Bleiweiss, Bleizinngelb, Calciumcarbonat (Kalksteinmehl), gelber Farblack, Malachit, Mennige, roter Ocker, Russschwarz und Zinnober. Vgl. Hermann Kühn, München, Untersuchungsbericht zur Maltechnik der Todesbilder, 12.1.1976; Knoepfli/Emmenegger 2002, S. 194.
- 184 Das Blauholzlackpigment wurde aus dem Holz des Baumes *Haematoxylum campechianum* hergestellt, der im 16. und 17. Jahrhundert in Mittelamerika, im nördlichen Südamerika und auf den westindischen Inseln verbreitet war. Das Blauholz wurde in Blöcke zerschnitten und seit der Mitte des 16. Jahrhunderts hauptsächlich vom Hafen Campeche, Mexiko, nach England verschifft. Es fand für die Herstellung von schwarzen, braunen, blauen, violetten und grauen Farblacken wie auch in der Textilfärberei und -druckerei Verwendung. Vgl. Scheppe 1993, S. 80, 416–422.
- 185 Vgl. Hermann Kühn, München, Untersuchungsbericht zur Maltechnik der Todesbilder, 12.1.1976; Warger/Joos 2005, S. 7.
- 186 Friedrich Salomon Vögelin geht von einer Übermalung des Bildzyklus im 17. Jahrhundert aus. Vgl. Vögelin 1878, S. 11. – In der Monographie zu den Churer Todesbildern führt er sowohl stilistische Merkmale der Malereien als auch Unterschiede zu den als Vorlagen verwendeten Holzschnitten nach Hans Holbein auf diese Übermalung zurück.
- 187 Szenen mit beschädigten Gesichtern: *Churfürst* (12), *Prediger* (20), *Alte Frau* (24), *Kaufmann* (26), *Ritter* (28), *Ritter, Tod und Teufel* (29), *Ehepaar* (32), *Herzogin* (33) und *Bauer* (35).
- 188 Szenen mit sekundären Rötelzeichnungen: *Pfarrer* (21), *Bettelmönch* (22), *Jungfrau* (23), *Alte Frau* (24), *Geizhals* (25), *Kaufmann* (26), *Ritter* (28), *Braut* (30), *Ehepaar* (32), *Herzogin* (33), *Krämer* (34), *Bauer* (35) und *Kind* (36).
- 189 Im Bischöflichen Schloss finden sich noch weitere Rötelzeichnungen: Im Erdgeschoss des Marsölturms wurden 2006 an den Wänden zahlreiche Graffiti und Rötelzeichnungen freigelegt und konserviert. Sie umfassen 64 lateinische und deutsche Inschriften, 18 Zeichnungen, elf Stadtansichten, zwei Rechnungen, Zählstriche und zwei Jahreszahlen. Die Inschriften können in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert werden. Sie stammen vermutlich von geistlichen Gefangenen, denn zwischen 1640 und 1720 diente das Erdgeschoss des Marsölturms als Gefängnis des Churer Bistums. Vgl. Tischhauser 2008, S. 83–95; Fischer 2017, S. 287–289.
- 190 Zinsli 1937, S. 48–49.
- 191 Warger/Joos 2005, S. 8–9; Weber/Rutishauser 2006, S. 112.
- 192 Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.4 Sicherungsarbeiten an den Malereien.
- 193 Warger/Joos 2005, S. 10–11; Weber/Rutishauser 2006, S. 112–113.
- 194 Am Transport der Todesbilder waren Felix Hotz und zwei Mitarbeiter des Hausdienstes beteiligt. Vgl. Warger 2013, S. 11.
- 195 Fotograf Ralph Feiner erstellte von den Szenen *Schöpfung* (1), *Papst* (6) und *Kaiser* (7) UV-Aufnahmen. Vgl. Warger 2013, S. 9–10.
- 196 Warger 2013, S. 3. – Vgl. das Kapitel 10. Datierung.
- 197 Warger 2013, S. 4. – Vgl. das Kapitel 3.6.3.1 Bildträger.
- 198 Warger 2013, S. 4–5. – Vgl. das Kapitel 3.6.3.2 Maltechnik.
- 199 Warger 2014a, S. 2; Warger 2014b, S. 2.
- 200 Die Retuschen sind im UV-Licht erkennbar. Vgl. Warger 2014b, S. 4–6.
- 201 Warger 2014b, S. 3–6.
- 202 Warger 2018a, S. 4.
- 203 Vgl. die Abschnitte zur Fotodokumentation im Katalog.
- 204 Zinsli 1937, S. 47–66. – An der Wand gegenüber dem Bildzyklus mit den Todesbildern befand sich eine gemalte Darstellung der Göttin Diana. Vgl. das Kapitel 12.4 Hinweise zum Korridor im 1. Obergeschoss des Südtrakts.

- 205 Die Brüder Josef (1880–1959) und Franz Lang (1885–1942) führten ein Fotoatelier am Hofsteig in Chur, das ihr Vater Carl Anton (1851–1911) 1884 gegründet hatte. Sie führten Aufträge für Porträtaufnahmen aus und dokumentierten Kunstdenkmäler, wie beispielsweise die Renovation der Churer Kathedrale durch die Gebrüder Sulser. Das Fotoatelier bestand bis 1959. Vgl. Hugger 1992, S. 21–23; Dosch 2008, S. 101–102; Dosch 2013, S. 46.
- 206 Szenen *Papst* (6) und *Kaiser* (7), *Bischof* (11) und *Churfürst* (12), *Richter* (17) und *Fürsprecher* (18). Vgl. Zinsli 1937, S. 47.
- 207 Szenen *König* (8), *Kaiserin* (9) und *Königin* (10), *Graf* (15) und *Domherr* (16), *Jungfrau* (23), *Ritter, Tod und Teufel* (29), *Krämer* (34) sowie *Bauer* (35). – Die Aufnahmen gelangten teilweise ins Archiv für historische Kunstdenkmäler und später in die Denkmalpflege des Kantons Graubünden bzw. ins Staatsarchiv Graubünden. Sie sind fälschlich «um 1950» statt «um 1937» datiert.
- 208 Vgl. das Kapitel 1.7 Zwei Totentanz-Ausstellungen in Basel und Kassel.
- 209 Robert Spreng (1890–1969) führte in Basel ein Atelier für Porträt-, Mode-, Architektur- und Industriefotografie. Er war ein bedeutender Reproduktionsfotograf und gestaltete Bildbände über Konrad Witz, Niklaus Manuel, Urs Graf d. Ä. und Ferdinand Hodler. Vgl. Artikel «Spreng, Robert», in: HLS Bd. 11, S. 733.
- 210 JB HAGG 1942, S. XII; Riggenbach 1942, S. 162; NBZ Nr. 245, 19.10.1943, o. S. – Die Fotos von Robert Spreng im EAD sind fälschlich ins Jahr 1944 datiert.
- 211 Walter Zurlinden (\*1906) führte ein Fotogeschäft an der Post- bzw. Grabenstrasse in Chur. Er machte vor allem Porträt- und Landschaftsaufnahmen. Zudem bildete er Lehrlinge aus und veröffentlichte 1948 ein Lehrbuch zur Fotografie. Vgl. Hugger 1992, S. 26–27.
- 212 Vgl. das Kapitel 3.4.2 Ausgeführte Arbeiten. – Die Fotos von Walter Zurlinden im EAD sind ins Jahr 1944 statt 1943 datiert.
- 213 Vgl. das Kapitel 3.5 Die Restaurierung von 1976 bis 1981.
- 214 Die Mittelformat-Dias und Grossnegative von 1971 finden sich im Archiv des RM, die Fotos von 1976 im EAD.
- 215 Nur das 8. Sockelfeld, welches den Kopf eines Drachens zeigt, war bereits 1943 von Walter Zurlinden fotografiert worden. Vgl. den Katalog der Gefache, Sockelfeld Nr. 8.
- 216 Ralph Feiner (\*1961) fotografiert seit 1995 vorwiegend Architektur und Kunst in Graubünden. Vgl. Gantenbein 2013, S. 265–281.
- 217 Vgl. das Kapitel 3.6.5 Ergebnisse der Untersuchung 2012.
- 218 Weber 2011a, S. 139; Weber 2011b, S. 432; Knöll 2018, S. 59.
- 219 Zinsli 1937, S. 53; Weber 2010, S. 268; Weber 2011a, S. 142; Weber 2018, S. 27.
- 220 Zinsli 1937, S. 58; Poeschel 1948, S. 222; Weber 2010, S. 264; Weber 2011a, S. 144.
- 221 Zinsli 1937, S. 63; Poeschel 1937, S. 179.
- 222 Zinsli 1937, S. 52; Poeschel 1948, S. 223; Wunderlich 2001, S. 80; Weber/Rutishauser 2006, S. 109; Weber 2010, S. 270; Warger 2018 b, S. 23; Weber 2018, S. 28.
- 223 Zinsli 1937, S. 59; Poeschel 1948, S. 224; Weber 2018, S. 29.
- 224 Zinsli 1937, S. 65; Riggenbach 1942, S. 162; Poeschel 1948, S. 225; Erb 1979, S. 181; Keel 1998, S. 72; Sörries 1998, S. 135; Weber/Rutishauser 2006, S. 112 und 114; Weber 2010, S. 271; Wehrens 2012, S. 151; Weber 2018, S. 30.
- 225 Zinsli 1937, S. 49 und 51; Weber/Rutishauser 2006, S. 108; Weber 2011b, S. 435.
- 226 Zinsli 1937, S. 55.
- 227 Zinsli 1937, S. 61.
- 228 Zinsli 1937, S. 61.
- 229 Vgl. das Kapitel 2. Die bildliche Wiedergabe der Todesbilder.

## Anmerkungen zu Kapitel IV

- 1 Vgl. das Kapitel 7.3 Die Darstellung Ritter, Tod und Teufel nach Albrecht Dürer.
- 2 Der in Augsburg gebürtige Hans Holbein d. J. (1497/1498 – † vor 29.11.1543) absolvierte eine Lehre als Maler und Zeichner in der angesehenen Werkstatt seines Vaters Hans Holbein d. Ä. (um 1465–1524). 1515 zog er mit seinem Vater und dem Bruder Ambrosius (um 1494–1518/1519) nach Basel, wo die beiden Brüder als Gesellen von Hans Herbst tätig waren. In den folgenden Jahren etablierte sich Hans Holbein d. J. in Basel: Er nahm Schreib- und Lateinunterricht, fand Aufnahme in der Malerzunft, verheiratete sich mit Elisabeth Binzenstock und erwarb das Bürgerrecht. Er führte profane wie religiöse Aufträge aus (Wandmalereien, Gemälde, Altäre und Druckgraphiken). Im Jahr 1524 unternahm der Künstler eine Reise nach Frankreich, da er sich Aufträge oder eine Anstellung als Hofmaler von König Franz I. (1494–1547) erhoffte. Von 1526 bis 1528 hielt sich Holbein in England auf, wo er auf Empfehlung des Erasmus von Rotterdam Angehörige des englischen Adels und Mitglieder des Hofes porträtierte. Während des zweiten England-Aufenthalts 1532 bis 1543 erhielt der Künstler eine Anstellung als Hofmaler von König Heinrich VIII. (1491–1547). Im Herbst 1543 starb er in London. Vgl. His 1870, S. 113–173; Artikel «Holbein, Hans (der Jüngere)», in: Biografisches Lexikon zur Schweizer Kunst, Online-Ausgabe [16.7.2015]; Claussen 2001, S. 119–135; Häberli 2006, S. 10–13. – Das Kunstmuseum in Basel und die Tate Britain in London widmeten Hans Holbein d. J. 2006 zwei grosse Ausstellungen mit Gemälden und Zeichnungen aus den Jahren in Basel bzw. London. Vgl. Katalog Holbein 2006; Foister 2006; Müller 2006b, S. 43; Müller 2006c, S. 43.
- 3 Zur Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J. sind zahlreiche Bücher und Aufsätze erschienen. Als wichtigste Publikationen seien Petersmann 1983; Hoffmann 1990; Müller 1997; Wunderlich 1998a und Buck 2006a hervorgehoben. – Es gibt keine Abhandlung, welche die Druckgraphik Hans Holbeins d. J. zusammenfassend darstellt. Dies mag auf die Verwendung der Druckgraphiken für den Buchdruck und die damit verbundene negative Bewertung als «angewandte Kunst» wie auch auf die arbeitsteilige Produktion zurückgehen. Holbein fertigte die Druckstöcke nicht wie beispielsweise Albrecht Dürer selbst an, sondern schuf Vorzeichnungen für professionelle Formschneider. Vgl. Reinhardt 1977, S. 229–260; Müller 1997; Warncke 1998, S. 293–304.
- 4 Vgl. die Kapitel 7. Ikonographie und 8. Stil.
- 5 Der vollständige Titel lautet: «Les simulachres & historiées faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées», deutsch übersetzt: «Trugbilder und szenisch gefasste Gesichter des Todes, ebenso elegant entworfen wie kunstvoll ausgeführt», in: Petersmann 1983, S. 96.
- 6 Hans Lützelburger († vor 26.6.1526) ist mit dem Augsburger Künstler Hans Franck identisch. Er hielt sich wohl bis 1522 in Augsburg auf und zog dann über Mainz nach Basel. Dort war er als Formschneider für Basler Verleger tätig und schuf hauptsächlich Schnitte nach Entwürfen Hans Holbeins d. J. Seine Werke zeichnen sich durch die Feinheit des Schnitts, die Präzision der Einzelformen und die eindrucksvolle Räumlichkeit aus. Vgl. His 1870, S. 164–169; Artikel «Lützelburger (Leucellburger), Hans, gen. Franck», in: Thieme/Becker Bd. 23, S. 453–455; Artikel «Lützelburger, Hans», in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, Online-Ausgabe [23.7.2015]; Artikel «Lützelburger, Hans», in: HLS Bd. 8, S. 128.
- 7 Petersmann 1983, S. 97; Wunderlich 1998a, S. 9; Buck 2006a, S. 117.
- 8 Rümelin 1998, S. 308. – Vgl. auch Reinhardt 1977, S. 248–249; Petersmann 1983, S. 98–99; Buck 2006a, S. 117–118.
- 9 Es handelte sich wahrscheinlich um Pinsel- oder lavierte Federzeichnungen, deren Format den Holzschnitten entsprach. Ihre Umsetzung in Holzschnitte setzte eine enge Zusammenarbeit des Formschneiders und des Künstlers voraus. Die Vorzeichnungen wurden durch die Übertragung auf die Holzstöcke beschädigt und später wohl zerstört. Vgl. Rümelin 1996, S. 56–57; Rümelin 1998, S. 308–311.
- 10 Rümelin 1996, S. 56; Rümelin 1998, S. 308–309.
- 11 His 1870, S. 165–166; Rümelin 1998, S. 308; Wunderlich 1998a, S. 9; Rümelin 2006a, S. 471.
- 12 Vgl. das Kapitel 7.2.4 Die Vertreter des Klerus.
- 13 Der katholische Geistliche Jean de Vauzelles war Prior des Klosters Montrottier und als Gelehrter, Dichter und Übersetzer religiöser Schriften tätig. Vgl. Petersmann 1983, S. 96.
- 14 Wunderlich 1998a, S. 9; Buck 2006a, S. 117.
- 15 Die vier Abhandlungen sind folgenden Themen gewidmet: «1. Äusserungen der Kirchenväter zum Thema Tod, 2. vorbildliches und abschreckendes Sterben in der Bibel, 3. einschlägige Stellen bei den

- Philosophen der Antike, 4. die Notwendigkeit des Todes im allgemeinen.» Den Texten kommt in der Rezeption der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nur eine geringe Bedeutung zu. Sie wurden bereits in der zweiten Ausgabe von 1542 ersetzt. In: Wunderlich 1998a, S. 9, Anm. 2; vgl. auch Kiening 2003, S. 153–159.
- 16 Es ist nicht überliefert, wie die Gestaltung des Buchs ursprünglich vorgesehen war. Vgl. Buck 2006a, S. 117.
- 17 Im Unterschied zu den sog. Probedrucken mit deutschen Bildüberschriften werden die einzelnen Ständevertreter in der Buchausgabe von 1538 nicht identifiziert. Vgl. das Kapitel 4.2.2 Die sog. Probedrucke.
- 18 Wunderlich 1998a, S. 9–10. – Laut Paul Michel wurden in der Frühzeit des Buchdrucks in den Druckereien gelegentlich Bilder und Texte durcheinandergebracht.
- 19 Petersmann 1983, S. 106; Wunderlich 1998a, S. 9–10; Kiening 2003, S. 153; Warda 2011, S. 296.
- 20 Warda 2011, S. 299–300.
- 21 Zinsli 1937, S. 61–62; Wunderlich 1998a, S. 10; Warda 2011, S. 300.
- 22 Die in der älteren Literatur als Probedrucke bezeichneten Abzüge sind vermutlich nicht während des Arbeitsprozesses angefertigt worden. Darauf deuten die Überschriften, die bestimmt für ein Publikum konzipiert waren, und die Anzahl erhaltener Abzüge hin. Vgl. Buck 2006a, S. 118.
- 23 Buck 2006a, S. 118.
- 24 Die Angaben zur Anzahl der frühen Holzschnittfolgen stimmen nicht überein: Hans Ferdinand Massmann gibt vier vollständige und zehn unvollständige Folgen an; Alfred Woltmann erwähnt fünf vollständige und vier unvollständige Folgen. Vgl. Massmann 1840, S. 7–9; Woltmann 1874, S. 264; Woltmann 1876, S. 176.
- 25 In der Bibliothèque Nationale in Paris befindet sich zudem eine sehr seltene, unvollständige Holzschnittserie mit 35 Szenen, die das Bild des Astronomen enthält. Die Überschriften sind in gerade gestellter, gotischer Schrift gedruckt. Vgl. Woltmann 1868, S. 108; Woltmann 1874, S. 264; Woltmann 1876, S. 176–177; Ivins 1926, S. 66–68; Buck 2006a, S. 118, Anm. 20.
- 26 Massmann 1840, S. 7–9; Woltmann 1868, S. 107–108; Seelmann 1893, S. 67–68; Müller 1997, S. 279–284; Buck 2006a, S. 118–119.
- 27 Woltmann 1876, S. 178; Buck 2006a, S. 118–119.
- 28 Als «1520s Hours Workshop» hat Myra Orth 1976 eine Gruppe von anonymen franko-flämischen Künstlern zusammengefasst, die in einem engen Werkstattverbund von den 1520er- bis in die späten 1540er-Jahre für den französischen Hof und weitere Kundenkreise tätig waren. Orth wählte diesen Notnamen, weil sie die Künstlergruppe in einigen illuminierten Handschriften, vorwiegend Stundenbüchern, fassen konnte. Später zeigte sich, dass die Werkstatt auch Entwürfe für andere Gattungen angefertigt hat. Die Künstler standen mit Malern aus Antwerpen in Kontakt und verwendeten Druckgraphiken von Albrecht Dürer und Hans Holbein d. J. als Vorlagen. Vgl. den Artikel «The 1520s Hours Workshop», in: The Dictionary of Art, Bd. 20, S. 789–790; Buck 1997, S. 295; Sander 2005, S. 192–193.
- 29 Paris, Bibliothèque Nationale, Smith-Lesouëf Ms. 42, fol. 13.
- 30 Buck 1997, S. 294–298; Buck 2001, S. 58–59; Sander 2005, S. 193; Buck 2006a, S. 119.
- 31 Buck 1997, S. 298; Sander 2005, S. 193.
- 32 Die Dauer und die Stationen dieser Reise sind nicht überliefert. Buck vermutet, dass Holbein von Bourges über Blois und Amboise bis nach Tours wanderte. Vgl. Buck 1997, S. 305.
- 33 Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 449, fol. 10v.
- 34 Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 449, fol. 6v.
- 35 Buck 1997, S. 298–302; Buck 2001, S. 55–58; Sander 2005, S. 193–194; Buck 2006a, S. 119. – Christian Rümelin erwähnt die Übereinstimmungen zwischen den Miniaturen und Holbeins *Bildern des Todes* ebenfalls, lässt aber offen, in welche Richtung der Kopiervorgang verlief. Vgl. Rümelin 2006a, S. 471–472.
- 36 Petersmann 1983, S. 114.
- 37 Petersmann 1983, S. 114; Wunderlich 1998a, S. 21. – Hans Ferdinand Massmann hat 86 Ausgaben, Nachdrucke und Kopien der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein zusammengestellt. Sein 1840 veröffentlichter Text bietet bis heute den vollständigsten Überblick. Vgl. Massmann 1840, S. 7–61.
- 38 Sörries 1998, S. 131–132. – Infolge der weiten Verbreitung sind heute Exemplare der Holzschnittfolge in grösseren Bibliotheken als Quellen fassbar.



- 39 Vgl. das Kapitel 4.4.2 Die Rezeption der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein.
- 40 Claudia Resch hat die frühen reformatorischen Anleitungen zur Seelsorge an Kranken und Sterbenden im Rahmen ihrer germanistischen Dissertation untersucht. Vgl. Resch 2006, S. 93–96 (Urbanus Rhegius) und S. 162–182 (Caspar Huberinus).
- 41 Petersmann 1983, S. 105–106; Kiening 2003, S. 157.
- 42 Petersmann 1983, S. 106; Warda 2011, S. 296.
- 43 Vgl. das Kapitel 9.4 Die Vorlage der Churer Todesbilder.
- 44 Der vollständige Titel lautet: *Imagines de morte et epigrammata e Gallico idiomate à Georgio Aemylio in Latinum translata. His accesserunt Medicina animæ etc.* Lugduni, 1542., in: Seelmann 1893, S. 67.
- 45 Als Formschneider dieser acht Holzschnitte kommt Veit Specklin infrage. Vgl. Buck 2006, S. 122, Anm. 10; Knöll 2018, S. 199, Anm. 448.
- 46 Woltmann 1868, S. 121–122; Woltmann 1874, S. 275–276; Woltmann 1876, S. 175–176; Petersmann 1983, S. 106–107. – Die Europäische Totentanz-Vereinigung widmete ihre 14. Jahrestagung 2008 den zuvor wenig beachteten Aussenseitern im Totentanz. Die Jahrestagung fand vom 13. bis 16. März im Kunsthistorischen Institut, Max-Planck-Institut, in Florenz statt. Vgl. *L' Art Macabre*, Bd. 10, Bamberg 2009.
- 47 Woltmann 1868, S. 126–127; Woltmann 1874, S. 279; Woltmann 1876, S. 176.
- 48 Die Frage der Urheberschaft dieser Entwürfe wurde in der Literatur vernachlässigt. Alfred Woltmann schreibt sie ebenfalls Holbein zu. Vgl. Woltmann 1868, S. 123–124, 126; Woltmann 1874, S. 277 und 279; Woltmann 1876, S. 176.
- 49 Vgl. das Kapitel 4.4.2 Die Rezeption der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein.
- 50 Zöhl 2006, S. 134.
- 51 Sammelhandschriften mit der *Histoire du mors de la pomme*: Mailand, Biblioteca Ambrosiana, ms. S. 67 supp., fol. 176–179, um 1461, ohne Bilder; Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 17001, fol. 107–114v, um 1468–1470, mit 29 Tuschezeichnungen. Vgl. Zöhl 2004, S. 242; Zöhl 2006, S. 135.
- 52 Gedruckte Versionen der *Accidents de l'homme*: ohne eigenen Titel in: Robert Gobin, *Les loups ravisants*, Paris o. J. [1505–1510], Verse von Gobin und 24 Holzschnitte von 23 Platten; unter dem Titel *Vie de l'homme* in den Bordüren der Stundenbuchdrucke in Quart für Germain Hardouin seit ca. 1506, anonyme Sechszweiler, 23 Metallschnitte; in den Bordüren der Stundenbuchdrucke in Oktav für Simon Vostre seit ca. 1512, anonyme Vierzeiler, 26 Metallschnitte. Vgl. Zöhl 2004, S. 242; Zöhl 2006, S. 135.
- 53 Måle 1906, S. 671–673; Pfister 1927, S. 113–114; Reinhardt 1977, S. 246; Utzinger 1996, S. 163; Müller 1997, S. 278; Zöhl 2004, S. 241–256; Zöhl 2006, S. 133–143.
- 54 Zöhl 2004, S. 241–243; Zöhl 2006, S. 135.
- 55 Zöhl 2004, S. 254–255; Zöhl 2006, S. 141–142.
- 56 Wunderlich 1998a, S. 10.
- 57 Reinhardt 1977, S. 247–248; Wolgast 1997, S. 205; Claussen 2001, S. 124; Sander 2005, S. 191; Rümelin 2006a, S. 471.
- 58 Massmann 1832, S. 72; Vögelin 1878, S. 30–31.
- 59 Vögelin 1878, S. 36.
- 60 Massmann 1832, S. 72–73; Vögelin 1878, S. 54.
- 61 Wunderlich 1998b, S. 134–135; Knöll 2018, S. 55–57.
- 62 Buck 2006a, S. 119–120.
- 63 Hoffmann 1990, S. 105–110; Kiening 2003, S. 136–138; Müller 2006a, S. 314–315; Schwab 2010, S. 285.
- 64 Petersmann 1983, S. 133–149; Hoffmann 1990, S. 102–105; Müller 1997, S. 228–229, 325–327; Rümelin 2006b, S. 486–487; Schwab 2010, S. 285–287; Knöll 2018, S. 169–172.
- 65 Vgl. die Kapitel 7.2.2 Die Beinhauszene, 7.2.4 Die Vertreter des Klerus und 7.2.8 Die Vertreter des Handels.
- 66 Rümelin 2006c, S. 466–467.
- 67 Die folgenden Ausführungen stützen sich auf meine Zusammenstellung der Kopien. Vgl. Anhang, 1. Die Rezeption der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein.
- 68 Vgl. das Kapitel 4.2.2 Die sog. Probedrucke.
- 69 Vgl. das Kapitel 4.2.3 Die späteren Ausgaben.
- 70 Hans Ferdinand Massmann hat bereits 1832 Druckgraphiken veröffentlicht, die auf die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* zurückgehen. Ende der 1990er-Jahre sind mehrere Bücher erschienen, die

graphische bzw. gemalte Zyklen im Überblick behandeln. In jüngster Zeit kamen Studien zu einzelnen Werken hinzu. Am 22. und 23. September 2016 fand in Coburg eine von PD Dr. Stefanie Knöll initiierte wissenschaftliche Tagung «Kleine Bilder, grosse Wirkung. Holbeins Bilder des Todes und ihre Rezeption» statt. Dennoch steht eine umfassende kunsthistorische Untersuchung der Rezeption der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein bisher aus. Vgl. Massmann 1832, S. 68–69; Massmann 1840, S. 46–61; Pfister 1927, S. 130–136; Michael 1997, S. 56–60, 109, 606–629, 701–730; Sörries 1998, S. 131–138; Wunderlich 1998a, S. 21–22; Wunderlich 2000, S. 142–147, 158–162, 166–169, 174–182; Michael 2001, S. 229, 232–237; Wunderlich/Mörgeli 2002, S. 1–67; Schulz 2007, S. 17–22; Dreier 2010, S. 141–146; Franzen 2011, S. 122–130; Pompe 2011, S. 158–174; Knöll 2011b, S. 188–203; Wehrens 2012, S. 148–149; Knöll 2018, S. 45 und 157–182.

## Anmerkungen zu Kapitel V

- 1 Vgl. die Beschreibungen der einzelnen Motive im Katalog der Gefache.
- 2 Die Maltechnik der Todesbilder ist nicht geklärt. Vgl. das Kapitel 3.6.3.2 Maltechnik.
- 3 Dendrobericht 2015.
- 4 Vögelin 1878, S. 4.
- 5 Vögelin schreibt, dass die Höhe «ohne den durch den jetzigen Holzboden verdeckten Sockel» gemessen sei. Dies deutet darauf hin, dass die untersten Balken der Fachwerkwand und möglicherweise der untere Bereich der Sockelfelder 1878 von einem hölzernen Boden verdeckt waren. Vgl. Vögelin 1878, S. 6.
- 6 Vögelin 1878, Anhang.
- 7 Vgl. das Kapitel 3.3 Die Verlegung der Todesbilder ins Rätische Museum.
- 8 Der Zyklus mit den Todesbildern beinhaltete ursprünglich 36 Szenen. Die Darstellung der *Äbtissin* (14) ging bei einem Ablösungsversuch des Gefachs in den 1860er-Jahren verloren. Vgl. das Kapitel 3.2 Der Verlust der Szene der Äbtissin.
- 9 Die Bezeichnungen der Szenen gehen teilweise auf eine Interpretation der Motive durch Vögelin zurück. Vgl. das Kapitel 7.1 Einleitung.
- 10 Vgl. das Kapitel 7.2.5 Die Vertreter der weltlichen Obrigkeit.
- 11 Vgl. das Kapitel 7.2.5 Die Vertreter der weltlichen Obrigkeit.
- 12 Vgl. das Kapitel 7.2.5 Die Vertreter der weltlichen Obrigkeit.
- 13 Vögelin gibt diese Bäume im Übersichtsschema nicht als Trennelemente an (Abb. 2).
- 14 Das Trennelement zwischen den Szenen des *Abts* (13) und der *Äbtissin* (14) ist nicht erhalten. Es handelte sich wohl wie bei den benachbarten Darstellungen um eine Säule.
- 15 Vögelin gibt die Säule zwischen dem *Papst* (6) und dem *Kaiser* (7) im Übersichtsschema fälschlich nicht an (Abb. 2).
- 16 Die *Königin* (10) und der *Domherr* (16) berühren die trennenden Säulen mit der rechten bzw. linken Hand (Taf. V, VIII).
- 17 Vgl. das Kapitel 6.2 Die Auswahl der Szenen.
- 18 Vögelin gibt im Plan zwei Türen wieder, deren Verbleib nicht bekannt ist. Vgl. dazu die Kapitel 2.3 Die Pausen und Zeichnungen von Albert Graeter, 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum und 12.5 Die bemalte Fachwerkwand.
- 19 Vgl. den Katalog der Gefache, Sockelfelder Nrn. 1–8.
- 20 Die Ausfachung des 7. Sockelfelds wurde 1943 rekonstruiert. Vgl. den Katalog der Gefache, Sockelfeld Nr. 7.

## Anmerkungen zu Kapitel VI

- 1 Die einzelnen Szenen werden im Katalog der Gefache detailliert mit ihren Vorlagen verglichen. Vgl. den Katalog der Gefache. – Die ikonographischen und stilistischen Abweichungen werden in den Kapiteln zur Ikonographie und zum Stil behandelt. Vgl. die Kapitel 7. Ikonographie und 8. Stil.
- 2 Vgl. das Kapitel 4. Die Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J.
- 3 Vgl. das Kapitel 1.7 Zwei Totentanz-Ausstellungen in Basel und Kassel.
- 4 Die Methode der Vergrößerung ist nicht geklärt. Denkbar wären eine Übertragung der Szenen mittels eines Quadratnetzes, wobei die Vorlage und die Übertragungsfläche in die gleiche Anzahl von Quadraten eingeteilt werden, oder eine freihändige Übertragung. Vgl. Vogt 2008, S. 125–128.
- 5 Woltmann 1878a, Sp. 283; Plattner 1885, S. 5–6 (mit teilweise anderen Bezeichnungen der Szenen); Zinsli 1937, S. 52; Poeschel 1948, S. 222; Sörries 1998, S. 136; Weber 2010, S. 267; Wehrens 2012, S. 151.
- 6 Vögelin 1878, S. 46; Woltmann 1878a, Sp. 283; Poeschel 1948, S. 222–223; Sörries 1998, S. 136. – Vgl. das Kapitel 12.5 Die bemalte Fachwerkwand.
- 7 Vögelin 1878, S. 47. – Vgl. das Kapitel 4.2.2 Die sog. Probedrucke.
- 8 Die Szene des *Grafen* (15) im Churer Zyklus geht auf den als Edelmann bezeichneten Holzschnitt zurück. Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 9, Szene Graf (15).
- 9 Woltmann 1878a, Sp. 283; Poeschel 1948, S. 223.
- 10 Kinkel 1878a, S. 2273; Woltmann 1878a, Sp. 283; Zinsli 1937, S. 52; Poeschel 1948, S. 222–224; Sörries 1998, S. 136; Wehrens 2012, S. 150.
- 11 Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 3, Szene Beinhaus (5), Nr. 14, Szene Schiffer (27), und Nr. 16, Szene Alter Mann (31).
- 12 Der Maler Caspar Sigmund Köppe verwendete eine 1558 in Frankfurt a. M. erschienene Holbein-Ausgabe von Caspar Scheidt mit frei nachgeschnittenen, seitenverkehrten Holzschnitten als Vorlage. Vgl. Buske 1998, S. 22–24.
- 13 Zinsli 1937, S. 52, Anm. 8.
- 14 Vögelin 1876a; Kinkel 1878a, S. 2273; Périer 1878b, S. 42; Rahn 1878, S. 12, 15–16; Vögelin 1878, S. 49–52; Woltmann 1878a, Sp. 284; Plattner 1885, S. 6; Zinsli 1937, S. 54–55; Poeschel 1948, S. 222; Weber 2010, S. 263; Weber 2011a, S. 138; Weber 2011b, S. 428.
- 15 Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 15, Szene Ritter, Tod und Teufel (29).
- 16 Georg Pencz (um 1500–1550) war ein Nürnberger Maler und Kupferstecher. Er malte repräsentative Bildnisse wie auch biblische und mythologische Themen, die von Werken des italienischen Manierismus beeinflusst sind. Als Kupferstecher zählt Pencz zur Gruppe der «Nürnberger Kleinmeister», die im Umfeld von Albrecht Dürer tätig waren. Vgl. Stubbe 1968, S. 26–28; Boekhoff/Winzer 1968, S. 575.
- 17 Vögelin 1878, S. 37–38.
- 18 Feulner 2013, S. 236.
- 19 Kinkel 1878b, S. 2291; Woltmann 1878a, Sp. 283; Vögelin 1878, S. 31; Zinsli 1937, S. 57; Poeschel 1948, S. 226; Weber 2010, S. 269; Wehrens 2012, S. 151.
- 20 Als Ausnahmen sei auf die Szenen *Richter* (17) und *Fürsprecher* (18), *Jurist* (19) und *Prediger* (20), *Braut* (30) und *Ehepaar* (32) sowie *Bauer* (35) und *Kind* (36) hingewiesen.
- 21 Heinrich Wölfflin setzte sich 1928 im Aufsatz «Über das Rechts und Links im Bilde» als Erster mit der Frage nach der Seitenausrichtung von Kunstwerken auseinander. Sie ist bis heute nicht abschliessend geklärt. Nach Christine Vogt scheinen die kopierenden Künstler im 16. Jahrhundert frei mit der Seitenausrichtung umgegangen zu sein. Vgl. Wölfflin 1941, S. 82–90 (Nachdruck); Vogt 2008, S. 95–107.
- 22 Der in Paderborn geborene Heinrich Aldegrever (1502–1555/1561) lernte vermutlich Goldschmied und begab sich danach auf Wanderschaft. Um 1525 liess er sich in Soest nieder; 1526/1527 erhielt er die Mitgliedschaft in der dortigen Malergilde. Sein Werk umfasst etwa 300 Kupferstiche, einige Holzschnitte, Zeichnungen und Gemälde. Der von Albrecht Dürer beeinflusste Aldegrever gilt als «bedeutendster Kupferstecher Norddeutschlands in der Zeit nach Dürer». Vgl. Vogt 2008, S. 297.
- 23 Plaßmann 1994, S. 53–62; Schulz 2007, S. 94–95.
- 24 Kinkel 1878a, S. 2274; Périer 1878b, S. 41–42; Rahn 1878, S. 7; Vögelin 1878, S. 25; Woltmann 1878b, Sp. 300; Zinsli 1937, S. 56; Poeschel 1948, S. 223; Weber 2011a, S. 144. – Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 5, Szene des Königs (8).
- 25 Buske 1998, S. 60.

- 26 Die mehrmals publizierte Angabe, dass eine gemalte Szene rund 300-mal grösser sei als ein Holzschnitt, ist falsch. Vgl. Poeschel 1948, S. 227; Keel 1998, S. 73; Sörries 1998, S. 134; Weber 2010, S. 267; Wehrens 2012, S. 151. – Der Faktor der Vergrößerung beträgt etwa 180.
- 27 Als Beispiel sei auf die Verkleinerung der Ausschnitte der Gewänder der *Kaiserin* (9) und der Frau des *Ehepaars* (32) hingewiesen. Vgl. Zinsli 1937, S. 54; Poeschel 1948, S. 224–225; Keel 1998, S. 73.
- 28 Vgl. das Kapitel 11.4. Zeigt der Domherr die Gesichtszüge von Luzius Iter?.
- 29 Szenen *Beinhaus* (5), *Papst* (6), *Kaiserin* (9), *Bischof* (11), *Churfürst* (12), *Domherr* (16), *Prediger* (20) und *Kaufmann* (26).
- 30 Szenen *Kaiser* (7), *Königin* (10) und *Prediger* (20).
- 31 Szenen *Beinhaus* (5) und *Jungfrau* (23) bzw. *König* (8).
- 32 Szenen *Schöpfung* (1), *Sündenfall* (2), *Austreibung aus dem Paradies* (3), *Arbeit der ersten Eltern* (4), *Papst* (6), *Kaiser* (7), *Bischof* (11), *Churfürst* (12), *Graf* (15), *Alte Frau* (24), *Ritter* (28), *Ritter, Tod und Teufel* (29), *Braut* (30), *Alter Mann* (31), *Krämer* (34) und *Bauer* (35).
- 33 Vögelin 1878, S. 56; Zinsli 1937, S. 60.
- 34 Zinsli 1937, S. 58. – Vgl. das Kapitel 13.2.2 Die sog. Donauschule.
- 35 Kinkel 1878b, S. 2291; Vögelin 1878, S. 35; JB HAGG 1943, S. XIII; NBZ Nr. 245, 19.10.1943, o. S.; Poeschel 1948, S. 226.
- 36 Zinsli 1937, S. 58–59.
- 37 In der älteren Literatur wurde die Zuschreibung der landschaftlichen Hintergründe an Niklaus Manuel zum Teil angezweifelt. Georges Herzog gelangt in seiner Monographie zu Albrecht Kauw dagegen zur Ansicht, dass die originalen landschaftlichen Hintergründe zum Zeitpunkt der Kopie noch fragmentarisch erhalten waren. Vgl. Herzog 1999, S. 34; Knöll 2018, S. 64.
- 38 Zinsli 1937, S. 56.
- 39 Rahn 1878, S. 17.
- 40 Rahn 1878, S. 11, 17–18; Zinsli 1937, S. 58.

## Anmerkungen zu Kapitel VII

- 1 Vgl. auch die Bemerkungen zur Umsetzung im Katalog der Gefache.
- 2 Vgl. Vögelin 1878, Übersichtsplan im Anhang.
- 3 Der Urheber der deutschen Überschriften der sog. Probedrucke ist nicht überliefert. In den verschiedenen Ausgaben der Probedrucke weichen die Reihenfolge und die Bezeichnungen der Szenen geringfügig voneinander ab. Vgl. das Kapitel 4.2.2 Die sog. Probedrucke.
- 4 Die Bezeichnungen *Bettelmönch* (Szene 22), *Braut* (Szene 30) und *Ehepaar* (Szene 32) hat bereits Joseph Schlotthauer 1832 für die Holzschnitte *Mönch*, *Gräfin* und *Edelfrau* verwendet. Vgl. Schlotthauer 1832, S. 34, 45 und 46. – Die variierenden Bezeichnungen der Churer Todesbilder und der Holzschnitte sind im Katalog der Gefache zusammengestellt. Vgl. den Katalog der Gefache.
- 5 Die Inschriften über den Churer Todesbildern gehen auf die lateinischen Bibelzitate in den gedruckten Ausgaben der Holzschnittfolge zurück. Vgl. das Kapitel 9. Inschriften.
- 6 Die Bezeichnung Ständevertreter wurde von der älteren Literatur zu Totentänzen übernommen. Sie bezieht sich nicht strikt auf die mittelalterliche Ständeordnung (Geistliche, Adel und Bauern), sondern schliesst auch Berufe und Lebensalter ein.
- 7 Vgl. das Kapitel 7.2.2 Die Beinhauszene.
- 8 Poeschel 1948, S. 221; Petersmann 1983, S. 121–122; Wunderlich 2001, S. 64–65.
- 9 Christian Caminada zufolge soll es sich bei der gekrönten Schlange um ein häufiges Motiv der rätschen Sagen handeln. Vgl. Caminada 1918, S. 129.
- 10 Rahn 1878, S. 6.
- 11 Petersmann 1983, S. 121–132.
- 12 Petersmann 1983, S. 122.
- 13 Es ist ungewiss, ob das Jüngste Gericht im Korridor oder in einem benachbarten Raum dargestellt war.
- 14 Wunderlich 1998a, S. 11; Wunderlich 2000, S. 139. – Niklaus Manuel hatte die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies bereits 1516–1519 im Berner Totentanz abgebildet. Eine Untersuchung der Einflüsse des Berner Totentanzes auf die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein steht bisher aus. Vgl. Tripps 2005, S. 25.
- 15 Das Motiv des Sündenfalls am Ende des Basler Totentanzes stellt eine Ergänzung des Malers Hans Hug Kluber von 1568 dar.
- 16 Petersmann 1983, S. 70–72.
- 17 Petersmann 1983, S. 121.
- 18 Reinhold Hammerstein hat sich grundlegend mit der Musik in den mittelalterlichen Totentänzen auseinandergesetzt. Vgl. Hammerstein 1974; Hammerstein 1980. – Die folgenden Ausführungen stützen sich auf meinen Aufsatz «Die Todesbilder aus dem bischöflichen Schloss in Chur. Musikalische Aspekte», der 2011 in der Festschrift «Fund-Stücke – Spuren-Suche» für Prof. Dr. Georges Descœudres erschienen ist. Vgl. Weber 2011b, S. 426–443, hier S. 430–437.
- 19 Heidelberger Handschrift cod. pal. germ. 314, zitiert nach Knöll 2008, S. 95; Hammerstein 1980, S. 31.
- 20 Hammerstein 1980, S. 113; Knöll 2008, S. 95.
- 21 Der Kettenreigen geht laut Reinhold Hammerstein auf den französischen Branle- (auch Bransle-)Tanz zurück, der in ländlich-bäuerlicher Umgebung entstand und später in städtischem und höfischem Kontext aufgenommen und weiterentwickelt wurde. Die Anzahl der Tanzenden ist nicht festgelegt, männliche und weibliche Personen wechseln sich ab. Der Branle wird als Kreisreigen oder als zielgerichtete Kette getanzt. Die Menschen bewegen sich dabei seitwärts. Vgl. Hammerstein 1980, S. 66–67.
- 22 Reinhold Hammerstein vergleicht den Zug der tanzenden Paare mit dem Zug der Verdammten beim Weltgericht, die gegen ihren Willen gezwungen werden, zur Hölle mitzugehen. Als gemeinsame Merkmale hebt er die Bewegungsrichtung von rechts nach links, die Ständedifferenzierung und das vereinzelte Auftreten von Musikinstrumenten hervor. Die in den Totentänzen gezeigten Musikinstrumente, vor allem Blas- und Schlaginstrumente, stellt Hammerstein in den Kontext der «Teufelsmusik» und attestiert ihnen eine negative Bedeutung. Er weist überdies auf die Ablehnung von Musik und Tanz durch die Kirchenväter hin. Vgl. Hammerstein 1974, S. 45–49; Hammerstein 1980, S. 25–26, 59–60.
- 23 Hochradner 2006, S. 94–95.

- 24 Der ruhige Aufzug der Paare entspricht tanzgeschichtlich der «Basse danse» des 15. Jahrhunderts, aus der sich um 1530 die «Pavane» (ruhiger Schreittanz mit anderer Schrittfolge) entwickelte. Vgl. Hammerstein 1980, S. 75–76.
- 25 Hammerstein 1980, S. 75–76; Hochradner 2006, S. 95.
- 26 Hammerstein 1980, S. 112–113.
- 27 Vgl. das Kapitel 7.2.3 Allgemeine Aspekte zu den Menschen und Todesfiguren.
- 28 Aus Bildquellen und einigen erhaltenen Exemplaren ergibt sich folgende Übersicht der Renaissance-Musikinstrumente: Holzblasinstrumente (Blockflöte, Krummhorn, Schalmei), Blechblasinstrumente (Trompete, Posaune, Zink, Horn), Schlaginstrumente (Pauke, Trommel, Xylophon, Triangel, Glocke), Saiteninstrumente (Fidel, Violine, Gambe, Trumscheit, Drehleier, Hackbrett, Harfe, Laute, Cister, Gitarre), Tasteninstrumente (Chlavichord, Cembalo, Virginal, Orgel, Regal). Sie wurden häufig in verschiedenen Grössen gebaut und als «Instrumenten-Familien» zusammen gespielt. Vgl. Montagu 1981, S. 95–130.
- 29 Der Ton dieses hölzernen Blasinstrumentes wird von einem doppelten Rohrblatt erzeugt. Eine hölzerne Windkapsel mit Anblasloch umgibt das Doppelrohrblatt. Das Krummhorn ist zylinderförmig und dehnt sich am unteren, gekrümmten Ende leicht aus. Es weist wie eine Blockflöte mehrere Grifflöcher auf. Sein Klang wird als «sanft schnarrend» oder «laut nasal» beschrieben. Krummhörner wurden in verschiedenen Grössen bzw. Stimmlagen gebaut und häufig in Ensembles gespielt. Sie sind seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert schriftlich nachgewiesen und erlangten, wohl von Italien ausgehend, bis etwa 1650 besonders in Deutschland eine starke Verbreitung. Als älteste bildliche Quellen des Krummhorns gelten ein Holzschnitt von Urs Graf, den Sebastian Virdung 1511 publizierte, und die Holzschnittfolge von Hans Burgkmair (um 1520), welche den Triumphzug Kaiser Maximilians I. zeigt. Vgl. Artikel «Krummhorn», in: Lexikon der Musikinstrumente, S. 177–178, hier S. 177; Artikel Krummhorn, in: Lexikon Musikinstrumente, S. 279–280, hier S. 280; Artikel Musikinstrumente, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 6, Sp. 955–969, hier Sp. 958; Montagu 1981, S. 88.
- 30 Die Drehleier besteht aus einem gitarren- oder violinförmigen Kasten aus Holz, der mit Darm-Saiten bespannt ist. Diese werden von einem mit Kolophonium (Baumharz) bestrichenen, scheibenförmigen Holzrad in Schwingungen versetzt. Der Musikant trägt das mit einem Riemen befestigte Instrument vor dem Bauch. Mit der rechten Hand dreht er das Holzrad mit einer Kurbel, mit der linken betätigt er eine Tastatur, mit der das Abgreifen der Saiten mechanisiert ist. Das seit dem 10. Jahrhundert belegte Instrument stand im Mittelalter als «organistrum» oder «symphonia» im kirchlichen und weltlichen Bereich in hohem Ansehen; es wurde als Melodieinstrument zum Tanz und als Begleitinstrument zum Gesang eingesetzt. Seit dem 15. Jahrhundert verlor die Drehleier an Bedeutung. Sie wurde im 16. und 17. Jahrhundert vorwiegend von Volks- und Strassenmusikanten gespielt und erhielt die Namen «Bauern-» oder «Bettlerleier». Vgl. Artikel «Drehleier (Radleier)», in: Lexikon der Musikinstrumente, S. 74–76, hier S. 74–75; Artikel Bettlerleier, in: Lexikon Musikinstrumente, S. 46–47; Artikel Drehleier, in: Lexikon Musikinstrumente, S. 110–111; Artikel Musikinstrumente, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 6, Sp. 955–969, hier S. 962–963; Hammerstein 1980, S. 94; Montagu 1981, S. 89.
- 31 Hammerstein 1980, S. 94.
- 32 Weber 2010, S. 267. – Vögelin zieht eine nachträgliche Entstehung der Beinhauszene in Erwägung, bezüglich der Maltechnik gibt es darauf jedoch keine Hinweise. Vgl. Vögelin 1878, S. 19.
- 33 Die Churer Todesbilder bzw. die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein stellen hinsichtlich Gewändern, Möbeln, Architekturen, Musikinstrumenten etc. eine reiche Bildquelle dar.
- 34 Alexander Goette setzte sich 1897 mit Holbeins Todesfiguren auseinander und wies auf anatomische Fehler hin. Vgl. Goette 1897, S. 194–224.
- 35 Hammerstein 1980, S. 91–92, 113; Sörries 1998, S. 131–132.
- 36 Vgl. das Kapitel 7.2.2 Die Beinhauszene.
- 37 Wolgast 1997, S. 207.
- 38 Périer 1878a, S. 35; Rahn 1878, S. 12; Vögelin 1878, S. 20–24; Zinsli 1937, S. 54; Petersmann 1983, S. 172–189; Wolgast 1997, S. 207 und 209; Dreier 2010, S. 110–112; Weber 2010, S. 269; Weber 2011a, S. 142.
- 39 Rahn 1878, S. 12; Vögelin 1878, S. 24; Petersmann 1983, S. 185–186; Kiening 2003, S. 136.
- 40 Vögelin 1876a; Plattner 1877b, S. 356; Plattner 1878, S. 58; Kinkel 1878a, S. 2274; Périer 1878a, S. 35; Rahn 1878, S. 12–13; Vögelin 1878, S. 21; Woltmann 1878a, Sp. 284; Woltmann 1878b, Sp. 299; Zinsli

- 1937, S. 54; Poeschel 1948, S. 224; Weber 2010, S. 269; Weber 2011a, S. 142. – Vgl. das Kapitel 11. Auftraggeber.
- 41 Périer 1878a, S. 35; Vögelin 1878, S. 20; Woltmann 1878b, Sp. 299; Zinsli 1937, S. 54.
- 42 Petersmann 1983, S. 183–184.
- 43 Vögelin 1878, S. 21; Woltmann 1878b, Sp. 299; Zinsli 1937, S. 54; Poeschel 1948, S. 224.
- 44 Périer 1878a, S. 35; Vögelin 1878, S. 21; Wunderlich 2000, S. 157–158; Schulz 2007, S. 92; Dreier 2010, S. 172.
- 45 Die Kupferstichfolge geht wohl auf die Wandmalereien im Spital F. F. Misericordiae in Kulus zurück. Vgl. Pompe 2011, S. 165–167.
- 46 Dünnhaupt 1998, S. 45; Wunderlich 2000, S. 144; Schulz 2007, S. 142; Knöll 2011b, S. 194.
- 47 Petersmann 1983, S. 172–189.
- 48 Dreier 2010, S. 149.
- 49 Dreier 2010, S. 149–150.
- 50 Dreier 2010, S. 153–154.
- 51 Dreier 2010, S. 154–156. – Vgl. das Kapitel 4.2.3 Die späteren Ausgaben.
- 52 Der Churer Maler hat das schmalere Gefach über der westlichen Türe mit dem Einzelbild des *Königs* (8) versehen. Vgl. den Katalog der Gefache, Szene des Königs (8).
- 53 Petersmann 1983, S. 190–198; Dreier 2010, S. 107.
- 54 Petermann 1983, S. 200.
- 55 Petersmann 1983, S. 199–204; Wunderlich 2000, S. 139; Dreier 2010, S. 111–112.
- 56 Wolgast 1997, S. 199, 210, 215 und 216; Wunderlich 2000, S. 139; Dreier 2010, S. 109.
- 57 Wolgast 1997, S. 199, 210, 215 und 216; Wunderlich 2000, S. 139.
- 58 Der Maler hat die Nonne der Vorlage als junge weltliche Frau nachgebildet. Vgl. das Kapitel 7.2.7 Die Repräsentanten der Lebensalter.
- 59 Die Falkenjagd gehörte im Mittelalter zu den Beschäftigungen des Adels.
- 60 Dreier 2010, S. 106.
- 61 Brant beschreibt in deutschen Versen das Fehlverhalten von Narren. Er hält den Lesern einen kritischen und satirischen Spiegel vor und möchte, dass sie sich wandeln. Das Buch wurde ab 1497 in verschiedene andere Sprachen übersetzt und mehrmals nachgedruckt. Es verbreitete sich in ganz Europa. Vgl. Lemmer 2004, S. IX–XXXIX, hier S. XXVII; Artikel «Brant (latinisiert: Titio), Sebastian»: in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 2, Sp. 574–575.
- 62 Reinhardt 1977, S. 247; Petersmann 1983, S. 205–208; Wunderlich 2000, S. 139; Dreier 2010, S. 106.
- 63 Lemmer 2004, S. 107–108.
- 64 Zitiert nach Petersmann 1983, S. 207. – Das Zitat spielt auf die Herkunft mancher Domherren aus dem niederen Adel an. Sie erwarben das hohe kirchliche Amt und nutzten es als Pfründe. Da sie ihre Aufgaben schlecht bezahlten Vikaren übertrugen, verfügten sie über freie Zeit und konnten sich auf die Jagd begeben. Vgl. Petersmann 1983, S. 205–206; Kogler 1911, S. 398–399.
- 65 Petersmann 1983, S. 208.
- 66 Kinkel 1878b, S. 2291; Vögelin 1878, S. 39.
- 67 Petersmann 1983, S. 208–209; Dreier 2010, S. 106.
- 68 Die ältesten monumentalen Totentänze fanden sich, wie beispielsweise in Paris oder Basel, an den Friedhofsmauern von Bettelordenskonventen.
- 69 Die spätmittelalterlichen Totentänze können folglich als «gemalte Predigten» gedeutet werden, die sich an Laien richten. Vgl. Petersmann 1983, S. 67 und 84–85.
- 70 Petersmann 1983, S. 210–211; Wolgast 1997, S. 213; Wunderlich 2000, S. 139–140; Dreier 2010, S. 110.
- 71 Erasmus von Rotterdam (1466/1469–1536) schreibt im Buch *Lob der Torheit* von 1511 zu den Bettelorden: «Einige verstehen es sogar, Schmutz und Armut gut zu verkaufen und vor den Türen mit viel Jamern und Stöhnen aufdringlich Brot zu fordern. In jedem Gasthaus, in jedem Reisewagen, auf jedem Schiff drängen sie sich auf, sehr zum Schaden der übrigen Bettler. Dadurch, daß diese köstlich-komischen Figuren schmutzig, dumm, plump und schamlos sind, glauben sie, uns – wie sie behaupten – ein Leben der Apostel in der Gegenwart vorzuführen.» Zitiert nach Petersmann 1983, S. 213. – Holbein fertigte eine Randzeichnung zu dieser Stelle, die eine Nonne mit ihrem geschulterten Bettelsack zeigt. Vgl. ebenda.
- 72 Petersmann 1983, S. 211–217.



- 73 Vgl. das Kapitel 7.2.7 Die Repräsentanten der Lebensalter.
- 74 Vgl. zur Rechtsprechung das Kapitel 7.2.6 Die Vertreter der Rechtsprechung.
- 75 Petersmann 1983, S. 218–220; Wolgast 1997, S. 209 und 215. – Rolf Paul Dreier interpretiert das abgebrochene Schwert dagegen als Hinweis auf die infolge der Reichsreform zugunsten der Stände verminderte Macht des Kaisers. Vgl. Dreier 2010, S. 103.
- 76 Rahn 1878, S. 21; Woltmann 1878b, Sp. 299; Zinsli 1937, S. 56; Poeschel 1948, S. 25.
- 77 Kinkel 1878a, S. 2274; Hoffmann 1990, S. 98; Wolgast 1997, S. 215–216; Oosterwijk 2008, S. 130. – Périer, Vögelin, Woltmann und Zinsli lehnen eine Identifikation des Churer Königs als François I. wegen abweichender Gesichtszüge ab. Vgl. Périer 1878b, S. 41; Vögelin 1878, S. 25; Woltmann 1878b, Sp. 300; Zinsli 1937, S. 56.
- 78 Der Holzschnitt wurde 1535 als Titelbild des Buchs «Les trois premiers livres de l'histoire de Diodore Sicilien» von Anthoine Macault veröffentlicht. Vgl. Buck 1997, S. 302–303.
- 79 Kinkel 1878a, S. 2274; Rahn 1878, S. 21–22; Vögelin 1878, S. 26; Woltmann 1878b, Sp. 300; Zinsli 1937, S. 56.
- 80 Wolgast 1997, S. 214 und 216; Pompe 2010, S. 97.
- 81 Hoffmann 1990, S. 98 und 101; Wolgast 1997, S. 216; Dreier 2010, S. 205.
- 82 Sörries 1998, S. 46.
- 83 Reinhardt 1977, S. 246; Petersmann 1983, S. 19 und 243–246; Hoffmann 1990, S. 99 und 101; Wolgast 1997, S. 215–216; Dreier 2010, S. 116.
- 84 Petersmann liest die Blätter im Holzschnitt als Eichenblätter und deutet sie als Symbol für den Schutz des Bürgertums und entsprechende bürgerliche Moralvorstellungen. Der Vertreter der weltlichen Obrigkeit nimmt demnach seine Schutzfunktion gegenüber den Untertanen nicht wahr. Vgl. Petersmann 1983, S. 244 und 245.
- 85 Petersmann 1983, S. 245; Dreier 2010, S. 79.
- 86 Dreier 2010, S. 175.
- 87 Vögelin 1878, S. 35.
- 88 Artikel «Kurfürsten», in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 5, Sp. 1581–1583.
- 89 Wolgast 1997, S. 215.
- 90 Vögelin 1878, Anhang und S. 39.
- 91 Petersmann 1983, S. 19; Hoffmann 1990, S. 99; Kasten 1992, S. 168; Wolgast 1997, S. 216; Schuster 2001, S. 68.
- 92 Rahn 1878, S. 8–9.
- 93 Vgl. das Kapitel 7.3 Die Darstellung Ritter, Tod und Teufel nach Albrecht Dürer.
- 94 Vgl. das Kapitel 7.2.9 Der Vertreter des Bauernstands.
- 95 Im Holzschnitt besteht die Kette aus Knochen. Eike Wolgast und Konrad Hoffmann schreiben, dass die Todesgestalt der Frau die Kette anziehe. Vgl. Hoffmann 1990, S. 100–101; Wolgast 1997, S. 216.
- 96 Vögelin 1878, S. 52.
- 97 Hoffmann 1990, S. 98; Wolgast 1997, S. 216.
- 98 Vögelin 1878, S. 54.
- 99 Vögelin 1878, S. 54. – Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 14.
- 100 Petersmann 1983, S. 10 und 120.
- 101 Petersmann 1983, S. 10, 111 und 120.
- 102 Vgl. das Kapitel 4.2.1 Die Buchausgabe von 1538.
- 103 Seiring 2003, S. 73.
- 104 Petersmann 1983, S. 225–227; Hoffmann 1990, S. 100; Wolgast 1997, S. 215; Wunderlich 2000, S. 140; Weber 2010, S. 269.
- 105 Der Hals-Ring und die Kette werden als Hinweise auf eine frühere, ungerechtfertigte Gefangenschaft des Gerippes interpretiert. Vgl. Petersmann 1983, S. 227; Wunderlich 2000, S. 140.
- 106 Vögelin 1878, S. 41; Petersmann 1983, S. 230; Hoffmann 1990, S. 99 und 101; Wolgast 1997, S. 215–216.
- 107 Petersmann 1983, S. 230–234.
- 108 Petersmann 1983, S. 235–236; Wolgast 1997, S. 215; Dreier 2010, S. 116.
- 109 Zitzlsperger 2008, S. 94–96.
- 110 Petersmann erwähnt die Wiedergabe des Blasebals als Symbol der Taubheit auf zeitgenössischen Flugblattillustrationen. Vgl. Petersmann 1983, S. 235–236.

- 111 Vgl. das Kapitel 7.2.4 Die Vertreter des Klerus.
- 112 Vgl. das Kapitel 7.3.3.3 Der Teufel.
- 113 In der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein ist im 1547 veröffentlichten Holzschnitt des Spielers ein weiterer Teufel zu sehen (Abb. 58).
- 114 Petersmann 1983, S. 238–242.
- 115 Zitiert nach Petersmann 1983, S. 241; Lemmer 2004, S. 46.
- 116 Petersmann 1983, S. 242.
- 117 Kinkel 1878a, S. 2274; Vögelin 1878, S. 44–46, Woltmann 1878a, Sp. 284; Zinsli 1937, S. 54; Poeschel 1948, S. 224; Weber 2011b, S. 437.
- 118 Kinkel 1878b, S. 2291; Rahn 1878, S. 15; Vögelin 1878, S. 45; Woltmann 1878a, Sp. 284; Zinsli 1937, S. 54.
- 119 Vögelin 1878, S. 44–45.
- 120 Vögelin 1878, S. 44 und 46; Woltmann 1878a, Sp. 284.
- 121 Reinhold Hammerstein charakterisiert die Laute als «Instrument feiner weltlicher Kultur, hier zugleich Zeichen der Galanterie und Verführung.» In: Hammerstein 1980, S. 136.
- 122 Weber 2011b, S. 437.
- 123 Pompe 2011, S. 167.
- 124 Sachs 1929, S. 18; Hammerstein 1980, S. 138; Munrow 1980, S. 56; Weber 2011b, S. 438. – Das Instrument stammte ursprünglich aus Asien und kam im Laufe des 15. Jahrhunderts nach Europa. 1511 wurde es im Orgelbaustraktat *Spiegel der Orgelmacher* von Arnolt Schlick als «hultze glechter» (hölzernes Gelächter) erstmals schriftlich erwähnt. Dem Xylophon kam ein geringer Stellenwert zu. Sebastian Virdung bezeichnete es 1511 als «törichtes Instrument»; Michael Praetorius nannte es 1619 ein «Lumpeninstrument». Das hölzerne Gelächter wurde von armen Leuten, Wandermusikanten und Bettlern gespielt. Sein resonanzarmer, an Knochengeläpper erinnernder Klang inspirierte 1875 Camille Saint-Saens wohl zum Musikstück *Danse macabre*. Vgl. Sachs 1913, S. 188, 424–425; Sachs 1929, S. 18; Stauder 1973, S. 400; Blades/Montagu 1978, S. 25–26; Hammerstein 1980, S. 138; Munrow 1980, S. 56; Lexikon Musikinstrumente, S. 573.
- 125 Vögelin und Poeschel zogen einen nachträglichen Einbau der westlichen Türe in Betracht. In: Vögelin 1878, S. 46; Poeschel 1948, S. 222–223. – Vgl. das Kapitel 12.5 Die bemalte Fachwerkwand.
- 126 Petersmann 1983, S. 120; Schulte 1990, S. 95–96.
- 127 Flury-Rova 2001, S. 28; Oosterwijk 2002, S. 174–177.
- 128 Oosterwijk 2002, S. 173–174.
- 129 Vgl. das Kapitel 4.2.3 Die späteren Ausgaben.
- 130 Vgl. zum beträchtlichen hierarchischen Unterschied zwischen der *Herzogin* (33) und dem *Krämer* (34) das Kapitel 7.2.5 Die Vertreter der weltlichen Obrigkeit.
- 131 Löcher 1982, S. 161; Petersmann 1983, S. 247; Hoffmann 1990, S. 99; Wolgast 1997, S. 215.
- 132 Petersmann 1983, S. 250. – Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 12.
- 133 Petersmann 1983, S. 247.
- 134 Petersmann 1983, S. 248.
- 135 Petersmann 1983, S. 251–252. – Der französische Historiker Jacques Le Goff setzt sich in seiner Schrift «Wucherzins und Höllenqualen. Ökonomie und Religion im Mittelalter» mit der Stellung des Wucherers im Mittelalter auseinander. Er legt dar, wie die Kirche die Vergabe von Wucherzinsen im 12. und 13. Jahrhundert verurteilte. Mit dem Aufkommen des Bankwesens im Spätmittelalter erwies sich das Fegefeuer als Ausweg: Die Sünde der Zinsleihe wurde relativiert und die Wucherer konnten durch Ablässe und Vergabungen in den Himmel gelangen. Vgl. Le Goff 2008.
- 136 Löcher 1982, S. 161.
- 137 Die Aufnahme des Schiffers in die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* stellt vermutlich eine Erfindung Holbeins dar. Vgl. Vögelin 1878, S. 63; Knöll 2012, S. 37; Katalog Tod und Meer 2012, S. 109.
- 138 Dennoch lauten die Überschrift des sog. Probedrucks des Holzschnitts *Schiffman* und die Bezeichnung von Vögelin *Schiffer*. Einzig Caminada berücksichtigt mit dem Namen *Schiffslleute*, dass die ganze Besatzung nicht überleben wird. Vgl. Vögelin 1878, Anhang; Caminada 1918, S. 133.
- 139 Knöll 2012, S. 37; Katalog Tod und Meer 2012, S. 109. – Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 14, Inschriften.
- 140 Knöll 2012, S. 37.
- 141 Knöll 2012, S. 37–38.

- 142 Wolgast 1997, S. 216; Wunderlich 2000, S. 140.
- 143 Kastenförmiges Streichinstrument, das in Europa vom 15. bis 18. Jahrhundert weit verbreitet war. Vgl. Artikel «Trumscheit (Marien trompete, Nonnengeige)», in: Lexikon der Musikinstrumente, S. 339–340.
- 144 Petersmann 1983, S. 18–19. – Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 15.
- 145 Vgl. das Kapitel 4.2.2 Die sog. Probedrucke.
- 146 Petersmann 1983, S. 264; Dreier 2010, S. 119.
- 147 Wolgast 1997, S. 215; Wunderlich 2000, S. 140; Wunderlich/Mörgeli 2002, S. 55.
- 148 Petersmann 1983, S. 264–265; Dreier 2010, S. 119.
- 149 An der Stelle des Grafen findet sich die Szene *Ritter, Tod und Teufel* (29) nach dem gleichnamigen Kupferstich von Dürer. Vgl. das Kapitel 7.3 Die Darstellung Ritter, Tod und Teufel nach Albrecht Dürer.
- 150 Vgl. zum Bauernkrieg Blickle 2012.
- 151 Petersmann 1983, S. 18, 253–262; Dreier 2010, S. 119–120.
- 152 Vasella 1996c, S. 284–302; Head 2005, S. 94–96.
- 153 Poeschel 1948, S. 224.
- 154 Albrecht Dürer (1471–1528) aus Nürnberg absolvierte eine Lehre als Goldschmied bei seinem Vater Albrecht Dürer d. Ä. (1427–1502) und als Maler beim Nürnberger Künstler Michael Wolgemut (1434–1519). Anschliessend begab er sich auf Wanderschaft an den Oberrhein und hielt sich in Colmar, Basel und Strassburg auf. Später lebte er wieder in Nürnberg, einem florierenden Zentrum des Handels und des Buchdrucks. Dürers Werk umfasst zahlreiche Kupferstiche, Holzschnitte und Gemälde mit sakralen, mythologischen und profanen Themen wie auch Naturstudien. Er reiste zweimal nach Italien und führte ab 1512 u. a. Aufträge für Kaiser Maximilian I. aus. Zudem verfasste er theoretische Studien, beispielsweise zur Perspektive und zu den menschlichen Proportionen. Vgl. Katalog Dürer 2006, S. 194–195. – Zum Leben und Werk Albrecht Dürers vgl. von Waldkirch 2006, S. 20–43 und Katalog Dürer 2012, S. 536–552.
- 155 Der Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* gilt zusammen mit den Kupferstichen *Hieronymus im Gehäus* und *Melencolia I* (beide 1514) als Meisterstich. Die drei Blätter werden wegen ihrer gleichen Entstehungszeit, technischen Brillanz und inhaltlichen Vielschichtigkeit in enger Beziehung zueinander gesehen. Das Konzept einer Trilogie ist jedoch Teil der Rezeptionsgeschichte; Dürer selbst stellt in seinem Tagebuch nie einen Zusammenhang zwischen den drei Kupferstichen her. Vgl. von Waldkirch 2006, S. 34. – Auf die Werke *Hieronymus im Gehäus* und *Melencolia I* wird hier deshalb nicht weiter eingegangen.
- 156 Mende 2001, S. 169. – In der Literatur finden sich variierende Massangaben: Breite 19 Zentimeter, Höhe 25 Zentimeter, in: The illustrated Bartsch 1980a, S. 85; Breite 18,7 Zentimeter, Höhe 24,3 Zentimeter, in: Katalog Dürer 2006, S. 140; Breite 19 Zentimeter, Höhe 24,6 Zentimeter, in: Schmid 2003, S. 402.
- 157 Der Buchstabe S bildet die Abkürzung für «Salus» und bedeutet laut Matthias Mende «Jahr des Heils». Vgl. Mende 2001, S. 170.
- 158 Rupprich 1956, S. 166 und 193; Theissing 1978, S. 9 und 25; Mende 2001, S. 170; Preising 2004, S. 174.
- 159 Mende 2001, S. 169; Preising 2004, S. 174; Totentanz aktuell, N. F., Heft 71, März 2005, S. 11; Grebe 2006, S. 117.
- 160 Von Waldkirch 2006, S. 34.
- 161 Als zusätzliche, wenig überzeugende Identifikation des Reiters seien Erasmus von Rotterdam, Martin Luther, Savonarola, Papst Julius II. und der germanische Sagenheld Siegfried erwähnt. Vgl. Mende 2001, S. 169; Grebe 2006, S. 117. – Im 19. und 20. Jahrhundert wurde der Ritter auch ideologisch vereinnahmt: Er wurde als nationales Symbol verehrt und beispielsweise 1935 von Wilhelm Waetzoldt als «Nachfahre der Recken aus den nordischen Heldensagen» bzw. «Vorfahre der preussischen Offiziere» charakterisiert. Vgl. Waetzoldt 1935, S. 233. – Auf die ideologische Vereinnahmung des Ritters kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Vgl. dazu: Meyer 1978, S. 27, 28 und 36; Bialostocki 1986, S. 219–242; Mende 2001, S. 169; Grebe 2006, S. 178–179. – Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die Zusammenfassungen der Forschungsgeschichte von Matthias Mende und Bernhard von Waldkirch. Vgl. Mende 2001, S. 170 und 172; von Waldkirch 2006, S. 34 und 36.
- 162 Mende 2001, S. 170. – Die Gesichtszüge des Reiters lassen keine Ähnlichkeit mit historischen, auf Bildquellen überlieferten Persönlichkeiten erkennen. Ebenso fehlen Wappen, Merkmale der Kleidung oder charakteristische Landschaftselemente, die auf eine konkrete Person hinweisen würden. Vgl. Grebe 2006, S. 117.

- 163 Nach B. Koehler bedeutete Geleit im Mittelalter meist, dass Reisenden, besonders Kaufleuten, Schutz gegen Gewalt und Überfälle gewährt wurde. Hier schützten die Geleitreiter die Kaufleute im Auftrag des Nürnberger Rats vor tätlichen Angriffen. Vgl. Koehler 1971, Sp. 1481–1482.
- 164 Theodor Hampe konnte einen Nürnberger Geleitreiter namens Philipp Ring urkundlich fassen. Dieser musste seine Tätigkeit im Dienste der Reichsstadt angeblich im Jahr 1530 wegen eines Streitfalls mit dem Markgrafen Georg von Brandenburg aufgeben. Laut Hampe haben sich damals sogar die Königinnen Maria von Ungarn und Anna von Böhmen für den unerschrockenen Mann eingesetzt. Vgl. Hampe 1928, S. 45–46, zitiert in: Mende 2001, S. 170.
- 165 Vgl. das Kapitel 7.3.4 Exkurs zur Rezeption der Graphik von Dürer.
- 166 Mende 2001, S. 170; von Waldkirch 2006, S. 34 und 36.
- 167 Bonicatti 1972, S. 160–163; Meyer 1978, S. 27–41, besonders S. 28–31; Mende 2001, S. 170 und 172.
- 168 Meyer 1978, S. 35.
- 169 Der Maler und Kupferstecher Joachim von Sandrart (1606–1688) gehörte 1662 mit seinem Neffen Jakob von Sandrart (1630–1708) zu den Gründern der ersten deutschen Malerakademie nach italienischem Vorbild in Nürnberg. 1675 und 1679 veröffentlichte er die «Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste», eine zweibändige Geschichte der Kunst mit einer Sammlung von Künstlerbiographien nach dem Vorbild von Giorgio Vasari und Karel van Mander. Vgl. Grebe 2006, S. 174. – Für weitere Informationen zu Joachim von Sandrart und seinem Werk vgl. die Einleitung von Christian Klemm, in: von Sandrart/Klemm 1994, S. 9–32.
- 170 Von Sandrart/Klemm 1994, Bd. I, S. 223; Mende 2001, S. 172; von Waldkirch 2006, S. 34 und 36.
- 171 Brief des Apostels Paulus an die Epheser, 6,10–20, zitiert in: Theissing 1978, S. 33; von Waldkirch 2006, S. 36.
- 172 Welzig 1968, S. 55–375.
- 173 Grimm 1875, S. 546–547, 549; Mende 2001, S. 172.
- 174 Grimm 1875, S. 546.
- 175 Welzig 1968, S. XV; Theissing 1978, S. 33.
- 176 Zucker 1899, S. 129–130; Welzig 1968, S. XVII; Theissing 1978, S. 33; Panofsky 1995, S. 202–203.
- 177 Mende 2001, S. 167 und 172. – So setzt Erasmus im Kapitel «De armis militiae Christianae» («Von den Waffen der christlichen Ritterschaft») die Elemente der Rüstung mit den christlichen Tugenden gleich und bezeichnet sie als Schutz vor dem Bösen. Vgl. Welzig 1968, S. 74–99, hier S. 95–99.
- 178 Mende 2001, S. 167.
- 179 Meyer 1978, S. 34.
- 180 Theissing 1978, S. 25–46, hier S. 38; Mende 2001, S. 172; von Waldkirch 2006, S. 36.
- 181 Theissing 1978, S. 36–39.
- 182 Theissing 1978, S. 38; Grebe 2006, S. 119.
- 183 Grebe 2006, S. 119.
- 184 Die Ziffer 5 ist mit der Ziffer 8 überschrieben. Vgl. Katalog Dürer 2006, S. 170.
- 185 Theissing 1978, S. 40. – Dürer bildete den Hl. Georg auf drei Kupferstichen ab. Vgl. Schmid 2003, S. 374–376.
- 186 Grimm 1875, S. 544, 548–549; Theissing 1978, S. 50–58; Mende 2001, S. 172; Preising 2004, S. 175; von Waldkirch 2006, S. 31–32. – Matthias Mende führte 2001 als weiteres mögliches Vorbild die *Tomba di Paolo Savelli* mit einer plastischen Reiterfigur aus dem beginnenden 15. Jahrhundert in der Kirche *S. Maria dei Frari* in Venedig an. Vgl. Mende 2001, S. 172.
- 187 G. Ulrich Grossmann und Anja Grebe datierten die erste Italienreise jüngst in den Zeitraum 1496–1497. Ihre Argumentation beruht auf der späteren Datierung einer baulichen Veränderung eines von Dürer zeichnerisch erfassten Gebäudes in Innsbruck. Vgl. Katalog Dürer 2012, S. 542.
- 188 Grimm 1875, S. 544; Theissing 1978, S. 56.
- 189 Zucker 1899, S. 131–132; Wölfflin 1905, S. 186–187; Mende 2001, S. 172; Schmid 2003, S. 234 und 407; Grebe 2006, S. 119; von Waldkirch 2006, S. 32 und 36.
- 190 Unverfehrt 1997, S. 69; Mende 2001, S. 172; Schmid 2003, S. 234; Preising 2004, S. 175; von Waldkirch 2006, S. 32.
- 191 Heller 1827, S. 115, Nr. 118; Grimm 1875, S. 543–544; Wölfflin 1905, S. 187; Theissing 1978, S. 25–26; Mende 2001, S. 169 und 172; Schmid 2003, S. 273; Preising 2004, S. 175; von Waldkirch 2006, S. 32.
- 192 Theissing 1978, S. 26. – Jens Jochim Sroka, der sich im Rahmen seiner Dissertation zum Thema «Das Pferd als Ausdrucks- und Bedeutungsträger bei Hans Baldung Grien» auch mit den Pferdedarstellungen

- von Albrecht Dürer auseinandergesetzt hat, schreibt zum Pferd im Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel*: «Der Höhepunkt in Dürers Pferdedarstellungen ist das Pferd im Stich «Ritter, Tod und Teufel», das man als sein «Idealpferd» bezeichnen kann [...]. Hier gelingt ihm die geniale Synthese aus «Naturbeobachtung», «italienischen» Einflüssen und dem «konstruierten» Pferd.», in: Sroka 2003, S. 9. – Hans Baldung Grien war in Dürers Werkstatt als Geselle tätig.
- 193 Mende 2001, S. 172.
- 194 Theissing 1978, S. 46–50; Unverfehrt 1997, S. 69–70; Mende 2001, S. 170 und 172; Schmid 2003, S. 231–234; Katalog Dürer 2006, S. 170.
- 195 Wölfflin 1905, S. 188–190.
- 196 Theissing 1978, S. 48 und 50. – Laut Ernst Rebel stand Willibald Pirckheimer mit dem italienischen Grafen Galeazzo di Sanseverino in Kontakt, der mit Leonardo da Vinci befreundet war. Der Graf hatte Leonardo seine Pferde in den Mailänder Stallungen für Entwürfe zum Reiterdenkmal des Francesco Sforza abzeichnen lassen. Vermutlich im Oktober 1495 und im Mai/Juni 1502 hielt sich di Sanseverino in Nürnberg auf, wo Dürer Leonardos Zeichnungen gesehen haben dürfte. Vgl. dazu das Kapitel «Albrecht und Leonardo», in: Rebel 1996, S. 205–213, hier S. 209–211.
- 197 Meyer 1978, S. 38; Theissing 1978, S. 58–64; Mende 2001, S. 170; Schmid 2003, S. 406; Grebe 2006, S. 117–119.
- 198 Mende 2001, S. 170; Katalog Dürer 2006, S. 82–83.
- 199 Theissing 1978, S. 64–68.
- 200 Theissing 1978, S. 68; Grebe 2006, S. 48–51; Katalog Dürer 2006, S. 72–73, 176–178.
- 201 Theissing 1978, S. 66 und 68.
- 202 Theissing 1978, S. 68; Kiening 2003, S. 72–73; Schmid 2003, S. 274.
- 203 Theissing 1978, S. 68–71.
- 204 Amberger 2010, S. 11–13.
- 205 Vgl. zum Motiv *Die Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten* die grundlegende Arbeit von Willy Rotzler, Rotzler 1961.
- 206 Theissing 1978, S. 72 und 74; Lexikon des Mittelalters, Bd. 3, Artikel «Drei Lebende und drei Tote», Sp. 1390–1392.
- 207 Theissing 1978, S. 71–78.
- 208 Vgl. das Kapitel 4. Die Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J.
- 209 Matthias Mende erwägt, dass sich der Ritter den Tod und den Teufel nur vorstelle: «Bewusst lässt Dürer den Betrachter des Blattes im Unklaren, ob der Reiter Tod und Teufel nicht nur im Geiste schaut.», in: Mende 2001, S. 170.
- 210 Theissing 1978, S. 100; Mende 2001, S. 170.
- 211 Albrecht Dürer bildete den Eremiten, der den Machenschaften des Teufels widersteht, 1515 in den Randzeichnungen für das Gebetbuch Kaiser Maximilians nochmals ab. Vgl. Theissing 1978, S. 90.
- 212 Theissing 1978, S. 98.
- 213 Theissing 1978, S. 100.
- 214 Artikel «Hunde», in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 5, Sp. 214.
- 215 Jahnke 1987, S. 52 und 186.
- 216 Hans Kauffmann hat bereits 1954 auf den engen Bezug des Hintergrunds zum Motiv hingewiesen: «Im Naturereignis findet Menschliches ein Echo, beides ist aufeinander eingestimmt: [...] düstere Felsenklippe mit bedrohlichem Wachstum bei «Ritter, Tod und Teufel» – die Szenerien sind wie Attribute der Person, die dem Blatt den Namen geben, und sie sind nicht vertauschbar [...]. Sie sind denn auch kompositionell auf die Personen zugemessen, ganz wörtlich ihre Umschreibung, äußerlich sowohl wie innerlich, dabei nicht im geringsten formelhaft, sondern bis ins Letzte individuell und doch vermenschlicht. Ich frage mich, ob es diese Ausdruckslandschaft vor Dürer gab.» Zitiert in: Kauffmann 1954, S. 47.
- 217 Theissing 1978, S. 103–113.
- 218 Anzelewsky 1991, S. 102; Vogt 2004, S. 212.
- 219 Im Sommer 2012 zeigte das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg die Ausstellung «Der frühe Dürer». Vom 15. bis 20. Juli 2012 fand dort auch der internationale Kunsthistorikerkongress statt, an dem das Werk Albrecht Dürers sowie Fragen zu Originalen und Reproduktionen erörtert wurden. Vgl. Grossmann 2012.
- 220 Schmid 2003.

- 221 Schoch 2001, S. 12–14; Schmid 2003, S. 122–127.
- 222 Schoch 2001, S. 11–12; Schmid 2003, S. 128–133 und 296.
- 223 Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 9; Schmid 2003, S. 183–186. – Vgl. zudem die Dissertation von Christine Vogt: «Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471–1528). Zum Phänomen der graphischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen», abgekürzt Vogt 2008.
- 224 Meder 1922, S. 364; Dürer through other eyes 1976, S. 7, 9–10; Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 9–10, 22–23, 46 und 129; Decker 1981b, S. 420–422; Anzelewsky 1991, S. 102; Rebel 1996, S. 214; Unverfehrt 1997, S. 368; Stüwe 1998, Bd. 1, S. 60; Schmid 2003, S. 183–185 und 292–293; Vogt 2004, S. 212–213; Grebe 2006, S. 172; von Waldkirch 2006, S. 25 und 31; Vogt 2008, S. 81–85; Mensger 2012, S. 35; Déjà-vu 2012, S. 173–175.
- 225 Dosch 1985, S. 62.
- 226 Schmid 2003, S. 402.
- 227 Schmid 2003, S. 410.
- 228 Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 8; Schmid 2003, S. 476–477.
- 229 Vogt 2008, S. 73.
- 230 Vogt 2004, S. 213. – Vgl. die Dissertation von Rainer Stüwe, «Dürer in der Kopie. Die Gemälde und Graphiken der Nürnberger Dürer-Kopisten des 16. und 17. Jahrhunderts zwischen altdeutscher Manier und barockem Stil», 3 Bde., Heidelberg 1998, abgekürzt Stüwe 1998.
- 231 Hans Kauffmann prägte 1954 den Begriff der sog. Dürer-Renaissance mit den Höfen in München und Prag als Zentren. Vgl. Kauffmann 1954, S. 24; Katalog Wirkung und Nachleben Dürers 1976, S. 83; Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 10; Anzelewsky 1991, S. 101; Bartrum 2002, S. 266–267; Schmid 2003, S. 341; Grebe 2006, S. 170. – Die Bedeutung der sog. Dürer-Renaissance ist von Bernhard Decker, Rainer Stüwe, Anja Grebe und Christine Vogt relativiert worden. Vgl. Decker 1981a, S. 388–390; Stüwe 1998, Bd. 1, S. 53–58 und 187–189; Grebe 2006, S. 171–172; Vogt 2008, S. 75.
- 232 Der Nürnberger Künstler Hans Hoffmann (um 1545/1550–1591/1592) hatte sich auf das Kopieren von Zeichnungen und Naturstudien Dürers spezialisiert. Er war an den Höfen in München und Prag tätig. Vgl. Kauffmann 1954, S. 18, 28–29; Anzelewsky 1991, S. 102; Stüwe 1998, Bd. 1, S. 66–99, Bd. 2, S. 195–230; Bartrum 2002, S. 266–267, 271–275; Grebe 2006, S. 170–171; Katalog Déjà-vu 2012, S. 184.
- 233 Hendrik Goltzius (1558–1617) gilt als wichtigster Kupferstecher der Niederlande. Er kopierte Druckgraphiken von Albrecht Dürer und Lucas van Leyden. Vgl. Kauffmann 1954, S. 30; Katalog Bilder nach Bildern 1976, S. 98 und 104; Katalog Wirkung und Nachleben Dürers 1976, S. 150; Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 16; Anzelewsky 1991, S. 102; Bartrum 2002, S. 276–277.
- 234 Die Brüder Johann (um 1549 – nach 1615), Anton (gest. 1624) und Hieronymus (1553–1620) Wierix aus Antwerpen fertigten mehr als 2000 genaue Kopien von Kupferstichen Albrecht Dürers an. Die drei Hände lassen sich kaum voneinander unterscheiden. Vgl. Meder 1922, S. 365; Dürer through other eyes 1976, S. 7; Katalog Bilder nach Bildern 1976, S. 98; Katalog Wirkung und Nachleben Dürers 1976, S. 112–113; Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 11, 25–26, 86, 103, 113–114 und 117; Unverfehrt 1997, S. 369; Bartrum 2002, S. 268; Vogt 2004, S. 212–215.
- 235 Bartrum 2002, S. 293–294; Vogt 2004, S. 214; Grebe 2006, S. 174–179.
- 236 Bartrum 2002, S. 294; Grebe 2006, S. 178.
- 237 In Italien sind keine Kopien des Kupferstichs *Ritter, Tod und Teufel* überliefert. Vgl. Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 10; Mészáros 1983 und Gramaccini/Meier 2009.
- 238 Vgl. Anhang, 2. Die Rezeption des Kupferstichs *Ritter, Tod und Teufel* von Dürer.
- 239 Im Kupferstich von 1559 sind die Buchstaben des Monogramms vertauscht: RH. Dem unbekanntem Künstler werden sowohl Werke mit dem Monogramm HR als auch mit dem Monogramm RH zugeschrieben. Vgl. Nagler 1919, Bd. 3, S. 543, Nr. 1390; Nagler 1919, Bd. 4, S. 1034, Nr. 3647; Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 19.
- 240 Vgl. das Kapitel 7.3.4 Exkurs zur Rezeption der Graphik von Dürer.
- 241 Die Abkürzung «AE 15» in der oberen linken Ecke bedeutet lateinisch «aetatis», deutsch «im Alter von», in: Apelles des Schwarz-Weiss 2004, S. 240, Anm. 112.
- 242 Meder 1922, S. 365; Katalog Bilder nach Bildern 1976, S. 98; Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 25. – Im Katalog Vorbild Dürer von 1978 sind einzelne dieser Kopien ausführlich beschrieben: *Die Hunde des Hl. Eustachius, Adam und Eva, Das grosse Pferd* und *Das kleine Pferd*. Eine Kopie des Kupferstichs

- Der Hl. Georg zu Pferde* hat überdies Johanns Bruder Hieronymus Wierix (1553–1620) gefertigt. Vgl. Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 86, 103, 113–115 und 117.
- 243 Katalog Bilder nach Bildern 1976, S. 98.
- 244 Joseph Meder erwähnt als Nachfolger von Johann Wierix die beiden Monogrammisten P.I.V.D.1577 und P.M.1577. Vgl. Meder 1922, S. 365.
- 245 Heller 1827, S. 505, Nr. 1014; The illustrated Bartsch 1981, S. 218.
- 246 Apelles des Schwarz-Weiss 2004, S. 240.
- 247 Da Johann Wierix den Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* von Dürer ebenfalls in derselben Grösse und seitenverkehrt kopiert hatte, ist die Kopie des unbekanntenen Künstlers bezüglich Dürers Original seitenrichtig. Vgl. Apelles des Schwarz-Weiss 2004, S. 240.
- 248 Apelles des Schwarz-Weiss 2004, S. 242.
- 249 Jakob Zuberlin (1556–1607) war als Maler, Illuminator und Entwerfer von Holzschnitten hauptsächlich im Umfeld der Fürstenhöfe von Stuttgart und Wittenberg tätig. Vgl. Totentanz aktuell, N. F., Heft 71, März 2005, S. 12.
- 250 Der amerikanische Anwalt John G. Johnson schenkte das Tafelbild 1917 mit seiner übrigen, mehr als 1200 Werke umfassenden Sammlung der Stadt Philadelphia. Er hatte es 1909 im europäischen Kunsthandel erworben. Vgl. Totentanz aktuell, N. F., Heft 71, März 2005, S. 11–12.
- 251 Mende 1990, Kat.-Nr. 32; Katalog Déjà-vu 2012, S. 183–184. – Zum Künstler vgl. den Artikel «Geminiger (Gemmingen), Jiri (Georg)», in: Allgemeines Künstlerlexikon Bd. 51, S. 255.
- 252 Das beschriebene Tafelbild ist identisch mit dem Tafelbild, das Heinrich Theissing und Christoph Mörgele dem Künstler Hans Hoffmann zuschreiben und in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datieren. Vgl. Theissing 1978, S. 12, 121–122; Totentanz aktuell, N. F., Heft 71, März 2005, S. 12. – Mithilfe der Angaben zur Herkunft kann es zudem mit einem von Joseph Heller 1827 erwähnten Bild im Schloss in Rastadt identifiziert werden. Vgl. Katalog Déjà-vu 2012, S. 184, Anm. 1; Heller 1827, S. 240.
- 253 Katalog Déjà-vu 2012, S. 183.
- 254 Das Gemälde befindet sich seit 1987 in der Sammlung des Albrecht-Dürer-Hauses in Nürnberg. Matthias Mende identifiziert es mit einer von Joseph Heller erwähnten Kopie des Kupferstichs *Ritter, Tod und Teufel*, die sich 1814 im Besitz von François-Xavier de Burtin in Brüssel befand. Es galt zu Beginn des 19. Jahrhunderts als eigenhändiges Werk von Albrecht Dürer und erfuhr als vermeintliches Porträt des Franz von Sickingen eine romantische Verklärung. Vgl. Mende 1990, S. 34 und Kat.-Nr. 32; Heller 1827, S. 151–153.
- 255 Er setzt es mit einem Tafelbild gleich, das sich nach Joseph Heller 1812 in der Sammlung August Pechwell in Dresden und 1822 in der Sammlung des Roux in Paris befand. Vgl. Mende 1990, Kat.-Nr. 32; Heller 1827, S. 159 und 236.
- 256 Heller 1827, S. 248.
- 257 Vgl. das Kapitel 7.2.9 Der Vertreter des Bauernstands.
- 258 Vgl. das Kapitel 5.3 Die Sockelfelder.
- 259 Gutscher-Schmid 1982, S. 81; Sommerer 2004, S. 56; Meier 2005, S. 399.
- 260 Vgl. den Artikel «Drache», in: LCI Bd. 1, Sp. 516–524; den Artikel «Drache», in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 3, Sp. 1339–1346; den Artikel «Löwe», in: LCI Bd. 3, Sp. 112–119 und den Artikel «Löwe», in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 5, Sp. 2141–2142 sowie Michel 1979, S. 28, 46 und 65–66.
- 261 Dinzelbacher 1999, S. 106–107; Sommerer 2004, S. 87.
- 262 Zu weiteren Deutungen vgl. Dinzelbacher 1999, S. 111–121.
- 263 Sommerer 2004, S. 89–94.

## Anmerkungen zu Kapitel VIII

- 1 Vgl. das Kapitel 4.2.1 Die Buchausgabe von 1538.
- 2 Rümelin 1998, S. 322.
- 3 Rümelin 1998, S. 316.
- 4 Vögelin und Kinkel gingen irrtümlich von einer Übermalung des Bildzyklus im 17. Jahrhundert aus und führten u. a. die dunklen Konturlinien darauf zurück. Vgl. Vögelin 1878, S. 11; Kinkel 1878a, S. 2273, und das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.
- 5 Vgl. das Kapitel 3.6.3.2 Maltechnik.
- 6 Plattner 1877a, S. 347; Plattner 1878, S. 48; Plattner 1882b, S. 2.
- 7 Vögelin 1878, S. 9; Kinkel 1878a, S. 2273.
- 8 Vögelin 1878, S. 75; Périer 1878c, S. 51. – Ausnahmen: *Schöpfung* (2), *Kaiser* (7), *Bischof* (11) und *Bauer* (35).
- 9 Vögelin 1878, S. 75; Périer 1878c, S. 51. – Beispiele: *Arbeit der ersten Eltern* (4), *Papst* (6), *Kaiser* (7), *Bischof* (11) und *Bauer* (35).
- 10 Vgl. das Kapitel 6.6 Die Veränderung der Proportionen.
- 11 Zinsli 1937, S. 60. – Vgl. die Kapitel 6.8 Die Veränderung des Vorder- und des Hintergrunds und 13.2.2 Die sog. Donauschule.
- 12 Grüneisen 1878, S. 73; Périer 1878c, S. 52; Rahn 1878, S. 9; Vögelin 1878, S. 64.
- 13 Zinsli 1937, S. 64.
- 14 Vögelin 1876b.
- 15 Vgl. das Kapitel 12.4 Hinweise zum Korridor im 1. Obergeschoss des Südtrakts.
- 16 Zinsli 1937, S. 64–65.
- 17 Poeschel 1937, S. 180. – Da das Wandbild nicht erhalten ist, lässt sich diese Zuschreibung nicht überprüfen.
- 18 Poeschel 1948, S. 227.
- 19 Vögelin datierte den Zyklus mit den Todesbildern in die Zeit vor der Reformation. Vgl. die Kapitel 1.3 Die Monographie von Friedrich Salomon Vögelin und 10. Datierung.
- 20 Vögelin 1878, S. 26. – Dieselbe Meinung vertrat Edouard Périer, vgl. Périer 1878b, S. 41.
- 21 Vögelin 1878, S. 26. – Vgl. das Kapitel 12.5 Die bemalte Fachwerkwand.
- 22 1. Gruppe: Szenen *Schöpfung* (1), *Sündenfall* (2), *Austreibung aus dem Paradies* (3) und *Arbeit der ersten Eltern* (4); 2. Gruppe: Szenen *Papst* (6) und *Kaiser* (7); 4. Gruppe: Sockelfelder Nrn. 1–8.



## Anmerkungen zu Kapitel IX

- 1 Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Bretter mit Inschriften Nrn. 1–16.
- 2 Périer 1878b, S. 42; Vögelin 1878, S. 58.
- 3 Vgl. das Kapitel 4.2.1 Die Buchausgabe von 1538.
- 4 Diese ornamentierten und «leeren» Bretter sind vermutlich alle original. Es gibt keine Hinweise, dass sie zu einem späteren Zeitpunkt anstelle der ursprünglichen Bretter angebracht worden wären.
- 5 Die Länge des Bretts Nr. 5 entspricht der Breite des Gefachs mit dem Königsbild, welches rund 15 Zentimeter schmäler als die anderen Gefache ist. – Das Brett Nr. 7 kann nicht mit dem zugehörigen Gefach verglichen werden, weil nur die linke Hälfte mit der Szene des *Abts* (13) erhalten ist.
- 6 Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 3, Szene Arbeit der ersten Eltern (4).
- 7 Vgl. das Kapitel 3.2 Der Verlust der Szene der Äbtissin.
- 8 Vögelin 1878, S. 58.
- 9 Vgl. den Katalog der Gefache, Nrn. 14, 16 und 18.
- 10 Vgl. das Kapitel 7.3 Die Darstellung Ritter, Tod und Teufel nach Albrecht Dürer.
- 11 Vgl. den Katalog der Rahmenteile Nrn. 1–16 und der Gefache Nrn. 3, 14, 16 und 18. – Auf die Auslassungen und Fehler der lateinischen Bibelzitate haben einzelne Autoren hingewiesen, vgl. Périer 1878b, S. 42; Vögelin 1878, S. 58; Woltmann 1878a, Sp. 283; Zinsli 1937, S. 52; Sörries 1998, S. 134.
- 12 Deutsche Inschriften 1999, S. 26 und 28.
- 13 Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 15.
- 14 Vögelin 1878, S. 58; Woltmann 1878a, Sp. 283.
- 15 Vögelin 1878, S. 59–60.
- 16 Beispiele: Szenen *Schöpfung* (1), *Sündenfall* (2), *Arbeit der ersten Eltern* (4), *König* (8), *Königin* (10), *Domherr* (16), *Jurist* (19), *Geizhals* (25), *Kaufmann* (26), *Schiffer* (27), *Alter Mann* (31), *Ehepaar* (32), *Herzogin* (33), *Krämer* (34), *Bauer* (35) und *Kind* (36). Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Bretter mit Inschriften Nrn. 1–3, 5–6, 8–9, 12 und 14–16, und den Katalog der Gefache, Nrn. 14, 16 und 18.
- 17 Warda 2011, S. 295–296.
- 18 Vgl. das Kapitel 4.2.1 Die Buchausgabe von 1538.
- 19 Vgl. das Kapitel 4.2.2 Die sog. Probedrucke.
- 20 Vgl. das Kapitel 4.2.1 Die Buchausgabe von 1538.
- 21 Vgl. die Kapitel 4.2.3 Die späteren Ausgaben und 10. Datierung.
- 22 Vgl. den Katalog der Rahmenteile Nrn. 1–16 und der Gefache Nrn. 3, 14, 16 und 18.
- 23 Périer 1878b, S. 43; Vögelin 1878, S. 58–59.
- 24 Woltmann 1878a, Sp. 282–283; Zinsli 1937, S. 51–52.
- 25 Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Nrn. 1, 2 und 3 und den Katalog der Gefache, Nr. 14.
- 26 Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Nrn. 1, 2, 3, 5 und 6 und den Katalog der Gefache, Nr. 3.

## Anmerkungen zu Kapitel X

- 1 Vgl. das Kapitel 1.5 Die Auffindung der Jahreszahl 1543.
- 2 Vgl. das Kapitel 3.6.5 Ergebnisse der Untersuchung 2012.
- 3 Dendrobericht 2015.
- 4 Vgl. das Kapitel 1.3 Die Monographie von Friedrich Salomon Vögelin.
- 5 Vgl. das Kapitel 3.6.3.2 Maltechnik.
- 6 Vgl. das Kapitel 9.4 Die Vorlage der Churer Todesbilder.
- 7 Vgl. das Kapitel 12.7 Die Rezeption der Churer Todesbilder.

## Anmerkungen zu Kapitel XI

- 1 Rahn 1878, S. 20; Woltmann 1878b, Sp. 301; Plattner 1882e, S. 2–3; Plattner 1885, S. 4; Caminada 1918, S. 126; Escher 1932, S. 57; Zinsli 1937, S. 48; JB HAGG 1942, S. XII; Riggenbach 1942, S. 162; JB HAGG 1943, S. XII; NBZ Nr. 245, 19.10.1943, o. S.; Bündnerische Kunstdenkmäler 1968; Weber 2010, S. 263; Wehrens 2012, S. 150. – Diejenigen Autoren, welche den Zyklus in die Jahre vor der Reformation datierten, nannten entsprechend Bischof Paul Ziegler als Auftraggeber. Vgl. Kind 1876, S. 272; Steindorff 1876, S. 126; Plattner 1877b, S. 356; Grüneisen 1878, S. 73; Périer 1878c, S. 51–52; Plattner 1878, S. 59; Plattner 1882d, S. 1–2.
- 2 Tuor 1905, S. 19; Mayer 1914, S. 91–92; Artikel «Iter, Lucius», in: HBLS Bd. 4, S. 376; HS Abt. I, Bd. 1, S. 494; Artikel «Iter, Lucius», in: HLS Bd. 6, S. 720.
- 3 Die päpstliche Bestätigung erfolgte 1542, die Bischofsweihe 1545. Papst Paul III. ernannte Iter 1546 zum Nuntius und Legaten für die Drei Bünde und die Eidgenossenschaft und erteilte ihm bedeutende Vollmachten. Vgl. Tuor 1905, S. 19 und 59; Mayer 1914, S. 95–96; Artikel «Iter, Lucius», in: HBLS Bd. 4, S. 376; HS Abt. I, Bd. 1, S. 41, 494–495, 570; Vasella 1996 c, S. 327–328; Artikel «Iter, Lucius», in: HLS Bd. 6, S. 720–721.
- 4 Paul Ziegler (1471–1541) stammte aus Nördlingen im Ries, Bayern. Der Sohn eines Tuchmachers absolvierte wahrscheinlich ein Studium in Wien. Seit 1505 war er Administrator des Bistums Chur; zwei Jahre später erhielt er die Priesterweihe. 1509 wurde Paul Ziegler zum Bischof von Chur gewählt. Vgl. HS Abt. I, Bd. 1, S. 493–494; Artikel «Ziegler, Paul», in: HLS Bd. 13, S. 709.
- 5 Mayer 1914, S. 90–97; HS Abt. I, Bd. 1, S. 494–495; Vasella 1996 c, S. 365–368; Head 2005, S. 98–99; Artikel «Iter, Lucius», in: HLS Bd. 6, S. 720–721. – Vgl. zum Bauernkrieg und zur Reformation in Graubünden die grundlegenden Aufsätze von Oskar Vasella: Vasella 1996a, S. 133–197; Vasella 1996b, S. 263–283; Vasella 1996c, S. 284–369 sowie Fischer 2017, S. 163–172.
- 6 Der aus einer adligen Bergeller Familie gebürtige Bartholomäus von Castelmur (um 1490 – † vor 23.2.1552) absolvierte ein Studium der Rechtswissenschaften in Orléans. Im Jahr 1517 fand seine Aufnahme ins Churer Domkapitel statt. Von 1527 bis 1530 amtierte er als Generalvikar, später als Dekan des Domkapitels. Bartholomäus von Castelmur gilt als ein entschiedener Verteidiger des katholischen Glaubens. Ab 1542 war er Administrator, danach Abt des Prämonstratenserklosters St. Luzi in Chur. 1549 unterlag er als Kandidat bei der Bischofswahl Thomas Planta und wurde dessen Generalvikar. Vgl. Tuor 1905, S. 32–34; HS Abt. I, Bd. 1, S. 553; Capaul 1973, S. 66–68; Artikel «Castelmur, Bartholomäus von», in: HLS Bd. 3, S. 237.
- 7 Capaul 1973, S. 30–37; Fischer 2000, S. 136–139; Fischer 2008, S. 13–16; Fischer 2017, S. 183–185.
- 8 Vgl. das Kapitel 9.4 Die Vorlage der Churer Todesbilder.
- 9 Vgl. das Kapitel 7.3.6 Bemerkungen zur Churer Darstellung.
- 10 Vgl. das Kapitel 7.2.9 Der Vertreter des Bauernstands.
- 11 *Bischof* (11), *Abt* (13), *Domherr* (16) und *Bettelmönch* (22).
- 12 Vgl. das Kapitel 7.2.4 Die Vertreter des Klerus.
- 13 Poeschel 1948, S. 225. – Diese These wird bekräftigt in: Bündnerische Kunstdenkmäler 1968; Warger 2018a, S. 2.
- 14 Poeschel 1948, S. 225.
- 15 Tripps 2005, S. 9 und 16.
- 16 Tripps 2005, S. 58.

## Anmerkungen zu Kapitel XII

- 1 Dasselbe Steinmetzzeichen eines unbekanntem Handwerkers befindet sich laut Erwin Poeschel an einem Türsturz im Schloss Haldenstein (1545), an einem Türsturz im Rathaus von Chur (1546) und an einem Wappenstein am Verwalterhaus des bischöflichen Gutes Molinara (1557), nördlich von Trimmis. Vgl. Poeschel 1948, S. 231, 296, 368, 394 und 459.
- 2 Mayer 1914, S. 96–97; Artikel «Iter, Lucius», in: HBLS Bd. 4, S. 376; von Salis 1927, S. 6–7; Poeschel 1948, S. 231–232; Clavadetscher/Meyer 1984, S. 285; Simmen 2004, S. 134.
- 3 Nüscheler 1864, S. 46; Tuor 1905, S. 19; Mayer 1914, S. 96 und Beilage 2; Artikel «Iter, Lucius», in: HBLS Bd. 4, S. 376; Escher 1932, S. 57–58; Poeschel 1948, S. 57–58, 70, 98, 122–126; HS Abt. I, Bd. 1, S. 495; Simmen 2004, S. 133–134.
- 4 Mayer 1914, S. 97.
- 5 Vgl. das Kapitel 12.3 Die Baugeschichte des Bischöflichen Schlosses.
- 6 Simon Lemnius (ca. 1511–1550) stammte aus dem Münstertal. Früh verwaist, besuchte er Schulen in Zürich, Basel, München, Ingolstadt und Wittenberg, wo er bei Philipp Melanchthon studierte. 1538 veröffentlichte er satirische Epigramme, die den Zorn von Martin Luther erregten und ihn zur Flucht aus Wittenberg veranlassten. Seit 1540 war Lemnius als Lateinlehrer an der Schule von St. Nicolai in Chur tätig. Er übersetzte die Werke antiker Autoren und schrieb eigene Texte. Das Epos *Ræteis* in lateinischen Hexametern über den Calvenkrieg von 1499 blieb unvollendet. Es lehnte sich eng an Vorbilder von Vergil, Publius Papinius Statius und Silius Italicus an. Vgl. den Artikel «Lemnius, Simon», in: HLS Bd. 7, S. 768–769.
- 7 Vögelin 1878, S. 67; Périer 1878c, S. 49; Rahn 1878, S. 20; Woltmann 1878b, Sp. 301; Brun 1882, S. 318; Plattner 1882e, S. 3; Plattner 1885, S. 4; Zinsli 1937, S. 48.
- 8 Zitiert in: Lemnius 1874, S. 89–90 (V. Buch, Verse 363–365, 378–386). – Die deutsche Übersetzung von Placidus Plattner lautet: «Stifter und Burgen und Sitten und Glaube lagen darnieder, Fort war der Präses, und Schlösser und Tempel und alternde Thürme [...]. Lucius stellte die Thürme, Burgen und Häuser in besseren Stand und krönte den Tempel, hob auch die ältesten Sitze empor aus dem Schutt und aus Trümmern, Sicherte wieder des Stifts Einkünfte in rätischen Landen, Gab ihm auf's Neue den frühern Schmuck und Ehren und Würde; Glänzenden Namen erwarb er sich auch in der Kunst und durch Wissen, huldvoll fügte Apollo dazu die Gabe der Lieder.» Zitiert in: Lemnius 1882, S. 73–74.
- 9 Franciscus Niger (ca. 1500–1563) aus Bassano del Grappa war Mönch im Benediktinerkloster S. Giustina in Padua. Er verliess das Kloster, hielt sich von 1529–1531 in Strassburg auf und stand mit verschiedenen Reformatoren in Kontakt. Seit 1538 lebte er in Chiavenna, wo er eine private Schule betrieb und klassische Sprachen unterrichtete. Er verfasste Schulbücher, einen Katechismus nach Martin Luther und die theologische Streitschrift «Tragödie vom freien Willen». Bei der 1547 in Basel erschienenen Schrift *Rhetia* handelt es sich um eine humanistische Lobschrift auf die bündnerische Freiheit und die religiöse Toleranz. Vgl. den Artikel «Niger, Franciscus», in: HLS Bd. 9, S. 266–267.
- 10 Vögelin 1878, S. 67–68; Périer 1878c, S. 49–50; Rahn 1878, S. 20; Woltmann 1878b, Sp. 301; Brun 1882, S. 318.
- 11 Zitiert in: Negri 1547, Faszikel 3, Bogen C3 recto, Blatt 3; Hinweis in: Vögelin 1878, S. 68. – Die deutsche Übersetzung von T. Schiess lautet: «Was aber ganz besondern Lobes Kunst Für sich in Anspruch nimmt, das ist die Burg; Vor kurzem schon ward über sie gesagt, Dass Martia sie heisst: jetzt ist sie mit Der Stadt vereinigt, aber weitaus prächt'ger Gestaltet und so ausgeschmückt mit stolzen Zieraten, dass sie jenen Mühen selbst Des Daedalus in keiner Hinsicht nachsteht. Bis zu den Sternen strebt die Riesenmasse Des hochehrwürd'gen Doms empor, der hier Mit höchstem Aufwand, höchster Kunst erbaut ist. Hier siehst du bis zum Himmel aufgeführt Das Römerschloss, womit Alkinous Obstgärten, zweimal tragend, und Lustgärten Vereinigt hat und Nereus Fischbehälter, Dazu lebendige Quellwasserbrunnen. Doch was der Ort als Allerwunderbarstes Darbietet, das ist Iter selbst, des Doms Vorsteher, Burgherr und auch Oberprieister, In gleichem Mass ob seiner Frömmigkeit Ehrwürdig, wie geheiligt durch Pflichttreue, Zugleich des Vaterlandes bester Vater.» Zitiert in: Schiess 1897, S. 49–50 (Verse 590–611).
- 12 Sebastian Münster (1488–1552) trat 1505 dem Franziskanerorden bei und hielt sich anschliessend in den Klöstern Heidelberg, Löwen, Freiburg i. Br., Rufach (Elsass) und Pforzheim auf. Er zählt neben Konrad Pellikan und Johannes Reuchlin zu den ersten Humanisten des deutschsprachigen Raums, die sich intensiv mit der hebräischen Sprache auseinandersetzten. 1511 erhielt Münster die Priesterwei-

- he. Nebst der Philosophie und Mathematik beschäftigte er sich mit der Kosmographie und bereiste in diesem Zusammenhang den oberrheinischen Raum. 1529 trat er aus dem Orden aus und wechselte als Hebraist an die Universität Basel. Die 1544 erstmals veröffentlichte *Cosmographia* enthält zahlreiche Karten und Abbildungen. Sie stellt ein Kompendium der historischen und geographischen Kenntnisse seiner Zeit dar. Vgl. den Artikel «Münster, Sebastian», in: HLS Bd. 8, S. 859.
- 13 Vögelin 1878, S. 68–69; Kinkel 1878a, S. 2273; Périer 1878c, S. 49; Rahn 1878, S. 20; Brun 1882, S. 318; Bener 1941, S. 8–9; Poeschel 1948, S. 15–16; Erb 1979, S. 448–449; Weber 1984, S. 176; Hilfiker 2013, S. 277–278.
- 14 Ausgabe 1550, S. 518. – In den deutschen Ausgaben der *Cosmographia* von 1576 und 1578 lautet die entsprechende Stelle: «Des Bischoffs Hoff ist inwendig und ausswendig viel Herrlicher gebawen (als der Thumbherren Häuser) und hübsch geziert mit Gemäld und Täfleten Stuben und andere Gemachen.» Ausgabe 1576, S. 749; Ausgabe 1578, S. 736. Zitiert in: Vögelin 1878, S. 68.
- 15 Die Beschreibung wird wiederholt in der *Topographia Helvetiæ, Rhætiæ, et Valesiæ* von Matthäus Merian, Franckfurt am Mayn 1642, S. 82, sowie im *Denckwürdigen und nützlichen Rheinischen Antiquarius*, Franckfurt am Mayn 1739, S. 9. Vgl. Vögelin 1878, S. 68–69.
- 16 Die Baugeschichte des Bischöflichen Schlosses ist nicht lückenlos geklärt. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die entsprechenden Kapitel im Kunstdenkmälerband von Erwin Poeschel und im Burgenbuch von Otto P. Clavadetscher und Werner Meyer sowie die Auswertung der Schriftquellen von Leza Dosch. Vgl. Poeschel 1948, S. 205–220; Clavadetscher/Meyer 1984, S. 283–287; Dosch 2012a.
- 17 Poeschel 1948, S. 205; Clavadetscher/Meyer 1984, S. 285; Dosch 2012a, S. 4.
- 18 Die Kapelle war dem heiligen Johannes geweiht. Vgl. Dosch 2012a, S. 4.
- 19 Poeschel 1948, S. 205–206; Clavadetscher/Meyer 1984, S. 286; Dosch 2012a, S. 3–4.
- 20 Tuor 1905, S. 19; Mayer 1914, S. 96; Artikel «Iter, Lucius», in: HBLS Bd. 4, S. 376; Zinsli 1937, S. 48; Poeschel 1948, S. 206–207; Clavadetscher/Meyer 1984, S. 285; Dosch 2012a, S. 5.
- 21 Poeschel 1948, S. 208; Clavadetscher/Meyer 1984, S. 285; Dosch 2012a, S. 5.
- 22 Poeschel 1948, S. 208–210; Clavadetscher/Meyer 1984, S. 285; Dosch 2012a, S. 5–6.
- 23 Poeschel 1948, S. 214; Dosch 2012a, S. 6. – Vgl. das Kapitel 3.3 Die Verlegung der Todesbilder ins Rätische Museum.
- 24 Dosch 2012a, S. 7.
- 25 Poeschel 1948, S. 207; Clavadetscher/Meyer 1984, S. 285; Dosch 2012a, S. 4–5.
- 26 Kinkel 1878a, S. 2273–2274; Périer 1878a, S. 33; Rahn 1878, S. 1; Vögelin 1878, S. 5; Schweizer Grenzpost 1882, S. 1; Zinsli 1937, S. 48.
- 27 JB HAGG 1942, S. XII; Riggenbach 1942, S. 162; JB HAGG 1943, S. XII.
- 28 Poeschel 1948, S. 215.
- 29 Poeschel 1937, S. 180; Zinsli 1937, S. 64–66; Poeschel 1948, S. 214–215. – Vgl. das Kapitel 8.2.2 Die Unterscheidung von Künstlerhänden.
- 30 Ein Fragment der Darstellung ist 2018 nach dem Rückbau eines Lifts im Zwischengeschoss zum Vorschein gekommen. Freundlicher Hinweis von Brida Pally, 12. Juni 2020.
- 31 Vögelin 1878, S. 6.
- 32 Dendrobericht 2015.
- 33 Vgl. die Kapitel 3.6.3.1 Bildträger und 3.6.3.2 Maltechnik.
- 34 Poeschel 1948, S. 220.
- 35 Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 7, Nr. 15 und Sockelfeld Nr. 5. – Das anschliessende Gefach Nr. 16 und das Sockelfeld Nr. 6 sind an der linken Schmalseite nicht abgeschrägt. Die Schmalseite des Gefachs Nr. 8 mit dem *Abt* (13) ist nicht erhalten. Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 8, Szene *Abt* (13).
- 36 Vögelin 1878, S. 6–7.
- 37 Vögelin 1878, S. 6–8.
- 38 Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 4, Szene *Kaiser* (7), und Nr. 5, Szene *des Königs* (8).
- 39 Zeichnung Nr. 21: Später in die Wandfläche eingesetzte Thüre. Vgl. das Kapitel 2.3 Die Pausen und Zeichnungen von Albert Graeter.
- 40 Vgl. das Kapitel 7.2.5 Die Vertreter der weltlichen Obrigkeit.
- 41 Kinkel 1878a, S. 2274; Périer 1878b, S. 41; Vögelin 1878, S. 26, 64 und 72; Woltmann 1878b, Sp. 300.
- 42 Vögelin 1878, S. 46 und 63.

- 43 Der Churer Maler hat die Begegnungen des Todes mit dem Kardinal, Sternenseher und Grafen sowie das Jüngste Gericht und das Wappen des Todes ebenfalls nicht nachgebildet. Vgl. das Kapitel 6.2 Die Auswahl der Szenen.
- 44 Vögelin 1878, S. 41; Riggenbach 1943, S. 14.
- 45 Poeschel 1948, S. 210–211.
- 46 An den Gefachen sind keine Hinweise auf eine Versetzung der Fachwerkwand erkennbar. Ebenso fehlen an den Rückseiten Spuren einer Ausstattung des Saals bzw. der Räume.
- 47 Das Bischöfliche Schloss war bis Mitte des 19. Jahrhunderts exterritoriales Gebiet und daher nicht öffentlich zugänglich.
- 48 Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 13, Szene Jungfrau (23).
- 49 Basel, Totentanz an der Innenseite der Friedhofsmauer des Dominikanerklosters, um 1440. Vgl. Egger 2009. – Bern, Totentanz von Niklaus Manuel an der Innenseite der Friedhofsmauer des Dominikanerklosters, 1516–1519. Vgl. Tripps 2005.
- 50 Ulm, Totentanz im Kreuzgang des Wengenklosters, 1440 (zerstört). Vgl. Scheinhammer-Schmid 2011, S. 109–136. – Ein von Simon Marmion um 1459 bemalter Altarflügel aus Saint-Omer zeigt im Hintergrund einen Kreuzgang mit einem Totentanz. Nach Stephan Kemperdick dürfte es sich dabei nicht um die Benediktinerabtei Saint-Bertin in Saint-Omer, sondern um eine fiktive Darstellung handeln. Vgl. Kemperdick 2014, S. 144–155.
- 51 Berlin, Totentanz in der Vorhalle der Marienkirche, um 1470. Vgl. Deiters/Raue/Rückert 2014.
- 52 Luzern, Spreuerbrücke mit bemalten Holztafeln von Kaspar Meglinger, 1616–1636. Vgl. Sörries 1998, S. 178–185.
- 53 Pompe 2011, S. 159 und 167. – Vgl. Anhang, 1. Die Rezeption der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein.
- 54 Es ist unklar, aus welcher Zeit dieser Totentanz stammte und wie er aussah. Vgl. Clark 1950, S. 15; Kloppeborg 2000, S. 54, Anm. 11.
- 55 Die Ausstattungen von Räumen der Rechtsprechung in bischöflichen Residenzen sind nicht umfassend untersucht. In ihrer Dissertation zu spätmittelalterlichen Wandmalereien in Regierungsräumen italienischer Kommunen behandelt Imke Wartenberg u. a. das Bildprogramm aus der Zeit um 1220/1230 im bischöflichen Rechtssprechungssitz von Bergamo (Aula della Curia). Es umfasst Darstellungen der Passion Christi, des Jüngsten Gerichts, des Erzengels Michael mit der Seelenwaage, des Rads der Fortuna und von Rechtsgelehrten. Vgl. Wartenberg 2015, S. 1–46. – Im bischöflichen Schloss Velthurns bei Brixen befindet sich im 2. Obergeschoss ein Saal, der gemäss Schriftquellen der Rechtsprechung diente. Er wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach niederländischen Druckgraphiken mit biblischen und mythologischen Figuren bemalt, die abgetrennte Köpfe in den Händen halten und laut Paola Bassetti Carlini auf die Rechtsprechung verweisen. Vgl. Bassetti Carlini 1997, S. 202.
- 56 Im Erdgeschoss des um 1200 errichteten Marsölturms im Norden der Anlage finden sich Graffiti und Rötelzeichnungen an den Wänden. Ursina Tischhauser hat nachgewiesen, dass sich hier zwischen 1640 und 1720 Gefangene aufgehalten haben. Vgl. Tischhauser 2008, S. 90–93; Fischer 2017, S. 287–289.
- 57 Nach Otto P. Clavadetscher und Werner Kundert schlossen die Ilanzer Artikel von 1524 und 1526 das geistliche Gericht von der «direkten Jurisdiktion in Vermögens- und Strafsachen und als Apellgericht» weitgehend aus. Infolge der Reformation verlor es in den meisten Bündner Gemeinden auch in «Ehe- und Benefizialsachen» jede Bedeutung. Vgl. HS Abt. I, Bd. 1, S. 512–514, hier S. 512; Fischer 2000, S. 114–127; Fischer 2017, S. 163–172.
- 58 Vgl. das Kapitel 12.4 Hinweise zum Korridor im 1. Obergeschoss des Südtrakts.
- 59 In der Kanzlei wurde der Schriftverkehr des Bistums geführt und archiviert.
- 60 Rahn 1878, S. 21; Vögelin 1878, S. 22; Zinsli 1937, S. 62–63; Weber 2010, S. 272. – Bischof Luzius Iter hat sowohl die Todesbilder als auch den Laurentiusaltar in Auftrag gegeben. Vgl. das Kapitel 12.1 Die Bautätigkeit unter Bischof Luzius Iter.
- 61 Vgl. Sörries 1998, S. 331, und das Kapitel 13.2.1 Grisaillemalereien.
- 62 Vgl. das Kapitel 2. Die bildliche Wiedergabe der Todesbilder.
- 63 Von Planta 1897, S. 167–178. – Vgl. Anhang, 3.1 Glossen zu den Churer Todesbildern von Peter Conradin von Planta.

- 64 Bossi 1856, S. 332 und 334; Caminada 1918, S. 132. – Vgl. Anhang, 3.2 Romanisches Kirchenlied.
- 65 Zinsli 1937, S. 60; von Greyerz 1925, S. 161–179.
- 66 Vgl. zum Kupferstich *Melencolia I* von Albrecht Dürer das Kapitel 7.3.1 Allgemeines.

## Anmerkungen zu Kapitel XIII

- 1 Es ist nicht geklärt, weshalb der Formschneider die Holzschnittfolge anstelle des entwerfenden Künstlers signiert hat. Vgl. das Kapitel 4.2.1 Die Buchausgabe von 1538.
- 2 Warger 2018a, S. 2.
- 3 Vgl. das Kapitel 11.4. Zeigt der Domherr die Gesichtszüge von Luzius Iter?.
- 4 Die Verfasserin dankt Dr. Albert Fischer für den Hinweis, 7.9.2010.
- 5 Rott 1933, S. 194.
- 6 Vgl. das Kapitel 1.5 Die Auffindung der Jahreszahl 1543.
- 7 Vgl. das Kapitel 1.6 Die Künstlerfrage.
- 8 Hofkünstler gehörten seit der Renaissance an kaiserlichen, königlichen, fürstlichen und bischöflichen Höfen als Dienende mit privilegiertem Status zum Hofstaat. Sie erfüllten als Architekten, Maler, Musiker oder Dichter die Repräsentationsbedürfnisse ihres Herrn. Die Hofmaler waren in leitender Stellung für die Innenausstattung der Anlagen zuständig. Alfred Woltmann beschrieb die Aufgaben von Hans Holbein d. J. 1868 wie folgt: «In Prunkgemächern und Schlafzimmern, in Haus und Hof, in Pferdestall und Küche hatten sie [Holbein und seine Mitarbeiter] bald dies, bald jenes herzurichten, zu decoriren, anzustreichen, die Möbel und den Hausrath, die Wappenbilder und Paradeschilder, die Wimpel und Flaggen der Schiffe, die Sättel der Pferde, selbst die Kuchen, die auf die Tafel kamen. Ebenso wurde ihr Talent und ihre Geschicklichkeit, ihre Erfindung wie ihre Hand für die Inszenirung von Festlichkeiten, für Augenblicksdecorationen, Schaustellungen und Prunkaufzüge in Anspruch genommen. Allen Lauen und Einfällen ihres Herrn mussten die Hofmaler zu Gebote stehen, Kleinigkeiten nahmen ihre Zeit in Anspruch, an tausend unwichtige und vergängliche Dinge mussten sie ihre Begabung und ihre Kräfte verschwenden.» Zitiert in: Woltmann 1868, S. 272; Warnke 1996, S. 255–257.
- 9 Bättschmann/Griener 1997, S. 9–10; Katalog Holbein 2006, S. 12–13.
- 10 Vgl. das Kapitel 6.8 Die Veränderung des Vorder- und des Hintergrunds.
- 11 Vgl. das Kapitel 7.2.2 Die Beinhauszene.
- 12 Vgl. das Kapitel 9.3 Die lateinischen Bibelzitate.
- 13 Vgl. das Kapitel 7.2.5 Die Vertreter der weltlichen Obrigkeit.
- 14 Da die von Holbein entworfenen Personen der sog. Randgruppe erst in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1547 veröffentlicht worden sind, wäre eine randständige Figur im Churer Zyklus ein Beweis für eine Beteiligung Holbeins. Vgl. das Kapitel 4.2.3 Die späteren Ausgaben.
- 15 Diese Zuschreibungen beruhen auf der Datierung der Todesbilder in vorreformatorische Zeit.
- 16 Vgl. das Kapitel 1.6 Die Künstlerfrage.
- 17 Der seit dem frühen 17. Jahrhundert belegte Begriff *Grisaille* wird in der kunsthistorischen Literatur für Werke verwendet, die sich im Hinblick auf ihre technischen, ästhetischen und historischen Kontexte stark unterscheiden. Vgl. Grahms-Thieme 1988, S. 3–4; Krieger 1995, S. 3; Artikel «Grisaille», in: Lexikon des Mittelalters, Bd. IV, Sp. 1719; Wiemann 2010b, S. 123–124; Bushart/Wedekind 2016, S. XVIII.
- 18 Anderes 1980, S. 125; Artikel «Grisaille», in: Lexikon des Mittelalters, Bd. IV, Sp. 1719–1720.
- 19 Der Verzicht auf Farbe konnte laut Magdalena Bushart und Gregor Wedekind zum «Gradmesser für künstlerisches Können und Originalität» werden, denn das Grau hatte bei der Suggestion von «Lebendigkeit in Referenz auf ein totes Material» oder der Behauptung einer «eigenen Farblogik» jenseits der Realität eine «noch grössere Überzeugungsarbeit zu leisten» als die bunten Farben. Ungeachtet ihrer Kunstfertigkeit standen *Grisaillen* jedoch bis ins 19. Jahrhundert wegen des geringen materiellen Werts der schwarzen und weissen Pigmente hierarchisch unter den bunten Werken. Vgl. Bushart/Wedekind 2016, S. XIII–XIV.
- 20 Artikel «Grisaille», in: Lexikon des Mittelalters, Bd. IV, Sp. 1719–1720.
- 21 Artikel «Grisaille», in: Lexikon des Mittelalters, Bd. IV, Sp. 1719–1720.
- 22 Wiemann 2010b, S. 132–133; Kemperdick 2016, S. 21–24.
- 23 Grahms-Thieme 1988, S. 167; Artikel «Grisaille», in: Lexikon der Kunst, Bd. 3, S. 23; Heller 2015, S. 229.
- 24 Es sei zudem auf Fastentücher mit monochromen Passionsszenen hingewiesen, die während der Fastenzeit vor dem Hochaltar oder den Nebenaltären aufgespannt wurden. Das älteste erhaltene und bedeutendste Beispiel dieser vom 14. bis ins 16. Jahrhundert verbreiteten Altarbehänge ist das um 1375 gefertigte sog. Parament von Narbonne. Vgl. Grahms-Thieme 1988, S. 1–2; Wiemann 2010b, S. 132.



- 25 Die in der Literatur vorgeschlagenen Datierungen schwanken zwischen 1494 und 1510, wobei die von Christian Beutler mit zahlreichen niederländischen Einflüssen begründete und von Bruno Bushart gestützte Frühdatierung «um 1495 oder kurz danach» heute weitgehend akzeptiert wird. Vgl. Wiemann 2010a, S. 57; Krause 2002, S. 119 und 128.
- 26 Der ursprüngliche Aufstellungsort des Retabels ist nicht überliefert. Vgl. Krause 2002, S. 119; Wiemann 2010a, S. 55. – Vgl. allgemein zur Grauen Passion: Krause 2002, S. 119–133; Wiemann 2010a, S. 51–73.
- 27 Materialanalysen deuten darauf hin, dass sich die Hintergrundfarben durch restauratorische Eingriffe verändert haben. Der originale Farbton dürfte einheitlich blaugrün gewesen sein. Vgl. Wiemann 2010a, S. 67–68.
- 28 Krieger 1995, S. 3–4; Wiemann 2010b, S. 123–124.
- 29 Krause 2002, S. 134–135.
- 30 Konrad 2010, S. 31.
- 31 Auf den Aussenseiten des 1516 datierten Sebastiansaltars in der Alten Pinakothek in München verwendete der Künstler nur Weiss-, Ocker- und Brauntöne, die er mit roten und grünen Akzenten versah. Die zurückhaltende, lichte Farbigkeit kontrastiert mit dem bunten, naturalistischen Kolorit der Darstellungen der Innenseite, die das Martyrium des Hl. Sebastian sowie die Heiligen Barbara und Elisabeth wiedergeben. Vgl. Krause 2002, S. 138; Wiemann 2010b, S. 143–144, 148, Abb. 122 und 152, Abb. 125.
- 32 Als «Zimmermannswunder» oder «Wellbaum-Wunder» wird eine Szene bezeichnet, in der die junge Ottilie einem Zimmermann hilft, einen handwerklich misslungenen Wellbaum als Seilspindel eines Aufzugs auf das rechte Mass zu bringen. Vgl. Konrad 2010, S. 31.
- 33 Krause 2002, S. 93 und 95.
- 34 Die beiden Flügel waren zuvor mit dem Hinweis auf einen Aufenthalt Hans Holbeins d. Ä. im Elsass ins Jahr 1509 datiert worden. Vgl. Krause 2002, S. 135; Konrad 2010, S. 29 und 31.
- 35 Den Stil der Malereien charakterisiert Krause wie folgt: «Es handelt sich um großformatige Pinselzeichnungen auf blauem Grund: Die Figuren sind in einem hellen Grau angelegt und zu einem dunkleren Grau abgeschattiert. Aufhellungen sind in Weiß, zeichnerisch als Parallel- und Kreuzschraffuren, ausgeführt oder in den Inkarnaten als dicht gestreute kurze Striche oder Punkte eingetragen. Die Binnenzeichnung erfolgte in Braun, Schattenlagen sind in Dunkelgrau angegeben. Einzelheiten, wie die Edelsteine in den Kronen und Mitren der Heiligen sind in Rot, Grün oder Blau gehalten, wobei eine Weißhöhung überzeugend Glanz und Leuchten der Steine im Licht suggeriert.», in: Krause 2002, S. 138.
- 36 Vgl. das Kapitel 8.2.2 Die Unterscheidung von Künstlerhänden.
- 37 Nay 2005, S. 252. – Vgl. das Kapitel 1.2 Erste Veröffentlichungen.
- 38 An der westlichen Schmalseite der Betloge finden sich das Wappen von Bischof Paul Ziegler und die Inschrift «anno domini 1517». Vgl. Vögelin 1878, S. 10; Poeschel 1948, S. 70.
- 39 Vögelin 1878, S. 10; Poeschel 1937, S. 180; Poeschel 1948, S. 69–70; Nay 2005, S. 252.
- 40 Die Darstellung der Gottesmutter mit dem Kind wurde 1925/1926 durch den Einbau eines Fensters zerstört. Vgl. Poeschel 1948, S. 70.
- 41 Rott 1933, S. 195; Poeschel 1948, S. 70. – Vgl. das Kapitel 12.1 Die Bautätigkeit unter Bischof Luzius Iter.
- 42 Der Konstanzer Maler Gallus Bockstorffer († 1566) führte zwischen 1550 und 1564 mehrere Aufträge, vor allem Wappenmalereien, für die Stadt Konstanz aus. 1553 empfahl ihn der Stadtrat als Maler für die Stadt Bregenz. Gallus war der Sohn von Christoph und der Bruder von Lukas Bockstorffer. Vgl. den Artikel «Bockstorffer (Bockstorf; Bockstorfer), Gallus», in: Allgemeines Künstlerlexikon Bd. 12, S. 54–55.
- 43 Der Maler Lukas Bockstorffer († 1575) lässt sich ab 1552 in Ravensburg nachweisen. Ein Jahr später bekam er vom Stadtrat Mühlhausen den Auftrag, die vom Vater Christoph begonnenen Malereien des Rathauses zu vollenden. 1567 erhielt er das Bürgerrecht von Konstanz. Lukas war der Bruder von Gallus Bockstorffer. Vgl. den Artikel «Bockstorffer (Bocksdorfer; Bockstorf; Bockstorfer; Boksdorfer; Bokstorfer), Lukas (Laux; Lux)», in: Allgemeines Künstlerlexikon Bd. 12, S. 55.
- 44 Rott 1933, S. 195. – Den Brüdern Gallus und Lukas Bockstorffer sind auch die Todesbilder zugeschrieben worden. Vgl. das Kapitel 1.6 Die Künstlerfrage.
- 45 Vögelin 1878, S. 10; Schmid 1936, S. 13–29; Knoepfli 1969, S. 138; Becker/Frehner 1998, S. 44–51; Scherer 2013, S. 9–33.
- 46 Thomas Schmid (um 1490–1550) absolvierte seine Ausbildung wohl beim Maler Wolfgang Vogt in Schaffhausen. Nach 1512 ging er auf Wanderschaft und hielt sich vermutlich in Augsburg auf. 1515 und 1516 beteiligte er sich an der Ausstattung des Saals im Kloster St. Georgen in Stein am Rhein. Später

- bemalte er die Fassade des Hauses zum Weissen Adler in Stein am Rhein und führte Wandmalereien im Agnes-Kloster in Schaffhausen und vielleicht im Oberhof in Diessenhofen aus. Vgl. Schmid 1936, S. 55–64; Artikel «Schmid, Thomas (Thoman)», in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst 1998, Bd. 2, S. 942; Artikel «Schmid, Thomas», in: HLS Bd. 11, S. 135.
- 47 Ambrosius Holbein (um 1494–1519), Augsburg, absolvierte die Ausbildung zum Zeichner und Maler vermutlich bei seinem Vater Hans Holbein d. Ä. 1515 beteiligte er sich als Geselle des Schaffhauser Malers Thomas Schmid an der Bemalung des Festsaals im Kloster St. Georgen in Stein am Rhein. Ende Jahr traten Ambrosius und sein jüngerer Bruder Hans Holbein d. J. als Gesellen in die Werkstatt des Malers Hans Herbst in Basel ein. Ambrosius Holbein bemalte 1515–1517 den südlichen Kreuzgangflügel des Klosters Klingental (1860 abgebrochen). 1517 wurde er als Mitglied in die Basler Malerzunft «Zum Himmel» aufgenommen. Er fertigte Titelbilder, Illustrationen und Initialen für verschiedene Basler Buchdrucker an und betätigte sich auch als Maler und Zeichner. Vgl. Artikel «Holbein, Ambrosius», in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst 1998, Bd. 1, S. 499–500; Artikel «Holbein, Ambrosius», in: HLS Bd. 7, S. 439.
- 48 Schmid 1936, S. 37–45; Becker/Frehner 1998, S. 51–52; Scherer 2013, S. 9.
- 49 Konrad 1992, S. 93–97.
- 50 Der Maler und Zeichner Christoph Bockstorffer (um 1480 – † vor 5.5.1553) hielt sich von 1507 bis 1513 in Luzern auf und war danach bis 1543 in Konstanz tätig. Später lebte er in Colmar, von wo er Arbeiten in Mühlhausen ausführte. Christoph war der Vater von Gallus und Lukas Bockstorffer. Vgl. den Artikel «Bockstorffer (Bocksdorf; Bocksdorfer; Bocksdorffer; Bockstorff; Bockstorfer; Bogstorff; Boksdorfer), Christoph (Christen; Christian; Christoffel)», in: Allgemeines Künstlerlexikon Bd. 12, S. 54.
- 51 Konrad 1988, S. 70–71; Konrad 1992, S. 97–99; Scherer 2013, S. 9.
- 52 In der unteren Abtsstube des Abts David von Winkelsheim und im Vorraum zu den Zimmern des Abts Jodokus sind mehrere weitere Grisailen aus der Zeit um 1510 erhalten. Sie weisen keine Farbtöne auf. Vgl. Becker/Frehner 1998, S. 32–40.
- 53 Vgl. das Kapitel 4.4.2 Die Rezeption der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein.
- 54 Vgl. das Kapitel 1.6 Die Künstlerfrage.
- 55 Sander 2014, S. 17–19. – Vgl. das Kapitel 7.3.4 Exkurs zur Rezeption der Graphik von Dürer.
- 56 Albrecht Altdorfer (um 1482/1485 – 1538) stammte aus einer Regensburger Familie. Er hatte hohe Ämter inne, so als Beisitzer des Hansgerichts, das Rechtsfragen des Handwerks beurteilte. Seit 1526 war er Mitglied des inneren und äusseren Rats sowie Stadtbaumeister. Zu Altdorfers Lehr- und Wanderzeit als Künstler gibt es keine Anhaltspunkte. Ab 1512 führte er wichtige Aufträge für Kaiser Maximilian I. aus, wie zum Beispiel mit Albrecht Dürer die Randzeichnungen für ein Gebetbuch. Am kaiserlichen Hof kam er mit den Ideen des Humanismus in Kontakt. Altdorfer war als Maler, Zeichner, Graphiker und Baumeister erfolgreich. Vgl. den Artikel «Altdorfer, Albrecht», in: Allgemeines Künstlerlexikon Bd. 2, S. 671–675; Bushart 2004.
- 57 Der vermutlich in Feldkirch gebürtige Wolf Huber (um 1490–1553) war ein Geselle und zeitweise ein Mitarbeiter von Albrecht Altdorfer. Er wurde 1515 in einer Urkunde als «in Passau wohnhaft» erwähnt, wo er später als bischöflicher Hofmaler tätig war. Huber führte zahlreiche Gemälde, Zeichnungen und Entwürfe für Holzschnitte aus. Er gilt als einer der vielseitigsten und originellsten Künstler der sog. Donauschule. Vgl. den Artikel «Huber, Wolfgang (Wolf)», in: Thieme/Becker Bd. 18, S. 21–22; Winzinger 1979.
- 58 Vgl. zur sog. Donauschule das Standardwerk von Alfred Stange, Stange 1971.
- 59 Sander 2014, S. 15–17. – Dieter Koepplin hat sich bereits 1966 mit den Einflüssen des sog. Donaustils auf die Schweizer Künstler Urs Graf, Hans Leu d. J. und Niklaus Manuel auseinandergesetzt. Vgl. Koepplin 1966, S. 6–14.
- 60 Die Ausstellung fand vom 5. November 2014 bis 8. Februar 2015 im Städel Museum in Frankfurt am Main und vom 17. März bis 14. Juni 2015 im Kunsthistorischen Museum in Wien statt. Vgl. Katalog Fantastische Welten 2014.
- 61 Vgl. die Kapitel 1.6 Die Künstlerfrage und 6.8 Die Veränderung des Vorder- und des Hintergrunds.
- 62 Künstlerische Einflüsse aus dem süddeutschen Raum lassen sich bereits bei den spätgotischen Flügelaltären in Graubünden feststellen. Als Bildschnitzer und Maler seien Ivo Strigel aus Memmingen, Hans Huber aus Feldkirch, Jörg Kändel aus Biberach und Jakob Russ aus Ravensburg sowie die Werkstatt von Niklaus Weckmann in Ulm erwähnt. Vgl. Spätgotische Flügelaltäre 1998; Konrad 1999, S. 307–329; Nay 2005, S. 243–246.

# Katalog



# Katalog der Gefache

Der Katalog der Gefache beinhaltet die Beschreibungen der Gefache mit den Todesbildern und der Sockelfelder. Ihre Nummerierung beruht auf dem Plan von Friedrich Salomon Vögelin, wobei das «leere» Gefach über der östlichen Türe mitgezählt wird (Abb. 2).

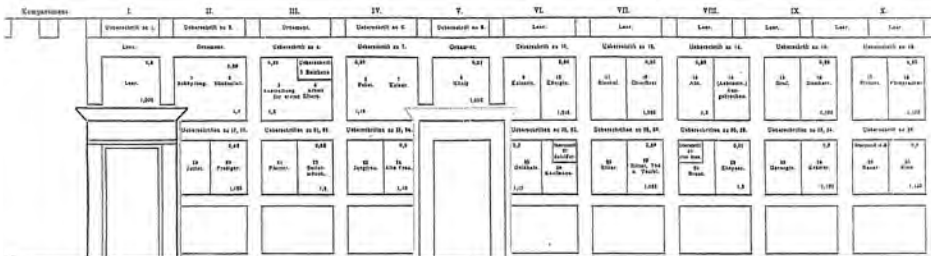


Abb. 2 Friedrich Salomon Vögelin, *Uebersicht über die Wandmalereien im bischöflichen Palast zu Chur.*

Die allgemeinen Informationen im ersten Abschnitt umfassen die Position der Gefache innerhalb der Fachwerkwand, die auf halbe Zentimeter gerundeten Masse<sup>1</sup> sowie den Aufstellungsort im Rätischen Museum und die Inventar-Nr. Es folgt eine Kurzbeschreibung der Motive, wobei sich die Seitenangaben links und rechts jeweils auf die Vorderseite der Gefache beziehen.

Im zweiten Abschnitt werden die variierenden Bezeichnungen der Szenen und ihre Position innerhalb der Ausfachung angeführt. Die Darstellungen werden detailliert beschrieben und mit ihren Vorlagen verglichen. Die Beschreibungen stützen sich auf die Betrachtung der Malereien vor Ort und auf die Fotodokumentation von 2005.

Es wird auf die zugehörigen Bretter mit Inschriften verwiesen. Die vier lateinischen Bibelzitate in den Bildfeldern werden transkribiert und mit den Ausgaben der Holzschnittfolge von 1538 und 1542 verglichen. Die Bibelverse, aus denen die Zitate entnommen sind, werden aus der Vulgata<sup>2</sup> übernommen. Zudem wird die jeweilige Stelle aus der Einheitsübersetzung der Bibel<sup>3</sup> angegeben.

Der dritte Abschnitt beinhaltet Beobachtungen zur Baugeschichte, Restaurierungsgeschichte und Maltechnik sowie zum Bildträger und Erhaltungszustand. Die in den entsprechenden Kapiteln gewonnenen Erkenntnisse werden soweit möglich auf die einzelnen Gefache übertragen. Schliesslich wird erstmals die fotografische und zeichnerische Dokumentation der Todesbilder zusammengestellt.

1 Die von Gion Signorell ermittelten Masse geben jeweils in der Breite und Höhe die grösste Ausdehnung der Gefache wieder. Sie beruhen auf der Vermessung durch die Firma «Mazzetta & Menegon Partner AG», Untervaz, im Februar 2012. Vgl. Signorell 2019.

2 Vulgata 2007.

3 Einheitsübersetzung der Bibel 2015.

## 2. Gefach: Schöpfung (1) und Sündenfall (2)

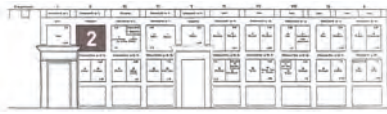


Taf. I Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 2, Szenen *Schöpfung* (1) und *Sündenfall* (2). Domschatzmuseum Chur.

65 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die Erschaffung Evas*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

66 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Sündenfall*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.





Inventar-Nr. RM: TB.1.  
 Masse: 136 x 115,5 Zentimeter.<sup>4</sup>  
 Position innerhalb des Zyklus: Oberes Register,  
 2. Spalte.<sup>5</sup>  
 Aufstellung im Rätischen Museum: Nordwand.<sup>6</sup>

Die nahezu quadratische Schöpfungsszene nimmt etwa zwei Drittel der Fläche des Bildfeldes ein. Sie ist am Ufer eines Gewässers situiert, das zugleich den Vordergrund der benachbarten, in kleinerem Massstab gezeigten Darstellung des Sündenfalls bildet.<sup>7</sup> Im Hintergrund trennt ein Baum die beiden Motive (Taf. I, Abb. 65, Abb. 66).

## Beschreibung

## Schöpfung (1)

Bezeichnung der Szene: *Schöpfung*.

Weitere Bezeichnung: *Die Erschaffung des Menschen*.<sup>8</sup>

Bild-Nr.: 1.

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Die schoepffung aller ding. (Die Erschaffung Evas)*<sup>9</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der mit einem Strahlenkranz ausgezeichnete, am Boden knieende Gottvater nimmt Eva aus der Seite des schlafenden, nackten Adam heraus. Er ist mit einem Gewand mit weich fallenden Falten und einem Mantel mit Bordüre bekleidet und trägt eine mit Edelsteinen besetzte Krone. Der bärtige Schöpfer neigt sich leicht nach vorne und umfasst mit beiden Händen den Oberkörper von Eva. Sie hält ihre Hände anbetend nach oben und blickt zu Gottvater empor. Ihre langen, hellen Haare sind gelockt. Adam liegt auf dem Rücken. Den rechten Unterschenkel hat er über den linken gelegt, die linke Hand hält er an den Kopf.

Der Hintergrund wird mittels Bäumen und verschiedener, friedlich nebeneinander gezeigter Tiere als Paradies charakterisiert. Im Vordergrund sind Fische und ein Vogel abgebildet, dahinter ein Rind und ein Luchs sowie eine Hirschkuh (?), ein Hirsch und ein Pferd.

Am oberen Bildrand erzeugen drei pausbäckige Windgötter Winde. Dazwischen befinden sich die Mondsichel und die Sonne.<sup>10</sup>

## Bemerkungen zur Umsetzung

Die gemalte Schöpfungsszene ist im Unterschied zur hochrechteckigen graphischen Vorlage beinahe quadratisch. Das veränderte Format bedingte eine Anpassung des

<sup>4</sup> Signorell 2019.

<sup>5</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>6</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>7</sup> Beim gemeinsamen Vordergrund der beiden Szenen handelt es sich um eine Ausnahme im Bildzyklus. Die anderen Motive sind durch Bäume, Säulen oder Ornamentbänder ganz voneinander getrennt.

<sup>8</sup> Von Planta 1897, S. 167.

<sup>9</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 279.

<sup>10</sup> Literatur: Vögelin 1876a; Plattner 1877a, S. 347–348; Kinkel 1878a, S. 2273; Kinkel 1878b, S. 2291; Plattner 1878, S. 49–50; Vögelin 1878, S. 13–14; Plattner 1882b, S. 2; von Planta 1897, S. 167; Caminada 1918, S. 129; Poeschel 1948, S. 221–222; Weber 2010, S. 267.

Motivs. Der Maler beschnitt den Hintergrund und vergrösserte die am Schöpfungsakt beteiligten Figuren. Den Adam stellte er stämmiger dar als im Holzschnitt. Das schmale Gewässer am unteren Bildrand wurde in die benachbarte Szene verlängert.

Der Künstler reduzierte die Anzahl der Tiere. Im Hintergrund liess er einen Reiher und zwei nicht bestimmbare Tiere weg, im Vordergrund einen Hund und eine Eidechse. Den im Vordergrund des Holzschnitts gezeigten Hasen und eine Schnecke bildete er nicht nach.

Die Wolken sind im gemalten Bild nicht wie in der Vorlage mit Sternen besetzt, die Sonne und der Mond nicht personifiziert wiedergegeben.

## Sündenfall (2)

### Beschreibung

---

Bezeichnung der Szene: *Sündenfall*.

Weitere Bezeichnung: –

Bild-Nr.: 2.

Position innerhalb der Ausfaltung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Adam Eua im Paradyß*. (*Der Sündenfall*)<sup>11</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Die Darstellung des Sündenfalls ist kleiner abgebildet als jene der Schöpfung. Sie befindet sich in der oberen rechten Ecke des Bildfeldes. Ihre Breite beträgt fast 40 Zentimeter; dies entspricht etwa einem Drittel der Breite der Ausfaltung.

Die Stammeltern halten sich zu beiden Seiten eines Feigenbaums (Baum der Erkenntnis) auf. Die rechts mit übereinander gelegten Beinen am Boden sitzende Eva hält mit der rechten Hand eine Feige in die Höhe. Sie schaut zur gekrönten Schlange mit weiblichen Zügen empor, die sich den Baumstamm herunter windet. Adam legt den linken Arm um den Stamm und pflückt mit der rechten Hand eine Feige. Er blickt ebenfalls in die Höhe. Hinter dem Baum weidet ein Schaf.

Im Vordergrund sind ein Gras fressender Hase, eine kriechende Schnecke und ein mit dem rechten Vorderbein spielender Affe abgebildet. Ihre Proportionen entsprechen nicht der Realität: Der Kopf des Hasen und die Schnecke sind zu gross, der Affe ist hingegen zu klein wiedergegeben. Das Gelände wird durch unterschiedlichen Bewuchs und variierende Hell-Dunkel-Werte gegliedert.<sup>12</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Die Proportionen des Sündenfalls entsprechen etwa denjenigen des hochformatigen Holzschnitts. Durch die Verschiebung der Szene in die obere rechte Ecke der Ausfaltung und ihre Verkleinerung entsteht eine Wirkung von Distanz. Das Gewässer und die Wiese im unteren Drittel des Bildfeldes werden vom Betrachter weniger als Vordergrund des Sündenfalls denn als Fortsetzung der Schöpfungsszene wahrgenommen.

<sup>11</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 279.

<sup>12</sup> Literatur: Vögelin 1876a; Plattner 1877a, S. 348; Kinkel 1878b, S. 2291; Plattner 1878, S. 49–50; Vögelin 1878, S. 13–15; Plattner 1882b, S. 2; von Planta 1897, S. 167; Caminada 1918, S. 129; Poeschel 1948, S. 221–222; Weber 2010, S. 267.



Im Unterschied zur Vorlage trägt die Schlange im Churer Bildzyklus eine Krone. Der Maler versetzte den Affen, der sich im Holzschnitt hinter Eva befindet, in den Vordergrund. Die im Vordergrund der Vorlage gezeigte Eidechse, den Hund und den Igel sowie das Pferd, den Hirsch und die Ziege im Mittelgrund bildete er nicht nach. Das Wandbild verliert dadurch an Dichte.

Inschriften	Bretter mit Inschriften Nrn. 1 und 2. <sup>13</sup>
Erhaltungszustand	Schöpfung: Das linke Auge von Gottvater ist beschädigt.
Bildträger und Maltechnik	–
Baugeschichte	Dendrochronologische Datierung des linken Balkens: 1540. <sup>14</sup>
Restaurierungs- geschichte	– Herbst 1978 und Ende Oktober 1980 – Mitte Januar 1981: Restaurierung des Gefachs durch Oskar Emmen- egger, Merlischachen. <sup>15</sup> (?)
Fotodokumentation	– Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Res- taurierung, [1943]. <sup>16</sup> – Mittelformat-Dia, [1971]. <sup>17</sup> – Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976. <sup>18</sup> – Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restau- rierung, 30. November 2005. – UV-Aufnahme von Ralph Feiner, Malans. Szene der Schöpfung. Zustand vor der Restaurierung, Februar 2012. – Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Res- taurierung, 28. April 2020.
Zeichnerische Dokumentation	– Pause von Albert Graeter (?), um 1878. <sup>19</sup> – Zeichnung von Albert Graeter, um 1878. <sup>20</sup> – Federzeichnung von Johannes Weber. <sup>21</sup>

<sup>13</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Bretter mit Inschriften Nrn. 1 und 2.

<sup>14</sup> Dendrobericht 2015, Probe Nr. 14.

<sup>15</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungs-  
ateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

<sup>16</sup> EAD, Nr. 54282, B.3287.

<sup>17</sup> RM, [MFD-Nrn. 1–2].

<sup>18</sup> EAD, Nr. 1.

<sup>19</sup> StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1744.

<sup>20</sup> StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1734.

<sup>21</sup> Plattner 1885, Taf. 1.

### 3. Gefach: Austreibung aus dem Paradies (3), Arbeit der ersten Eltern (4) und Beinhaus (5)



Taf. II Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 3, Szenen *Austreibung aus dem Paradies* (3), *Arbeit der ersten Eltern* (4) und *Beinhaus* (5). Domschatzmuseum Chur.

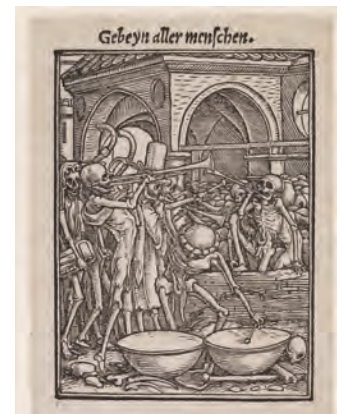
67 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die Vertreibung aus dem Paradies*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

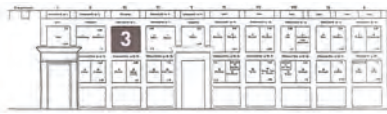


68 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Adam bebaut die Erde*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



69 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die Gebeine aller Menschen*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.





Inventar-Nr. RM: TB.2.  
 Masse: 136,5 x 115 Zentimeter.<sup>22</sup>  
 Position innerhalb des Zyklus: Oberes Register,  
 3. Spalte.<sup>23</sup>  
 Aufstellung im Rätischen Museum: Ostwand.<sup>24</sup>

Die Darstellungen der Austreibung aus dem Paradies und der Arbeit der ersten Eltern werden durch einen Baum, der sich über die gesamte Höhe des Bildfeldes erstreckt, voneinander getrennt. Am oberen Rand verdeckt ein schmales rechteckiges Feld mit einer lateinischen Inschrift den Stamm und zwei abgehende Äste. Es ist bezüglich der Mitte der Ausfachung nach rechts verschoben. Die zweizeilige Inschrift lautet: VAE VAE. VAE HABITANTIBVS (obere Zeile), IN TERRA APOC VIII CA. (untere Zeile). An das Feld mit der Inschrift stösst die kleine Szene des Beinhauses in der oberen rechten Ecke (Taf. II, Abb. 67, Abb. 68, Abb. 69).

## Beschreibung

## Austreibung aus dem Paradies (3)

Bezeichnung der Szene: *Austreibung aus dem Paradies.*

Weitere Bezeichnungen: *Vertreibung aus dem Paradies,*<sup>25</sup> *Austreibung der ersten Eltern.*<sup>26</sup>

Bild-Nr.: 3.

Position innerhalb der Ausfachung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Vßtribung Ade Eue. (Die Vertreibung aus dem Paradies)*<sup>27</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

In der linken oberen Ecke fliegt ein Engel inmitten einer Wolke vom Himmel herab und vertreibt Adam und Eva aus dem Paradies. Mit der linken Hand hält er eine Schwertscheide, mit der erhobenen Rechten das Flammenschwert. Der Engel wird in Untersicht gezeigt.

Adam wendet seinen Kopf im Laufen zurück und blickt erschreckt zum Engel empor. Die Arme streckt er leicht angewinkelt nach vorne. Eva folgt mit geringem Abstand. Sie legt ihm den linken Arm um die Schultern und verdeckt mit der rechten Hand ihre nackte linke Brust. Ihr vorderes rechtes Bein wird durch das rechte Bein von Adam teilweise verdeckt. Eva schaut frontal zum Betrachter. Die linke Augenpartie ist erhalten, das übrige Gesicht beschädigt. Die langen gelockten Haare sind über der Stirn gescheitelt. Sie wird wie Adam in Dreiviertelansicht abgebildet.

Am rechten Bildrand begleitet eine musizierende Todesgestalt die Vertreibung der ersten Eltern aus dem Paradies. Das springende Skelett hält eine Fidel. Es trägt einen Rock mit Zipfeln.

Den Hintergrund bilden die erwähnte Wolke, Felsen und blaugrüne Partien, die den Himmel wiedergeben. Die felsige Landschaft setzt sich in der Szene der Arbeit der ersten Eltern fort. Der Vordergrund ist mit einzelnen Gräsern und grüner Farbe als

<sup>22</sup> Signorell 2019.

<sup>23</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>24</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>25</sup> Von Planta 1897, S. 168; Weber 2010, S. 267.

<sup>26</sup> Vögelin 1878, Übersichtsplan im Anhang.

<sup>27</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 279.

Wiese charakterisiert. Am linken Bildrand liegt ein Steinbock zwischen zwei Baumstämmen.<sup>28</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Während die ersten Eltern und das Gerippe im Holzschnitt auf die untere Bildhälfte begrenzt sind, beanspruchen sie in der gemalten Darstellung fast drei Viertel der Höhe der Ausfächung. Der Maler hebt die deutliche Trennung in eine untere und eine obere Zone auf und schiebt diese ineinander. Dies bedingt eine Verkleinerung des Engels, der dadurch beengt wirkt und seine Monumentalität verliert.<sup>29</sup>

Adam, Eva und die Todesgestalt sind im Wandbild proportional grösser abgebildet als im Holzschnitt und füllen die verfügbare Fläche mehr aus. Eva wird nicht wie in der Vorlage im Profil wiedergegeben, sondern wie Adam in einer Dreiviertelansicht. Sie schaut frontal zum Betrachter. Die parallelen Körper erscheinen weniger schlank und schwerfälliger.<sup>30</sup>

Während das Skelett in der Vorlage durch einen Baum getrennt zur Linken Adams auftritt, ist es im Wandbild hinter dessen Armen, d. h. in geringerem Abstand, und räumlich gestaffelt angeordnet. Sein angewinkelter linker Arm, das linke Knie und das Musikinstrument erstrecken sich bis vor den Baum, der die dritte von der vierten Szene trennt. Dadurch entsteht der Eindruck einer Drehung im Uhrzeigersinn, welche der Rückwärtsbewegung von Adams Kopf entspricht.

Der Vordergrund dehnt sich im Wandbild weniger aus als im Holzschnitt. Der Maler ergänzte die Felsen im Hintergrund,<sup>31</sup> die sich in der benachbarten Szene fortsetzen, den Steinbock am linken Bildrand und ein blockförmiges Element in der unteren rechten Ecke. Einzelne Bäume bildete er nicht nach.

### Arbeit der ersten Eltern (4)

### Beschreibung

---

Bezeichnung der Szene: *Arbeit der ersten Eltern*.

Weitere Bezeichnungen: *Adam baut die Erde*,<sup>32</sup> *Arbeit der ersten Menschen*,<sup>33</sup> *Arbeit der Stammeltern*.<sup>34</sup>

Bild-Nr.: 4.

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Adam bawgt die erden*. (*Adam bebaut die Erde*)<sup>35</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

<sup>28</sup> Literatur: Vögelin 1876a; Plattner 1877a, S. 348; Kinkel 1878b, S. 2291; Périer 1878a, S. 34; Plattner 1878, S. 50; Rahn 1878, S. 5; Vögelin 1878, S. 15–17; Woltmann 1878a, Sp. 284–285; Plattner 1882b, S. 2; von Planta 1897, S. 168; Caminada 1918, S. 129; Zinsli 1937, S. 59–60; Poeschel 1948, S. 221–222; Weber 2010, S. 264, 267; Weber 2011a, S. 139–140.

<sup>29</sup> Vögelin 1878, S. 17; Woltmann 1878a, Sp. 285; Weber 2011a, S. 139.

<sup>30</sup> Vögelin 1878, S. 17; Weber 2011a, S. 139–140.

<sup>31</sup> Zinsli 1937, S. 59–60.

<sup>32</sup> Plattner 1885, S. 7; Zinsli 1937, S. 57.

<sup>33</sup> Vögelin 1878, S. 19.

<sup>34</sup> Weber 2010, S. 267.

<sup>35</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 279.

Im Vordergrund bearbeitet Adam nach vorne gebeugt mit einem hölzernen Stock den Boden. Er trägt ein härenes Gewand. Der kräftige Körper wird wie in der benachbarten Szene in einer Dreiviertelansicht gezeigt. Zur Linken begleitet ihn eine Todesfigur, die seine gebückte Haltung nachahmt und ebenfalls mit beiden Händen einen Stock hält. Die Stöcke überkreuzen sich am rechten Bildrand. Im Hintergrund stillt Eva ihren ersten Sohn Kain.<sup>36</sup> Sie wird sitzend und mit einem kurzen Gewand gezeigt. Eva trägt das Kind im rechten Arm und hält in der linken Armbeuge eine Spindel. Ihre linke Hand führt die Brust zum Mund des Kindes. Durch die Wiedergabe in einem kleineren Massstab entsteht der Eindruck von Distanz. Die Darstellung der Arbeit der ersten Eltern ist in einer felsigen Landschaft situiert, welche zusammen mit dem blaugrünen Himmel die Fortsetzung der vorangehenden dritten Szene bildet.<sup>37</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Im Wandbild sind Adam und die Todesfigur im Unterschied zur graphischen Vorlage nicht auf die untere Hälfte begrenzt, sondern sie nehmen etwa zwei Drittel der Höhe und die gesamte Breite des Bildfeldes ein. Durch die veränderten räumlichen Verhältnisse wirkt Adams Körper massiger und weniger muskulös als sein Vorbild. Das Skelett hält seinen geknickten Stock fast senkrecht. Der Maler stellte Eva mit Kain proportional kleiner dar als im Holzschnitt, wobei die Wiedergabe nur eines Kindes mit der Vorlage übereinstimmt.<sup>38</sup>

Die Gestaltung des Hintergrundes im Wandbild unterscheidet sich in verschiedener Hinsicht vom Holzschnitt: Holbein bildete in der ausgedehnten Fläche einen mit Schraffuren versehenen Berg und mehrere kahle Bäume ab. Der Maler schränkte den Hintergrund durch die grosse Wiedergabe von Adam und der Todesfigur, die Platzierung des Feldes mit der lateinischen Inschrift am oberen Rand und das Einfügen der Beinhauszene in der oberen rechten Ecke räumlich ein. Er ersetzte den schraffierten Berg durch zackige Felsen und liess die unbelaubten Bäume weg. Den Vordergrund ergänzte er um Grasbüschel, während er die Sanduhr am linken Rand nicht übernahm.<sup>39</sup>

### Beschreibung

---

### Beinhaus (5)

Bezeichnung der Szene: *Beinhaus*.

Weitere Bezeichnungen: *Gebeine aller Menschen*,<sup>40</sup> *Gebein*,<sup>41</sup> *Beinhausmusik*.<sup>42</sup>

Bild-Nr.: 5.

Position innerhalb der Ausfachtung: Rechte Bildhälfte. Kleines Bild in der oberen rechten Ecke.

<sup>36</sup> Mehrere Autoren schreiben, dass Eva mit ihren Söhnen Kain und Abel dargestellt sei. Diese falsche Angabe geht vermutlich auf die 1878 veröffentlichte Lithographie nach Albert Graeter zurück, in der neben Eva ein zweites Kind steht (Abb. 9). Vgl. Kinkel 1878b, S. 2291; Périer 1878a, S. 34; Woltmann 1878a, Sp. 285; Vögelin 1878, S. 18; Zinsli 1937, S. 57.

<sup>37</sup> Kinkel 1878b, S. 2291; Woltmann 1878a, Sp. 283. – Literatur: Vögelin 1876a; Kinkel 1878b, S. 2291; Périer 1878a, S. 34; Rahn 1878, S. 6; Woltmann 1878a, Sp. 284–285; Vögelin 1878, S. 16–19, 64, 80; Caminada 1918, S. 129; Zinsli 1937, S. 57, 59–60; Poeschel 1948, S. 221–222; Weber 2010, S. 267; Weber 2011a, S. 140.

<sup>38</sup> Weber 2011a, S. 140.

<sup>39</sup> Weber 2011a, S. 140.

<sup>40</sup> Woltmann 1878a, Sp. 283.

<sup>41</sup> Zinsli 1937, S. 57.

<sup>42</sup> Weber 2010, S. 267.

Vorlage: Holzschnitt *Gebeyn aller menschen. (Die Gebeine aller Menschen)*<sup>43</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

In der oberen rechten Ecke der Darstellung der Arbeit der ersten Eltern befindet sich ein kleineres, fast quadratisches Motiv, welches an das Feld mit der lateinischen Inschrift anschliesst. Seine Breite beträgt 22 Zentimeter, seine Höhe 23,5 Zentimeter. Die selbstständige Szene wird links und unten mit einer feinen dunklen Linie gerahmt und hebt sich mittels eines dunkelgrauen Grundes vom landschaftlichen Hintergrund der benachbarten Szene ab. Sie zeigt mehrere Skelette vor einem Beinhaus, die gerade und S-förmig gewundene Trompeten und ein Krummhorn spielen wie auch Pauken schlagen. Am linken Bildrand trägt ein Gerippe einen zylinderförmigen, nicht identifizierbaren Gegenstand; ein anderes hält mit der rechten Hand eine Grabschaufel empor. Im Mittelgrund stehen zwei musizierende Skelette hinter einer Mauer. Den Hintergrund bilden das Beinhaus mit Arkaden und der blaugrüne Himmel.

Die Beinhauszene ist hinsichtlich des kleineren Formats und der Integration in ein grösseres Bild mit den Darstellungen des *Schiffers* (27) und des *Alten Mannes* (31) vergleichbar.<sup>44</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

Der Maler bildete die hochrechteckige Vorlage fast quadratisch nach. Das Skelett am linken Rand, das im Holzschnitt mit hängenden Brüsten und einer Haube als weiblich charakterisiert wird, zeigt er als männlich.<sup>45</sup> Es trägt den erwähnten zylinderförmigen Gegenstand anstelle einer in der Vorlage abgebildeten Drehleier.<sup>46</sup> Die benachbarten musizierenden Figuren sind im Wandbild im Unterschied zur graphischen Vorlage ohne Kleider wiedergegeben; jene, welche die Pauken schlägt, bückt sich weniger tief.<sup>47</sup> In der gemalten Darstellung ist nur ein Krummhorn statt der beiden Krummhörner des Holzschnitts erkennbar. Eines der Gerippe hält eine Grabschaufel in die Höhe, deren gewölbtes Blatt sich an der Stelle eines Zylinderhutes befindet.<sup>48</sup>

Im Mittelgrund bildete der Maler die Gebeine im Beinhaus nicht nach. Er veränderte die Haltung des musizierenden Skeletts und ersetzte das teilweise verdeckte Gerippe der Vorlage durch eines am rechten Rand. Den architektonischen Hintergrund reduzierte er um einen Turm mit Zinnen (links) und eine Innenmauer mit rundem Fenster (rechts).<sup>49</sup>

<sup>43</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 279.

<sup>44</sup> Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 14, Szene Schiffer (27), und Nr. 16, Szene Alter Mann (31). – Literatur: Kinkel 1878a, S. 2273; Kinkel 1878b, S. 2291; Périer 1878a, S. 34–35; Rahn 1878, S. 6, 10–11; Vögelin 1878, S. 18–19, 80; Woltmann 1878a, Sp. 282–283, 285; Caminada 1918, S. 129; Zinsli 1937, S. 57; Weber 2010, S. 264, 267; Weber 2011b, S. 433–437.

<sup>45</sup> Vögelin 1878, S. 18; Woltmann 1878a, Sp. 285.

<sup>46</sup> Vgl. das Kapitel 7.2.2 Die Beinhauszene.

<sup>47</sup> Vögelin 1878, S. 18.

<sup>48</sup> Dieser Unterschied wird auf ein Missverständnis des Malers bzw. des Formschneiders zurückgeführt. Vgl. Rahn 1878, S. 10–11; Woltmann 1878a, Sp. 285; Zinsli 1937, S. 57; Kinkel 1878b, S. 2291; Vögelin 1878, S. 18.

<sup>49</sup> Vögelin 1878, S. 18; Woltmann 1878a, Sp. 285.

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 3. <sup>50</sup>
Transkription der Inschrift in der Szene der Arbeit der ersten Eltern (4)	<i>VAE VAE. VAE HABITANTIBVS IN TERRA APOC VIII CA.</i>
Vorlage	Inschrift zur Beinhauszene. <sup>51</sup>
Bibelstelle	Apocalypsis 8,13. <sup>52</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Væ væ væ habitantibus in terra. APOCALYPSIS VIII. Cuncta in quibus spiraculum vitæ est, mortua sunt. GENESIS VII</i> » <sup>53</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Væ, væ, væ habitantibus in terra. APOC. VIII Cuncta in quibus spiraculū vitæ est, mortua sunt. GEN. VII</i> » <sup>54</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	Die erste Hälfte der Inschrift wurde wiedergegeben. Die Angabe CA. (Kapitel) wurde ergänzt. Die abgekürzte Angabe der Bibelstelle APOC. VIII geht auf die Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542 zurück.
Erhaltungszustand	Austreibung aus dem Paradies: Das Gesicht von Eva ist beschädigt.
Bildträger und Maltechnik	Austreibung aus dem Paradies: Das Flammenschwert des Engels weist rote gewellte Linien auf.
Baugeschichte	–
Restaurierungsgeschichte	– Herbst 1978 und Ende Oktober 1980 – Mitte Januar 1981: Restaurierung des Gefachs durch Oskar Emmenegger, Merlischachen. <sup>55</sup> (?)

50 Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 3.

51 Vögelin 1878, S. 16, Anm. 23.

52 Apc 8,13: *et vidi et audivi vocem unius aquilae volantis per medium caelum dicentis voce magna vae vae vae habitantibus in terra de ceteris vocibus tubae trium angelorum qui erant tuba canituri (Und ich sah und hörte: Ein Adler flog hoch am Himmel und rief mit lauter Stimme: Wehe! Wehe! Wehe den Bewohnern der Erde! Noch drei Engel werden ihre Posaunen blasen. Offb 8,13).*

53 Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 20.

54 Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

55 Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

- Fotodokumentation
- Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>56</sup>
  - Mittelformat-Dia, [1971].<sup>57</sup>
  - Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>58</sup>
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.<sup>59</sup>
  - Foto von Gaby Weber, 2011. Szene des Beinhauses.<sup>60</sup>
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.
- Zeichnerische Dokumentation
- Pause von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>61</sup>
  - Zeichnung von Albert Graeter, um 1878.<sup>62</sup>
  - Lithographie nach Albert Graeter.<sup>63</sup>
  - Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>64</sup>

<sup>56</sup> EAD, Nr. 54283, B.3272.

<sup>57</sup> RM, [MFD-Nrn. 3–5].

<sup>58</sup> EAD, Nr. 2.

<sup>59</sup> Weber 2011a, S. 139.

<sup>60</sup> Weber 2011b, S. 432.

<sup>61</sup> StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1752.

<sup>62</sup> StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1732.

<sup>63</sup> Vögelin 1878, Taf. I; Weber 2011a, S. 146.

<sup>64</sup> Plattner 1885, Taf. 2; Weber 2011a, S. 150.



## 4. Gefach: Papst (6) und Kaiser (7)



Taf. III Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 4, Szenen *Papst* (6) und *Kaiser* (7). Domschatzmuseum Chur.



70 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Papst*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

47 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Kaiser*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



Inventar-Nr. RM: TB.3.

Masse: 134 x 115 Zentimeter.<sup>65</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Oberes Register, 4. Spalte.<sup>66</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Ostwand.<sup>67</sup>

Das 4. Gefach zeigt den thronenden Papst links und den ebenfalls auf einem Thron sitzenden Kaiser rechts. Sie wenden sich einander zu. Die beiden Motive haben einen gemeinsamen landschaftlichen Hintergrund. Als Trennelement wird erstmals im Zyklus eine Säule abgebildet. Sie ist im unteren Abschnitt kanneliert und weist Akanthusblätter über einem dreifachen Wulstring auf. Der Schaft verjüngt sich nach oben (Taf. III, Abb. 70, Abb. 47).

## Papst (6)

### Beschreibung

Bezeichnung der Szene: *Papst*.

Weitere Bezeichnung: –

Bild-Nr.: 6.<sup>68</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Papst*.<sup>69</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Papst ist im Begriff, dem vor ihm knienden Kaiser die Krone aufzusetzen, als eine grinsende Todesfigur mit einer Sanduhr hervortritt und ihn vom Leben abberuft. Ohne die Anwesenheit des Skeletts zu bemerken, blickt der Papst auf die blütenförmig mit Edelsteinen besetzte Bügelkrone in seinen Händen. Er trägt die Tiara und ein liturgisches Gewand mit einer Brosche. Der jugendlich wirkende Kaiser setzt mit erhobener linker Hand zum Kuss des päpstlichen Fusses an. Zu seiner Linken liegt der Reichsapfel.

An der Krönungszeremonie nehmen ein Kardinal und ein Bischof teil. Sie sind durch Kardinalshut und -stab bzw. Mitra und Bischofsstab identifiziert. Beide blicken zur Krone in den Händen des Papstes. Der Kardinal hält mit der linken Hand eine Gewandfalte; der Bischof trägt ein Buch mit sich. Die Todesfigur nähert sich dem Papst von rechts hinten. Sie springt vor dem Baldachin des Throns empor und wendet sich dem Sterbenden grinsend zu, wobei zwischen den beiden Köpfen nur ein geringer Abstand besteht. Das Skelett wird mittels Brüsten und längeren Haarsträhnen als weiblich gezeigt. Die vom Papst weitgehend verdeckte Figur hält mit der linken Hand eine Sanduhr in die Höhe. Es handelt sich um die erste Sanduhr im Bildzyklus.<sup>70</sup>

Hinter dem Kardinal befindet sich ein zweites Gerippe, das mit dem linken Arm die Säule umschliesst, welche das Papstbild von der benachbarten Darstellung des Kaisers trennt. Der linke Arm und das linke Bein des Skeletts sind vor der männlichen Figur am linken Rand der Kaiserszene angeordnet, wodurch eine räumliche Wirkung

<sup>65</sup> Signorell 2019.

<sup>66</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>67</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>68</sup> Nach Peter Conradin von Planta Bild-Nr. 5, in: von Planta 1897, S. 168.

<sup>69</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 280.

<sup>70</sup> Der Maler hat die Sanduhr, die in der Holzschnittfolge erstmals am linken Rand der vierten Szene abgebildet ist, in der Darstellung der *Arbeit der ersten Eltern* (4) nicht übernommen. Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 3, Szene Arbeit der ersten Eltern (4).

entsteht. Die Wiedergabe einer zweiten Todesfigur stellt im Wandbildzyklus wie in der Holzschnittfolge eine Ausnahme dar; sie findet nur in den Szenen der *Alten Frau* (24) und der *Herzogin* (33) eine Parallele.<sup>71</sup>

Der Thron in der linken Bildhälfte weist am linken Rand eine säulenartige geschnitzte Lehne mit einem geflügelten weiblichen Wesen über der gestuften Basis und einem geflügelten Totenkopf über dem Kapitell auf. Er wird von einem Baldachin mit Quasten überspannt. Der landschaftliche Hintergrund, eine dörfliche Siedlung vor einer Bergkette,<sup>72</sup> setzt sich in der benachbarten Szene des Kaisers fort.<sup>73</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Im Holzschnitt wird die Krönung des Kaisers durch den Papst von zwei Teufeln begleitet. Der eine hält sich oben links am Baldachin, der andere fliegt oben rechts mit einer fünffach versiegelten Urkunde heran. Holbein zeigt, dass der Papst nicht nur vom Tod, sondern auch vom lauenden Teufel oben links abgeholt wird.<sup>74</sup> Im Wandbild fehlen die beiden Teufel der graphischen Vorlage.<sup>75</sup> Der Maler hat anstelle des Teufels mit der Urkunde die erwähnte felsige Landschaft in die Szene integriert.<sup>76</sup>

Die gemalte Papstfigur ist mit dem Holzschnitt weitgehend identisch. Das erste Gerippe hält eine Sanduhr empor, während es sich in der Vorlage mit gestrecktem linkem Arm auf einen Stock abstützt.<sup>77</sup> Im Wandbild wurde die Anzahl der bei der Kaiserkrönung anwesenden Personen reduziert.<sup>78</sup> Die zweite Todesfigur, welche im Holzschnitt mit flachem Hut und Kreuzstab den Kardinal nachahmt, umfasst in der gemalten Darstellung die mittlere Säule.<sup>79</sup> Die Nachbildung des Throns stimmt mit Ausnahme des ergänzten Totenkopfs mit der Vorlage überein.<sup>80</sup>

### Beschreibung

---

### Kaiser [7]

Bezeichnung der Szene: *Kaiser*.

Weitere Bezeichnung: –

<sup>71</sup> Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 13, Szene Alte Frau (24), und Nr. 17, Szene Herzogin (33).

<sup>72</sup> Vögelin 1878, S. 20; Woltmann 1878b, Sp. 299. – Vgl. auch die 1878 veröffentlichte Lithographie nach Albert Graeter.

<sup>73</sup> Literatur: Vögelin 1876a; Plattner 1877a, S. 348; Kinkel 1878a, S. 2274; Kinkel 1878b, S. 2291; Périer 1878a, S. 35; Périer 1878c, S. 51; Plattner 1878, S. 51, 58; Rahn 1878, S. 11–13, 22; Vögelin 1878, S. 19–22, Woltmann 1878a, Sp. 284; Woltmann 1878b, Sp. 299; Plattner 1882b, S. 2–3; von Planta 1897, S. 168–169; Caminada 1918, S. 129–130; Zinsli 1937, S. 54, 56–57; Poeschel 1948, S. 224; Weber 2010, S. 269, 272; Weber 2011a, S. 141–142.

<sup>74</sup> Vögelin 1876a; Plattner 1877b, S. 356; Plattner 1878, S. 58; Vögelin 1878, S. 23, 75, 79; Woltmann 1878a, Sp. 284; Zinsli 1937, S. 54; Weber 2011a, S. 142.

<sup>75</sup> Vögelin 1876a; Plattner 1877b, S. 356; Kinkel 1878a, S. 2274; Périer 1878a, S. 35; Plattner 1878, S. 58; Rahn 1878, S. 12–13; Vögelin 1878, S. 21; Woltmann 1878a, Sp. 284; Woltmann 1878b, Sp. 299; Zinsli 1937, S. 54; Poeschel 1948, S. 224; Weber 2010, S. 269; Weber 2011a, S. 142.

<sup>76</sup> Weber 2011a, S. 142.

<sup>77</sup> Périer 1878a, S. 35; Vögelin 1878, S. 20; Woltmann 1878b, Sp. 299; Zinsli 1937, S. 54.

<sup>78</sup> Vögelin 1878, S. 21; Woltmann 1878b, Sp. 299.

<sup>79</sup> Vögelin 1878, S. 21; Woltmann 1878b, Sp. 299; Zinsli 1937, S. 54; Poeschel 1948, S. 224; Weber 2011a, S. 142.

<sup>80</sup> Vögelin 1878, S. 20.

Bild-Nr.: 7.<sup>81</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Keyser*.<sup>82</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Kaiser thront inmitten seiner Gefolgsleute, als ein Skelett von hinten den Thron besteigt und mit beiden Händen die Krone ergreift. Er wird mit spitzen Gesichtszügen, Falten und einem Bart als älterer Mann charakterisiert, womit er sich vom jugendlichen Kaiser der Papstszene unterscheidet.<sup>83</sup> Der weltliche Herrscher wird während der Rechtsprechung gezeigt. Mit der rechten Hand streckt er ein Schwert in die Höhe, in der Linken hält er ein zusammengelegtes Tuch. Er ist reich gekleidet und trägt eine Kette.<sup>84</sup> Vor seinen Füßen liegen der Reichsapfel und das Zepter auf einem Kissen; daneben steht eine Sanduhr.

Mehrere männliche Figuren umgeben den Kaiser. Zur Rechten sind der Kopf eines orientalisches anmutenden Mannes mit dunklem Schnauz und Mütze und ein weiterer Haarschopf erkennbar. Ein dritter, von der Seite gezeigter älterer Mann mit Bart begrenzt die Szene am linken Rand. Er wendet sich dem Kaiser gestikulierend zu. Im Vordergrund rechts kauert ein bärtiger Mann, der den Kaiser um etwas zu bitten scheint. Zur Linken des thronenden Kaisers stehen zwei weitere männliche Personen. Sie sind höher gerückt als jene zur Rechten und bilden nach Vögelin ein Gegengewicht zu den Begleitfiguren der benachbarten sechsten Szene, deren Kopfhöhe gegen den Papst ansteigt.<sup>85</sup>

Der kaiserliche Thron besteht aus einer Sitzfläche und einem konkaven Aufbau mit muschelförmigem oberem Abschluss, den zwei Säulen flankieren. Er wird von einem Baldachin mit Quasten überspannt. Im Hintergrund setzt sich die felsige Landschaft aus dem Papstbild fort.<sup>86</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Maler rückte den Kaiser, der in der Vorlage im Zentrum der Bildfläche platziert ist, im Wandbild nach oben. Die Darstellung büsste dadurch die ausgewogenen Proportionen des Holzschnitts ein: Der Thron und die Todesfigur am oberen Rand wirken «gestaucht» bzw. «eingengt»,<sup>87</sup> während der Vordergrund sich zu sehr ausdehnt.

Der Kaiser wird im Wandbild im Unterschied zur Vorlage bärtig wiedergegeben. Zudem hat der Maler das Schwert, welches in der Vorlage zerbrochen ist, durch ein ganzes ersetzt.<sup>88</sup> Er reduzierte die Anzahl der Begleiter des Kaisers, indem er die im Hintergrund des Holzschnitts angedeutete Menge nicht übernahm,<sup>89</sup> und veränderte die

<sup>81</sup> Nach Peter Conradin von Planta Bild-Nr. 6, in: von Planta 1897, S. 169.

<sup>82</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 280.

<sup>83</sup> Zinsli 1937, S. 56.

<sup>84</sup> Rahn deutet die Kette als Ordenskette des Goldenen Vlieses, in: Rahn 1878, S. 22.

<sup>85</sup> Vögelin 1878, S. 20.

<sup>86</sup> Literatur: Kinkel 1878b, S. 2291; Périer 1878a, S. 35; Périer 1878c, S. 51; Rahn 1878, S. 11, 22; Vögelin 1878, S. 19–20, 22–24; Woltmann 1878b, Sp. 299–300; von Planta 1897, S. 169–170; Caminada 1918, S. 130; Zinsli 1937, S. 54, 56–57; Poeschel 1948, S. 224–225; Weber 2011a, S. 143.

<sup>87</sup> Vögelin 1878, S. 23; Woltmann 1878b, Sp. 299; Weber 2011a, S. 143.

<sup>88</sup> Vögelin 1878, S. 23; Zinsli 1937, S. 54; Poeschel 1948, S. 224; Weber 2011a, S. 143.

<sup>89</sup> Vögelin 1878, S. 23; Woltmann 1878b, Sp. 299.

Stellung der Hände und die Musterung der Bekleidung des älteren Mannes am linken Bildrand.<sup>90</sup> Der bärtige Mann zur Linken des Thronenden blickt im Unterschied zur Vorlage frontal zum Betrachter.

Die felsige Landschaft im Hintergrund, die sich im Papstbild fortsetzt, stellt gegenüber dem Holzschnitt eine Neuerung dar.<sup>91</sup>

Inschriften	Bretter mit Inschriften Nrn. 3 und 4. <sup>92</sup>
Erhaltungszustand	–
Bildträger und Maltechnik	–
Baugeschichte	–
Restaurierungs- geschichte	– Herbst 1978 und Ende Oktober 1980 – Mitte Januar 1981: Restaurierung des Gefachs durch Oskar Emmenegger, Merlischachen. <sup>93</sup> (?)
Fotodokumentation	– Foto vom Fotoatelier Lang, Chur, [um 1937]. <sup>94</sup> – Foto von Robert Spreng, Basel. Zustand vor der Restaurierung, [1942]. <sup>95</sup> – Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943]. <sup>96</sup> – Grossnegativ, [1971]. <sup>97</sup> – Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976. <sup>98</sup> – Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976. <sup>99</sup> – Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005. <sup>100</sup> – UV-Aufnahme von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, Februar 2012. – Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.

<sup>90</sup> Vögelin 1878, S. 23.

<sup>91</sup> Woltmann 1878b, Sp. 299.

<sup>92</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Bretter mit Inschriften Nrn. 3 und 4.

<sup>93</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

<sup>94</sup> DP GR, Nr. G 1179 [früher Archiv für historische Kunstdenkmäler, Nr. 10243]; Zinsli 1937, S. 53.

<sup>95</sup> EAD, Nr. 54278.

<sup>96</sup> EAD, Nr. 54285, B.3286.

<sup>97</sup> RM, [GN-Nrn. 6–7].

<sup>98</sup> EAD, Nr. 3, I.

<sup>99</sup> EAD, Nr. 3, II.

<sup>100</sup> Weber 2010, S. 268; Weber 2011 a, S. 142.

Zeichnerische  
Dokumentation

- Pause von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>101</sup>
- Lithographie nach Albert Graeter.<sup>102</sup>
- Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>103</sup>

**101** StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1749.

**102** Vögelin 1878, Taf. II; Weber 2011a, S. 147.

**103** Plattner 1885, Taf. 3; Weber 2011a, S. 150.

## 5. Gefach: König (8)



Taf. IV Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 5, Szene des *Königs* (8). Domschatzmuseum Chur.



71 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der König*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



Inventar-Nr. RM: TB.4.

Masse: 120,5 x 116 Zentimeter.<sup>104</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Oberes Register, 5. Spalte.<sup>105</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Ostwand.<sup>106</sup>

Die Königsszene ist das einzige Einzelbild des Churer Zyklus. Das Gefach ist rund 15 Zentimeter schmaler als die anderen Gefache. Laut dem Übersichtsplan von Vögelin befand es sich über der westlichen Türe (**Abb. 2**).<sup>107</sup> Seine Breite entspricht etwa dem verlorenen Gefach über der östlichen Türe (**Taf. IV, Abb. 71**).<sup>108</sup>

## König (8)

### Beschreibung

Bezeichnung der Szene: *König*.

Weitere Bezeichnung: *Edelmann*.<sup>109</sup>

Bild-Nr.: 8.<sup>110</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Einzelbild.

Vorlage: Holzschnitt *Der König*.<sup>111</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der thronende, mit Wams und Rock bekleidete König sitzt inmitten seines Gefolges an einer reich gedeckten Tafel. Er wendet sich nach rechts und nimmt von der Todesfigur eine flache, mit einer Flüssigkeit gefüllte Schale entgegen. Seine Miene ist ausdruckslos. In der rechten Hand hält er ein gefaltetes Tüchlein.

Das Skelett tritt in gebückter Haltung von rechts an den Tisch heran. In der linken Hand hält es die erwähnte Schale, mit der rechten streckt es einen Krug in die Höhe und schenkt ein Getränk ein. Eine männliche Person bedient den König von links. Sie ist im Begriffe, mit der rechten Hand den Deckel von einer Schüssel auf dem Tisch zu entfernen. Daneben stehen ein jüngerer Mann mit flachem Hut und ein vornehm gekleideter, älterer Mann mit Bart, der die linke Hand zum Herrscher ausstreckt. Er trägt knielange Hosen und einen kurzen Schultermantel. Hinter der Todesfigur wenden sich drei Männer vom König ab. Der bärtige in der Mitte ist mit einem Turban als Orientale gekennzeichnet.

Auf dem Tisch sind einige flache, meist gedeckte Schüsseln und ein Brotlaib verteilt. Dazwischen steht eine Sanduhr. Das gestreifte und mit Fransen besetzte Tischtuch wirft breite Falten. Der Tisch steht auf einem Podest; die Beine sind in einen Rahmen eingelassen.

Der Sitz des Königs weist zwei Knäufe auf. Der Thronaufbau wird seitlich von zwei kannelierten Säulen flankiert und von einem Baldachin überspannt. Seine Rückwand ist mit Lilien verziert.

<sup>104</sup> Signorell 2019.

<sup>105</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>106</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>107</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>108</sup> Vgl. das Kapitel 12.5 Die bemalte Fachwerkwand.

<sup>109</sup> Von Planta 1897, S. 170.

<sup>110</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 12, nach Peter Conradin von Planta Bild-Nr. 11, in: Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 170.

<sup>111</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 280.



Durch zwei Fensteröffnungen sind eine repräsentative Architektur (links) sowie ein runder Bau mit Kuppel und schmalen Rundbogenfenstern, an den ein mit Zinnen bewehrtes Gebäude anschliesst (rechts), sichtbar. Der blaugrüne Himmel setzt einen Farbakzent.<sup>112</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Maler bildete die hochrechteckige graphische Vorlage querrrechteckig nach. Er fügte seitlich mehrere Nebenfiguren ein und erweiterte die Architektur im Hintergrund.<sup>113</sup> Den im Holzschnitt links der Mittelachse thronenden König ordnete er im Zentrum an.<sup>114</sup> Lilien verweisen wie in der Vorlage auf das französische Königshaus.

Während die gemalte Todesfigur mit jener des Holzschnitts weitgehend übereinstimmt, fallen bei den Nebenfiguren mehrere Unterschiede auf: So wird die Figur, welche den König von links bedient, im Wandbild als männlich, in der Vorlage hingegen als weiblich gezeigt. Die beiden Männer dahinter hat der Maler ergänzt. Zwei Gefolgsleute zur Linken des Königs sind im Holzschnitt zum Herrscher gerichtet. In der gemalten Darstellung wenden sich drei Männer vom König ab. Eine Änderung des Malers ist überdies die Wiedergabe des bärtigen Mannes rechts als Orientale.

Der im Holzschnitt beidseits angeschnittene Tisch wird in der gemalten Königsszene vollständig abgebildet und um einen Unterbau erweitert. Er ist im Wandbild höher platziert und nimmt erheblich mehr Raum ein als in der Vorlage.<sup>115</sup> Der Maler veränderte auch die Proportionen des Throns, indem er ihn in der Höhe kürzte.<sup>116</sup> Die Architektur im Hintergrund dehnt sich rechts weiter aus als im Holzschnitt; links ersetzt eine repräsentative Architektur eine kurze Mauer mit Zinnen.

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 5. <sup>117</sup>
Erhaltungszustand	–
Bildträger und Maltechnik	–
Baugeschichte	–

<sup>112</sup> Literatur: Plattner 1877a, S. 348; Kinkel 1878a, S. 2274; Kinkel 1878b, S. 2291; Périer 1878b, S. 41–42; Plattner 1878, S. 51; Rahn 1878, S. 6–8, 21–22; Vögelin 1878, S. 24–29, 64, 80; Woltmann 1878a, Sp. 283; Woltmann 1878b, Sp. 300; Plattner 1882b, S. 3; von Planta 1897, S. 170–171; Caminada 1918, S. 131; Zinsli 1937, S. 56–57; Weber 2010, S. 264, 267; Weber 2011a, S. 144.

<sup>113</sup> Kinkel 1878a, S. 2274; Périer 1878b, S. 41–42; Rahn 1878, S. 7; Vögelin 1878, S. 25; Woltmann 1878b, Sp. 300; Zinsli 1937, S. 56; Weber 2011a, S. 144.

<sup>114</sup> Vögelin 1878, S. 27; Zinsli 1937, S. 57.

<sup>115</sup> Der Tisch beansprucht im Wandbild etwa die halbe Höhe des Bildfeldes, im Holzschnitt dagegen nur das untere Drittel. Vgl. Weber 2011a, S. 144.

<sup>116</sup> Rahn 1878, S. 7–8; Vögelin 1878, S. 25 und 27.

<sup>117</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 5.

- Restaurierungs-  
geschichte
- Herbst 1978 und Ende Oktober 1980 – Mitte Januar 1981: Restaurierung des Gefachs durch Oskar Emmenegger, Merlischachen.<sup>118</sup> (?)
  - 2019: Referenzfeld, das ohne Retuschen belassen wurde.
- Fotodokumentation
- Foto von Paul Zinsli, [um 1937].<sup>119</sup>
  - Foto von Robert Spreng, Basel. Zustand vor der Restaurierung, [1942].<sup>120</sup>
  - Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>121</sup>
  - Grossnegativ, [1971].<sup>122</sup>
  - Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>123</sup>
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.<sup>124</sup>
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.
- Zeichnerische  
Dokumentation
- Pause von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>125</sup>
  - Zeichnung von Albert Graeter, um 1878.<sup>126</sup>
  - Lithographie nach Albert Graeter.<sup>127</sup>
  - Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>128</sup>

**118** Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

**119** DP GR, Nr. G 1197 [früher: Archiv für historische Kunstdenkmäler, Nr. 10245]; Zinsli 1937, S. 58.

**120** EAD, Nr. 54279.

**121** EAD, Nr. 54287, B.3282; Poeschel 1948, S. 222.

**122** RM, [GN-Nr. 8].

**123** EAD, Nr. 6.

**124** Weber 2010, S. 264; Weber 2011a, S. 144.

**125** StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1750.

**126** StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1731.

**127** Vögelin 1878, Taf. III; Weber 2011a, S. 148.

**128** Plattner 1885, Taf. 6; Weber 2011a, S. 151.

## 6. Gefach: Kaiserin (9) und Königin (10)

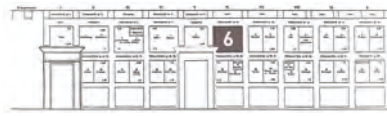


Taf. V Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 6, Szenen *Kaiserin* (9) und *Königin* (10). Domschatzmuseum Chur.



72 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die Kaiserin*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

73 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die Königin*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



Inventar-Nr. RM: TB.5.

Masse: 133,5 x 115 Zentimeter.<sup>129</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Oberes Register, 6. Spalte.<sup>130</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Ostwand.<sup>131</sup>

Das 6. Gefach zeigt mit der Kaiserin und der Königin erstmals weibliche Ständevertreterinnen. Während sich die Kaiserin links gefasst in ihr Schicksal fügt, wendet sich die Königin rechts vom Tod ab. Beide Szenen ereignen sich vor einem architektonischen Hintergrund im Freien. Obwohl durch eine schlanke Säule getrennt, sind die Motive durch eine Grabgrube miteinander verbunden. Die Herrscherinnen wenden sich einander zu (Taf. V, Abb. 72, Abb. 73).

## Kaiserin (9)

### Beschreibung

Bezeichnung der Szene: *Kaiserin*.

Weitere Bezeichnung: –

Bild-Nr.: 9.<sup>132</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Die Keyserinn*.<sup>133</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Die Kaiserin schreitet in Begleitung von fünf Hofdamen von links nach rechts. Sie trägt ein in der Taille anliegendes, mit Spitzen und feinen Ornamenten verziertes Gewand mit weiten Ärmeln, kostbare Halsketten und eine Bügelkrone. Ihr Haar ist kunstvoll geflochten. Mit gesenktem Kopf blickt sie regungslos in das offene Grab in der unteren rechten Ecke, das sich bis in die benachbarte Szene der Königin ausdehnt. Eine mit einem Umhang bekleidete, weibliche Todesfigur mit Kopftuch steht neben der Kaiserin und verweist mit der linken Hand grinsend zum Grab. Beide stehen am Rande der Grube.<sup>134</sup>

Die fünf Hofdamen neigen ihre Köpfe und bemerken das Skelett nicht. Zwei Frauen führen die Gruppe an, drei andere folgen der Kaiserin und halten ihre Schleppe. Sie sind mit schlichten Gewändern bekleidet und tragen Hauben. Die vordere Hofdame am rechten Bildrand wird mittels eines schwarzen Mieders und einer Halskette hervorgehoben.

Den Hintergrund bildet ein zweigeschossiges, durch Lisenen gegliedertes Palastgebäude. Es weist im Erdgeschoss vergitterte Arkaden und im Obergeschoss Rundbogenfenster auf. Unterhalb der Traufe verläuft ein Blendbogenfries. Auf einer Galerie am linken Bildrand steht eine Person mit Krone, die sich auf das Geländer stützt. Der Himmel ist mit blaugrüner Farbe gemalt.<sup>135</sup>

<sup>129</sup> Signorell 2019.

<sup>130</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>131</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>132</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 8, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>133</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 280.

<sup>134</sup> Der alte Mann wird von der Todesfigur in einer vergleichbaren Weise an ein offenes Grab geführt. Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 16, Szene Alter Mann (31).

<sup>135</sup> Literatur: Plattner 1877a, S. 348; Kinkel 1878b, S. 2291–2292; Plattner 1878, S. 51; Vögelin 1878, S. 29–30; Plattner 1882b, S. 3; Caminada 1918, S. 130; Zinsli 1937, S. 54.

## Bemerkungen zur Umsetzung

---

Die gemalte Darstellung der Kaiserin ist proportional schmaler und höher als der Holzschnitt.<sup>136</sup> Der Maler reduzierte die Anzahl der Hofdamen von sechs auf fünf, indem er eine angeschnittene weibliche Figur am rechten Rand der Vorlage nicht übernahm. Zudem verkleinerte er den Abstand zwischen der Kaiserin und dem Skelett.

Die gemalte Kaiserin ist schlanker als ihr Vorbild. Anstelle einer Haube trägt sie ihr Haar geflochten. Sie ist im Unterschied zum Holzschnitt mit einem Gewand ohne Ausschnitt bekleidet.<sup>137</sup> Die Hofdame am rechten Rand neigt den Kopf weniger als in der Vorlage. Sie hält nur ein Tüchlein und keinen Rosenkranz in der Hand und wird durch ein schwarzes Mieder und eine Halskette ausgezeichnet.<sup>138</sup>

Im Wandbild erstreckt sich die Grabgrube im Unterschied zur Vorlage bis in die Szene der Königin. Seitlich des Palasts befindet sich eine Galerie vor einer Mauer anstelle der Brücke im Holzschnitt. Der Maler hat die Krone der darauf stehenden Person ergänzt.

## Beschreibung

---

## Königin (10)

Bezeichnung der Szene: *Königin*.

Weitere Bezeichnung: –

Bild-Nr.: 10.<sup>139</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Die Küniginn*.<sup>140</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Die Königin wird von einer springenden Todesgestalt am Handgelenk gepackt und fortgezogen. Sie will die Flucht ergreifen und wird zudem von einem Höfling zurückgehalten. Durch ihren Widerstand bewegt sie sich zum offenen Grab am linken Bildrand hin.<sup>141</sup> Die Herrscherin trägt eine Krone mit spitzen Zacken und ein ausladendes, in der Taille anliegendes Gewand, das locker gegürtet ist, sowie zwei Halsketten.

Das Skelett umklammert das linke Handgelenk der Königin mit einem breiten Grinsen. Mit der linken Hand hält es eine Sanduhr in die Höhe. Die Kopfbedeckung, eine Mütze mit zwei flatternden Zipfeln und Schellen, erinnert an eine Narrenkappe.<sup>142</sup> Der knielange Rock ist gegürtet. Der Mann zur Linken der Königin umfasst ihren linken Arm und stösst die Todesfigur an der Schulter weg. Er ist mit einem knielangen Rock bekleidet. Die zweite, weibliche Person am linken Bildrand wirft beide Arme in die Höhe. Sie trägt ein weites Gewand und ein Barett.

Im Hintergrund links steht ein repräsentatives Bauwerk mit Arkaden. Die Säulen der Arkaden weisen ionische Kapitelle auf, die teilweise von Kugeln bekrönt sind. Auf der Längsseite des Gebäudes verläuft ein Fries mit Girlanden. Rechts schliesst sich eine

<sup>136</sup> Vögelin 1878, S. 29 und 80.

<sup>137</sup> Zinsli 1937, S. 54.

<sup>138</sup> Vögelin 1878, S. 29.

<sup>139</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 9, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>140</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 280.

<sup>141</sup> Kinkel 1878b, S. 2291; Vögelin 1878, S. 31.

<sup>142</sup> Vögelin 1878, S. 30; Caminada 1918, S. 130.

weite Landschaft mit einer Kirche und zwei Nebengebäuden sowie einem Fluss oder See an. Im Vordergrund findet sich eine Eidechse in einer Wiese.<sup>143</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

Der Maler hat die Szene der Königin proportional schmaler und höher nachgebildet als die Vorlage.<sup>144</sup> Die Herrscherin streckt ihren rechten Arm im Wandbild weiter in die Höhe als im Holzschnitt,<sup>145</sup> wodurch eine dramatischere Wirkung entsteht. Sie bewegt sich auf die ergänzte Grabgrube zu. Die Begleiterin links hält den rechten Arm im Unterschied zur Vorlage angewinkelt nach oben. Während sich der Maler auf die Wiedergabe von zwei Nebenfiguren beschränkt, sind im Mittelgrund des Holzschnitts weitere Personen angedeutet.

Im Wandbild ist das repräsentative Bauwerk im Hintergrund detaillierter ausgeführt als im Holzschnitt.<sup>146</sup> Der Künstler ergänzte beispielsweise die Kugeln auf den ionischen Kapitellen. Die ländliche Siedlung, die sich in der Vorlage auf der Höhe der Oberschenkel der Todesfigur befindet, ordnete er über deren Kopf an. Die Eidechse im Vordergrund stellt eine Ergänzung des Malers dar.

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 6. <sup>147</sup>
Erhaltungszustand	–
Bildträger und Maltechnik	–
Baugeschichte	–
Restaurierungs- geschichte	– Herbst 1978 und Ende Oktober 1980 – Mitte Januar 1981: Restaurierung des Gefachs durch Oskar Emmenegger, Merlischachen. <sup>148</sup> (?)
Fotodokumentation	– Foto von Paul Zinsli, [um 1937]. <sup>149</sup> – Glasplatte, [um 1937]. Ausschnitt der Kaiserin. <sup>150</sup> – Foto von Robert Spreng, Basel. Zustand vor der Restaurierung, [1942]. <sup>151</sup>

**143** Literatur: Plattner 1877a, S. 348; Kinkel 1878b, S. 2291; Plattner 1878, S. 51–52; Vögelin 1878, S. 30–31, 60, 64, 80; Plattner 1882b, S. 3; Caminada 1918, S. 130.

**144** Vögelin 1878, S. 30 und 80.

**145** Vögelin 1878, S. 30.

**146** Vögelin 1878, S. 31 und 64.

**147** Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 6.

**148** Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

**149** DP GR, Nr. G 1187 [früher: Archiv für historische Kunstdenkmäler, Nr. 10248]; Zinsli 1937, S. 63; Poeschel 1937, S. 179.

**150** StAGR, Nr. FN XVIII/0097; DP GR, Nr. G 1182.

**151** EAD, Nr. 54264.

- Foto von Robert Spreng, Basel. Szene der Kaiserin. Zustand vor der Restaurierung, [1942].<sup>152</sup>
- Foto von Robert Spreng, Basel. Szene der Königin. Zustand vor der Restaurierung, [1942].<sup>153</sup>
- Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>154</sup>
- Grossnegativ, [1971].<sup>155</sup>
- Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>156</sup>
- Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.
- Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.

Zeichnerische  
Dokumentation

- Pause von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>157</sup>
- Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>158</sup>

<sup>152</sup> EAD, Nr. 54265.

<sup>153</sup> EAD, Nr. 54266.

<sup>154</sup> EAD, Nr. 54284, B.3280.

<sup>155</sup> RM, [GN-Nrn. 9–10].

<sup>156</sup> EAD, Nr. 4.

<sup>157</sup> StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1755.

<sup>158</sup> Plattner 1885, Taf. 4.

## 7. Gefach: Bischof (11) und Churfürst (12)



Taf. VI Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 7, Szenen *Bischof* (11) und *Churfürst* (12). Domschatzmuseum Chur.

74 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Bischof*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

75 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Herzog*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.







Inventar-Nr. RM: TB.6.  
 Masse: 149 x 115 Zentimeter.<sup>159</sup>  
 Position innerhalb des Zyklus: Oberes Register,  
 7. Spalte.<sup>160</sup>  
 Aufstellung im Rätischen Museum: Ostwand.<sup>161</sup>

Das 7. Gefach ist wie das 15. Gefach und das Sockelfeld Nr. 5 rund zehn Zentimeter breiter als die anderen Gefache. Laut dem Übersichtsplan der Fachwerkwand von Vögelin standen sie einst übereinander (Abb. 2).<sup>162</sup>

Der Bischof und der benachbarte Churfürst sind zur Mitte der Ausfachung orientiert. Die Begegnungen mit dem Tod sind in einer felsigen Landschaft bzw. vor einem repräsentativen Gebäude situiert. Die Szenen werden durch eine dreiteilige Säule getrennt (Taf. VI, Abb. 74, Abb. 75).

## Beschreibung

## Bischof (11)

Bezeichnung der Szene: *Bischof*.

Weitere Bezeichnung: –

Bild-Nr.: 11.<sup>163</sup>

Position innerhalb der Ausfachung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Bischoff*.<sup>164</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Bischof befindet sich mitten in einer Schafherde, als die Todesfigur seine linke Hand erfasst und ihn fortführt. Die Mitra ist mit einem Edelstein verziert, von dem strahlenförmig angeordnete, gestickte Lanzettbogen ausgehen. Die Kasel weist dunkle, schwungvoll verlaufende Linien auf. Mit der rechten Hand hält er den Bischofsstab.

Das Skelett schreitet vorwärts. Sein Oberkörper ist unnatürlich verdreht: Der Brustkorb und der Kopf sind rückwärts gewandt. Es ergreift mit der linken Hand die Hand des Bischofs und mit der rechten dessen Kasel. Beide Arme sind anatomisch falsch wiedergegeben.

Im Mittelgrund entfernen sich drei Hirten vom Bischof. Sie streben gebückt in verschiedene Richtungen auseinander und zwei halten die Hände vor die Gesichter. Die beiden Hirten am linken Bildrand sind mit einem gegürteten Rock bekleidet und tragen eine Kopfbedeckung, die Figur rechts trägt kurze Hosen und ein weites Oberteil. Ihre geringe Grösse vermittelt den Eindruck von Distanz.

In der linken Bildhälfte ist ein Baum mit ausladender, grünlicher Krone abgebildet. Im Vorder- und Mittelgrund weiden mehrere Schafe und Ziegen. Ein Bach windet sich durch die Wiesen. Zwischen der Krümmung des Bischofsstabs und dem Baumstamm sind eine Kirche und ein weiteres Gebäude erkennbar.<sup>165</sup>

<sup>159</sup> Signorell 2019.

<sup>160</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>161</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>162</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>163</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 10, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>164</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 280.

<sup>165</sup> Literatur: Plattner 1877a, S. 348; Kinkel 1878a, S. 2274; Kinkel 1878b, S. 2291; Périer 1878b, S. 42; Plattner 1878, S. 52; Rahn 1878, S. 8–9; Vögelin 1878, S. 31–35, 64, 79–81; Woltmann 1878a, Sp. 283–284;

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Die gemalte Bischofsszene ist proportional schmaler und höher als der Holzschnitt.<sup>166</sup> Der Künstler bildete die Vorlage seitenverkehrt nach, womit sich der geistliche Würdenträger dem benachbarten Churfürsten zuwendet. Dies ist die einzige seitenverkehrte Wiedergabe eines Motivs im Churer Zyklus.<sup>167</sup>

Der gemalte Bischof hält den Bischofsstab infolge der Seitenverkehrung in der rechten Hand.<sup>168</sup> Die Mitra und der Bischofsstab sind im Wandbild detaillierter bzw. prunkvoller ausgeführt als im Holzschnitt. In der linken Bildhälfte ergänzte der Maler den Baum, wodurch die Szene an Weite verlor.<sup>169</sup> Die Anzahl der Hirten im Mittelgrund verkleinerte er von fünf auf drei. Ihre Bewegungen weichen von der Vorlage ab. Den im Holzschnitt am linken Rand gezeigten Mönch liess er weg.<sup>170</sup> Ebenso bildete er die Burg, die Sonne am Horizont<sup>171</sup> sowie die Sanduhr in der unteren linken Ecke nicht nach. Eine Kirche, die sich in der Vorlage zwischen den Gesichtern des Bischofs und des Skeletts befindet, ordnete er zwischen der Krümme des Bischofsstabs und dem Baumstamm an.

### Churfürst [12]

#### Beschreibung

---

Bezeichnung der Szene: *Churfürst*.

Weitere Bezeichnungen: *Herzog*,<sup>172</sup> *Fürst*,<sup>173</sup> *Kurfürst*.<sup>174</sup>

Bild-Nr.: 12.<sup>175</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Hertzog*.<sup>176</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Churfürst wird von der Todesfigur erfasst, als er mit erhobenen Händen eine hilfsbedürftige Frau mit einem kleinen Kind zurückweist. Ohne das Skelett zu bemerken, wendet sich der Vertreter der weltlichen Obrigkeit zurück und unterhält sich mit einem männlichen Begleiter am linken Bildrand. Sein Gesicht ist beschädigt: Mund, Augen und Brauen sind zum Teil verloren. Der Churfürst trägt einen bodenlangen Mantel, unter dem sich das linke Bein abzeichnet, und einen kurzen Umhang aus Hermelin mit grossen Knöpfen und Stehkragen. Das Barett ist mit Blüten verziert.

Das Gerippe befindet sich erhöht hinter der Frau. Es neigt sich nach vorne und packt den Churfürsten mit ausgestreckten Armen an der linken Schulter. Ein Kranz aus Lorbeerblättern zeichnet es als Sieger aus.

Plattner 1882c, S. 2; Caminada 1918, S. 130; Zinsli 1937, S. 57; Poeschel 1948, S. 225–226; Weber 2010, S. 269.

<sup>166</sup> Vögelin 1878, S. 32; Woltmann 1878a, Sp. 283.

<sup>167</sup> Kinkel 1878b, S. 2291; Woltmann 1878a, Sp. 283; Vögelin 1878, S. 31; Zinsli 1937, S. 57; Poeschel 1948, S. 226; Weber 2010, S. 269; Wehrens 2012, S. 151. – Vgl. das Kapitel 6.4 Die seitenverkehrte Wiedergabe einer Szene.

<sup>168</sup> Vögelin 1878, S. 31–32.

<sup>169</sup> Vögelin 1878, S. 80.

<sup>170</sup> Woltmann 1878a, Sp. 283–284; Vögelin 1878, S. 32–33.

<sup>171</sup> Vögelin 1878, S. 33.

<sup>172</sup> Kinkel 1878b, S. 2291; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 131; Poeschel 1948, S. 222 und 226.

<sup>173</sup> Plattner 1877a, S. 348; Plattner 1878, S. 52; Plattner 1882c, S. 2.

<sup>174</sup> Weber/Rutishauser 2006, S. 109.

<sup>175</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 11, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>176</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 280.

Die Frau tritt gebückt zum Vertreter der weltlichen Obrigkeit hin. Sie hat die rechte Hand bittend geöffnet und führt ihr Kind an der linken. Ihr langes Gewand ist gegürtet, das Haar unter dem Kopftuch zusammengebunden. Das barfüßige Kind ist mit einem seitlich zugeknöpften, bein- und ärmellosen Kleidungsstück angezogen.

Der bärtige Mann am linken Rand trägt ein knielanges Gewand mit weiten Ärmeln, Stiefel und einen Turban. Zwischen dem Churfürsten und ihm ist ein weiterer männlicher Kopf erkennbar. Der breitbeinig stehende Mann mit Bart in der Bildmitte blickt zum Kind hinunter. Sein am Gurt des knielangen Rocks befestigtes Schwert zeigt in dieselbe Richtung.

Im Hintergrund steht ein gemauerter Rundturm mit einem Fenster mit einer Mittelsäule, an den rechts ein repräsentatives Gebäude mit Loggia anschliesst. Es weist drei Paare aus schmalen Fenstern mit rundem Abschluss auf, die von Rundbogen eingefasst werden. In den Bogenfeldern sind Oculi angeordnet. Neben dem Gebäude befinden sich Felsen. Der blaugrüne Himmel ist mit grauen Wolken überzogen. Der Vordergrund ist mit einzelnen Grasbüscheln und Steinen als Gelände gestaltet.<sup>177</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Das Wandbild ist proportional schmaler und höher als der Holzschnitt. Der Maler belässt den Abstand zwischen den Personen und dem unteren Rand des Bildfeldes wie in der Vorlage gering und dehnt oben den Hintergrund aus.

Die Menschen und die Todesfigur weichen geringfügig von der Vorlage ab: Die linke Hand des Churfürsten und die Arme des Skeletts überschneiden sich im Gegensatz zum Holzschnitt im Wandbild nicht. Das Gesicht des Kindes ist differenzierter und ohne herausgestreckte Zunge wiedergegeben. Der Kranz der Todesfigur besteht aus Lorbeer- statt Rebenblättern. Die Anzahl der Nebenfiguren wird von vier auf drei reduziert.

Der Maler verkürzt das repräsentative Gebäude. Anstelle der schlitzförmigen Fenster der Vorlage malt er von Rundbogen gerahmte Fensterpaare mit rundem Abschluss und ergänzt die Oculi sowie eine Mauerstruktur aus feinen hellen und dunklen Wellenlinien. Eine punktförmige Verzierung des Gesimses unterhalb der Loggia und die Sanduhr im Fenster des Rundturms lässt er weg. Die nach oben gerückten Felsen erscheinen im Wandbild mächtiger als in der Vorlage. In der oberen rechten Ecke hat der Maler anstelle von Vögeln dunkle Wolken hinzugefügt.

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 6. <sup>178</sup>
Erhaltungszustand	Churfürst: Das Gesicht des Churfürsten ist beschädigt. <sup>179</sup>
Bildträger und Maltechnik	–

<sup>177</sup> Literatur: Plattner 1877a, S. 348; Kinkel 1878b, S. 2291; Plattner 1878, S. 52; Vögelin 1878, S. 35–36, 64, 80; Plattner 1882c, S. 2; Caminada 1918, S. 131; Weber/Rutishauser 2006, S. 109.

<sup>178</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 6.

<sup>179</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

Baugeschichte	Die rechte Schmalseite des Gefachs ist abgeschrägt.
Restaurierungsgeschichte	– Herbst 1978 und Ende Oktober 1980 – Mitte Januar 1981: Restaurierung des Gefachs durch Oskar Emmenegger, Merlischachen. <sup>180</sup> (?)
Fotodokumentation	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Foto vom Fotoatelier Lang, Chur, [um 1937].<sup>181</sup></li> <li>– Glasplatte, [um 1937]. Szene des Bischofs.<sup>182</sup></li> <li>– Foto von Robert Spreng, Basel. Zustand vor der Restaurierung, [1942].<sup>183</sup></li> <li>– Foto von Robert Spreng, Basel. Szene des Bischofs. Zustand vor der Restaurierung, [1942].<sup>184</sup></li> <li>– Foto von Robert Spreng, Basel. Szene des Churfürsten. Zustand vor der Restaurierung, [1942].<sup>185</sup></li> <li>– Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>186</sup></li> <li>– Grossnegativ, [1971].<sup>187</sup></li> <li>– Grossnegativ, [1971].<sup>188</sup></li> <li>– Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>189</sup></li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.<sup>190</sup></li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.</li> </ul>
Zeichnerische Dokumentation	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Pause von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>191</sup></li> <li>– Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>192</sup></li> </ul>

**180** Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

**181** Zinsli 1937, S. 52.

**182** StAGR, Nr. FN XVIII/0100; DP GR, Nr. G 1190 [früher: Archiv für historische Kunstdenkmäler, Nr. 10242].

**183** EAD, Nr. 54273.

**184** EAD, Nr. 54274.

**185** EAD, Nr. 54275.

**186** EAD, Nr. 54286, B.3273; Poeschel 1948, S. 223.

**187** RM, [GN-Nrn. 11–12, I].

**188** RM, [GN-Nrn. 11–12, II].

**189** EAD, Nr. 5.

**190** Weber/Rutishauser 2006, S. 109; Weber 2010, S. 270.

**191** StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1754.

**192** Plattner 1885, Taf. 5.

## 8. Gefach: Abt (13) und Äbtissin (14)



76 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Abt.* Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

77 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die Äbtissin.* Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



Inventar-Nr. RM: TB.7.

Masse: 55,5 x 114,5 Zentimeter.<sup>193</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Oberes Register, 8. Spalte.<sup>194</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Südwand.<sup>195</sup>

Das Gefach mit den Begegnungen des Todes mit dem Abt und der Äbtissin wurde bei einem ersten Ablösungsversuch des Zyklus in den 1860er-Jahren beschädigt. Die Szene der Äbtissin ging vollständig, diejenige des Abts teilweise verloren.<sup>196</sup> Das erhaltene Fragment ist 55,5 Zentimeter breit und etwa 114,5 Zentimeter hoch (Taf. VII, Abb. 76, Abb. 77).

## Abt (13)

### Beschreibung

---

Bezeichnung der Szene: *Abt*.

Weitere Bezeichnung: *Äbtissin*.<sup>197</sup>

Bild-Nr.: 13.<sup>198</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Apt*.<sup>199</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Die von der Seite abgebildete Todesfigur hält mit der linken Hand das Gewand des Abts und zieht ihn mit sich fort. Sie hat den Kopf zurückgelegt und blickt nach oben. Mit der rechten Hand hält sie eine über die rechte Schulter gelegte Hacke, deren Spitze nach unten zeigt. Der breitbeinig stehende Abt stösst die Todesfigur mit der rechten Hand energisch weg.<sup>200</sup>

Die Szene ist im Freien situiert. Im Hintergrund links steht ein Rundtempel mit Säulenumgang (Tholos). Daneben sind zwei kleinere Gebäude abgebildet. Am oberen Rand ragen die Äste eines weitgehend verlorenen Baumes ins Bild hinein. Darunter findet sich eine Partie des blauen Himmels. Vor dem Rundtempel ist ein Gewässer erkennbar.<sup>201</sup> Einzelne Grasbüschel und Steine am unteren Bildrand geben als Vordergrund eine Wiese an.<sup>202</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Abt und die Todesfigur sind im Wandbild proportional kleiner wiedergegeben als im Holzschnitt. Das beeinträchtigte Motiv des Abts lässt sich anhand der Vorlage

<sup>193</sup> Signorell 2019.

<sup>194</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>195</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>196</sup> Vgl. das Kapitel 3.2 Der Verlust der Szene der Äbtissin.

<sup>197</sup> Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133.

<sup>198</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 35, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>199</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 280.

<sup>200</sup> Die Malschicht bricht rechts des Kopfs des Abts annähernd senkrecht ab. Die Umrisslinie des Körpers und der linke Arm am rechten Bildrand sind nicht erhalten.

<sup>201</sup> Vögelin 1878, S. 37.

<sup>202</sup> Literatur: Plattner 1877a, S. 348; Plattner 1878, S. 52; Vögelin 1878, S. 36–38; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133; Weber/Rutishauser 2006, S. 109.

vervollständigen: Mit der linken Hand hielt er wohl ein Buch in die Höhe.<sup>203</sup> Der Maler bildet die im Holzschnitt mit einer Mitra gezeigte Todesfigur ohne Kopfbedeckung nach und ersetzt den Abtsstab mit dem flatternden Velum durch eine Spitzhacke. Den Rundtempel im Hintergrund ergänzte er nach dem Kupferstich *Vergil im Korb* von Georg Pencz (Abb. 108).<sup>204</sup> Davor bildete er zusätzlich ein Gewässer ab.

## Beschreibung

## Äbtissin (14)

Bezeichnung der Szene: *Äbtissin*.

Weitere Bezeichnung: –

Bild-Nr.: 14.

Position innerhalb der Ausfachung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Die Äbtissin*.<sup>205</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Das Motiv der Begegnung des Todes mit der Äbtissin ist wie erwähnt verloren. Dagegen ist die Inschrift erhalten, welche auf die Inschrift zur Äbtissin zurückgeht.<sup>206</sup>

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 7. <sup>207</sup>
Erhaltungszustand	–
Bildträger und Maltechnik	–
Baugeschichte	–
Restaurierungsgeschichte	<ul style="list-style-type: none"> <li>– 1860er-Jahre: Verlust des halben Gefachs mit der Szene der Äbtissin.<sup>208</sup></li> <li>– 1976: Die Darstellung des Abts wird durch nachgedunkelte Firnissschichten verunklärt und zeigt «weissliche Schleier». Partielle Trennung der bemalten Verputzschicht vom Grundputz.<sup>209</sup></li> <li>– 1977: Die Balken sind von Fäulnis befallen. Sie müssen gegen Anobien behandelt und gefestigt werden.<sup>210</sup></li> <li>– Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer.<sup>211</sup></li> </ul>

<sup>203</sup> Wegen der ausgedehnten Fehlstelle in der oberen rechten Ecke lässt sich nicht beurteilen, ob der Maler die auf einem Ast stehende Sanduhr kopiert hat.

<sup>204</sup> Vgl. das Kapitel 6.3 Die Verwendung anderer Vorlagen.

<sup>205</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 281.

<sup>206</sup> Literatur: Plattner 1877a, S. 348; Plattner 1878, S. 49; Vögelin 1878, S. 38; Plattner 1882b, S. 2; Weber/Rutishauser 2006, S. 108.

<sup>207</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 7.

<sup>208</sup> Vgl. das Kapitel 3.2 Der Verlust der Szene der Äbtissin.

<sup>209</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.4.4 Sicherungsarbeiten an den Malereien.

<sup>210</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

<sup>211</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

- Fotodokumentation
- Foto von Walter Zurlinden, Chur. Szene des Abts. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>212</sup>
  - Mittelformat-Dia, [1971]. Szene des Abts.<sup>213</sup>
  - Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Szene des Abts. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>214</sup>
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.
- Zeichnerische Dokumentation
- Pause des Abts von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>215</sup>
  - Zeichnung des Abts von Albert Graeter, um 1878.<sup>216</sup>
  - Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>217</sup>

<sup>212</sup> EAD, Nr. 54300, B.3271.

<sup>213</sup> RM, [MFD-Nr. 13].

<sup>214</sup> EAD, Nr. 17.

<sup>215</sup> StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1741.

<sup>216</sup> StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1738.

<sup>217</sup> Plattner 1885, Taf. 17.



## 9. Gefach: Graf (15) und Domherr (16)



Taf. VIII Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 9, Szenen Graf (15) und Domherr (16). Domschatzmuseum Chur.



78 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Edelman*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

79 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Domherr*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



Inventar-Nr. RM: TB.8.

Masse: 135 x 114,5 Zentimeter.<sup>218</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Oberes Register, 9. Spalte.<sup>219</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Südwand.<sup>220</sup>

Der Kampf des Grafen mit der Todesfigur findet vor einem landschaftlichen Hintergrund statt, die Begegnung des Domherrn mit dem Skelett vor einer Kirche. Die beiden dem Tod geweihten Ständevertreter sind einander zugewandt. Eine dreiteilige Säule trennt die Szenen (Taf. VIII, Abb. 78, Abb. 79).

## Graf (15) Beschreibung

---

Bezeichnung der Szene: *Graf*.

Weitere Bezeichnung: *Edelmann*.<sup>221</sup>

Bild-Nr.: 15.<sup>222</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Edelman*.<sup>223</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Graf setzt sich gegen das angreifende Gerippe entschieden zur Wehr: Mit der linken Hand fasst er es am Hals und stösst es von sich weg, mit der erhobenen Rechten setzt er zum Hieb mit einem Schwert an. Er trägt einen knielangen Mantel, dessen Säume und Ärmel mit dunklen Streifen verziert sind. Der linke Arm ist mit runden Quasten besetzt, die Kopfbedeckung hat eine breite Krempe.

Die Todesfigur hat ihr rechtes Bein zwischen die Beine des Grafen gestellt. Sie packt ihn am Mantel und an der linken Schulter. Ihre Rippen treten plastisch hervor. Auffallend sind die langen schwarzen Haarsträhnen.

Hinter den Kontrahenten befindet sich ein Sarg. Er deutet die Vergeblichkeit des Kampfes an und ist für die Bestattung des Grafen bereit. Auf dem gewölbten Deckel steht links eine Sanduhr. Den landschaftlichen Hintergrund bilden grünliche Partien, ein Baumstrunk am rechten Rand und einzelne Grasbüschel. Schräg verlaufende, breite und schmale weisse Streifen deuten vielleicht ein Feld an. Am blauen Himmel ziehen grosse graue Wolken vorüber.<sup>224</sup> Dazwischen ist die weisse Jahreszahl «1543» erkennbar (Abb. 42).<sup>225</sup>

## Bemerkungen zur Umsetzung

---

Die gemalte Darstellung des Grafen ist proportional schmaler und höher als der Holzschnitt. Die beiden Kämpfenden unterscheiden sich kaum von der Vorlage: Der

<sup>218</sup> Signorell 2019.

<sup>219</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>220</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>221</sup> Vögelin 1878, S. 39; Plattner 1885, S. 7.

<sup>222</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 13, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>223</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 281.

<sup>224</sup> Literatur: Plattner 1877a, S. 348; Plattner 1878, S. 52; Vögelin 1878, S. 39; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 131.

<sup>225</sup> Vgl. die Kapitel 3.6.5 Ergebnisse der Untersuchung 2012 und 10. Datierung.

Maler hat das Gesicht des Grafen breiter nachgebildet und die Haarsträhnen der Todesfigur länger dargestellt. Da ihm mehr Raum für den Hintergrund zur Verfügung stand, setzte er den Himmel höher an als im Holzschnitt. Er liess den Hügelzug mit Felsen weg und fügte stattdessen die schrägen weissen Streifen hinzu. Den flachen Sargdeckel der Vorlage bildete er gewölbt nach. Eine Besonderheit stellt die vom Maler ergänzend eingefügte Jahreszahl dar.

## Beschreibung

## Domherr (16)

Bezeichnung der Szene: *Domherr*.

Weitere Bezeichnung: –

Bild-Nr.: 16.<sup>226</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Thuomherr. (Der Domherr)*<sup>227</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Domherr betritt eine Kirche, als die Todesfigur von rechts an ihn herantritt und eine Sanduhr in die Höhe hält. Der Kleriker berührt mit der linken Hand die Säule, welche die beiden Szenen trennt. Am linken kleinen Finger steckt ein Ring. Er trägt einen gefransten Umhang über einem fein gefältnen Kleid, darunter ein Gewand mit weich fallenden Falten und ornamentaler Verzierung sowie ein Birett.

Das Skelett wird vom Domherrn teilweise verdeckt. Mit der rechten Hand hält es die erwähnte Sanduhr, die linke ist nicht sichtbar. Unter dem Kopftuch sind lange Haarsträhnen erkennbar. Dem Domherrn folgt ein bärtiger Begleiter, der einen knielangen Rock, Beinlinge und einen spitz zulaufenden Falknerhut trägt. Er führt mit der linken Hand ein Schwert und mit der rechten einen Falken mit sich.

Den Hintergrund bildet eine Kirche. Der Domherr steht vor dem Rundbogenportal und einer Schwelle, als er abberufen wird. Im Kircheninnern sind eine Säule, ein Wandbehang und eine blaue Fläche sichtbar. Das Portal wird rechts von zwei Säulen flankiert. Auf dem Kapitell der vorderen Säule stehen zwei männliche Heilige.<sup>228</sup>

## Bemerkungen zur Umsetzung

Die gemalte Szene ist im Verhältnis schmaler und höher als die Vorlage. Der Kopf des Domherrn wird im Wandbild von der Seite gezeigt, im Holzschnitt von hinten.<sup>229</sup> Der Maler hat die Hände verändert: Im Unterschied zur Vorlage gibt er auch den Handrücken des Klerikers wieder und platziert den Ring am kleinen statt am mittleren Finger. Die Todesfigur hält die Sanduhr in der ganzen Hand statt nur mit den Fingerspitzen.<sup>230</sup>

Die Anzahl der Begleitfiguren wurde in der gemalten Darstellung auf eine reduziert. Die im Holzschnitt gezeigten Beine von zusätzlichen Personen und eine Narrenkappe

<sup>226</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 14, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>227</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 281.

<sup>228</sup> Literatur: Plattner 1877a, S. 348; Kinkel 1878a, S. 2274; Kinkel 1878b, S. 2291; Plattner 1878, S. 52; Vögelin 1878, S. 39; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 131; Poeschel 1948, S. 225.

<sup>229</sup> Kinkel 1878a, S. 2274; Vögelin 1878, S. 75; Poeschel 1948, S. 225. – Vgl. das Kapitel 11.4 Zeigt der Domherr die Gesichtszüge von Luzius Iter?.

<sup>230</sup> Vögelin 1878, S. 39.

am rechten Rand fehlen.<sup>231</sup> Der Abstand zwischen dem Mann mit dem Falken und dem Skelett ist im Wandbild grösser als in der Vorlage.<sup>232</sup> Die Gewänder des Domherrn und der Begleitfigur stimmen überein.

Der gemalte Hintergrund weicht ebenfalls vom Holzschnitt ab: Am linken Rand gibt der Maler zwei statt drei Säulen wieder. Die linke dient als Trennelement zum benachbarten Motiv des Grafen. Im Unterschied zur Vorlage ist sie im unteren Drittel tordiert. Die Unterscheidung von Aussen- und Innenraum erfolgt im Wandbild durch die Wiedergabe einer Schwelle anstelle von Bodenplatten in der Kirche. Die blaue Fläche über dem Behang erzeugt fälschlich den Eindruck eines Himmels. Der Maler bildet anstelle der beiden Engel auf den Kapitellen der das Portal flankierenden Säulen rechts zwei männliche Heilige ab.<sup>233</sup> Der linke trägt eine Mitra.

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 8. <sup>234</sup>
Erhaltungszustand	–
Bildträger und Maltechnik	–
Baugeschichte	Weisse Jahreszahl «1543» zwischen den beiden Wolken im Hintergrund.
Restaurierungsgeschichte	– 1977: Die Balken sind von Fäulnis befallen. Sie müssen gegen Anobien behandelt und gefestigt werden. <sup>235</sup> – Herbst 1978 und Ende Oktober 1980 – Mitte Januar 1981: Restaurierung des Gefachs durch Oskar Emmenegger, Merlischachen. <sup>236</sup> (?)
Fotodokumentation	– Foto von Paul Zinsli, [um 1937]. <sup>237</sup> – Foto, [um 1937]. Der untere Rand des Bildfelds ist abgeschnitten. <sup>238</sup> – Foto von Robert Spreng, Basel. Zustand vor der Restaurierung, [1942]. <sup>239</sup> – Foto von Robert Spreng, Basel. Szene des Domherrn. Zustand vor der Restaurierung, [1942]. <sup>240</sup> – Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943]. <sup>241</sup>

<sup>231</sup> Kinkel 1878b, S. 2291; Vögelin 1878, S. 39.

<sup>232</sup> Vögelin 1878, S. 39.

<sup>233</sup> Vögelin 1878, S. 39.

<sup>234</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 8.

<sup>235</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

<sup>236</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

<sup>237</sup> DP GR, Nr. G 1198 [früher: Archiv für historische Kunstdenkmäler, Nr. 10246]; Zinsli 1937, S. 59.

<sup>238</sup> DP GR, Nr. G 1186.

<sup>239</sup> EAD, Nr. 54276.

<sup>240</sup> EAD, Nr. 54277.

<sup>241</sup> EAD, Nr. 54288, B.3277; Poeschel 1948, S. 224.

- Grossnegativ, [1971].<sup>242</sup>
- Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>243</sup>
- Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.
- Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.

Zeichnerische  
Dokumentation

- Pause von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>244</sup>
- Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>245</sup>

<sup>242</sup> RM, [GN-Nrn. 15–16].

<sup>243</sup> EAD, Nr. 7.

<sup>244</sup> StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1746.

<sup>245</sup> Plattner 1885, Taf. 7.

## 10. Gefach: Richter (17) und Fürsprecher (18)

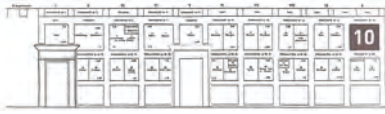


Taf. IX Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 10, Szenen *Richter* (17) und *Fürsprecher* (18). Domschatzmuseum Chur.

80 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Richter*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

81 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Fürsprecher*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.





Inventar-Nr. RM: TB.9.  
 Masse: 141 x 115,5 Zentimeter.<sup>246</sup>  
 Position innerhalb des Zyklus: Oberes Register,  
 10. Spalte.<sup>247</sup>  
 Aufstellung im Rätischen Museum: Südwand.<sup>248</sup>

Die beiden Darstellungen mit den Vertretern der Rechtsprechung werden durch eine ungegliederte Säule voneinander getrennt. Der Richter und der Fürsprecher sind einander nicht zugewandt, sondern in dieselbe Richtung orientiert (Taf. IX, Abb. 80, Abb. 81).

## Beschreibung

## Richter (17)

Bezeichnung der Szene: *Richter*.

Weitere Bezeichnung: –

Bild-Nr.: 17.<sup>249</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Richter*.<sup>250</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Richter wird von der Todesfigur abgerufen, während er sich bestechen lässt. Er wendet sich mit geöffneter Hand dem Mann zu seiner Linken zu und ignoriert den Mann am linken Bildrand. Der Rechtsvertreter sitzt auf einem mit Schnitzereien verzierten Sessel und hat die Füße auf ein gestuftes Podest gestellt. Er trägt einen Mantel mit Pelzkragen (Schaube), Stiefel und eine Kopfbedeckung.

Die unbemerkt von hinten auf den Sessel gekletterte Todesfigur stützt sich mit der linken Hand auf dem Rücken des Richters ab. Sie lehnt nach vorne und zerbricht mit der rechten Hand den Richterstab.

Der reiche Mann rechts greift in eine am Gürtel befestigte Tasche. Bekleidet ist er mit einem knielangen Rock, einem Umhang und Beinlingen. Er hat einen Bart, gelockte Haare und trägt eine Kopfbedeckung. Der Mann links hat seinen Hut abgenommen und hält ihn in der rechten Hand. Er schaut auf die in den Geldbeutel langende Hand des reichen Mannes. Sein kurzes Kleid ist geschlitzt, am Gurt ist ein Messer befestigt.

Den Hintergrund bildet ein Täfer mit Füllungen, das durch drei Pilaster mit Kapitellen und ein Gesims gegliedert ist. Es deutet auf die Situierung der Szene in einem Innenraum hin. Im Vordergrund geben helle Flecken dagegen eine Pflasterung an, die sich in der benachbarten Darstellung des Fürsprechers fortsetzt. Zusammen mit Grasbüscheln in der unteren rechten Ecke erzeugen sie den Eindruck eines Aussenraums. Vor dem Richter liegt eine Sanduhr am Boden.<sup>251</sup>

<sup>246</sup> Signorell 2019.

<sup>247</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>248</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>249</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 15, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>250</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 281.

<sup>251</sup> Literatur: Plattner 1877a, S. 348; Plattner 1878, S. 53; Vögelin 1878, S. 40; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 131; Weber 2010, S. 269.

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Maler bildet die Begegnung des Richters mit dem Tod proportional schmaler und höher nach als in der Vorlage, indem er oben und unten Raum einfügt. Das Täfer im Hintergrund erhält dadurch mehr Gewicht.

Die einzelnen gemalten Figuren unterscheiden sich kaum von der Vorlage: Die Todesfigur stützt sich mit der linken Hand auf dem Rücken des Richters ab und ergreift mit der rechten den Stab. Im Holzschnitt zerbricht sie den Stab hingegen mit beiden Händen.<sup>252</sup> Im Gegensatz zur Vorlage wird sie im Churer Zyklus ohne abstehende Haarsträhnen gezeigt. Sie trägt keinen Ring (Halsfessel?) um den Hals und über ihren Rücken verläuft keine Kette.

Der Mann rechts wird im Unterschied zum Holzschnitt mit einem Vollbart und einer Bandschlaufe am linken Bein abgebildet,<sup>253</sup> der Mann links mit einem kurzen geschlitzten Kleid und einem Bändchen am rechten Knie. Am Sessel hat der Maler eine Maske durch eine Volute ersetzt.

### Fürsprecher (18)

#### Beschreibung

---

Bezeichnung der Szene: *Fürsprecher*.

Weitere Bezeichnung: *Advokat*.<sup>254</sup>

Bild-Nr.: 18.<sup>255</sup>

Position innerhalb der Ausfaltung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Fürspræch. (Der Anwalt)*<sup>256</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Fürsprecher links wird von der Todesfigur überrascht, als er sich von einem reichen Mann bestechen lässt. Er steht breitbeinig, neigt den Kopf und blickt zur geöffneten linken Hand, in die der Reiche Münzen legt. Mit der rechten Hand hält er einen Stab in die Höhe, dessen Spitze zum Kopf des Skeletts zeigt. Der Rechtsvertreter trägt einen knielangen Mantel über einem fein gefältelten Kleid, einen kurzen Schulterumhang und ein Barett.

Das Skelett tritt von hinten zwischen den Fürsprecher und den reichen Mann. Es streckt mit der rechten Hand eine Sanduhr in die Höhe und stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf die rechte Schulter des Reichen. Den rechten Fuss hat es zwischen die Beine des Fürsprechers gestellt. Die Todesfigur blickt zum Fürsprecher. Ihre Rippen treten plastisch hervor.

Der reiche Mann nimmt mit der linken Hand Münzen aus einer am Gurt befestigten Tasche und gibt sie dem Fürsprecher. Er ist bärtig und hat gelockte Haare. Unter einem knielangen Mantel trägt er ein zugeknöpftes Gewand. Die Beine sind in Schrittlage. Am rechten Rand steht eine Begleitperson. Sie neigt den Kopf nach vorne und hält die Hände gefaltet vor die Brust. Den Hintergrund bilden mehrere Häuser.

<sup>252</sup> Vögelin 1878, S. 40.

<sup>253</sup> Vögelin 1878, S. 40.

<sup>254</sup> Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 131.

<sup>255</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 16, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>256</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 281.



Die Pflasterung des Vordergrunds setzt sich in der benachbarten Szene des Richters fort.<sup>257</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Die gemalte Szene des Fürsprechers ist proportional schmaler und höher als die Vorlage. Der Maler hat die Figurengruppe näher an den unteren Rand des Bildfeldes gerückt und den Hintergrund oben erweitert.

Der Fürsprecher, der reiche Mann und die Begleitperson am rechten Rand unterscheiden sich im Wandbild nicht vom Holzschnitt. Das Skelett hält die Sanduhr auf der flachen Hand, während die Finger in der Vorlage stärker gekrümmt sind.<sup>258</sup> Mit der anderen Hand wirft es im Gegensatz zum Holzschnitt keine Münzen in die Hand des Fürsprechers.

Im Hintergrund hat der Maler die Fenster des Hauses rechts mit gerundeten statt geraden Stürzen wiedergegeben. Das Obergeschoss des links anschliessenden Gebäudes krägt weiter vor und ein Tor befindet sich an der Stelle einer Mauer mit Zinnen. Am linken Rand besteht kein Abstand zwischen dem ersten Gebäude und der Säule, welche die beiden Motive trennt. Die Eckverstärkung (Mauervorbau?) ist weniger verständlich als in der Vorlage. Im Vordergrund lassen sich keine Unterschiede feststellen.

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 8. <sup>259</sup>
Erhaltungszustand	–
Bildträger und Maltechnik	–
Baugeschichte	Die rechte Schmalseite des Gefachs ist abgeschrägt.
Restaurierungsgeschichte	<ul style="list-style-type: none"> <li>– 1976: Die Darstellungen werden durch nachgedunkelte Firnissschichten verunklärt und zeigen «weissliche Schleier». Partielle Trennung der bemalten Verputzschicht vom Grundputz.<sup>260</sup></li> <li>– 1977: Die Balken sind von Fäulnis befallen. Sie müssen gegen Anobien behandelt und gefestigt werden.<sup>261</sup></li> <li>– Herbst 1978 und Ende Oktober 1980 – Mitte Januar 1981: Restaurierung des Gefachs durch Oskar Emmenegger, Merlischachen.<sup>262</sup> (?)</li> </ul>

<sup>257</sup> Literatur: Plattner 1877a, S. 348; Plattner 1878, S. 53; Rahn 1878, S. 11; Vögelin 1878, S. 41; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 131.

<sup>258</sup> Vögelin 1878, S. 41.

<sup>259</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 8.

<sup>260</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.4.4 Sicherungsarbeiten an den Malereien.

<sup>261</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

<sup>262</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

- Fotodokumentation
- Foto vom Fotoatelier Lang, Chur, [um 1937].<sup>263</sup>
  - Glasplatte, [um 1937].<sup>264</sup>
  - Foto von Robert Spreng, Basel. Zustand vor der Restaurierung, [1942].<sup>265</sup>
  - Foto von Robert Spreng, Basel. Szene des Richters. Zustand vor der Restaurierung, [1942].<sup>266</sup>
  - Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>267</sup>
  - Mittelformat-Dia, [1971].<sup>268</sup>
  - Mittelformat-Dia, [1971]. Szene des Richters.<sup>269</sup>
  - Mittelformat-Dia, [1971]. Szene des Fürsprechers.<sup>270</sup>
  - Grossnegativ, [1971].<sup>271</sup>
  - Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>272</sup>
  - Foto von Peter Niggli, Chur. Zustand um 1979. Die Bildränder sind angeschnitten.<sup>273</sup>
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.<sup>274</sup>
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.
- Zeichnerische Dokumentation
- Pause von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>275</sup>
  - Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>276</sup>

**263** DP GR, Nr. G 1180 [früher: Archiv für historische Kunstdenkmäler, Nr. 10250 a/b]; Zinsli 1937, S. 65.

**264** StAGR, Nr. FN XVIII/0098; DP GR, Nr. G 1185 [früher: Archiv für historische Kunstdenkmäler, Nr. 10249].

**265** EAD, Nr. 54271; Riggenbach 1942, S. 162.

**266** EAD, Nr. 54272.

**267** EAD, Nr. 54289, B.3278; Poeschel 1948, S. 225; Sörries 1998, S. 135.

**268** RM, [MFD-Nrn. 17–18].

**269** RM, [MFD-Nr. 17].

**270** RM, [MFD-Nr. 18].

**271** RM, [GN-Nrn. 17–18].

**272** EAD, Nr. 8; Keel 1998, S. 72.

**273** Erb 1979, S. 181.

**274** Weber/Rutishauser 2006, S. 112 und 114; Weber 2010, S. 271; Wehrens 2012, S. 151.

**275** StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1747.

**276** Plattner 1885, Taf. 8.

# 11. Gefach: Jurist (19) und Prediger (20)

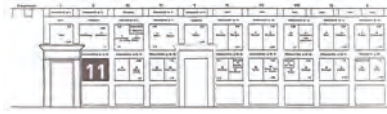


Taf. X Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 11, Szenen *Jurist* (19) und *Prediger* (20). Domschatzmuseum Chur.



82 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Ratsherr*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

83 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Prediger*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



Inventar-Nr. RM: TB.10.

Masse: 139 x 108 Zentimeter.<sup>277</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Mittleres Register, 2. Spalte.<sup>278</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Nordwand.<sup>279</sup>

Die Begegnungen des Todes mit dem Juristen und dem Prediger werden durch ein ungegliedertes Band getrennt. Beide Todgeweihte sind nicht zur Mitte der Ausfächung hin orientiert (Taf. X, Abb. 82, Abb. 83).

## Jurist (19)

### Beschreibung

Bezeichnung der Szene: *Jurist*.

Weitere Bezeichnung: *Ratsherr*.<sup>280</sup>

Bild-Nr.: 19.<sup>281</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Ratsherr*.<sup>282</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Jurist wird wie der *Richter* (17) und der *Fürsprecher* (18) abberufen, als er sich einem reichen Mann links zuwendet, ohne einen armen Mann rechts zu beachten. Im Unterschied zu den vorangehenden Szenen ist hier eine fantastische Teufelsfigur mit einem Blasebalg hinzugefügt.

Der Jurist wird von der Seite gezeigt. Sein linker Arm ist angewinkelt, der Zeigefinger der linken Hand gestreckt. Er scheint in ein Gespräch mit dem Reichen vertieft zu sein. Bekleidet ist er mit einem langen Mantel mit Pelzkragen (Schaube). Seine Kopfbedeckung hat eine breite, aufstehende Krempe.

Das teuflische Wesen hält dem Rechtsvertreter einen Blasebalg ans linke Ohr. Es stützt sich mit den Beinen auf dem Rücken des Juristen ab. Während der Kopf mit den spitzen Ohren, dem Schnabel und dem scharfen Blick an eine Eule erinnert, gehen die Flügel auf eine Fledermaus zurück. Der Dämon hat einen Ringelschwanz.

Die Todesfigur liegt am Boden. Sie stützt sich auf den rechten Ellenbogen und hält mit der linken Hand eine Sanduhr in die Höhe. Vom Skelett sind die Finger, der Umriss des Kopfs mit einzelnen Haarsträhnen und mehrere Rippen erkennbar. Der Unterkörper ist hinter dem Juristen verborgen.

Der reiche Mann links wird frontal und mit Bart gezeigt. Mit der rechten Hand weist er auf die am Boden liegende Todesgestalt hin. Über einem langen Gewand mit geschlitzten Ärmeln trägt er einen Umhang mit ausladendem Kragen. Die Krempe seines Baretts steht auf. Der arme Mann rechts steht hinter dem Rechtsvertreter. Er geht leicht in die Knie und hält seinen Hut in der linken Hand. Er legt die rechte Hand auf den Rücken des Juristen und blickt zu diesem hoch. Das einfache Gewand unterstreicht die niedere soziale Stellung.

<sup>277</sup> Signorell 2019.

<sup>278</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>279</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>280</sup> Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 131.

<sup>281</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 17, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>282</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 281.

Die Szene ist im Freien situiert. Im Hintergrund rechts befindet sich ein gemauertes Gebäude mit einem Erker.<sup>283</sup> Der Himmel ist mit blauer Farbe gemalt. In der oberen linken Ecke zieht eine graue Wolke vorüber. Den Vordergrund bildet eine graue, nicht differenzierte Fläche. Links ist eine Schaufel erkennbar.<sup>284</sup>

### Beobachtungen zur Umsetzung

---

Die gemalte Szene des Juristen ist proportional schmaler und höher als der Holzschnitt, wobei die männlichen Figuren links und rechts gestaucht wirken. Der Maler hat die Bildfläche oben und unten erweitert.

Der gemalte Jurist unterscheidet sich nicht von der Vorlage. Das teuflische Wesen wird im Gegensatz zu jenem im *Papstbild* (6) belassen.

Der Kopf des Dämons erinnert im Wandbild an eine Eule, im Holzschnitt dagegen an eine Fledermaus. In der Vorlage ist die teuflische Gestalt anatomisch besser verständlich.

Der Maler stellt den armen Mann weniger verwehrlos dar als im Holzschnitt. Das Gebäude im Hintergrund zeigt er mit einem Quadermauerwerk anstelle der Eckquader der Vorlage. Die hölzerne Stütze des Erkers ersetzt er durch eine Konsole.

### Beschreibung

---

### Prediger (20)

Bezeichnung der Szene: *Prediger*.

Weitere Bezeichnung: –

Bild-Nr.: 20.<sup>285</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Predicant. (Der Prediger)*<sup>286</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Prediger steht auf der Kanzel und neigt sich zu den Gläubigen im Kirchenschiff herunter, ohne die Todesfigur hinter sich wahrzunehmen. Die linke Hand ist zu den Menschen gewandt. Er trägt ein fein gefältes Chorhemd und ein Birett.

Die Todesfigur betritt die Kanzel unbemerkt von links. Sie lehnt wie der Prediger nach vorne und stützt sich mit dem linken Bein und Ellenbogen auf seinem Rücken ab. Mit der linken Hand hält sie einen Krummstab mit einem Band, mit der rechten Hand stellt sie eine Sanduhr auf die Kanzelbrüstung.

Die Besucher des Gottesdienstes lassen sich in drei Gruppen unterteilen: Die Gläubigen in der Mitte sind sitzend wiedergegeben, während diejenigen im Hintergrund stehen. Im Vordergrund sitzen drei Personen auf niederen Bänken und kehren dem Betrachter den Rücken zu.

<sup>283</sup> Die untere Begrenzungslinie des Quadermauerwerks verläuft auf derselben Höhe wie die Kanzel des *Predigers* (20) in der benachbarten Szene.

<sup>284</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 53; Vögelin 1878, S. 41–42; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 131–132.

<sup>285</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 18, nach Peter Conradin von Planta Bild-Nr. 17, in: Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 172.

<sup>286</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 281.

Den architektonischen Hintergrund bilden drei Säulen mit Ringkapitellen und der Ansatz eines Gewölbes. An der rückwärtigen Mauer befinden sich zwei Fenster. Über die Brüstung der Kanzel hängt ein schmales liturgisches Tuch.<sup>287</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Prediger unterscheidet sich im Wandbild nur geringfügig von der Vorlage: Er hält die Hände ruhiger als im Holzschnitt und sein Chorhemd ist kleinteiliger gefaltet.

In der gemalten Darstellung lehnt das Skelett sein linkes Bein an den Prediger, im Holzschnitt bleibt es verborgen. Das Band des Krummstabes ist nicht um die Schultern des Skeletts gelegt und es weist keine Kreuze und Buchstaben auf.

Der Maler hat die Anzahl der Gläubigen im Mittel- und Hintergrund reduziert und auf die summarische Angabe von weiteren Personen verzichtet. Einzelne Unterschiede lassen sich bei den Gewändern der Begleitfiguren feststellen, so zieren im Wandbild beispielsweise zwei rechtwinklig angeordnete Streifen das Kleid des zweiten Mannes von rechts im Hintergrund.

Im Hintergrund wurden ein Fenster und die ringförmigen Kapitelle ergänzt. Der Künstler vereinfachte die Kanzel, indem er die ornamentale Verzierung der Brüstung nur andeutete.

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 9. <sup>288</sup>
Erhaltungszustand	Prediger: Das Gesicht des Predigers ist beschädigt. <sup>289</sup>
Bildträger und Maltechnik	–
Baugeschichte	–
Restaurierungs- geschichte	– Herbst 1978 und Ende Oktober 1980 – Mitte Januar 1981: Restaurierung des Gefachs durch Oskar Emmenegger, Merlischachen. <sup>290</sup> (?)
Fotodokumentation	– Foto von Robert Spreng, Basel. Ausschnitt des Predigers. Zustand vor der Restaurierung, [1942]. <sup>291</sup>

<sup>287</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 53; Vögelin 1878, S. 42–43; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 172; Caminada 1918, S. 132.

<sup>288</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 9.

<sup>289</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

<sup>290</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

<sup>291</sup> EAD, Nr. 54280.

- Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>292</sup>
- Foto von Walter Zurlinden, Chur. Ausschnitt des Juristen. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>293</sup>
- Mittelformat-Dia, [1971].<sup>294</sup>
- Grossnegativ, [1971]. Szene des Predigers.<sup>295</sup>
- Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>296</sup>
- Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.
- Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.

Zeichnerische  
Dokumentation

- Seitenverkehrte Pause des Juristen von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>297</sup>
- Pause des Predigers von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>298</sup>
- Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>299</sup>

<sup>292</sup> EAD, Nr. 54290, B.3283.

<sup>293</sup> EAD, Nr. 54291, B.3285.

<sup>294</sup> RM, [MFD-Nrn. 19–20].

<sup>295</sup> RM, [GN-Nr. 20].

<sup>296</sup> EAD, Nr. 9.

<sup>297</sup> StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1743.

<sup>298</sup> StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1742.

<sup>299</sup> Plattner 1885, Taf. 9.

## 12. Gefach: Pfarrer (21) und Bettelmönch (22)



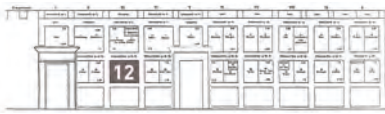
Taf. XI Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 12, Szenen *Pfarrer* (21) und *Bettelmönch* (22). Domschatzmuseum Chur.

84 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Pfarrherr*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

85 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Mönch*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.







Inventar-Nr. RM: TB.11.

Masse: 135,5 x 104 Zentimeter.<sup>300</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Mittleres Register, 3. Spalte.<sup>301</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Ostwand.<sup>302</sup>

Eine schmale, sich nach oben verjüngende Säule trennt die Motive des Pfarrers und des Bettelmönchs. Sie ist am Schaft mit einem Flechtband (?) verziert. Beide Szenen ereignen sich vor einem architektonischen Hintergrund. Die kirchlichen Personen bewegen sich aufeinander zu (Taf. XI, Abb. 84, Abb. 85).

## Beschreibung

## Pfarrer (21)

Bezeichnung der Szene: *Pfarrer*.

Weitere Bezeichnungen: *Pfarrherr*,<sup>303</sup> *Priester*.<sup>304</sup>

Bild-Nr.: 21.<sup>305</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Pfarrherr*.<sup>306</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Pfarrer begibt sich zu einem Sterbenden. Er führt eine mit einem Velum umhüllte Versehdose mit sich, welche das Viatikum, die letzte Kommunion, enthält. Sein Gang ist aufrecht und er blickt geradeaus. Bekleidet ist der Geistliche mit einem Pluviale über einer Albe sowie einer Stola. Er trägt ein Birett.

Die Todesfigur geht voran. Sie übt die Funktion eines Ministranten aus: Mit der rechten Hand hält sie eine grosse Laterne und mit der linken macht sie mit einer kleinen Glocke auf die Präsenz der heiligen Kommunion aufmerksam. Das Gerippe trägt wie der Pfarrer eine Stola und einen kurzen Rock, an dem ein Schwert befestigt ist. Dem Pfarrer folgen am linken Rand eine Frau mit einer Haube und ein Mann mit einem Weihwassergefäss und einem Aspergill. Die Begleiterin neigt den Kopf nach vorne.

Im Hintergrund links befindet sich eine diagonal ins Bild reichende Kirche mit einem Seitenschiff. Sie weist am Obergaden zwei grössere Rundbogenfenster und eine Figur auf einer Konsole sowie am Seitenschiff drei kleinere schlitzförmige Fenster auf. In der rechten Bildhälfte ist ein Haus frontal abgebildet. Während die Fenster und das Tor kaum lesbar sind und die untere Begrenzungslinie fehlt, lassen sich im Bereich des Daches eine Gaube und einzelne Ziegel erkennen. Aus dem Kamin steigt eine Rauchwolke, die sich über der Todesfigur ausbreitet. Daneben befindet sich ein mit Zinnen bewehrter Giebel eines weiteren Gebäudes. Der Himmel ist in eine bedeckte graue und eine klare blaue Zone geteilt. Im Vordergrund sind einzelne Grasbüschel und Steine sichtbar.<sup>307</sup>

<sup>300</sup> Signorell 2019.

<sup>301</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>302</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>303</sup> Plattner 1885, S. 7.

<sup>304</sup> Von Planta 1897, S. 172.

<sup>305</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 19, nach Peter Conradin von Planta Bild-Nr. 18, in: Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 172.

<sup>306</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 281.

<sup>307</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 54; Vögelin 1878, S. 43; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 172–173; Caminada 1918, S. 132.

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Maler hat die Szene des Pfarrers proportional schmaler und höher nachgebildet als die Vorlage, indem er den Raum oben erweitert und rechts verkleinert hat. So ist die erwähnte Figur auf der Konsole nicht so viel angeschnitten und die Todesfigur macht weniger ausladende Bewegungen als im Holzschnitt.

Die Menschen und die Todesfigur unterscheiden sich im Wandbild nur geringfügig von der Vorlage. Der Pfarrer wendet den Kopf weniger zum Betrachter und seine Stola ist nicht mit Kreuzen verziert. Die Begleiterin trägt eine Haube anstelle einer Kapuze.<sup>308</sup>

Im Hintergrund hat der Maler an der Kirche links ein Seitenschiff ergänzt sowie die Anzahl und Proportionen der Fenster verändert.

### Bettelmönch (22)

#### Beschreibung

---

Bezeichnung der Szene: *Bettelmönch*.

Weitere Bezeichnung: *Mönch*.<sup>309</sup>

Bild-Nr.: 22.<sup>310</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Münch*.<sup>311</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Bettelmönch wendet sich in einer heftigen Bewegung nach vorne, als die Todesfigur ihn am Gewand zurückzieht. Er hält in der ausgestreckten linken Hand eine Opferbüchse, führt einen über die rechte Schulter hängenden, prall gefüllten Beutel sowie ein am Gürtel befestigtes Beutelbuch mit sich und versucht, sie vor dem Gerippe in Sicherheit zu bringen. Der Beutel mit dem Buch und der Hund im Vordergrund links weisen den Bettelmönch als ein Mitglied des Dominikanerordens aus. Er ist mit einem Habit und einem Mantel bekleidet.

Das Skelett greift mit beiden Händen nach dem Bettelmönch. Sein Oberkörper ist zurückgebogen und das linke Bein verläuft parallel zu den Beinen des Todgeweihten. Es trägt eine Stola.

Am linken Rand steht eine Säule mit einem marmorierten Schaft. Ihr Kapitell variiert ein korinthisches Kapitell: Es besteht aus einem Blattkranz zwischen zwei gekehlten Wulstringen und einem Akanthusblatt zwischen Eckvoluten. Auf der Abakusplatte ruht das Gebälk eines Gebäudes, das sich in die Tiefe fortzusetzen scheint und rechts unvermittelt abbricht. Im Mittelgrund sind die Steine eines Mauerwerks angegeben. Der Himmel ist bewölkt. Am unteren Rand steht eine zweizeilige rote Inschrift (siehe unten). Im Vordergrund links ist der Hinterkörper des Hundes erkennbar. Davor steht eine Sanduhr.<sup>312</sup>

<sup>308</sup> Vögelin 1878, S. 43.

<sup>309</sup> Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 54; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 132; Zinsli 1937, S. 54; Poeschel 1948, S. 224.

<sup>310</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 20, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>311</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 282.

<sup>312</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 54; Rahn 1878, S. 11; Vögelin 1878, S. 44 und 75; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 132; Zinsli 1937, S. 54; Poeschel 1948, S. 224.

## Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Maler hat die Darstellung des Bettelmönchs proportional schmaler und höher nachgebildet als die Vorlage, indem er den Hintergrund oben erweitert. Er übernimmt die Opferbüchse, den Beutel und das Buch im Beutel. Im Wandbild wird das Gesicht des Klerikers im Unterschied zum Holzschnitt feist gezeigt und der entsetzte Ausdruck scheint gemindert.<sup>313</sup> Die Todesfigur unterscheidet sich nicht von der Vorlage. Der Maler hat die Architektur im Hintergrund detaillierter ausgeführt als im Holzschnitt.

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 10. <sup>314</sup>
Erhaltungszustand	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Pfarrer: Die Gesichter des Pfarrers, des Skeletts und der Begleiterin sind zerkratzt. (?) – Im unteren Abschnitt verläuft eine sekundäre rote Linie.<sup>315</sup></li> <li>– Bettelmönch: Das Gesicht des Skeletts weist mehrere Löcher von Hieben auf. Am unteren Rand des Himmels sekundäre Rötelschrift «Du muost mit mir kommen»<sup>316</sup> und rote Kritzeleien am Schwanz des Hundes.<sup>317</sup></li> </ul>
Bildträger und Maltechnik	1976: Bettelmönch: Pigmentbestimmung und Bindemittelanalyse durch Hermann Kühn. <sup>318</sup>
Baugeschichte	–
Restaurierungsgeschichte	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Herbst 1978 und Ende Oktober 1980 – Mitte Januar 1981: Restaurierung des Gefachs durch Oskar Emmenegger, Merlischachen.<sup>319</sup> (?)</li> <li>– 2005: In der Szene des Bettelmönchs werden im Bereich der Rippen der Todesfigur probeweise Fehlstellen in der Malschicht reduziert und retuschiert.<sup>320</sup></li> </ul>
Fotodokumentation	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>321</sup></li> <li>– Grossnegativ, [1971].<sup>322</sup></li> <li>– Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>323</sup></li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.</li> </ul>

<sup>313</sup> Vögelin 1878, S. 44.

<sup>314</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 10.

<sup>315</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

<sup>316</sup> Zinsli 1937, S. 50, Anm. 6.

<sup>317</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

<sup>318</sup> Vgl. Hermann Kühn, München, Untersuchungsbericht zur Maltechnik der Todesbilder, 12.1.1976, S. 3.

<sup>319</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

<sup>320</sup> Warger/Joos 2005, S. 11; Foto Ralph Feiner, 30. November 2005.

<sup>321</sup> EAD, Nr. 54292, B.3281.

<sup>322</sup> RM, [GN-Nrn. 21–22].

<sup>323</sup> EAD, Nr. 10.

- Fotodokumentation – Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.
- Zeichnerische  
Dokumentation – Pause von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>324</sup>  
– Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>325</sup>

**324** StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1748.

**325** Plattner 1885, Taf. 10.

# 13. Gefach: Jungfrau (23) und Alte Frau (24)

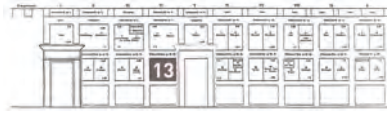


Taf. XII Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 13, Szenen *Jungfrau* (23) und *Alte Frau* (24). Domschatzmuseum Chur.



52 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die Nonne*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

86 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die alte Frau*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



Inventar-Nr. RM: TB.12.

Masse: 137,5 x 105,5 Zentimeter.<sup>326</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Mittleres Register, 4. Spalte.<sup>327</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Ostwand.<sup>328</sup>

Das 13. Gefach zeigt die Begegnungen des Todes mit einer jungen und einer alten Frau. Sie repräsentieren unterschiedliche Lebensalter. Das Motiv der Jungfrau ist in einer gewölbten Kammer, jenes der alten Frau in einer Landschaft situiert. Während die alte Frau zur Bildmitte gerichtet ist, wendet sich die Jungfrau ab und dreht nur den Kopf zurück. In beiden Szenen kommen Musikinstrumente als ikonographische Bedeutungsträger bzw. historische Bildquellen vor. Die Motive werden durch ein Band mit Ornamenten im Renaissance-Stil voneinander getrennt (Taf. XII, Abb. 52, Abb. 86).

## Jungfrau (23)

### Beschreibung

Bezeichnung der Szene: *Jungfrau*.

Weitere Bezeichnung: *Edelfräulein*,<sup>329</sup> *Nonne*.<sup>330</sup>

Bild-Nr.: 23.<sup>331</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Die Nunne*. (*Die Nonne*)<sup>332</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Die Jungfrau kniet vor einem Altar am linken Rand und hält die Hände zum Gebet gefaltet vor die Brust. Ohne die Todesfigur im Hintergrund zu bemerken, wendet sie sich mit gesenktem Blick einem Laute spielenden Mann zu. Die junge Frau trägt ein schlichtes tailliertes Gewand und einen dunklen Schleier.

Der Mann sitzt auf einem Bett. Er hält das Zupfinstrument fast senkrecht und stützt es auf die Beine ab. Die Füße hat er auf eine kleine Bank vor dem Bett gestellt. Der Jüngling trägt ein knielanges geschlitztes Gewand, flache Schuhe und ein Barett.

Die Todesfigur tritt unbemerkt hinter die Jungfrau und hält mit der rechten Hand eine Sanduhr in die Höhe. Sie wendet sich zum Altar hin. Um den Leib des Skeletts sind Stoffbänder geschlungen, um den Kopf legt sich ein Tuch.

Den Hintergrund bildet eine gewölbte Kammer. An der Stirnwand befindet sich ein abgestuftes dreiflügeliges Fenster mit rautenförmigen Scheiben. Das Tonnengewölbe wird rechts von einer Säule mit Kapitell gestützt. Ein gekehltes Gesims bildet den Abschluss der Wand links. Die Kammer ist mit einem Bett möbliert, dessen Kopfende

<sup>326</sup> Signorell 2019.

<sup>327</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>328</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>329</sup> Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 54; Plattner 1882c, S. 2; Poeschel 1948, S. 224.

<sup>330</sup> Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 173; Caminada 1918, S. 132.

<sup>331</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 21, nach Peter Conradin von Planta Bild-Nr. 20, in: Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 173.

<sup>332</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 282.

im Hintergrund rechts erkennbar ist. Es ist mit einem Vorhang ausgestattet. An der linken Wand steht ein Altar mit einer Figur.<sup>333</sup> Der Boden ist kaum gegliedert.<sup>334</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Maler hat die Szene proportional schmaler und höher nachgebildet als den Holzschnitt, indem er sie unten erweitert und seitlich beschnitten hat.

Holbein stellt das Rendezvous einer Nonne mit ihrem Liebhaber in einer Zelle dar. Der Holzschnitt wird als *Nunne* bezeichnet und die junge Frau mittels Ordenstracht und Rosenkranz als solche charakterisiert. Die junge Frau im Wandbild trägt hingegen ein Kleid, das die Taille betont. Ein Rosenkranz fehlt. Sie wird daher mehrheitlich als Frau weltlichen Stands gedeutet.<sup>335</sup> In der Churer Darstellung wird der Jüngling im Unterschied zur Vorlage mit einer bedeckten linken Schulter gezeigt.<sup>336</sup> Das Paar hat keinen Blickkontakt.<sup>337</sup>

Die gemalte Todesfigur hält eine Sanduhr in die Höhe, während sie im Holzschnitt eine auf dem Altar stehende Kerze auslöscht.<sup>338</sup> Das Gerippe wird in der Vorlage mit Brüsten als weiblich gekennzeichnet und trägt wie die Nonne ein Skapulier. Der Maler gibt es ohne Brüste und Skapulier wieder.<sup>339</sup>

Im Hintergrund ersetzt er drei Schiebefenster mit Butzenscheiben durch ein dreiteiliges Fenster mit rautenförmigen Scheiben<sup>340</sup> und die Konsole des Gewölbes rechts durch eine Säule mit Kapitell.<sup>341</sup> Anstelle der beiden Altarfiguren des Holzschnitts gibt er eine wieder. Im Vordergrund links wird ein Schemel statt einer liegenden Sanduhr dargestellt. Die in der Vorlage in Längsrichtung verlegten Bodenbretter und eine durch das Fenster erkennbare felsige Landschaft bildet der Maler nicht nach.

### Beschreibung

---

### Alte Frau (24)

Bezeichnung der Szene: *Alte Frau*.

Weitere Bezeichnungen: *Alte Matrone*,<sup>342</sup> *Altes Weib*,<sup>343</sup> *Greisin*.<sup>344</sup>

Bild-Nr.: 24.<sup>345</sup>

<sup>333</sup> Laut Vögelin könnte es sich um ein segnendes Christuskind mit einer Weltkugel handeln, in: Vögelin 1878, S. 45.

<sup>334</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 355; Kinkel 1878a, S. 2274; Kinkel 1878b, S. 2291; Plattner 1878, S. 54; Rahn 1878, S. 13–15; Vögelin 1878, S. 44–46, 64, 75, 79–81; Woltmann 1878a, Sp. 284; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 173–174; Caminada 1918, S. 132; Zinsli 1937, S. 54, 56; Poeschel 1948, S. 224; Weber 2011b, S. 437.

<sup>335</sup> Kinkel 1878a, S. 2274; Vögelin 1878, S. 44–46; Woltmann 1878a, Sp. 284; Zinsli 1937, S. 54; Poeschel 1948, S. 224; Weber 2011b, S. 437. – Vgl. das Kapitel 7.2.7 Die Repräsentanten der Lebensalter.

<sup>336</sup> Vögelin 1878, S. 44–45.

<sup>337</sup> Vögelin 1878, S. 46; Woltmann 1878a, Sp. 284.

<sup>338</sup> Kinkel 1878b, S. 2291; Rahn 1878, S. 15; Vögelin 1878, S. 45; Woltmann 1878a, Sp. 284; Zinsli 1937, S. 54.

<sup>339</sup> Vögelin 1878, S. 45.

<sup>340</sup> Vögelin 1878, S. 45.

<sup>341</sup> Vögelin 1878, S. 45; Zinsli 1937, S. 56.

<sup>342</sup> Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 54; Plattner 1882c, S. 2.

<sup>343</sup> Plattner 1885, S. 7.

<sup>344</sup> Vögelin 1878, S. 46; Zinsli 1937, S. 60.

<sup>345</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 22, in: Plattner 1885, S. 7.

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Daß Altweyb*.<sup>346</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Die alte Frau geht gebeugt einen steinigen Weg entlang. Mit der rechten Hand stützt sie sich auf einen Stock, in der linken hält sie eine Gebetsschnur. Sie ist mit einem langen Gewand und einem Mantel bekleidet und trägt ein Kopftuch. Als eine springende Todesfigur die Greisin rechts unterhakt und wegführt, leistet sie keinen Widerstand. Das Skelett hält sein rechtes Bein und den rechten Arm in die Höhe. Es wird wie in der Szene des *Churfürsten* (12) mit einem Blätterkranz als Sieger ausgezeichnet.<sup>347</sup>

Eine zweite Todesfigur schreitet gekrümmt voran und spielt mit zwei Schlegeln ein Xylophon. Die Begegnungen des Todes mit der alten Frau, dem *Papst* (6) und der *Herzogin* (33) sind die einzigen Motive im Bildzyklus, in denen ein zweites Gerippe auftritt.<sup>348</sup>

Am rechten Rand wächst ein Strauch. Ein blaugrüner Streifen im Mittelgrund deutet wohl ein Gewässer an. Davor befinden sich der steinige Weg und eine grosse Sanduhr. Der Himmel ist stark bewölkt.<sup>349</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

Der Maler hat die Szene schmaler und höher nachgebildet als den Holzschnitt, indem er den Raum im unteren Abschnitt erweitert hat. Die alte Frau und das hüpfende Skelett sind nach rechts oben verschoben, die zweite Todesfigur nach oben. Das springende Gerippe blickt zur Seite, während sein Kopf in der Vorlage frontal gezeigt wird.<sup>350</sup> Im Wandbild wird die zweite Todesfigur weniger gekrümmt als im Holzschnitt wiedergegeben. Das Xylophon erstreckt sich im Unterschied zur Vorlage bis hinter den Rumpf des Skeletts und es ist vollständig abgebildet. Der Maler hat die Hügel des Holzschnitts durch ein blaugrünes Gewässer ersetzt und die Sanduhr nach rechts verschoben. Sie wird im Gegensatz zur Vorlage ganz gezeigt.<sup>351</sup>

Inschriften

Brett mit Inschrift Nr. 11.<sup>352</sup>

Erhaltungszustand

- Jungfrau: Die untere Gesichtshälfte der Jungfrau ist zerstört.
- Sekundäre rote Kritzeleien am Gewand der Frau sowie im Gesicht, am linken Arm und auf dem linken Unterschenkel (kleine Raute) des Mannes.

<sup>346</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 282.

<sup>347</sup> Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 7, Szene Churfürst (12).

<sup>348</sup> Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 4, Szene Papst (6), und Nr. 17, Szene Herzogin (33).

<sup>349</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 355; Kinkel 1878b, S. 2291; Plattner 1878, S. 54; Vögelin 1878, S. 46; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 132–133; Zinsli 1937, S. 60; Weber 2010, S. 267; Weber 2011b, S. 437–438.

<sup>350</sup> Vögelin 1878, S. 46.

<sup>351</sup> Vögelin 1878, S. 46.

<sup>352</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 11.



Erhaltungszustand	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Rötelschrift «gloria patri et filio, gloria in spiritu et spiritu in sancto sicut erat in prin ...» [der Schluss ist undeutlich]<sup>353</sup> am linken Oberschenkel des Mannes. Daneben steht die Jahreszahl 1579 zwischen den Initialen MP (Marienmonogramm?) und über einer Zickzacklinie (Abb. 41).<sup>354</sup> – Weitere Rötelschrift am linken Bildrand: «Der wil gottes g'scheh».<sup>355</sup></li> <li>– Alte Frau: Das Gesicht der Todesfigur ist zerstört. – Sekundäre rote Kritzeleien im Gesicht und am Gewand (Stern, Skelett?) der Frau, grosse Raute im Bereich des zweiten Skeletts mit dem Xylophon. Rötelschrift «Nihil certior morte»<sup>356</sup> und Totenkopf im Hintergrund.<sup>357</sup></li> </ul>
Bildträger und Maltechnik	2005: Jungfrau: An der linken Schulter des Mannes findet sich ein Haar eines groben Pinsels.
Baugeschichte	–
Restaurierungsgeschichte	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Herbst 1978 und Ende Oktober 1980 – Mitte Januar 1981: Restaurierung des Gefachs durch Oskar Emmenegger, Merlischachen.<sup>358</sup> (?)</li> <li>– 2019: Referenzfeld, das ungereinigt belassen wurde.</li> </ul>
Fotodokumentation	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Foto von Paul Zinsli. Szene der Jungfrau, [um 1937].<sup>359</sup></li> <li>– Glasplatte, [um 1937]. Szene der Jungfrau.<sup>360</sup></li> <li>– Foto von Paul Zinsli. Ausschnitt der Jungfrau, [um 1937].<sup>361</sup></li> <li>– Foto von Robert Spreng, Basel. Zustand vor der Restaurierung, [1942].<sup>362</sup></li> <li>– Foto von Robert Spreng, Basel. Szene der Jungfrau. Zustand vor der Restaurierung, [1942].<sup>363</sup></li> <li>– Foto von Robert Spreng, Basel. Szene der Alten Frau. Zustand vor der Restaurierung, [1942].<sup>364</sup></li> <li>– Foto von Robert Spreng, Basel. Szene der Alten Frau. Zustand vor der Restaurierung, [1942].<sup>365</sup></li> </ul>

**353** Bei der erwähnten Inschrift handelt es sich laut Oskar Vasella, Freiburg i. Ü., um den veränderten Anfang eines Lobgebetes: «gloria patri et filio, et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper in saecula saeculorum, amen.» Zitiert in: Zinsli 1937, S. 50, Anm. 5.

**354** Zinsli 1937, S. 50.

**355** Zinsli 1937, S. 50, Anm. 6. – Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

**356** Zinsli 1937, S. 50, Anm. 6.

**357** Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

**358** Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

**359** DP GR, Nr. G 1191 [früher: Archiv für historische Kunstdenkmäler, Nr. 10240]; Zinsli 1937, S. 49.

**360** StAGR, Nr. FN XVIII/0101; DP GR, Nr. G 1192.

**361** DP GR, Nr. G 1196 [früher: Archiv für historische Kunstdenkmäler, Nr. 10241]; Zinsli 1937, S. 51.

**362** EAD, Nr. 54267.

**363** EAD, Nr. 54268.

**364** EAD, Nr. 54269.

**365** EAD, Nr. 54270.

- Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>366</sup>
- Grossnegativ, [1971].<sup>367</sup>
- Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>368</sup>
- Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.<sup>369</sup>
- Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.

Zeichnerische  
Dokumentation

- Pause von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>370</sup>
- Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>371</sup>

**366** EAD, Nr. 54293, B.3276.

**367** RM, [GN-Nrn. 23–24].

**368** EAD, Nr. 11.

**369** Weber/Rutishauser 2006, S. 108; Weber 2011b, S. 435.

**370** StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1751.

**371** Plattner 1885, Taf. 11.

# 14. Gefach: Geizhals (25), Kaufmann (26) und Schiffer (27)



Taf. XIII Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 14, Szenen Geizhals (25), Kaufmann (26) und Schiffer (27). Domschatzmuseum Chur.



87 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Reiche*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

88 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Kaufmann*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

89 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Seefahrer*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



Inventar-Nr. RM: TB.13.

Masse: 138 x 106 Zentimeter.<sup>372</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Mittleres Register, 6. Spalte.<sup>373</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Ostwand.<sup>374</sup>

Die Begegnungen des Todes mit dem Geizhals und dem Kaufmann sind wie die Motive des vorangehenden Gefachs links in einem Innenraum und rechts im Freien angesiedelt. Der Geizhals ist zur Bildmitte gerichtet, der Kaufmann wendet sich ab und dreht den Kopf zurück. Die Szenen werden durch ein Band mit dunklen Ornamenten im Renaissance-Stil getrennt (Taf. XIII, Abb. 87, Abb. 88, Abb. 89).

## Geizhals (25)

### Beschreibung

Bezeichnung der Szene: *Geizhals*.

Weitere Bezeichnung: *Reicher Mann*.<sup>375</sup>

Bild-Nr.: 25.<sup>376</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Rychman*.<sup>377</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Geizhals wird vom Tod überrascht, als er seine auf einem Tisch ausgebreiteten Münzen zählt. Er bemerkt die Todesfigur, springt auf und wirft entsetzt die Arme in die Höhe. Die feste Statur des Geizhalses unterstreicht seinen Reichtum. Er ist mit einem Gewand mit weiten Ärmeln bekleidet und trägt darüber einen Brustpanzer sowie einen Hut mit breiter Krempe. Die Haare sind gelockt.

Die Todesfigur sitzt mit gespreizten Beinen auf einem Schemel am rechten Rand. Mit der linken Hand hält sie eine flache Schale vor sich, mit der ausgestreckten rechten Hand greift sie nach den Münzen. Sie neigt den Kopf und blickt zu ihrer Beute hinab.

Die Szene ist in einem gewölbten Raum mit einem doppelt vergitterten Rundbogenfenster an der Rückwand situiert. Auf dem Tisch liegen die Münzen und mehrere gefüllte Beutel, am hinteren Rand stehen eine Sanduhr und eine Kerze. Im Vordergrund befinden sich eine Truhe mit gewölbtem Deckel rechts und eine Kiste in der Mitte.<sup>378</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

Der Maler bildet die Darstellung des Geizhalses proportional schmaler und höher nach als die Vorlage. Er dehnt den Vordergrund aus und ordnet den Tisch und die Figuren weiter oben an. Der Geizhals erscheint im Wandbild weniger gedrungen als im

<sup>372</sup> Signorell 2019.

<sup>373</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>374</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>375</sup> Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133.

<sup>376</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 23, nach Peter Conradin von Planta Bild-Nr. 21, in: Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 174.

<sup>377</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 282.

<sup>378</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 55; Vögelin 1878, S. 47; Plattner 1882c, S. 2; von Planta 1897, S. 174–175; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133; Weber 2010, S. 267.

Holzschnitt. Der geöffnete Mund drückt sein Erschrecken stärker aus. Die Todesfigur stimmt weitgehend mit der Vorlage überein.

Im Wandbild sind die Sanduhr und die Kerze in grösserem Abstand angeordnet als im Holzschnitt. Der beeinträchtigte Zustand besonders der linken Hälfte des Vordergrundes verhindert einen Vergleich von Vorlage und Abbild; es kann nicht beurteilt werden, ob die Stuhllehne, die Truhe, die Stoffballen und die horizontalen Bodenbretter im Wandbild nachgebildet sind.

## Beschreibung

## Kaufmann (26)

Bezeichnung der Szene: *Kaufmann*.

Weitere Bezeichnung: –

Bild-Nr.: 26.<sup>379</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Kauffman*.<sup>380</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Die Begegnung des Kaufmanns mit dem Tod findet inmitten von Warenballen, Säcken und Fässern an einem Hafen statt. In die obere rechte Ecke der Darstellung ist die kleinformatige Szene des Schiffers eingefügt (siehe unten). Im Unterschied zu den anderen eingeschobenen kleinen Motiven *Beinhaus* (5) und *Alter Mann* (31) integriert sich der Schiffer als Hintergrund in die Darstellung des Kaufmanns.<sup>381</sup>

Der Kaufmann ist im Begriffe, sein Geld zu zählen, als die Todesfigur ihn am Mantel mit sich zieht. Er blickt entsetzt zum Skelett zurück und streckt den linken Arm verzweifelt in die Höhe. Unter dem Mantel trägt er einen kurzen Rock. Am Gurt sind Beutel befestigt.

Die Todesfigur hat das Gewand des Kaufmanns um den Hals gelegt und zieht daran. Sie fasst den Kaufmann mit der linken Hand am Kopf. Das eine Bein ist angewinkelt, das andere wird verdeckt.

Am oberen Rand befindet sich in der linken Hälfte ein Feld mit einer dreizeiligen schwarzen Inschrift. Sie lautet: *QVI VOLVNT DITESCERE INCIDVNT IN TENTACIONEM I AD TIMO. VI.* (siehe unten). Das Feld hat rechts einen geschwungenen Rand und schliesst unten mit Rollwerk ab.

Unterhalb des Feldes mit der Inschrift ist ein Schiffsmast mit einem gerafften Rahsegel gemalt. Den Vordergrund bilden die genannten Stoffballen, Säcke und Fässer.<sup>382</sup>

<sup>379</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 24, nach Peter Conradin von Planta Bild-Nr. 23, in: Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 175.

<sup>380</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 282.

<sup>381</sup> Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 3, Szene Beinhaus (5), und Nr. 16, Szene Alter Mann (31).

<sup>382</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 55; Vögelin 1878, S. 47–48; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 175–176; Caminada 1918, S. 133; Weber 2010, S. 264.

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Maler gibt die Szene des Kaufmanns schmaler und höher wieder als im Holzschnitt. Er erweitert den Vordergrund und fügt oben das Motiv des Schiffers und das Schriftfeld ein. Da ihm in der Folge weniger Platz für den Hintergrund zur Verfügung steht, reduziert er die zahlreichen Schiffe der Vorlage auf eines und lässt eine klagende Begleitfigur mit erhobenen Armen sowie zwei weitere Personen am rechten Rand weg.<sup>383</sup>

Im Wandbild unterscheidet sich der Kaufmann nur bezüglich der Haltung der Finger der linken Hand vom Holzschnitt.

### Schiffer (27)

### Beschreibung

---

Bezeichnung der Szene: *Schiffer*.

Weitere Bezeichnungen: *Schiffmann*,<sup>384</sup> *Schiffsleute*.<sup>385</sup>

Bild-Nr.: 27.<sup>386</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte. Kleines Bild in der oberen rechten Ecke.

Vorlage: Holzschnitt *Der Schiffman*. (*Der Seefahrer*)<sup>387</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Das Motiv des Schiffers ist in die obere rechte Ecke der Darstellung des Kaufmanns eingefügt. Im Unterschied zur *Beinhauszene* (5) und zum *Alten Mann* (31) integriert es sich ohne Rahmen in deren Hintergrund. Die Breite des Eckbilds beträgt etwa 29 Zentimeter, die Höhe 33 Zentimeter.

Gezeigt wird ein Schiff mit Seeleuten im aufgewühlten Meer. Die Todesfigur hat den Mast ergriffen und klettert von rechts auf das Schiff. Das Schiff geht mit seiner gesamten Besatzung in einem Sturm unter. Die Männer gestikulieren verzweifelt. Im Unterschied zu den anderen Szenen des Zyklus wird kein einzelner Ständevertreter als dem Tode geweiht hervorgehoben.<sup>388</sup>

Im Vordergrund schlagen hohe Wellen gegen das Schiff. Der Himmel ist trotz des Sturms mit blauer Farbe gemalt.<sup>389</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Im Churer Zyklus ist der Schiffer im Unterschied zur Holzschnittfolge kleiner abgebildet als die anderen Szenen. Der Maler hat die beiden Motive des Kaufmanns und

<sup>383</sup> Vögelin 1878, S. 47 und 80.

<sup>384</sup> Plattner 1885, S. 7.

<sup>385</sup> Caminada 1918, S. 133.

<sup>386</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 25, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>387</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 282.

<sup>388</sup> Als weitere Ausnahme sei auf die Szene des *Ehepaars* (32) hingewiesen. Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 16, Szene Ehepaar (32), und das Kapitel 7.1 Einleitung.

<sup>389</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 355; Kinkel 1878a, S. 2273; Kinkel 1878b, S. 2291; Plattner 1878, S. 55; Vögelin 1878, S. 47–48; Woltmann 1878a, Sp. 283; Plattner 1882c, S. 2; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133; Weber 2010, S. 264.

des Schiffers kombiniert, indem er den Schiffer verkleinert in den Hintergrund des Kaufmanns integrierte.

Als zusätzliche Unterschiede sei auf die präzisere Angabe der Kleidung und Bewaffnung der Besatzung wie auch die abweichende Haltung der Todesfigur im Wandbild hingewiesen.<sup>390</sup>

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 12. <sup>391</sup>
Transkription der Inschrift in der Szene des Kaufmanns (26)	<i>QVI VOLVNT DITESCERE INCIDVNT INTENTACIONEM I AD TIMO. VI.</i>
Vorlage	Inschrift zur Szene des Schiffers. <sup>392</sup>
Bibelstelle	Ad Timotheum I 6,9. <sup>393</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Qui volunt diuites fieri incidunt in laqueum diaboli, &amp; desideria multa, &amp; nociua, quæ mergunt homines in interitum. I AD TIMO. VI.</i> » <sup>394</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Qui volunt ditescere, incidunt in tentationem &amp; laqueum, &amp; cupiditates multas, stultas, ac noxias, quæ demergunt homines in exitiū &amp; interitū. I ad TIM. VI.</i> » <sup>395</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Rechtschreibfehler: <i>INTENTACIONEM</i> statt <i>IN TENTACIONEM</i>.</li> <li>– Der erste Teil der Inschrift in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542 wurde übernommen.</li> <li>– Die abgekürzte Angabe der Bibelstelle <i>I AD TIMO. VI.</i> ist identisch mit der Angabe der Bibelstelle in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538.</li> </ul>
Erhaltungszustand	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Geizhals: Das Gesicht der Todesfigur ist beschädigt. Ihr rechtes Auge fehlt ganz, das linke teilweise.</li> <li>– Sekundäre rote Farbe im Gesicht des Geizhalses, unterhalb des Tisches und am Ornamentband. Nicht identifizierbare rote Inschrift am Tischtuch; weisse Schrift: «18».<sup>396</sup></li> <li>– Kaufmann: Das Gesicht des Kaufmanns und der linke Unterarm des Skeletts sind beschädigt.</li> </ul>

<sup>390</sup> Vögelin 1878, S. 48; Kinkel 1878b, S. 2291.

<sup>391</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 12.

<sup>392</sup> Vögelin 1878, S. 47, Anm. 71.

<sup>393</sup> 1 Tim 6,9: *nam qui volunt diuites fieri incidunt in temptationem et laqueum et desideria multa inutilia et nociva quae mergunt homines in interitum et perditionem* (Wer aber reich werden will, gerät in Versuchungen und Schlingen, er verfällt vielen sinnlosen und schädlichen Begierden, die den Menschen ins Verderben und in den Untergang stürzen. 1 Tim 6,9).

<sup>394</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 45.

<sup>395</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

<sup>396</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

Erhaltungszustand	– Sekundäre rote Farbe im Gesicht und am linken Arm des Kaufmanns, am Kopf und linken Arm des Skeletts wie auch an den Stoffballen im Vordergrund und am Ornamentband. <sup>397</sup>
Bildträger und Maltechnik	1976: Kaufmann (Fass, Band mit dunklen Ornamenten) und Schiffer (Blau beim Schiff): Bestimmung des maltechnischen Aufbaus, der Pigmente und Bindemittel durch Hermann Kühn. <sup>398</sup>
Baugeschichte	–
Restaurierungsgeschichte	– Herbst 1978 und Ende Oktober 1980 – Mitte Januar 1981: Restaurierung des Gefachs durch Oskar Emmenegger, Merlischachen. <sup>399</sup> (?)
Fotodokumentation	– Foto von Robert Spreng, Basel. Ausschnitt des Kaufmanns und Schiffer. Zustand vor der Restaurierung, [1942]. <sup>400</sup> – Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943]. <sup>401</sup> – Grossnegativ, [1971]. <sup>402</sup> – Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976. <sup>403</sup> – Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005. – Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.
Zeichnerische Dokumentation	– Pause von Albert Graeter (?), um 1878. <sup>404</sup> – Federzeichnung von Johannes Weber. <sup>405</sup>

**397** Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

**398** Vgl. Hermann Kühn, München, Untersuchungsbericht zur Maltechnik der Todesbilder, 12.1.1976, S. 1–3. – Die als «Kaufmann Schiffer, Rahmen (Holz), alte Frau (Geizhals)» bezeichnete Probe kann nicht lokalisiert werden.

**399** Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

**400** EAD, Nr. 54281.

**401** EAD, Nr. 54294, B.3275.

**402** RM, [GN-Nrn. 25–27].

**403** EAD, Nr. 12.

**404** StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1757.

**405** Plattner 1885, Taf. 12.



## 15. Gefach: Ritter (28) und Ritter, Tod und Teufel (29)



Taf. XIV Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 15, Szenen *Ritter* (28), und *Ritter, Tod und Teufel* (29). Domschatzmuseum Chur.



90 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Ritter*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

133 Albrecht Dürer, Kupferstich *Der Reiter (Ritter, Tod und Teufel)*, 1513. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



Inventar-Nr. RM: TB.14.

Masse: 147,5 x 106,5 Zentimeter.<sup>406</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Mittleres Register, 7. Spalte.<sup>407</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Ostwand.<sup>408</sup>

Das 15. Gefach ist wie das 7. Gefach und das Sockelfeld Nr. 5 rund zehn Zentimeter breiter als die anderen Gefache.<sup>409</sup> Laut dem Übersichtsplan des Zyklus von Vögelin standen sie einst übereinander (Abb. 2). Die Motive Ritter und Ritter, Tod und Teufel werden durch ein Band mit Ornamenten im Renaissance-Stil getrennt. Beide Szenen ereignen sich vor einem landschaftlichen Hintergrund. Die dem Tode Geweihten wenden sich einander zu (Taf. XIV, Abb. 90, Abb. 133).

## Ritter [28]

### Beschreibung

Bezeichnung der Szene: *Ritter*.

Weitere Bezeichnung: *Graf*.<sup>410</sup>

Bild-Nr.: 28.<sup>411</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Ritter*.<sup>412</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Ritter führt einen aussichtslosen Kampf gegen die Todesfigur: Er dreht sich ab und holt mit dem rechten Arm aus, um dem Skelett ein Schwert in den Schädel zu bohren. Mit der linken Hand versucht er vergeblich die Lanze abzuwehren, die ihm das Gerippe durch den Leib stösst. Zudem wehrt er es mit dem linken Bein ab. Der adlige Krieger trägt einen Harnisch, Beinzeug und einen Helm mit Helmbusch. Er hat eine Schwertscheide umgebunden.

Das Skelett macht einen Ausfallschritt und stösst kraftvoll mit der Waffe zu. Es ist mit einem Kettenhemd und einem Harnisch bekleidet, an dem zwei Tassetten (Beintaschen zum Schutz der Oberschenkel) befestigt sind.

Den Hintergrund bildet eine Landschaft. In der oberen rechten Ecke des Bildfeldes findet sich die Krone eines Baumes, dessen Stamm geknickt verläuft. Dunkle Wolken erzeugen eine bedrohliche Stimmung. Ein blaugrüner horizontaler Streifen im Mittelgrund deutet vielleicht ein Gewässer an. Im Vordergrund liegt eine Sanduhr am Boden.<sup>413</sup>

<sup>406</sup> Signorell 2019.

<sup>407</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>408</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>409</sup> Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 7 und das Sockelfeld Nr. 5.

<sup>410</sup> Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133.

<sup>411</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 26, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>412</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 283.

<sup>413</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 55; Rahn 1878, S. 8–9; Vögelin 1878, S. 48–49, 64, 80; Plattner 1882c, S. 2–3; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133; Zinsli 1937, S. 57 und 60.

## Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Maler bildet die Szene proportional schmaler und höher nach als die Vorlage, indem er den Raum oben und unten erweitert. Den Ritter rückt er näher zur Mitte hin, sodass der Helmbusch nicht angeschnitten ist. Der Abstand zwischen den Kämpfenden verringert sich dadurch.

Der Ritter und das Gerippe unterscheiden sich kaum von der Vorlage. Ersterer wird im Wandbild mit einem Vollbart gezeigt. Der Maler ergänzt im Hintergrund den Baum in der oberen rechten Ecke und im Mittelgrund den blaugrünen Streifen. Die Hügelzüge ersetzt er durch Berge, die Bäume und Sonnenstrahlen im Mittelgrund sowie eine Geländeerhebung und einen rechteckigen Gegenstand im Vordergrund bildet er nicht nach.

## Beschreibung

---

Bezeichnung der Szene: *Ritter, Tod und Teufel*.

Weitere Bezeichnung: *Reitersmann*.<sup>414</sup>

Bild-Nr.: 29.<sup>415</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Kupferstich *Der Reiter* oder *Ritter, Tod und Teufel* von Albrecht Dürer, 1513.<sup>416</sup>

Die Darstellung zeigt einen Ritter auf einem Pferd, das sich von rechts nach links bewegt. In der linken Hälfte reitet die Todesfigur aus dem Hintergrund rechts heran; hinter dem Pferd geht eine zweibeinige Teufelsgestalt.

Der bärtige Ritter hält mit der rechten Hand einen Speer, der sich in die obere rechte Ecke der Szene erstreckt, und mit der linken Hand die Zügel des Pferdes. Er wendet den Oberkörper zurück. Als Rüstung trägt er einen Harnisch, einen Waffenrock mit einem Schwert, Beinzeug und einen Helm mit Helmbusch. Bei den Pferden des Ritters und des Skeletts handelt es sich um die einzigen gross abgebildeten Tiere des Zyklus.

Die Todesfigur greift mit der linken Hand nach dem Speer des Ritters und hält mit der rechten eine Sanduhr in die Höhe. Vom Gesicht sind die Augenhöhlen und ein langer Bart erkennbar. Ihr Pferd steht hinter dem Pferd des Ritters. Es senkt den Kopf.

Im Unterschied zum teuflischen Wesen in der Szene des *Juristen* (19)<sup>417</sup> wird der Teufel hier als tierisch-menschliches Mischwesen gezeigt. Während die beiden Hörner, die Körperbehaarung und die Hufe als tierische Elemente zu deuten sind, mutet die aufrechte Haltung menschlich an. Im Hintergrund ragen steile Felsen in den blaugrünen Himmel empor. Vorne geben einzelne Steine und Grasbüschel einen Weg an.<sup>418</sup>

<sup>414</sup> Caminada 1918, S. 133.

<sup>415</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 27, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>416</sup> Vgl. das Kapitel 7.3.1 Allgemeines.

<sup>417</sup> Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 11, Szene Jurist (19).

<sup>418</sup> Literatur: Vögelin 1876a; Plattner 1877b, S. 355; Kinkel 1878a, S. 2273; Kinkel 1878b, S. 2291; Périer 1878b, S. 42; Périer 1878c, S. 51; Plattner 1878, S. 55; Rahn 1878, S. 12, 15–16, 22; Vögelin 1878, S. 49–52, 64; Woltmann 1878a, Sp. 284; Plattner 1882c, S. 3; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133; Zinsli 1937, S. 54–56, 60; Poeschel 1948, S. 222; Weber 2010, S. 263; Weber 2011a, S. 138; Weber 2011b, S. 428.

### Bemerkungen zur Umsetzung

Die Szene Ritter, Tod und Teufel ist die einzige Darstellung des Churer Zyklus, die nicht auf die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein, sondern auf den Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* aus dem Jahr 1513 von Albrecht Dürer zurückgeht. Sie tritt an die Stelle des Grafen.<sup>419</sup>

Der Maler bildet das Motiv proportional schmaler und höher nach, indem er das Pferd des Ritters in der Breite staucht. Der gemalte Ritter wendet sich zurück, während er im Kupferstich nach vorne gerichtet ist.<sup>420</sup> Seine Rüstung, der Helm und der Helmbusch gehen nicht auf die Vorlage von Dürer zurück. Das Pferd hält den Kopf höher, womit das Zaumzeug optisch eine Fortsetzung des diagonalen Speers bildet.

Die Todesfigur wird wie in den anderen Darstellungen des Zyklus als Skelett gezeigt. Sie tritt an die Stelle des bärtigen Mannes mit der Krone und den zwei Schlangen. Dennoch hält das Skelett wie jener eine Sanduhr<sup>421</sup> in die Höhe.

Im Wandbild folgt die teuflische Gestalt dem Ritter am rechten Rand; im Kupferstich ist sie dagegen gestaffelt angeordnet und wird vom Pferd teilweise verdeckt. Der Maler verändert die Form des Kopfs, indem er die spitze Schnauze und die abstehenden Ohren nicht nachbildet. Anstelle des langen gebogenen Horns gibt er zwei kürzere Hörner wieder. Die im Kupferstich gezeigte Waffe mit mehreren Spitzen lässt er weg.

Dürer zeigt im Hintergrund mit Bäumen und Gebüsch bewachsene Felsen und am oberen Rand eine kleinteilige Stadt mit zwei Türmen. Der Maler ergänzt steile Felsen in der rechten Hälfte und verzichtet auf die Wiedergabe der Bäume bzw. des Gebüschs und der kleinen Stadt. Er vereinfacht den Vordergrund, indem er einen Hund zwischen den hinteren Beinen der Pferde, einen Salamander und einen Totenkopf sowie eine rechteckige Tafel mit der Jahrzahl 1513 und den Initialen AD nicht übernimmt.

Inschriften

Brett mit Inschrift Nr. 13.<sup>422</sup>

Erhaltungszustand

– Ritter: Das Gesicht der Todesfigur ist nicht erhalten. – Sekundäre rote Kritzeleien im Gesicht und am linken Schienbein des Ritters sowie zwischen den Beinen der Todesfigur.<sup>423</sup>  
– Ritter, Tod und Teufel: Das Gesicht der Todesfigur ist beschädigt, jenes des Teufels ist verloren.<sup>424</sup>

Bildträger  
und Maltechnik

–

<sup>419</sup> Vögelin 1876a; Kinkel 1878a, S. 2273; Kinkel 1878b, S. 2291; Périer 1878b, S. 42; Rahn 1878, S. 12, 15–16; Vögelin 1878, S. 49–52; Woltmann 1878a, Sp. 284; Plattner 1885, S. 6; Zinsli 1937, S. 54–55; Poeschel 1948, S. 222; Weber 2010, S. 263; Weber 2011a, S. 138; Weber 2011b, S. 428. – Vgl. die Kapitel 6.3 Die Verwendung anderer Vorlagen und 7.3 Die Darstellung Ritter, Tod und Teufel nach Albrecht Dürer.

<sup>420</sup> Vögelin 1878, S. 49.

<sup>421</sup> Im Kupferstich symbolisiert eine auf der Sanduhr stehende Uhr die abgelaufene Zeit.

<sup>422</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 13.

<sup>423</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

<sup>424</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

Baugeschichte	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Die rechte Schmalseite des Gefachs ist abgeschrägt.</li> <li>– Dendrochronologische Datierung des oberen Balkens: 1540.<sup>425</sup></li> </ul>
Restaurierungsgeschichte	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer.<sup>426</sup> (?)</li> </ul>
Fotodokumentation	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Foto von Paul Zinsli. Szene Ritter, Tod und Teufel, [um 1937].<sup>427</sup></li> <li>– Foto der Szene Ritter, Tod und Teufel, [um 1937].<sup>428</sup></li> <li>– Glasplatte, [um 1937].<sup>429</sup></li> <li>– Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>430</sup></li> <li>– Grossnegativ, [1971].<sup>431</sup></li> <li>– Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>432</sup></li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.</li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.</li> </ul>
Zeichnerische Dokumentation	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Pause von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>433</sup></li> <li>– Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>434</sup></li> </ul>

<sup>425</sup> Dendrobericht 2015, Probe Nr. 1.

<sup>426</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

<sup>427</sup> DP GR, Nr. G 1183 [früher: Archiv für historische Kunstdenkmäler, Nr. 10244]; Zinsli 1937, S. 55.

<sup>428</sup> DP GR, Nr. G 1184.

<sup>429</sup> StAGR, Nr. FN XVIII/0103; DP GR, Nr. G 1194.

<sup>430</sup> EAD, Nr. 54295, B.3270.

<sup>431</sup> RM, [GN-Nrn. 28–29].

<sup>432</sup> EAD, Nr. 13.

<sup>433</sup> StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1745.

<sup>434</sup> Plattner 1885, Taf. 13.

## 16. Gefach: Braut (30), Alter Mann (31) und Ehepaar (32)



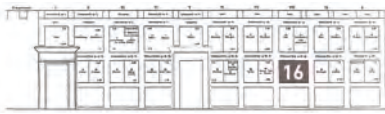
Taf. XV Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 16, Szenen *Braut* (30), *Alter Mann* (31) und *Ehepaar* (32). Domschatzmuseum Chur.

92 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die Gräfin*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

91 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der alte Mann*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

93 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die Edelfrau*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.





Inventar-Nr. RM: TB.15.

Masse: 138,5 x 106 Zentimeter.<sup>435</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Mittleres Register, 8. Spalte.<sup>436</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Südwand.<sup>437</sup>

Die Begegnungen des Todes mit der Braut und dem Ehepaar werden durch ein Band mit Ornamenten im Renaissance-Stil getrennt. In die obere linke Ecke der Szene der Braut ist die kleinere Darstellung des Alten Mannes integriert. Rechts schliesst sich ein Feld mit einer Inschrift an, die sich auf dieses Motiv bezieht (siehe unten). Die Szene der Braut ereignet sich wie die benachbarte Darstellung des Ehepaars in einem Innenraum. Die dem Tode Geweihten sind einander nicht zugewandt (Taf. XV, Abb. 92, Abb. 91, Abb. 93).

## Beschreibung

## Braut (30)

Bezeichnung der Szene: *Braut*.

Weitere Bezeichnung: *Gräfin*.<sup>438</sup>

Bild-Nr.: 30.<sup>439</sup>

Position innerhalb der Ausfachung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Die Greffinn*. (*Die Gräfin*)<sup>440</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Die Frau nimmt von ihrer Dienerin rechts ein Gewand entgegen, als die Todesfigur ihr eine Halskette aus feinen Ringen abnimmt.<sup>441</sup> Das Skelett zieht die Frau also sogleich wieder aus, wodurch eine reizvolle Spannung entsteht. Die Frau neigt sich zur Bediensteten herab. Sie trägt ein bodenlanges, fein gefaltetes Gewand mit langen Ärmeln und einem ausladenden Kragen. Ihr Haar ist zu Zöpfen geflochten, die um den Kopf gelegt sind. Darüber liegt ein flacher Hut. Die beiden Frauen bemerken das Skelett nicht. Die Dienerin hält das Kleid empor. Sie ist mit einem bodenlangen, taillierten Gewand bekleidet. An einem um den Körper geschlungenen, ledernen Riemen sind mehrere Schlüssel befestigt. Sie trägt eine Haube.

Die Todesfigur steht auf einer Truhe. Sie geht in die Knie, neigt sich wie die Frau nach vorne und greift mit beiden Händen nach der Halskette.

Der Hintergrund wird durch die Szene des Alten Mannes und das Schriftfeld verkleinert. In der rechten Hälfte sind ein Feldertäfer mit feiner Holzmaserierung und ein zweiflügliges Fenster dargestellt, durch das eine felsige Landschaft sichtbar ist.

Im Vordergrund befindet sich eine Truhe, deren vordere Front mit einem runden Motiv verziert ist. Zwischen den Beinen des Skeletts steht eine Sanduhr. Der Boden ist mit horizontalen Strichen gegliedert.<sup>442</sup>

<sup>435</sup> Signorell 2019.

<sup>436</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>437</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>438</sup> Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133.

<sup>439</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 29, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>440</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 283.

<sup>441</sup> Vögelin 1878, S. 53.

<sup>442</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 355; Kinkel 1878b, S. 2291; Plattner 1878, S. 56; Vögelin 1878, S. 52–53; Plattner 1882c, S. 3; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133; Weber 2010, S. 264.

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Das Wandbild verliert durch die Einfügung des Alten Mannes und des Schriftfelds die Grosszügigkeit der Vorlage. Die gemalten Figuren stimmen weitgehend mit dem Holzschnitt überein. Einzelne Unterschiede lassen sich bei den Gewändern und im Hintergrund feststellen: Die Frau trägt einen eleganten Hut und der rechte Ärmel ihres Gewands ist nicht zurückgekrempt. Die Todesfigur greift in der gemalten Szene nach einer Halskette aus feinen Ringen statt einer Kette aus Knochen.

Im Hintergrund des Wandbilds werden die Butzenscheiben des Holzschnitts weitgehend vom Schriftfeld verdeckt; nur einzelne gemalte Scheiben sind erkennbar. Der Maler hat einen Fensterposten und den Ausblick in eine felsige Landschaft ergänzt.<sup>443</sup> Der Vordergrund stimmt im Wandbild und in der Vorlage überein.

### Alter Mann (31)

### Beschreibung

---

Bezeichnung der Szene: *Alter Mann*.

Weitere Bezeichnung: *Greis*.<sup>444</sup>

Bild-Nr.: 31.<sup>445</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte. Kleines Bild in der oberen linken Ecke.

Vorlage: Holzschnitt *Der Altman*.<sup>446</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Das kleine Motiv des Alten Mannes ist wie das *Beinhaus* (5) und der *Schiffer* (27) in die obere linke Ecke der Darstellung der Braut eingefügt.<sup>447</sup> Seine Breite beträgt 24,5 Zentimeter, die Höhe am Bildrand 32 bzw. gegen die Mitte 23 Zentimeter.

Die Szene geht unten ohne klare Begrenzung in die Darstellung der Braut über. Auf der rechten Seite vermittelt ein senkrechter dunkler Streifen den Eindruck eines Fensterrahmens. Das Motiv bildet somit eine Mischform zwischen der klar begrenzten Beinhauszene und dem ohne Trennung als Hintergrund in die Darstellung des Kaufmanns integrierten Schiffer.

Der alte Mann ist im Unterschied zu den Szenen der Braut und des Ehepaars im Freien situiert. Er wendet sich wie die Braut zur Mitte der Ausfächung hin. Das rechts anschliessende Feld weist eine dreizeilige Inschrift auf, die sich auf den Greis bezieht: *SOLVM MIHI SVPER EST SEPVLCHRVM IOB. XVII.* (siehe unten). Das Feld wird unten mit einer geraden und links mit einer geschweiften Linie begrenzt. Es stösst rechts an das ornamentierte Band.

Der alte Mann geht wie die *Alte Frau* (24)<sup>448</sup> gebeugt am Stock. Die Todesfigur hakt ihn am linken Arm unter und führt ihn zu einer Grabgrube<sup>449</sup> im Vordergrund. Der bärtige Greis ist mit einem knielangen Mantel bekleidet. Mit der rechten Hand stützt

<sup>443</sup> Vögelin 1878, S. 53.

<sup>444</sup> Caminada 1918, S. 133.

<sup>445</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 28, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>446</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 283.

<sup>447</sup> Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 3, Szene Beinhaus (5), und Nr. 14, Szene Schiffer (27).

<sup>448</sup> Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 13, Szene Alte Frau (24).

<sup>449</sup> Eine vergleichbare Grabgrube findet sich in der Darstellung der *Kaiserin* (9). Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 6, Szene Kaiserin (9).



er sich auf seinen Stock. Die Todesfigur blickt zum alten Mann. Sie spielt mit der rechten Hand ein Hackbrett, das sie mit einem um den Hals gelegten Riemen vor sich trägt.

Im Hintergrund sind links ein Baum und rechts mehrere Gebäude und steile Felsen erkennbar. Auf einer dunklen (Friedhofs-)Mauer steht eine Sanduhr. Der blaue Himmel ist bewölkt. Den Vordergrund bildet die erwähnte Grabgrube. Sie grenzt unmittelbar an den Rücken des Skeletts in der Darstellung der Braut.<sup>450</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der alte Mann stimmt im Wandbild und im Holzschnitt weitgehend überein. Der Maler hat die Beinstellung der Todesfigur verändert: Sie geht in der gemalten Szene mit parallelen Beinen in die Knie, während sie im Holzschnitt breitbeinig schreitet.<sup>451</sup> Die Kopfform des Skeletts hat er oval statt herzförmig nachgebildet und einzelne Haarsträhnen hat er weggelassen.

Die Felsen und Gebäude im Hintergrund stellen eine Ergänzung des Malers dar. Der Baum am linken Rand und die Wolken sind mit der Vorlage identisch. Die Sanduhr steht im Unterschied zum Holzschnitt in der rechten Ecke der Mauer. Im Vordergrund ist keine Abdeckplatte der Grabgrube erkennbar.

### Beschreibung

---

### Ehepaar (32)

Bezeichnung der Szene: *Ehepaar*.

Weitere Bezeichnung: *Edelfrau*.<sup>452</sup>

Bild-Nr.: 32.<sup>453</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Die Edelfrau*. (*Die Edelfrau*)<sup>454</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Das Paar geht von links nach rechts. Der Mann und die Frau wenden sich einander zu und geben sich die Hände. Die Todesfigur rechts schlägt auf eine Trommel.

Die Frau fasst mit der rechten Hand eine Falte ihres taillierten, weit schwingenden Gewandes. Ihr eng anliegendes Mieder weist bauschige Ärmel und einen ausladenden Kragen auf. Das Haar ist zu Zöpfen geflochten, die um den Kopf gelegt sind. Sie trägt ein Barett und eine Halskette. Der vorangehende Mann wird von der Frau teilweise verdeckt. Er ist mit einem Mantel bekleidet und trägt eine Kopfbedeckung mit breiter Krempe.

Das frontal gezeigte Skelett hat die Trommel mit einem schmalen Riemen um die Hüfte gebunden. Mit dem angewinkelten rechten Arm schlägt es mit einem Schlegel

<sup>450</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 355–356; Kinkel 1878a, S. 2273; Plattner 1878, S. 56; Vögelin 1878, S. 53–54; Woltmann 1878a, Sp. 283; Plattner 1882c, S. 3; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133; Weber 2010, S. 264.

<sup>451</sup> Vögelin 1878, S. 53.

<sup>452</sup> Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133; Zinsli 1937, S. 54.

<sup>453</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 30, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>454</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 283.

auf die Trommel, den linken Schlegel streckt es in die Höhe. Die Beine sind gespreizt, der Kopf ist geneigt.

Den Hintergrund bildet ein Vorhang mit Fransen, der mit Ringen an einer Stange befestigt ist. Darüber befindet sich ein blauer Abschnitt, der als Himmel gedeutet werden kann.<sup>455</sup> Da der Maler wie beispielsweise in der Szene des *Domherrn* (16)<sup>456</sup> mehrmals blaue Farbe im Hintergrund von Innenräumen verwendet hat, scheint mir auch eine Lesart als Innenraum möglich. Die Struktur des Bodens im Vordergrund wird mit einer hellen Schraffur angegeben.<sup>457</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Maler bildet die Szene proportional schmaler und höher nach als den Holzschnitt, indem er sie oben und unten erweitert.

Das gemalte Paar ist mit der Vorlage weitgehend identisch. Lediglich der Mantel des Mannes ist schlichter gestaltet als das ornamentierte Vorbild. Die Todesfigur steht im Wandbild weniger breitbeinig als im Holzschnitt und sie neigt den Kopf stärker.

Als Folge der Erweiterung des Hintergrunds erstreckt sich die blaue Partie über die Vorhangstange hinaus. Im Vordergrund bildet der Maler die Sanduhr in der rechten Ecke und den Schatten zwischen den Beinen des Skeletts nicht nach.

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 14. <sup>458</sup>
Transkription der Inschrift in der Szene der Braut (30)	<i>SOLVM MIHI SVPER EST SEPVLCHRVM IOB. XVII.</i>
Vorlage	Inschrift zur Szene des Alten Mannes. <sup>459</sup>
Bibelstelle	Liber Iob 17,1. <sup>460</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Spiritus meus attenuabitur, dies mei breuiabuntur, &amp; solum mihi superest sepulchrum. IOB XVII.</i> » <sup>461</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Spiritus meus attenuabitur, dies mei breuiabuntur, &amp; solum mihi superest sepulchrum. IOB XVII.</i> » <sup>462</sup>

<sup>455</sup> Vögelin 1878, S. 54.

<sup>456</sup> Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 9, Szene Domherr (16).

<sup>457</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 356; Kinkel 1878b, S. 2291; Plattner 1878, S. 56; Vögelin 1878, S. 54–55; Plattner 1882c, S. 3; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133; Zinsli 1937, S. 54; Weber 2010, S. 269.

<sup>458</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 14.

<sup>459</sup> Vögelin 1878, S. 53, Anm. 76.

<sup>460</sup> Iob 17,1: *spiritus meus adtenuabitur dies mei breuiabuntur et solum mihi superest sepulchrum* (Mein Geist ist verwirrt, / meine Tage sind ausgelöscht, / nur Gräber bleiben mir. Ijob 17,1).

<sup>461</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 48.

<sup>462</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

Bemerkungen zur Umsetzung	– Die zweite Hälfte der Inschrift wurde wiedergegeben. – Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.
Erhaltungszustand	– Braut: Das rechte Auge der Braut ist beschädigt. Sekundäre rote Kritzeleien um das beschädigte linke Auge der Dienerin und am Schädel der Todesfigur. <sup>463</sup> – Alter Mann: Mehrere Hieblöcher im Bereich des alten Mannes und des Skeletts. – Ehepaar: Die Gesichter der Frau, des Mannes und der Todesfigur sind beschädigt. – Sekundäre rote Kritzeleien im Gesicht und am Gewand der Frau sowie beim Kopf, beim linken Oberschenkel und bei den Füßen des Skeletts. <sup>464</sup>
Bildträger und Maltechnik	–
Baugeschichte	–
Restaurierungsgeschichte	– 1977: Die Balken sind von Fäulnis befallen. Sie müssen gegen Anobien behandelt und gefestigt werden. <sup>465</sup> – Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer. <sup>466</sup> (?)
Fotodokumentation	– Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943]. <sup>467</sup> – Foto von Walter Zurlinden, Chur. Ausschnitt der Braut und Alter Mann. Zustand nach der Restaurierung, [1943]. <sup>468</sup> – Mittelformat-Dia, [1971]. <sup>469</sup> – Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976. <sup>470</sup> – Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005. – Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.
Zeichnerische Dokumentation	– Pause von Albert Graeter (?), um 1878. <sup>471</sup> – Federzeichnung von Johannes Weber. <sup>472</sup>

<sup>463</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

<sup>464</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

<sup>465</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

<sup>466</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

<sup>467</sup> EAD, Nr. 54296, B.3269.

<sup>468</sup> EAD, Nr. 54297, B.3288.

<sup>469</sup> RM, [MFD-Nrn. 30–32].

<sup>470</sup> EAD, Nr. 14.

<sup>471</sup> StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1756.

<sup>472</sup> Plattner 1885, Taf. 14.

## 17. Gefach: Herzogin (33) und Krämer (34)

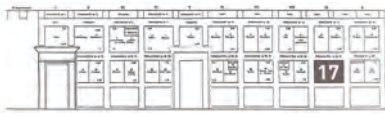


Taf. XVI Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 17, Szenen *Herzogin* (33) und *Krämer* (34). Domschatzmuseum Chur.

43 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Die Herzogin*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

94 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Krämer*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.





Inventar-Nr. RM: TB.16.

Masse: 135 x 106,5 Zentimeter.<sup>473</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Mittleres Register, 9. Spalte.<sup>474</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Südwand.<sup>475</sup>

Die Darstellungen der Herzogin und des Krämers werden durch ein Band mit Ornamenten im Renaissance-Stil getrennt. Die Szene der Herzogin ist in einem Schlafzimmer situiert, diejenige des Krämers in einer Landschaft. Die dem Tode Geweihten sind einander zugewandt.<sup>476</sup> Sie werden beide von einem Hund begleitet. Bei der Kombination der Herzogin und des Krämers fällt der beträchtliche hierarchische Unterschied auf: Die weltliche Herrscherin müsste weiter vorne im Zyklus angeordnet sein (Taf. XVI, Abb. 43, Abb. 94).<sup>477</sup>

## Beschreibung

## Herzogin (33)

Bezeichnung der Szene: *Herzogin*.

Weitere Bezeichnung: –

Bild-Nr.: 33.<sup>478</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Die Hertzoginn*.<sup>479</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Die Herzogin sitzt aufrecht im Bett, als ein Skelett mit beiden Händen den Stoff des Kleides ergreift. Sie stützt sich mit den Händen hinter dem Rücken ab. Das rechte Bein hängt über die Bettkante hinunter. Die Herzogin nimmt das Gerippe wahr und blickt es an. Sie ist mit einem langen Gewand und einem ärmellosen Mantel mit hohem Kragen bekleidet und trägt eine Haube. Daneben ist ein um den Kopf gelegter Zopf erkennbar.

Die Todesfigur zieht mit gestreckten Armen am Gewand der Herzogin. Sie lehnt sich zurück und blickt grinsend zur Seite. Ihr linkes Bein ist angewinkelt. Das Gerippe ist mit längeren, hellen und dunklen Haarsträhnen und einer schlanken Taille als weiblich charakterisiert. Es hat ein Tuch um die Hüften geschlungen. Zu seiner Rechten steht ein zweites Skelett, dessen Unterkörper vom Bett verdeckt wird. Wie in der Darstellung der *Alten Frau* (24) tritt das zweite Skelett musizierend auf.<sup>480</sup> Es spielt Geige.

Den Hintergrund bilden das Bett links und zwei Fenster rechts. Das Bett besteht aus kunstvoll gedrechselten Stützen und einem gewölbten Baldachin. Seine Rückwand bildet ein ornamentierter Bettvorhang. Die beiden Fenster sind mit Butzenscheiben verglast. Durch das teilweise geöffnete Fenster am rechten Rand ist der blaue Himmel erkennbar. Vor dem Bett der Herzogin liegt ein Hund. Der Boden ist mit feinen hellen Strichen schraffiert.<sup>481</sup>

<sup>473</sup> Signorell 2019.

<sup>474</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>475</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>476</sup> Die Szenen nehmen auch formal aufeinander Bezug.

<sup>477</sup> Woltmann 1878a, Sp. 283. – Vgl. das Kapitel 7.2.5 Die Vertreter der weltlichen Obrigkeit.

<sup>478</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 31, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>479</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 283.

<sup>480</sup> Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 13, Szene Alte Frau (24).

<sup>481</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 356; Kinkel 1878b, S. 2291; Plattner 1878, S. 56; Vögelin 1878, S. 55–56, 80; Woltmann 1878a, Sp. 283; Plattner 1882c, S. 3; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133.

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Maler hat das Motiv im Verhältnis schmaler und höher nachgebildet, indem er den Raum oben erweiterte.

Die gemalte Herzogin stemmt den linken Fuss im Unterschied zur Vorlage nicht gegen den Bettpfosten und ihre Haube ist weniger aufwendig verziert.<sup>482</sup> Die beiden Todesfiguren erscheinen im gemalten Bild grösser und schlanker als im Holzschnitt. Das zweite musizierende Gerippe hält seine Geige näher an den Körper.<sup>483</sup> Im Unterschied zur kleinformatigen Vorlage ist es nicht nur mit dunklen Schraffuren angedeutet, sondern detailliert ausgearbeitet.

Das Bett der Herzogin ist im Wandbild proportional höher als im Holzschnitt und der Baldachin setzt weiter oben an. Der Formschneider Hans Lützelburger hat am Sockel des linken Bettpfostens in einem ovalen Feld seine Initialen «HL» angebracht. Der Maler des Churer Zyklus hat diese ovale Fläche ohne Signatur belassen und marsiert.<sup>484</sup>

Im Wandbild ist die untere Hälfte des rechten Fensters im Unterschied zur Vorlage offen. Der gemalte Vordergrund unterscheidet sich nicht vom Holzschnitt.

### Krämer (34)

#### Beschreibung

---

Bezeichnung der Szene: *Krämer*.

Weitere Bezeichnung: *Alter Mann*.<sup>485</sup>

Bild-Nr.: 34.<sup>486</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Kraemer*.<sup>487</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Krämer wandert in einer felsigen Landschaft von rechts nach links, als ihn eine Todesfigur von hinten am linken Oberarm packt. Bestürzt wendet er sich zurück und blickt das Gerippe an. Mit der rechten Hand zeigt er mit gestrecktem Zeige- und Mittelfinger nach vorne, mit der linken führt er ein Schwert mit sich. Er trägt ein hölzernes Traggestell mit einem zylinderförmigen geflochtenen Korb, der Stoffballen enthält.

Der dem Tode Geweihte ist mit Hosen und einem kurzen, vorne zugeknöpften Mantel bekleidet. Er trägt eine Kappe, die das rechte Ohr bedeckt. Die Riemen des Traggestells laufen über die Schultern und sind vorne zusammengebunden. Zwischen den Beinen des Krämers läuft ein Hund. Das unbekleidete Skelett steht breitbeinig und zieht den Krämer mit beiden Händen mit sich fort.

Die Darstellung des Krämers ist in einer felsigen Landschaft situiert. Die Felsen im Hintergrund steigen von links unten nach rechts oben an. Auf den Felsen in der oberen rechten Ecke wachsen Tannen. Parallel zum Tragkorb des Krämers verläuft der

<sup>482</sup> Kinkel 1878b, S. 2291; Vögelin 1878, S. 55–56.

<sup>483</sup> Vögelin 1878, S. 56.

<sup>484</sup> Vgl. das Kapitel 13.1.1 Quellenlage.

<sup>485</sup> Plattner 1877b, S. 356; Plattner 1878, S. 56; Plattner 1882c, S. 3.

<sup>486</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 32, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>487</sup> Überschrift des sog. Probedrucks, in: Müller 1997, S. 283.

Stamm eines Baumes, dessen Krone den oberen Abschnitt des Bildes dominiert. Der Himmel ist bewölkt.

Im Mittelgrund bricht das gelbliche Gelände links ab. Dahinter sind ein blaues Gewässer und mehrere kleinere Gebäude sichtbar. Der Vordergrund weist Grasbüschel und Steine auf. Am rechten Rand finden sich blaugrüne Farbpartien.<sup>488</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

---

Der Maler hat die Szene des Krämers proportional schmaler und höher nachgebildet als den Holzschnitt, indem er sie oben erweiterte.

Der gemalte Händler unterscheidet sich nur geringfügig von der Vorlage. Er streckt nebst dem Zeigefinger auch den Mittelfinger in die Höhe. Im Wandbild ist das linke Bein der Todesfigur im Unterschied zum Holzschnitt ganz abgebildet.<sup>489</sup> Das Gerippe blickt den Krämer an, während es in der Vorlage zum Betrachter schaut.<sup>490</sup>

Der Baum im Hintergrund stellt eine Ergänzung des Malers dar.<sup>491</sup> Er hat ihn anstelle eines zweiten Skeletts mit einem Trumscheit (Streichinstrument) abgebildet, das im Holzschnitt spiegelbildlich zum vorderen Skelett angeordnet ist. Da das Streichinstrument in der Vorlage ein optisches Gegengewicht zum Krämer mit Traggestell bildet, verliert die Komposition des Wandbilds dadurch an Dynamik. Der Maler kompensiert dies, indem er die von links nach rechts ansteigenden Felsen im Hintergrund ergänzt. Sie nehmen die Ausrichtung des nicht gezeigten Trumscheits auf.

Die Landschaft im Mittelgrund und die Wolken sind im Wandbild detaillierter ausgearbeitet als die summarisch gezeigten Hügelzüge und horizontalen Linien im Holzschnitt. Der Vordergrund stimmt in Vorlage und Abbild überein.

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 15. <sup>492</sup>
Erhaltungszustand	– Herzogin: Die Gesichter der Herzogin und der beiden Todesfiguren sind beschädigt. – Sekundäre rote Kritzeleien am Oberkörper der vorderen Todesfigur und am Bettpfosten entlang des linken Bildrands. <sup>493</sup> – Krämer: Die Gesichter des Krämers und der Todesfigur sind beschädigt. – Sekundäre rote Kritzeleien am linken Oberarm des Krämers und im Vordergrund rechts. <sup>494</sup>
Bildträger und Maltechnik	–

<sup>488</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 356; Plattner 1878, S. 56; Vögelin 1878, S. 56, 64, 80; Woltmann 1878a, Sp. 283; Plattner 1882c, S. 3; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133.

<sup>489</sup> Vögelin 1878, S. 56, 64, 80.

<sup>490</sup> Vögelin 1878, S. 56.

<sup>491</sup> Vögelin 1878, S. 56.

<sup>492</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 15.

<sup>493</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

<sup>494</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

Baugeschichte	Dendrochronologische Datierung des oberen Balkens: 1540. <sup>495</sup>
Restaurierungsgeschichte	<ul style="list-style-type: none"> <li>– 1977: Die Balken sind von Fäulnis befallen. Sie müssen gegen Anobien behandelt und gefestigt werden.<sup>496</sup></li> <li>– Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer.<sup>497</sup> (?)</li> <li>– 2005: In der Szene des Krämers Probereinigung eines vertikalen, 27 Zentimeter breiten Streifens am rechten Bildrand durch Doris Warger.<sup>498</sup></li> </ul>
Fotodokumentation	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Foto von Paul Zinsli. Ausschnitt des Krämers, [um 1937].<sup>499</sup></li> <li>– Glasplatte, [um 1937]. Ausschnitt des Krämers.<sup>500</sup></li> <li>– Glasplatte, [um 1937]. Ausschnitt des Krämers.<sup>501</sup></li> <li>– Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>502</sup></li> <li>– Mittelformat-Dia, [1971].<sup>503</sup></li> <li>– Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>504</sup></li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.</li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.</li> </ul>
Zeichnerische Dokumentation	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Pause von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>505</sup></li> <li>– Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>506</sup></li> </ul>

**495** Dendrobericht 2015, Probe Nr. 12.

**496** Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

**497** Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

**498** Foto Ralph Feiner, 30. November 2005.

**499** DP GR, Nr. G 1181; Zinsli 1937, S. 61.

**500** StAGR, Nr. FN XVIII/0104; DP GR, Nr. G 1195.

**501** StAGR, Nr. FN XVIII/0102; DP GR, Nr. G 1193.

**502** EAD, Nr. 54298, B.3274.

**503** RM, [MFD-Nrn. 33–34].

**504** EAD, Nr. 15.

**505** StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1758.

**506** Plattner 1885, Taf. 15.



## 18. Gefach: Bauer (35) und Kind (36)

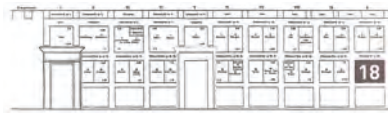


Taf. XVII Churer Todesbilder, 1543. Gefach Nr. 18, Szenen *Bauer* (35) und *Kind* (36). Domschatzmuseum Chur.



49 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Der Bauer*. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

95 Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Hans Holbein d. J., vor 1526. *Das Kind*, 1513. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.



Inventar-Nr. RM: TB.17.

Masse: 135,5 x 106,5 Zentimeter.<sup>507</sup>

Position innerhalb des Zyklus: Mittleres Register, 10. Spalte.<sup>508</sup>

Aufstellung im Rätischen Museum: Südwand.<sup>509</sup>

Die beiden Motive des Bauern und des Kindes werden durch ein Band mit dunklen Ornamenten im Renaissance-Stil getrennt. Die Szene des Bauern ist im Freien situiert, jene des Kindes in einem Innenraum. Die dem Tode Geweihten sind einander nicht zugewandt.

Am oberen Rand der Darstellung des Bauern befindet sich ein Feld mit einer zweizeiligen schwarzen Inschrift, das unten von einer breiten dunklen Linie begrenzt wird. Die Inschrift lautet: *IN SVDORE VVLTVS TVI VESCERISPANE TVO. GEN. I.* (siehe unten) (Taf. XVII, Abb. 49, Abb. 95).

## Bauer [35]

### Beschreibung

Bezeichnung der Szene: *Bauer*.

Weitere Bezeichnungen: *Ackermann*,<sup>510</sup> *Fuhrmann*,<sup>511</sup> *Pflüger*.<sup>512</sup>

Bild-Nr.: 35.<sup>513</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Linke Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Der Ackerman*. (*Der Bauer*)<sup>514</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Der Bauer führt einen von vier Pferden gezogenen Pflug, als die Todesfigur die Tiere mit einer Peitsche antreibt. Der von der Seite gezeigte Mann hält mit beiden Händen die Griffe des Pflugs und blickt zu den Pferden. Er trägt halblange Haare und einen Bart. Sein rechter Fuss wird durch das ornamentierte Band beschnitten. Bekleidet ist er mit einem knielangen, gegürteten Arbeitskittel, dessen Ärmel hochgekrempelt sind, und einem Strohhut mit Blättern.

Die Todesfigur springt rechts neben den Pferden her. Ihr linkes Bein wird teilweise verdeckt, das rechte ist angewinkelt und in die Höhe gehoben. Mit der linken Hand greift das Skelett nach einem der Pferde, mit der rechten schwingt es eine Peitsche, deren Schnurende fast einen Kreis umschreibt. Es hat ein Tuch um den Leib geschlungen, dessen Enden in der Luft flattern.

Der Acker wird am rechten Rand von Bäumen gesäumt. Dahinter befindet sich ein Hügel mit einer dörflichen Siedlung. Am Fusse des Hügels stehen weitere Gebäude. Im Hintergrund links sind ein blaues Gewässer und Felsen erkennbar. Der blaue Himmel ist bewölkt. Den Mittelgrund bilden die Furchen des Ackers.<sup>515</sup>

<sup>507</sup> Signorell 2019.

<sup>508</sup> Vögelin 1878, Anhang.

<sup>509</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.3 Die Aufstellung der Todesbilder im Rätischen Museum.

<sup>510</sup> Vögelin 1878, S. 57; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133; Zinsli 1937, S. 58; Poeschel 1948, S. 226.

<sup>511</sup> Plattner 1877b, S. 356; Plattner 1878, S. 57; Plattner 1882c, S. 3.

<sup>512</sup> Caminada 1918, S. 133.

<sup>513</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 33, in: Plattner 1885, S. 7.

<sup>514</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 283.

<sup>515</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 356; Plattner 1878, S. 57; Vögelin 1878, S. 57; Plattner 1882c, S. 3; Plattner 1885, S. 7; Caminada 1918, S. 133; Zinsli 1937, S. 58–59; Poeschel 1948, S. 226.

## Bemerkungen zur Umsetzung

---

Die gemalte Szene ist proportional schmaler und höher als die Vorlage. Da der Maler am oberen Rand das Schriftfeld eingefügt hat, bleiben die Grössenverhältnisse dennoch etwa gleich. Der Bauer, das Pferdegespann und die Todesfigur nehmen im Wandbild und im Holzschnitt knapp zwei Drittel der Höhe des Bildfeldes ein.

Der gemalte Bauer unterscheidet sich nur geringfügig von der Vorlage; seine Haltung ist aufrechter. Die von hinten gezeigten Pferde bewegen sich weniger stark nach rechts als im Holzschnitt und die Achse des Pfluges ist kürzer. Die Todesfigur nimmt im Wandbild ebenfalls eine weniger gebeugte Haltung ein als in der Vorlage. Ihr rechter Arm ist hinter dem Schädel verborgen, während sie ihn im Holzschnitt nach vorne streckt.<sup>516</sup>

Im Hintergrund hat der Maler das Gewässer ergänzt und die Hügelzüge der Vorlage als Felsen umgesetzt. Die Sonnenstrahlen des Holzschnitts hat er nicht übernommen.

## Beschreibung

---

Kind (36)

Bezeichnung der Szene: *Kind*.

Weitere Bezeichnungen: *Das jung' Kind*,<sup>517</sup> *Das Kind des Armen*.<sup>518</sup>

Bild-Nr.: 36.<sup>519</sup>

Position innerhalb der Ausfächung: Rechte Bildhälfte.

Vorlage: Holzschnitt *Daß jung kint. (Das Kind)*<sup>520</sup> von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., vor 1526.

Die letzte Szene des Bildzyklus zeigt eine Mutter, die in einer ärmlichen Hütte mit zwei Kindern am Feuer sitzt. Die Todesfigur führt das kleinere Kind mit sich fort. Dieses wendet sich zurück und blickt zur Mutter. Es streckt den rechten Arm in die Höhe und hebt das rechte Bein zur Bewegung an. Das pausbäckige Kind trägt ein kurzes Röckchen und geht barfuss. Das kurze Haar ist gelockt. Sein Geschlecht ist nicht erkennbar.

Die von der Seite abgebildete Todesfigur verlässt die Hütte durch eine Öffnung am rechten Rand. Sie fasst die linke Hand des Kindes mit der rechten Hand. Ihr linker Arm ist angeschnitten. Das Skelett hat ein Tuch um den Schädel gebunden.

Die Mutter kniet am Boden und hält einen Kochtopf ins Feuer. Verzweifelt hält sie sich die linke Hand an den Kopf. Sie trägt ein langes Gewand mit hochgekrempeelten Ärmeln und ein über die Schultern fallendes Kopftuch. Das grössere Kind steht neben ihr und ahmt ihre Bewegung nach. Wie das kleinere Kind trägt es einen kurzen Rock. Es hat dicke Backen und gelockte Haare.

Den Hintergrund bildet die Hütte. In den Zwischenräumen der Holzkonstruktion sind blaue Partien des Himmels erkennbar. Auf dem horizontalen Balken der Rückwand sitzt ein Vogel. Daneben hängen drei längliche Objekte (Werkzeuge?). Im Vor-

<sup>516</sup> Vögelin 1878, S. 57.

<sup>517</sup> Plattner 1885, S. 7.

<sup>518</sup> Vögelin 1878, S. 57.

<sup>519</sup> Nach Samuel Plattner Bild-Nr. 34, nach Peter Conradin von Planta Bild-Nr. 31, in: Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 177.

<sup>520</sup> Überschrift des sog. Probedrucks und neuere Bezeichnung in Klammern, in: Müller 1997, S. 284.

dergrund befindet sich die erwähnte Feuerstelle. Der Rauch steigt auf und rollt sich oben ein. Die Unterlage des Feuers ist heller als der übrige Boden.<sup>521</sup>

### Bemerkungen zur Umsetzung

Der Maler hat die Szene proportional schmaler und höher nachgebildet als den Holzschnitt, indem er den Hintergrund oben erweiterte.

Bei den Figuren lassen sich nur geringfügige Unterschiede feststellen: Im Wandbild hält das kleinere Kind seinen rechten Arm weniger gestreckt als in der Vorlage. Das Gerippe trägt keine Haube, sondern es hat ein Tuch um den Kopf und den Oberkörper geschlungen. Die Haare der Mutter werden im Unterschied zur Vorlage vom Kopftuch verdeckt. Der Maler hat das grössere Kind weiter oben angeordnet als Holbein. Im Gegensatz zum Holzschnitt sind beide Beine sichtbar.<sup>522</sup>

Das Dach der Hütte wird im Churer Zyklus steiler gezeigt als in der Vorlage. Es ist mit Brettern statt Stroh gedeckt. Im Wandbild ist die Rückwand der Hütte weniger stark beschädigt als im Holzschnitt. Auf dem horizontalen Balken bildet der Maler anstelle eines rechteckigen Gegenstandes einen Vogel und die drei länglichen Objekte ab. Im Bereich der Türe hat er die Schwelle weggelassen und die in der Vorlage angedeutete Landschaft durch eine helle Fläche ersetzt. Die in der unteren rechten Ecke des Holzschnitts stehende Sanduhr fehlt im Wandbild.

Inschriften	Brett mit Inschrift Nr. 16. <sup>523</sup>
Transkription der Inschrift in der Szene des Bauern	<i>IN SVDORE VVLTVS TVI VESCERISPANE TVO. GEN. I.</i>
Vorlage	Inschrift zur Szene des Bauern. <sup>524</sup>
Bibelstelle	Liber Genesis 3,19. <sup>525</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>In sudore vultus tui vesceris pane tuo. GENE. I.</i> » <sup>526</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>In sudore vultus tui vesceris pane tuo. GENE. I.</i> » <sup>527</sup>

<sup>521</sup> Literatur: Plattner 1877b, S. 356; Plattner 1878, S. 57; Vögelin 1878, S. 57–58, 80; Plattner 1882c, S. 3; Plattner 1885, S. 7; von Planta 1897, S. 177–178; Caminada 1918, S. 133.

<sup>522</sup> Vögelin 1878, S. 57.

<sup>523</sup> Vgl. den Katalog der Rahmenteile, Brett mit Inschrift Nr. 16.

<sup>524</sup> Vögelin 1878, S. 57, Anm. 84.

<sup>525</sup> Gn 3,19: *in sudore vultus tui vesceris pane donec revertaris in terram de qua sumptus es quia pulvis es et in pulverem reverteris (Im Schweiß deines Angesichts / sollst du dein Brot essen, / bis du zurückkehrst zum Ackerboden; / von ihm bist du ja genommen. / Denn Staub bist du, zum Staub mußt du zurück. Gen 3,19).*

<sup>526</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 53.

<sup>527</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Rechtschreibfehler: <i>VESCERISPANE</i> statt <i>VESCERIS PANE</i>.</li> <li>– Die Inschrift stimmt mit der Vorlage überein.</li> <li>– Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch, wobei die abgekürzte Angabe der Bibelstelle falsch ist.</li> </ul>
Erhaltungszustand	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Bauer: Das Gesicht des Bauern ist kaum lesbar, jenes der Todesfigur ist beschädigt.</li> <li>– Sekundäre rote Striche an der Todesfigur und im Acker.<sup>528</sup></li> <li>– Kind: Sekundäre rote Striche an der Todesfigur und vor dem Feuer.<sup>529</sup></li> </ul>
Bildträger und Maltechnik	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Kind: Die Flammen des Feuers sind mit roter Farbe gemalt.</li> </ul>
Baugeschichte	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Die rechte Schmalseite des Gefachs ist nicht abgeschrägt.</li> </ul>
Restaurierungsgeschichte	<ul style="list-style-type: none"> <li>– 1976: Die Darstellungen werden durch nachgedunkelte Firnissschichten verunklärt und zeigen «weissliche Schleier». Partielle Trennung der bemalten Verputzschicht vom Grundputz.<sup>530</sup></li> <li>– 1977: Die Balken sind von Fäulnis befallen. Sie müssen gegen Anobien behandelt und gefestigt werden.<sup>531</sup></li> <li>– Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer.<sup>532</sup> (?)</li> </ul>
Fotodokumentation	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Foto von Paul Zinsli. Ausschnitt des Bauern, [um 1937].<sup>533</sup></li> <li>– Glasplatte, [um 1937]. Ausschnitt des Bauern.<sup>534</sup></li> <li>– Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>535</sup></li> <li>– Mittelformat-Dia, [1971].<sup>536</sup></li> <li>– Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>537</sup></li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.</li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.</li> </ul>

528 Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

529 Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

530 Vgl. das Kapitel 3.5.4.4 Sicherungsarbeiten an den Malereien.

531 Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

532 Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

533 DP GR, Nr. G 1188 [früher: Archiv für historische Kunstdenkmäler, Nr. 10247]; Zinsli 1937, S. 61.

534 StAGR, Nr. FN XVIII/0099; DP GR, Nr. G 1189.

535 EAD, Nr. 54299, B.3284.

536 RM, [MFD-Nrn. 35–36].

537 EAD, Nr. 16.

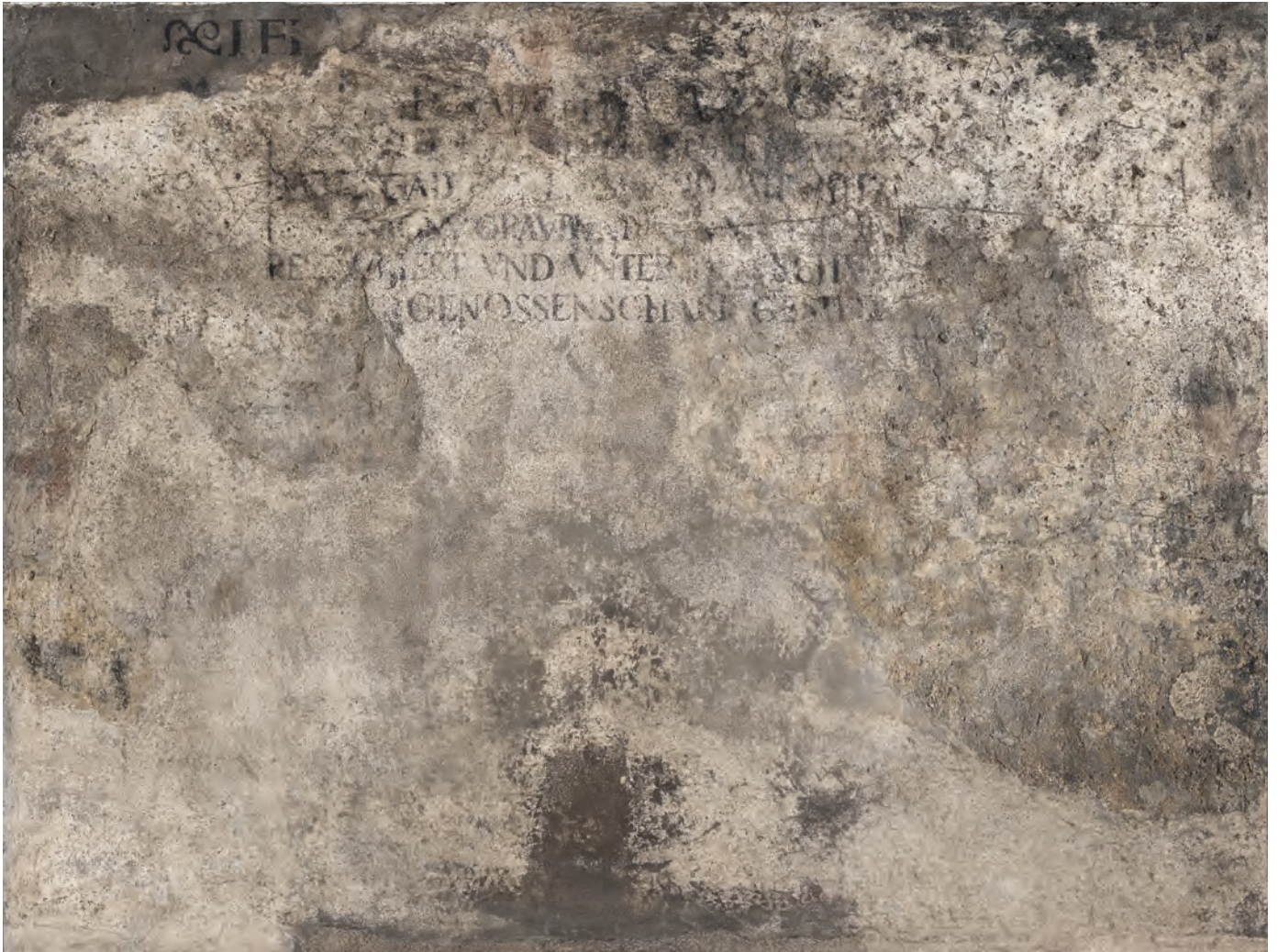
Zeichnerische  
Dokumentation

- Pause von Albert Graeter (?), um 1878.<sup>538</sup>
- Federzeichnung von Johannes Weber.<sup>539</sup>

**538** StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1753.

**539** Plattner 1885, Taf. 16.

# 1. Sockelfeld



Taf. XVIII Churer Todesbilder, 1543. Sockelfeld Nr. 1. Domschatzmuseum Chur.



Inventar-Nr. RM: TB.24.

Masse: 140 x 115 Zentimeter.<sup>540</sup>

Ursprüngliche Position innerhalb des Zyklus: –  
Aufstellung im Rätischen Museum: Unteres  
Register, 2. Spalte (Abb. 30).<sup>541</sup>

### Beschreibung

Die originale Malschicht ist weitgehend verloren. 1943 brachte der Basler Kunstmaler Heinrich Müller im oberen Drittel des Bildfelds folgende sechszeilige Inschrift an:<sup>542</sup>

LEIHGABE DES BISTVMS CHVR  
1943 MIT HILFE EINER SCHENKVNG VON  
DR. HC. GADIENT ENGI VND MIT BEITRÄGEN  
DES KANTONS GRAVBVNDEN VND DES BVNDES  
RESTAVRIERT VND VNTER DEN SCHVTZ DER  
EIDGENOSSENSCHAFT GESTELLT.

Die Inschrift weicht geringfügig von dem in der Korrespondenz überlieferten Entwurf ab.<sup>543</sup> Es ist ungewiss, wer diese Änderungen vorgenommen hat (Taf. XVIII).<sup>544</sup>

Beschriftung	– Obere linke Ecke: Klebetikette mit Beschriftung «Totentanz, Bild 17, vorne». – Oberer Balken: rote Zahl «18». – Rechte Schmalseite: Klebstreifen mit Zahl «VII».
Inschriften	–
Erhaltungszustand	2005: Das Holzwerk ist durch Holzwurmbefall und andere mechanische Einflüsse geschwächt. <sup>545</sup>
Bildträger und Maltechnik	1977: Entfernung des Verputzes auf der Rückseite der Ausfachung. <sup>546</sup> Einzige Ausfachung mit sichtbarem Bruchsteinmauerwerk.

<sup>540</sup> Signorell 2019.

<sup>541</sup> Bezeichnung 2005: S7.

<sup>542</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.2 Ausgeführte Arbeiten.

<sup>543</sup> Entwurf der Inschrift: «Leihgabe des Bistums Chur. 1943 mit Hilfe einer Schenkung von Dr. [Dr.] h. c. Gadiant Engi und mit Beiträgen des Bundes und des Kantons Graubünden restauriert und unter den Schutz der [Schweizerischen] Eidgenossenschaft gestellt». Die mit eckigen Klammern bezeichneten Worte sind in der Inschrift weggelassen und bei der Nennung der Geldgeber ist der Kanton Graubünden vor den Bund gesetzt worden. Vgl. Brief von Hermann Holderegger an Linus Birchler, 14.6.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 30.7.1943; Brief von [Linus Birchler] an Rudolf Riggenbach, 1.8.1943; Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach, 4.8.1943; Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler, 4.8.1943.

<sup>544</sup> Der Restaurator Franz Xaver Sauter hat die beeinträchtigten Buchstaben 1957 bzw. 1958 gepaust und neu aufgetragen. Vgl. das Kapitel 3.4.4 Schäden am Sockelfeld mit der Inschrift von 1943.

<sup>545</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.1 Bildträger.

<sup>546</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.



Baugeschichte	Dendrochronologische Datierung des oberen Balkens: 1540. <sup>547</sup>
Restaurierungsgeschichte	<ul style="list-style-type: none"> <li>– 1943: Anbringung einer Inschrift im oberen Drittel des Bildfeldes und von «Ventilationsschlitzen» im unteren Rahmenbalken.<sup>548</sup></li> <li>– 1948: Ein Schreiner bohrt drei Löcher in den unteren Rahmenbalken.<sup>549</sup></li> <li>– 1957/1958: Ausbesserung der Inschrift durch Franz Xaver Sauter, Rorschach.<sup>550</sup></li> <li>– 1976: Das Bildfeld wird durch nachgedunkelte Firnis-schichten verunklärt und zeigt «weissliche Schleier». Partielle Trennung der bemalten Verputzschicht vom Grundputz.<sup>551</sup></li> <li>– 1977: Der untere Rahmenbalken ist von Fäulnis befallen. Er muss gegen Anobien behandelt und gefestigt werden.<sup>552</sup></li> <li>– Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer.<sup>553</sup> (?)</li> <li>– 2005: Zeitungsreste unter dem unteren rechten und dem oberen rechten Winkeleisen. (?)</li> </ul>
Fotodokumentation	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Mittelformat-Dia, [1971].<sup>554</sup></li> <li>– Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>555</sup></li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.</li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.</li> </ul>
Zeichnerische Dokumentation	–

<sup>547</sup> Dendrobericht 2015, Probe Nr. 3.

<sup>548</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.2 Ausgeführte Arbeiten.

<sup>549</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.3 Die Feuchtigkeitsprobleme im Ausstellungssaal.

<sup>550</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.4 Schäden am Sockelfeld mit der Inschrift von 1943.

<sup>551</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.4.4 Sicherungsarbeiten an den Malereien.

<sup>552</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

<sup>553</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

<sup>554</sup> RM, [MFD-Nr. S1].

<sup>555</sup> EAD, Nr. 18.

## 2. Sockelfeld



Taf. XIX Churer Todesbilder, 1543. Sockelfeld Nr. 2. Domschatzmuseum Chur.



Inventar-Nr. RM: TB.19.

Masse: 136 x 115 Zentimeter.<sup>556</sup>

Ursprüngliche Position innerhalb des Zyklus: –  
Aufstellung im Rätischen Museum: Unteres Register, 3. Spalte (Abb. 30).<sup>557</sup>

## Beschreibung

Die Darstellung ist kaum lesbar. In der oberen rechten Ecke findet sich ein graues Zwickelfeld, dessen dunkle pflanzliche Ornamente von einer schwarzen Linie gerahmt werden. Die Lage des Zwickelfelds in der oberen rechten Ecke deutet darauf hin, dass das Motiv mit der verlorenen Bemalung des 1. Sockelfelds ein gemeinsames Bogenfeld bildete.

Vor dem dunklen Hintergrund zeichnet sich der Leib eines hellen Tiers ab, das wohl zur Mitte des Bogenfelds gerichtet ist. Davor sind die roten, mit schwarzen Linien verzierten Stäbe eines Gitters sichtbar (Taf. XIX).

Beschriftung	– Obere linke und rechte Ecke: Klebetiketten mit Buchstabe «G». – Untere linke Ecke: Klebetikette mit Buchstabe «G» (um 90 Grad im Gegenuhrzeigersinn gedreht). – Rückseite, obere rechte Ecke: Klebetikette mit Buchstabe «G». – Rechte Schmalseite: Klebstreifen mit Beschriftung «II S2».
Inschriften	–
Erhaltungszustand	2005: Das Holzwerk ist durch Holzwurmbefall und andere mechanische Einflüsse geschwächt. <sup>558</sup>
Bildträger und Maltechnik	–
Baugeschichte	–
Restaurierungsgeschichte	– 1943: Anbringung von «Ventilationsschlitzen» im unteren Rahmenbalken. <sup>559</sup> – 1948: Ein Schreiner bohrt drei Löcher in den unteren Rahmenbalken. <sup>560</sup> – 1976: Die Darstellung wird durch nachgedunkelte Firnissschichten verunklärt und zeigt «weissliche Schleier». Partielle Trennung der bemalten Verputzschicht vom Grundputz. <sup>561</sup>

<sup>556</sup> Signorell 2019.

<sup>557</sup> Bezeichnung 2005: S2.

<sup>558</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.1 Bildträger.

<sup>559</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.2 Ausgeführte Arbeiten.

<sup>560</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.3 Die Feuchtigkeitsprobleme im Ausstellungssaal.

<sup>561</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.4.4 Sicherungsarbeiten an den Malereien.

- 1977: Der untere Rahmenbalken ist von Fäulnis befallen. Er muss gegen Anobien behandelt und gefestigt werden.<sup>562</sup>
  - Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer.<sup>563</sup> (?)
- Fotodokumentation
- Mittelformat-Dia, [1971].<sup>564</sup>
  - Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>565</sup>
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.
- Zeichnerische Dokumentation
- 

**562** Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

**563** Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

**564** RM, [MFD-Nr. S2].

**565** EAD, Nr. 19.

### 3. Sockelfeld



Taf. XX Churer Todesbilder, 1543. Sockelfeld Nr. 3. Domschatzmuseum Chur.



Inventar-Nr. RM: TB.21.

Masse: 137 x 108,5 Zentimeter.<sup>566</sup>

Ursprüngliche Position innerhalb des Zyklus: –  
Aufstellung im Rätischen Museum: Unteres  
Register, 4. Spalte (Abb. 30).<sup>567</sup>

## Beschreibung

Die originale Malschicht ist in der unteren Hälfte der Ausfachung weitgehend verloren. Das graue Zwickelfeld in der oberen linken Ecke weist dunkle pflanzliche Ornamente auf, die von einer schwarzen Linie gerahmt werden. In der oberen rechten Ecke zeichnet sich der Kopf eines hellen Tiers ab, unterhalb des Zwickelfelds dessen Hinterkörper. Am oberen Rand geben dunkle Partien den Hintergrund an.

Die Anordnung der Bögen und Zwickelfelder lässt darauf schliessen, dass das 3. und 4. Sockelfeld ein gemeinsames Bogenfeld bildeten.<sup>568</sup> Die vollständige Wiedergabe des Tiers im 4. Sockelfeld deutet darauf hin, dass das Tier im 3. Sockelfeld auch ganz abgebildet war. Die beiden Tiere wandten sich einander wohl zu (Taf. XX).

Beschriftung	– Obere linke Ecke: Klebetikette mit Beschriftung «TOTENTANZ BILD 20 VORNE». – Oberer Balken: Beschriftung mit roter Zahl «XX».
Inschriften	–
Erhaltungszustand	2005: Das Holzwerk ist durch Holzwurmbefall und andere mechanische Einflüsse geschwächt. <sup>569</sup>
Bildträger und Maltechnik	–
Baugeschichte	Dendrochronologische Datierung des oberen Balkens: 1540. <sup>570</sup>
Restaurierungsgeschichte	– 1943: Anbringung von «Ventilationsschlitzen» im unteren Rahmenbalken. <sup>571</sup> – 1976: Die Darstellung wird durch nachgedunkelte Firnissschichten verunklärt und zeigt «weissliche Schleier». Partielle Trennung der bemalten Verputzschicht vom Grundputz. <sup>572</sup> – 1977: Der untere Rahmenbalken ist von Fäulnis befallen. Er muss gegen Anobien behandelt und gefestigt werden. <sup>573</sup>

<sup>566</sup> Signorell 2019.

<sup>567</sup> Bezeichnung 2005: S4.

<sup>568</sup> Vgl. den Katalog der Gefache, Sockelfeld Nr. 4.

<sup>569</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.1 Bildträger.

<sup>570</sup> Dendrobericht 2015, Probe Nr. 11.

<sup>571</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.2 Ausgeführte Arbeiten.

<sup>572</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.4.4 Sicherungsarbeiten an den Malereien.

<sup>573</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

- Restaurierungs-  
geschichte
- Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer.<sup>574</sup> (?)
  - 2005: Zwischen den Balken und dem Mauerwerk ist an mehreren Stellen Plastik erkennbar.
  - 2005: Mehrere restaurierte Risse.
- Fotodokumentation
- Mittelformat-Dia, [1971].<sup>575</sup>
  - Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>576</sup>
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.
- Zeichnerische  
Dokumentation
- 

**574** Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

**575** RM, [MFD-Nr. S3].

**576** EAD, Nr. 20.

## 4. Sockelfeld



Taf. XXI Churer Todesbilder, 1543. Sockelfeld Nr. 4. Domschatzmuseum Chur.





Inventar-Nr. RM: TB.25.

Masse: 136 x 115,5 Zentimeter.<sup>577</sup>

Ursprüngliche Position innerhalb des Zyklus: –  
Aufstellung im Rätischen Museum: Unteres Register, 6. Spalte (Abb. 32).<sup>578</sup>

## Beschreibung

Die bemalte Ausfachung zeigt ein nicht identifizierbares, helles Tier vor einem dunklen Hintergrund. Im Unterschied zu den benachbarten Motiven erstreckt es sich nicht über zwei Gefache, sondern es ist ganz abgebildet. Im linken Drittel ist der längliche Kopf mit fünf spitzen Ohren erkennbar, im mittleren und rechten Drittel der gedrungene Rumpf. Dunkle Striche geben das mandelförmige linke Auge an. Die hellen Beine im unteren Abschnitt sind kaum wahrnehmbar.

Das Motiv wird oben mit einem Bogen begrenzt. In der oberen rechten Ecke findet sich ein graues Zwickelfeld mit dunklen pflanzlichen Ornamenten, die mit einer schwarzen Linie gerahmt werden. Die Anordnung der Bögen und Zwickelfelder deutet darauf hin, dass das 4. und das 3. Sockelfeld ein gemeinsames Bogenfeld bildeten.<sup>579</sup> Dieses weist im Gegensatz zu den anderen Sockelfeldern keine roten Gitterstäbe auf (Taf. XXI).

Beschriftung	– Obere linke und obere rechte Ecke: Klebetikette mit Buchstabe «E». – Linke Schmalseite: Klebstreifen mit Zahl «VIII». – Rückseite, obere rechte Ecke: Klebetikette mit Buchstabe «E».
Inschriften	–
Erhaltungszustand	2005: Das Holzwerk ist durch Holzwurmbefall und andere mechanische Einflüsse geschwächt. <sup>580</sup>
Bildträger und Maltechnik	2005: Die Bemalung ist entlang des linken Bildrands nicht erhalten. In der oberen linken Ecke liegt das Bruchsteinmauerwerk offen; am linken Rand sind der leicht versinterte Verputz und die dünne Kalkmörtelschicht, auf der die Bemalung liegt, sichtbar. <sup>581</sup>
Baugeschichte	–
Restaurierungsgeschichte	– 1943: Anbringung von «Ventilationsschlitzern» im unteren Rahmenbalken. <sup>582</sup>

<sup>577</sup> Signorell 2019.

<sup>578</sup> Bezeichnung 2005: S8.

<sup>579</sup> Vgl. den Katalog der Gefache, Sockelfeld Nr. 3.

<sup>580</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.1 Bildträger.

<sup>581</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.1 Bildträger.

<sup>582</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.2 Ausgeführte Arbeiten.

- |                                |   |
|--------------------------------|---|
| Restaurierungs-<br>geschichte  | <ul style="list-style-type: none"> <li>– 1948: Ein Schreiner bohrt drei Löcher in den unteren Rahmenbalken.<sup>583</sup></li> <li>– 1976: Die Darstellung wird durch nachgedunkelte Firnissschichten verunklärt und zeigt «weissliche Schleier». Partielle Trennung der bemalten Verputzschicht vom Grundputz.<sup>584</sup></li> <li>– 1977: Der untere Rahmenbalken ist von Fäulnis befallen. Er muss gegen Anobien behandelt und gefestigt werden.<sup>585</sup></li> <li>– Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer.<sup>586</sup> (?)</li> </ul> |
| Fotodokumentation              | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Mittelformat-Dia, [1971].<sup>587</sup></li> <li>– Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>588</sup></li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.</li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.</li> </ul>  |
| Zeichnerische<br>Dokumentation | –   |

**583** Vgl. das Kapitel 3.4.3 Die Feuchtigkeitsprobleme im Ausstellungssaal.

**584** Vgl. das Kapitel 3.5.4.4 Sicherungsarbeiten an den Malereien.

**585** Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

**586** Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

**587** RM, [MFD-Nr. S4].

**588** EAD, Nr. 21.

## 5. Sockelfeld



Taf. XXII Churer Todesbilder, 1543. Sockelfeld Nr. 5. Domschatzmuseum Chur.



Inventar-Nr. RM: TB.18.

Masse: 147,5 x 116,5 Zentimeter.<sup>589</sup>

Ursprüngliche Position innerhalb des Zyklus: –  
Aufstellung im Rätischen Museum: Unteres  
Register, 7. Spalte (Abb. 32).<sup>590</sup>

### Beschreibung

Das 5. Sockelfeld ist wie das 7. und 15. Gefach rund zehn Zentimeter breiter als die anderen Gefache.<sup>591</sup> Da das 7. und 15. Gefach laut dem Übersichtsplan von Vögelin einst übereinander standen (Abb. 2), kann das Sockelfeld wegen seiner übereinstimmenden Breite darunter angeordnet werden. Ein Foto des östlichen Teils der Fachwerk wand von 1943 belegt diese Vermutung (Abb. 31).

Das Sockelfeld Nr. 5 bildet die linke Hälfte einer zweiteiligen Darstellung, die ein ockergelbes Tier vor einem dunklen Hintergrund wiedergibt.<sup>592</sup> Links sind der Hinterkörper, zwei Beine und der Schwanz erkennbar, rechts die Strähnen einer Mähne. Diese deuten auf einen Löwen hin.

Den Hintergrund bilden ein flacher Bogen am oberen Rand und ein Zwickelfeld mit dunklen pflanzlichen Ornamenten in der oberen linken Ecke. Vor dem Tier verlaufen ein horizontaler Stab und zwei vertikale Stäbe eines roten Gitters, wobei der Schwanz sich um den linken vertikalen Stab legt (Taf. XXII).

Beschriftung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Obere linke Ecke: Klebetikette mit Buchstabe «B», auf dem Kopf stehend.</li> <li>– Untere rechte Ecke: Klebetikette (5,5 x 4 Zentimeter) mit Buchstabe «B», auf dem Kopf stehend.</li> <li>– Rechte Schmalseite: Klebstreifen mit Beschriftung «I S1».</li> </ul>
Inschriften	–
Erhaltungszustand	– 2005: Das Holzwerk ist durch Holzwurmbefall und andere mechanische Einflüsse geschwächt. <sup>593</sup>
Bildträger und Maltechnik	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Der bemalte Verputz dehnt sich bis über den unteren Balken aus.</li> <li>– 1976: Bestimmung des maltechnischen Aufbaus, der Pigmente und Bindemittel durch Hermann Kühn.<sup>594</sup> (?)</li> </ul>
Baugeschichte	Die rechte Schmalseite des Gefachs ist abgeschrägt.

<sup>589</sup> Signorell 2019.

<sup>590</sup> Bezeichnung von 2005: S1.

<sup>591</sup> Vgl. den Katalog der Gefache Nr. 7 und Nr. 15.

<sup>592</sup> Vgl. den Katalog der Gefache, Sockelfeld Nr. 6.

<sup>593</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.1 Bildträger.

<sup>594</sup> Vgl. Hermann Kühn, München, Untersuchungsbericht zur Maltechnik der Todesbilder, 12.1.1976, S. 3. – Es ist unklar, ob die als «Schwarz vom Löwen» bezeichnete Probe vom 5. oder 6. Sockelfeld stammt.

- Restaurierungs-  
geschichte
- 1943: Anbringung von «Ventilationsschlitzen» im unteren Rahmenbalken.<sup>595</sup>
  - 1948: Ein Schreiner bohrt drei Löcher in den unteren Rahmenbalken.<sup>596</sup>
  - 1976: Die Darstellung wird durch nachgedunkelte Firnissschichten verunklärt und zeigt «weissliche Schleier». Partielle Trennung der bemalten Verputzschicht vom Grundputz.<sup>597</sup>
  - 1977: Der untere Rahmenbalken ist von Fäulnis befallen. Er muss gegen Anobien behandelt und gefestigt werden.<sup>598</sup>
  - Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer.<sup>599</sup> (?)
- Fotodokumentation
- Mittelformat-Dia, [1971].<sup>600</sup>
  - Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>601</sup>
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.
- Zeichnerische  
Dokumentation
- 

<sup>595</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.2 Ausgeführte Arbeiten.

<sup>596</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.3 Die Feuchtigkeitsprobleme im Ausstellungssaal.

<sup>597</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.4.4 Sicherungsarbeiten an den Malereien.

<sup>598</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

<sup>599</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

<sup>600</sup> RM, [MFD-Nr. S5].

<sup>601</sup> EAD, Nr. 22.

## 6. Sockelfeld



Taf. XXIII Churer Todesbilder, 1543. Sockelfeld Nr. 6. Domschatzmuseum Chur.



Inventar-Nr. RM: TB.23.

Masse: 140 x 116 Zentimeter.<sup>602</sup>

Ursprüngliche Position innerhalb des Zyklus: –  
Aufstellung im Rätischen Museum: Unteres Register, 8. Spalte (Abb. 33).<sup>603</sup>

## Beschreibung

Das 6. Sockelfeld bildet die rechte Hälfte einer zweiteiligen Darstellung, die ein ocker-gelbes Tier vor einem dunklen Hintergrund zeigt.<sup>604</sup> Es handelt sich vermutlich um einen Löwen: In der linken Bildhälfte sind der Kopf, die Mähne und die herausgestreckte rote Zunge erkennbar. Das Wesen in der rechten Bildhälfte stellt wahrscheinlich einen Höllenhund dar. In der oberen rechten Ecke findet sich ein Zwickelfeld mit dunklen pflanzlichen Ornamenten, das teilweise verdeckt wird. Am oberen Rand des Bildfelds verläuft ein flacher Bogen. Das rote Gitter der benachbarten Darstellung setzt sich fort (Taf. XXIII).

Beschriftung	– Obere rechte Ecke: Klebetikette mit Buchstabe «C». – Rechte Schmalseite: Klebstreifen mit Zahl «VI» (?). – Rückseite, untere linke Ecke: Klebetikette mit Buchstabe «C» (?).
Inschriften	–
Erhaltungszustand	2005: Das Holzwerk ist durch Holzwurmbefall und andere mechanische Einflüsse geschwächt. <sup>605</sup>
Bildträger und Maltechnik	1976: Bestimmung des maltechnischen Aufbaus, der Pigmente und Bindemittel durch Hermann Kühn. <sup>606</sup> (?)
Baugeschichte	Dendrochronologische Datierung des unteren Balkens: 1540. <sup>607</sup>
Restaurierungsgeschichte	– 1943: Anbringung von «Ventilationsschlitzen» im unteren Rahmenbalken. <sup>608</sup> – 1948: Ein Schreiner bohrt drei Löcher in den unteren Rahmenbalken. <sup>609</sup> – 1976: Die Darstellung wird durch nachgedunkelte Firnis-schichten verunklärt und zeigt «weissliche Schleier». Partielle Trennung der bemalten Verputzschicht vom Grundputz. <sup>610</sup>

<sup>602</sup> Signorell 2019.

<sup>603</sup> Bezeichnung von 2005: S6.

<sup>604</sup> Vgl. den Katalog der Gefache, Sockelfeld Nr. 5.

<sup>605</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.1 Bildträger.

<sup>606</sup> Vgl. Hermann Kühn, München, Untersuchungsbericht zur Maltechnik der Todesbilder, 12.1.1976, S. 3. – Es ist unklar, ob die als «Schwarz vom Löwen» bezeichnete Probe vom 5. oder 6. Sockelfeld stammt.

<sup>607</sup> Dendrobericht 2015, Probe Nr. 16.

<sup>608</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.2 Ausgeführte Arbeiten.

<sup>609</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.3 Die Feuchtigkeitsprobleme im Ausstellungssaal.

<sup>610</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.4.4 Sicherungsarbeiten an den Malereien.

Restaurierungs- geschichte	<ul style="list-style-type: none"> <li>– 1977: Der untere Rahmenbalken ist von Fäulnis befallen. Er muss gegen Anobien behandelt und gefestigt werden.<sup>611</sup></li> <li>– Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer.<sup>612</sup> (?)</li> </ul>
Fotodokumentation	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Mittelformat-Dia, [1971].<sup>613</sup></li> <li>– Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>614</sup></li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.</li> <li>– Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.</li> </ul>
Zeichnerische Dokumentation	–

<sup>611</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

<sup>612</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

<sup>613</sup> RM, [MFD-Nr. S6].

<sup>614</sup> EAD, Nr. 23.



## 7. Sockelfeld



Taf. XXIV Churer Todesbilder, 1543. Sockelfeld Nr. 7. Domschatzmuseum Chur.



Inventar-Nr. RM: TB.22.

Masse: 138,5 x 115,5 Zentimeter.<sup>615</sup>

Ursprüngliche Position innerhalb des Zyklus: –  
Aufstellung im Rätischen Museum: Unteres  
Register, 9. Spalte (Abb. 33).<sup>616</sup>

### Beschreibung

Eine mit schwarzer Farbe gemalte Jahrzahl «1943» am oberen Rand weist darauf hin, dass die Ausfachung 1943 vom Basler Kunstmaler Heinrich Müller rekonstruiert wurde.<sup>617</sup> Sie besteht aus neun senkrechten Brettern sowie horizontalen und senkrechten Latten. In der oberen rechten Ecke der Ausfachung ist eine Unterlage der Malschicht aus Blech und Rabitzgeflecht erkennbar. Am unteren Rand wurde ein 5 bis 6 Zentimeter breiter Spalt zwischen der Malschicht und dem Balken mit einer schmalen Latte und Isolationsmaterial gestopft.

Die rekonstruierte Bemalung zeigt die linke Hälfte eines Bogens, der sich über zwei Gefache ausdehnt. In der oberen linken Ecke befindet sich ein graues Zwickelfeld mit dunklen pflanzlichen Ornamenten, die von einer schwarzen Linie gerahmt werden. Vor dem dunklen Hintergrund zeichnet sich der Körper eines hellen Tiers ab. Das Bogenfeld weist ein rotes Gitter auf, dessen Stäbe mit variierenden roten Farbtönen gemalt sind.

Eine Aufnahme des südlichen Teils der Fachwerkwand von 1976 zeigt, dass die (rekonstruierte) Bemalung die Fortsetzung des Drachens vom 8. Sockelfeld bildete (Abb. 33).<sup>618</sup> Das Gefach befand sich folglich an 7. Stelle der Sockelzone (Taf. XXIV).

Beschriftung	– Linke Schmalseite: Klebstreifen mit Zahl «V». – Rückseite: Bräunliches Papier mit Beschriftung «PD. An die Histor. Antiq. Gesellschaft des Kantons Graubünden Chur Franco».
Inschriften	–
Erhaltungszustand	2005: Das Holzwerk ist durch Holzwurmbefall und andere mechanische Einflüsse geschwächt. <sup>619</sup>
Bildträger und Maltechnik	Ausfachung: Das ursprüngliche Bruchsteinmauerwerk und die originale Bemalung sind nicht erhalten.
Baugeschichte	–

<sup>615</sup> Signorell 2019.

<sup>616</sup> Bezeichnung 2005: S5.

<sup>617</sup> Diese Massnahme ist in den Akten zur Restaurierung des Bildzyklus durch Heinrich Müller nicht überliefert. Vgl. das Kapitel 3.4.2 Ausgeführte Arbeiten.

<sup>618</sup> Vgl. den Katalog der Gefache, Sockelfeld Nr. 8.

<sup>619</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.1 Bildträger.

- Restaurierungs-  
geschichte
- 1943: Rekonstruktion der Füllung des Gefachs mit Jahreszahl 1943 und Brettverschalung auf der Rückseite durch Heinrich Müller. Anbringung von «Ventilations-schlitzten» im unteren Rahmenbalken.<sup>620</sup>
  - 1943 / 1977–1978: Ein 5 bis 6 Zentimeter breiter Spalt zwischen der Malerei und dem unteren Balken wird mit einer schmalen Latte und mit Isolationsmaterial gestopft.
  - 1948: Ein Schreiner bohrt drei Löcher in den unteren Rahmenbalken.<sup>621</sup>
  - 1977: Der untere Rahmenbalken ist von Fäulnis befallen. Er muss gegen Anobien behandelt und gefestigt werden.<sup>622</sup>
  - Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer.<sup>623</sup>
- Fotodokumentation
- Mittelformat-Dia, [1971].<sup>624</sup>
  - Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>625</sup>
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.
- Zeichnerische  
Dokumentation
- 

<sup>620</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.2 Ausgeführte Arbeiten.

<sup>621</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.3 Die Feuchtigkeitsprobleme im Ausstellungssaal.

<sup>622</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

<sup>623</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungs-ateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

<sup>624</sup> RM, [MFD-Nr. S7].

<sup>625</sup> EAD, Nr. 24.

## 8. Sockelfeld



Taf. XXV Churer Todesbilder, 1543. Sockelfeld Nr. 8. Domschatzmuseum Chur.



Inventar-Nr. RM: TB.20.

Masse: 141 x 115 Zentimeter.<sup>626</sup>

Ursprüngliche Position innerhalb des Zyklus: –  
Aufstellung im Rätischen Museum: Unteres Register, 10. Spalte (Abb. 33).<sup>627</sup>

## Beschreibung

Die bemalte Ausfachung ist die rechte Hälfte einer zweiteiligen Darstellung, die einen hellen Drachen vor einem dunklen Hintergrund zeigt.<sup>628</sup> Dieser Drache erstreckt sich von links nach rechts. Er hat einen gebogenen schlanken Hals, spitze Ohren, eine lange Schnauze und eine rote Zunge. Das rechte Auge wird mit einer mandelförmigen roten Linie angegeben; ein gebogener dunkler Strich darüber deutet die Braue an. Das linke Auge besteht aus einer kleinen roten Fläche. In der unteren linken Ecke des Bildfelds ist ein im Profil gezeigtes Bein erkennbar. Zwei helle Fortsätze weiter rechts geben ebenfalls Beine an.

Den Hintergrund bildet eine dunkle Fläche. Am oberen Rand verläuft ein flacher Bogen und in der oberen rechten Ecke findet sich ein graues Zwickelfeld mit dunklen pflanzlichen Ornamenten, das von einer schwarzen Linie konturiert wird. Eine nach rechts ansteigende helle Partie im Vordergrund hebt sich von der dunklen Fläche ab. Sie stellt wohl das Gelände dar. Eine horizontale helle Partie unterhalb des Drachenkopfs kann als Begrenzung interpretiert werden. Der Drache steht hinter einem Gitter. Die einzelnen Gitterstäbe sind mit schwarzen und weissen Linien konturiert (Taf. XXV).

**Beschriftung**

- Oberer horizontaler Balken: Klebetikette mit Buchstabe «F».
- Obere rechte Ecke: Klebetikette mit Buchstabe «F».
- Senkrechter linker Balken: zwei Klebstreifen mit Zahl «III».
- Rückseite, linke untere Ecke: Klebetikette mit Buchstabe «F».

**Inschriften** –

**Erhaltungszustand**

- Mehrere Kratzspuren im dunklen Hintergrund.<sup>629</sup>
- 2005: Das Holzwerk ist durch Holzwurmbefall und andere mechanische Einflüsse geschwächt.<sup>630</sup>

**Bildträger und Maltechnik** –

<sup>626</sup> Signorell 2019.

<sup>627</sup> Beschriftung 2005: S3.

<sup>628</sup> Vgl. den Katalog der Gefache, Sockelfeld Nr. 7.

<sup>629</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.3 Erhaltungszustand.

<sup>630</sup> Vgl. das Kapitel 3.6.3.1 Bildträger.

- Baugeschichte
- Die rechte Schmalseite des Gefachs ist abgeschrägt. Der Balken ist auf der Vorderseite zudem abgefast und weist Kerbschnitte auf.
  - Dendrochronologische Datierung des rechten Balkens: 1540.<sup>631</sup>
- Restaurierungsgeschichte
- 1943: Anbringung von «Ventilationsschlitzern» im unteren Rahmenbalken.<sup>632</sup>
  - 1948: Ein Schreiner bohrt drei Löcher in den unteren Rahmenbalken.<sup>633</sup>
  - 1976: Die Darstellung wird durch nachgedunkelte Firnissschichten verunklärt und zeigt «weissliche Schleier». Partielle Trennung der bemalten Verputzschicht vom Grundputz.<sup>634</sup>
  - 1977: Der untere Rahmenbalken ist von Fäulnis befallen. Er muss gegen Anobien behandelt und gefestigt werden.<sup>635</sup>
  - Oktober 1977 – März 1978: Restaurierung des Gefachs durch Jörg Joos und Willy Arn, Andeer.<sup>636</sup> (?)
- Fotodokumentation
- Foto von Walter Zurlinden, Chur. Zustand nach der Restaurierung, [1943].<sup>637</sup>
  - Mittelformat-Dia, [1971].<sup>638</sup>
  - Foto von Oskar Emmenegger und Jörg Joos. Zustand vor der Restaurierung, Mai 1976.<sup>639</sup>
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand vor der Restaurierung, 30. November 2005.
  - Foto von Ralph Feiner, Malans. Zustand nach der Restaurierung, 28. April 2020.
- Zeichnerische Dokumentation
- 

<sup>631</sup> Dendrobericht 2015, Probe Nr. 15.

<sup>632</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.2 Ausgeführte Arbeiten.

<sup>633</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.3 Die Feuchtigkeitsprobleme im Ausstellungssaal.

<sup>634</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.4.4 Sicherungsarbeiten an den Malereien.

<sup>635</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.3 Vertiefte Zustandsanalyse und Ergänzung des Restaurierungskonzepts.

<sup>636</sup> Vgl. die Kapitel 3.5.2 Abbau der Gefache, Sicherungsarbeiten und Transport in die Restaurierungsateliers und 3.5.4.1 Einleitung.

<sup>637</sup> EAD, Nr. 54301, B.3279.

<sup>638</sup> RM, [MFD-Nr. S8].

<sup>639</sup> EAD, Nr. 25.

# Katalog der Rahmenteile

Der Katalog der Rahmenteile enthält die Beschreibungen von Brettern, die mit lateinischen Inschriften versehen sind. Die Bretter bestehen vermutlich aus Fichtenholz (*picea abies*)<sup>640</sup> und weisen entlang der Längsseiten profilierte Ränder auf. Die Masse sind auf halbe Zentimeter gerundet.

Die Zuweisung der Bretter mit Inschriften zu den Todesbildern erfolgte durch Samuel Plattner und Friedrich Salomon Vögelin, die den Zyklus im Bischöflichen Schloss in situ gesehen hatten. Sie stimmt mit der Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein überein.<sup>641</sup>

Die lateinischen Bibelzitate werden transkribiert und mit den Ausgaben der Holzschnittfolge von 1538 und 1542 verglichen. Die Bibelverse, aus denen die Zitate entnommen sind, werden aus der Vulgata<sup>642</sup> übernommen. Zudem wird die jeweilige Stelle aus der Einheitsübersetzung der Bibel<sup>643</sup> angegeben.

<sup>640</sup> Dendrobericht 2015.

<sup>641</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538. – Peter Conradin von Planta nahm 1897 eine andere Zuordnung der Inschriften zu den Szenen vor. Da sie von der Vorlage abweicht, wird in der vorliegenden Arbeit nicht darauf eingegangen. Vgl. von Planta 1897, S. 167–177.

<sup>642</sup> Vulgata 2007.

<sup>643</sup> Einheitsübersetzung der Bibel 2015.

# Brett mit Inschrift Nr. 1



Taf. XXVI Brett mit Inschrift Nr. 1. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 79 x 24,5 x 3 Zentimeter.  
Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 1, «leeres» Bildfeld über der östlichen Türe.<sup>644</sup>  
Vorlage: Inschrift zur Schöpfungsszene.

Transkription der  
Inschrift

CREATIO  
FORMAVIT DOMINVS DEVS  
HOMINEM DE LIMO TERRAE  
AD IMAGINEM SVAM, GEN I,

Bibelstellen

Liber Genesis 2,7 und 1,27.<sup>645</sup>

Text in der Ausgabe  
der Holzschnittfolge  
von 1538

«Formauit DOMINVS DEVS hominem de limo terræ, ad imaginē suam creauit illum, masculum & fœminam creauit eos. GENESIS I. & II.»<sup>646</sup>

Text in der Ausgabe  
der Holzschnittfolge  
von 1542

«CREATIO MUNDI. Formauit Dominus DEVS hominem de limo terræ, ad imaginem suam creauit illum, masculū & fœminā creauit eos. GEN. I & II»<sup>647</sup>

Bemerkungen zur  
Umsetzung

– Die ersten beiden Teilsätze der Vorlage wurden übernommen. Die Angabe der ersten Bibelstelle (Gen 2,7) fehlt.  
– Der Titel *CREATIO* und die abgekürzte Angabe der Bibelstelle *GEN* gehen auf die Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542 zurück.

<sup>644</sup> Vögelin 1878, S. 12.

<sup>645</sup> Gn 2,7: *formauit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae et inspirauit in faciem eius spiraculum vitae et factus est homo in animam viventem* – Gn 1,27: *et creauit Deus hominem ad imaginem suam ad imaginem Dei creauit illum masculum et feminam creauit eos* (Da formte Gott, der Herr, den Menschen aus Erde vom Ackerboden und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen. Gen 2,7. – Gott schuf also den Menschen als sein Abbild; als Abbild Gottes schuf er ihn. Als Mann und Frau schuf er sie. Gen 1,27).

<sup>646</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 16.

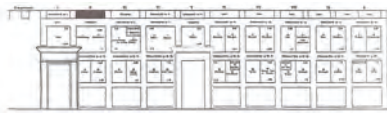
<sup>647</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.



## Brett mit Inschrift Nr. 2



Taf. XXVII Brett mit Inschrift Nr. 2. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 89 x 25,5 x 3,5 Zentimeter.

Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 2, Szenen Schöpfung (1) und Sündenfall (2).<sup>648</sup>

Vorlage: Inschrift zur Szene des Sündenfalls.

Transkription der Inschrift	<i>PECCATVM QVIA AVDISTI VOCEM VXORIS TVAE, ET COMEDISTI DE LIGNO GEN III.</i>
Bibelstelle	Liber Genesis 3,17. <sup>649</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Quia audisti vocem vxoris tuæ, &amp; comedisti de ligno ex quo preceperam tibi ne comederes &amp;c. GENESIS III</i> » <sup>650</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>PECCATVM. Quia audisti vocem vxoris tuæ, &amp; comedisti de ligno ex quo præceperā tibi ne comederes &amp;c. GEN. III</i> » <sup>651</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	- Die erste Hälfte der Inschrift wurde wiedergegeben. - Der Titel <i>PECCATVM</i> und die abgekürzte Angabe der Bibelstelle <i>GEN</i> gehen auf die Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542 zurück.

<sup>648</sup> Plattner 1877a, S. 347; Plattner 1878, S. 49; Vögelin 1878, S. 13.

<sup>649</sup> Gn 3,17: *ad Adam vero dixit quia audisti vocem uxoris tuæ et comedisti de ligno ex quo praeceperam tibi ne comederes maledicta terra in opere tuo in laboribus comedes eam cunctis diebus vitae tuæ (Zu Adam sprach er: Weil du auf deine Frau gehört und von dem Baum gegessen hast, von dem zu essen ich dir verboten hatte: So ist verflucht der Ackerboden deinetwegen. / Unter Mühsal wirst du von ihm essen / alle Tage deines Lebens. Gen 3,17).*

<sup>650</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 17.

<sup>651</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

## Brett mit Inschrift Nr. 3



Taf. XXVIII Brett mit Inschrift Nr. 3, linke Hälfte. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Taf. XXIX Brett mit Inschrift Nr. 3, rechte Hälfte. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 317 x 17 x 2 Zentimeter.

Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 3, Szenen Austreibung aus dem Paradies (3), Arbeit der ersten Eltern (4) und Beinhaus (5), sowie Gefach Nr. 4, Szenen Papst (6) und Kaiser (7).<sup>652</sup>

Vorlagen: Inschrift zur Szene der Arbeit der ersten Eltern;<sup>653</sup> Inschrift zur Szene des Kaisers.<sup>654</sup>

Dendrochronologische Datierung des Bretts: 1540.<sup>655</sup>

### Linke Hälfte

Transkription der Inschrift	<i>MALEDICTIO INLABORIBVS COMEDES CVNCTIS DIEBVS VITAE TVÆ</i>
Bibelstelle	Liber Genesis 3,17. <sup>656</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Maledicta terra in opere tuo, in laboribus comedes cunctis diebus vitæ tuæ, donec reuertaris &amp;c. GENESIS III</i> » <sup>657</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>MALEDICTIO. Maledicta Terra in opere tuo, in laboribus comedes cunctis diebus vitæ tuæ, donec reuertaris &amp;c. GEN. III</i> » <sup>658</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Rechtschreibfehler: <i>INLABORIBVS</i> statt <i>IN LABORIBVS</i>.</li> <li>– Die Inschrift wurde nicht vollständig wiedergegeben und die Angabe der Bibelstelle fehlt.</li> <li>– Der Titel <i>MALEDICTIO</i> geht auf die Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542 zurück.</li> </ul>

<sup>652</sup> Plattner 1877a, S. 348; Plattner 1878, S. 50–51; Vögelin 1878, S. 15–16, 19.

<sup>653</sup> Vögelin 1878, S. 16, Anm. 21.

<sup>654</sup> Vögelin 1878, S. 19, Anm. 28.

<sup>655</sup> Dendrobericht 2015, Probe Nr. 19.

<sup>656</sup> Gn 3,17: *ad Adam vero dixit quia audisti vocem uxoris tuae et comedisti de ligno ex quo praeceperam tibi ne comederes maledicta terra in opere tuo in laboribus comedes eam cunctis diebus vitae tuae* (Zu Adam sprach er: Weil du auf deine Frau gehört und von dem Baum gegessen hast, von dem zu essen ich dir verboten hatte: So ist verflucht der Ackerboden deinertwegen. / Unter Mühsal wirst du von ihm essen / alle Tage deines Lebens. Gen 3,17).

<sup>657</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 19.

<sup>658</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

### Rechte Hälfte

---

Transkription der Inscription	<i>IBI MORIERIS ET IBI ERIT CVRRVS GLORIE TVÆ ESALÆ XXII</i>
Bibelstelle	Isaias Propheta 22,18. <sup>659</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Dispone domui tuæ, morieris enim tu, &amp; non viues. ISALÆ XXXVIII</i> <i>Ibi morieris, &amp; ibi erit currus gloriae tuæ. ISALÆ XXII.</i> » <sup>660</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Dispone domui tuæ, morieris enim tu, &amp; non viues. ESALÆ XXXVIII</i> <i>Ibi morieris, &amp; ibi erit currus gloriae tuæ. ESALÆ XXII.</i> » <sup>661</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	– Die zweite Hälfte der Inschrift wurde wiedergegeben. – Die Angabe der Bibelstelle <i>ESALÆ XXII</i> geht auf die Aus- gabe der Holzschnittfolge von 1542 zurück.

<sup>659</sup> Is 22,18: *coronans coronabit te tribulatione quasi pilam mittet te in terram latam et spatiosam ibi morieris et ibi erit currus gloriae tuae ignominia domus Domini tui (Er wird dich zu einem Knäuel zusammenwickeln und wie einen Ball in ein geräumiges Land rollen. Dort wirst du sterben; dorthin kommen dann deine Prunkwagen, du Schandfleck im Haus deines Herrn. Jes 22,18).*

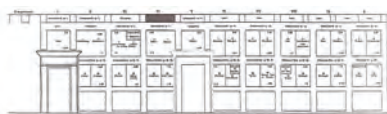
<sup>660</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 22.

<sup>661</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

## Brett mit Inschrift Nr. 4



Taf. XXX Brett mit Inschrift Nr. 4. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 105 x 25 x 3,5 Zentimeter.

Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 4, Szenen Papst (6) und Kaiser (7).<sup>662</sup>

Vorlage: Inschrift zur Szene des Papstes.<sup>663</sup>

Transkription der Inschrift	<i>MORIATUR SACERDOS MAGNVS, ET EPISCOPATVM EIVS ACCIPIAT ALTER IOSVE, XX CAP.</i>
Bibelstellen	Liber Iosue 20,6 und Liber Psalmorum 108,8. <sup>664</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Moriatur Sacerdos magnus. IOSVE XX Et episcopatum eius accipiat alter. PSALMISTA CVIII</i> » <sup>665</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Moriatur Sacerdos magnus. IOSVE XX Et episcopatum eius accipiat alter. PSAL. CVIII</i> » <sup>666</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"><li>– Die Inschrift wurde nicht vollständig wiedergegeben. Die Angabe der zweiten Bibelstelle fehlt.</li><li>– Die Angabe <i>CAP.</i> (Kapitel) wurde ergänzt.</li><li>– Es lässt sich nicht bestimmen, welche Ausgabe der Holzschnittfolge als Vorlage verwendet wurde.</li></ul>

<sup>662</sup> Plattner 1877a, S. 348; Plattner 1878, S. 50–51; Vögelin 1878, S. 19.

<sup>663</sup> Vögelin 1878, S. 19, Anm. 27.

<sup>664</sup> Ios 20,6: *et habitabit in civitate illa donec stet ante iudicium causam reddens facti sui et moriatur sacerdos magnus qui fuerit in illo tempore tunc revertetur homicida et ingredietur civitatem et domum suam de qua fugerat* – Ps 108,8: *fiant dies eius pauci et episcopatum eius accipiat alter* (Er soll in dieser Stadt bleiben, bis er vor die Gemeinde zur Gerichtsverhandlung treten kann, bis zum Tod des Hohenpriesters, der in jenen Tagen im Amt ist. Dann darf der, der getötet hat, wieder in seine Stadt und in sein Haus zurückkehren – in die Stadt, aus der er geflohen ist. Jos 20,6. – Nur gering sei die Zahl seiner Tage, / sein Amt soll ein anderer erhalten. Ps 109,8).

<sup>665</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 21.

<sup>666</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

## Brett mit Inschrift Nr. 5



Taf. XXXI Brett mit Inschrift Nr. 5. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 105 x 26,5 x 3 Zentimeter.  
Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 5, Szene  
des Königs (8).<sup>667</sup>  
Vorlage: Inschrift zur Szene des Königs.<sup>668</sup>

Transkription der Inschrift	<i>SICVT ET REX HODIE EST, ET CRAS MORIETVR, NEM ENIM EX REGIBVS ALIVDHABVIT. ECCLE X.</i>
Bibelstellen	Liber Jesu Filii Sirach [Ecclesiasticus] 10,12 und Liber Sapientiae 7,5. <sup>669</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Sicut &amp; rex hodie est, &amp; cras morietur, nemo enim ex regibus aliud habuit. ECCLESIASTICI X</i> » <sup>670</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Sicut &amp; rex hodie est, &amp; cras morietur, nemo enim ex regibus aliud habuit. ECCLE. X</i> » <sup>671</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"><li>– Rechtschreibfehler: <i>NEM</i> statt <i>NEMO</i>; <i>ALIVDHABVIT</i> statt <i>ALIVD HABVIT</i>.</li><li>– Die Inschrift wurde vollständig wiedergegeben.</li><li>– Die abgekürzte Angabe der Bibelstelle ist falsch. Sie geht auf die Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542 zurück.</li><li>– Die Angabe der zweiten Bibelstelle fehlt in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge.</li></ul>

<sup>667</sup> Plattner 1877a, S. 348; Plattner 1878, S. 51; Vögelin 1878, S. 24.

<sup>668</sup> Vögelin 1878, S. 24, Anm. 38.

<sup>669</sup> Sir 10,12: *brevem languorem praecidit medicus sic et rex hodie est et cras morietur* – Sap 7,5: *nemo enim ex regibus aliud habuit nativitatis initium* (Ein wenig Krankheit bringt den Arzt in Erregung: / Heute König, morgen tot! Sir 10,10. – Kein König trat anders ins Dasein. Weish 7,5).

<sup>670</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 23.

<sup>671</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

## Brett mit Inschrift Nr. 6



Taf. XXXII Brett mit Inschrift Nr. 6, linke Hälfte. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Taf. XXXIII Brett mit Inschrift Nr. 6, rechte Hälfte. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 339,5 x 17 x 2 Zentimeter.

Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 6, Szenen Kaiserin (9) und Königin (10), sowie Gefach Nr. 7, Szenen Bischof (11) und Churfürst (12).<sup>672</sup>

Vorlagen: Inschrift zur Szene der Königin;<sup>673</sup>

Inschrift zur Szene des Herzogs.<sup>674</sup>

Dendrochronologische Datierung des Bretts: 1540.<sup>675</sup>

### Linke Hälfte

Transkription der Inschrift	<i>MVLIERES OPVLENTÆ SVRGITE, ETAVDITE VOCEM MEAM. ESALE, XXXII</i>
Bibelstelle	Isaias Propheta 32,9. <sup>676</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Mulieres opulentæ surgite, &amp; audite vocem meam. Post dies, &amp; annum, &amp; vos conturbemini. ISALÆ XXXII</i> » <sup>677</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Mulieres opulētæ surgite, &amp; audite vocem meam: Post dies, &amp; annum, &amp; vos conturbemini. ESALE XXXII</i> » <sup>678</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Rechtschreibfehler: <i>ETAVDITE</i> statt <i>ET AVDITE</i>.</li> <li>– Die erste Hälfte der Inschrift wurde wiedergegeben.</li> <li>– Die Angabe der Bibelstelle <i>ESALÆ XXXII</i> geht auf die Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542 zurück.</li> </ul>

<sup>672</sup> Plattner 1877a, S. 348; Plattner 1878, S. 51–52; Vögelin 1878, S. 29 und 31.

<sup>673</sup> Vögelin 1878, S. 29, Anm. 45.

<sup>674</sup> Vögelin 1878, S. 31, Anm. 49.

<sup>675</sup> Dendrobericht 2015, Probe Nr. 18.

<sup>676</sup> Is 32,9: *mulieres opulentæ surgite et audite vocem meam filie confidentes percipite auribus eloquium meum (Ihr sorglosen Frauen, hört meine Stimme, / ihr selbstsicheren Töchter, hört auf mein Wort! Jes 32,9)*.

<sup>677</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 26.

<sup>678</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.



## Rechte Hälfte

Transkription der Inschrift	<i>PRINCEPS INDVETVR MOERORE, EZECH VII</i>
Bibelstelle	Hiezechiel Propheta 7,27. <sup>679</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Princeps induetur mærore. Et quiescere faciam superbiâ potentium. EZECHIE. VII</i> » <sup>680</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Princeps induetur mærore. Et quiescere faciam superbiam potentium. EZECHIE. VII</i> » <sup>681</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Der erste Teil der Inschrift wurde wiedergegeben.</li> <li>– Der Churer Maler hat die Angabe der Bibelstelle stärker abgekürzt als in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge.<sup>682</sup></li> </ul>

<sup>679</sup> Ez 7,27: *rex lugebit et princeps induetur maerore et manus populi terrae conturbabuntur secundum viam eorum faciam eis et secundum iudicia eorum iudicabo eos et scient quia ego Dominus (Der König ist voll Trauer, der Fürst in Entsetzen gehüllt, den Bürgern des Landes erlahmen die Hände. Ich will sie behandeln, wie es ihr Verhalten verdient, und will ihnen das Urteil sprechen, das ihren Urteilen entspricht. Dann werden sie erkennen, dass ich der Herr bin. Ez 7,27).*

<sup>680</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 28.

<sup>681</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

<sup>682</sup> Laut Vögelin ist die Angabe der Bibelstelle mit derjenigen in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1547 identisch. Vgl. Vögelin 1878, S. 31, Anm. 49.

## Brett mit Inschrift Nr. 7



Taf. XXXIV Brett mit Inschrift Nr. 7. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 137 x 17,5 x 2 Zentimeter.  
Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 8, Szene des Abts (13) (und der Äbtissin [14]).<sup>683</sup>  
Vorlage: Inschrift zur Szene der Äbtissin.<sup>684</sup>

Transkription der Inschrift	<i>LAUVAI MAGIS MORTVOS, QVAM VIVENTES ECCLE III.</i>
Bibelstelle	Liber Ecclesiastes 4,2. <sup>685</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Laudaui magis mortuos quàm viuentes. ECCLE. IIII</i> » <sup>686</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Laudaui magis mortuos, quàm viuentes. ECCLE. IIII</i> » <sup>687</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"><li>– Die Inschrift wurde vollständig wiedergegeben.</li><li>– Die abgekürzte Angabe der Bibelstelle ist falsch (<i>ECCLE. IIII</i> statt <i>III</i>).</li><li>– Das Komma geht auf die Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542 zurück.</li><li>– Die Inschrift kann als Beleg für das ursprüngliche Vorhandensein der Szene der Äbtissin gedeutet werden.<sup>688</sup></li></ul>

<sup>683</sup> Plattner 1877a, S. 348; Plattner 1878, S. 52; Vögelin 1878, S. 36.

<sup>684</sup> Vögelin 1878, S. 36, Anm. 57.

<sup>685</sup> Ecl 4,2: *et laudavi magis mortuos quam viventes (Da preise ich immer wieder die Toten, die schon gestorben sind, und nicht die Lebenden, die noch leben müssen. Koh 4,2).*

<sup>686</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 30.

<sup>687</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

<sup>688</sup> Vögelin 1878, S. 38.

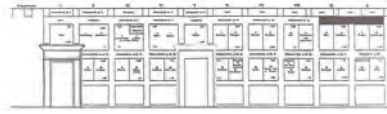
## Brett mit Inschrift Nr. 8



Taf. XXXV Brett mit Inschrift Nr. 8, linke Hälfte. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Taf. XXXVI Brett mit Inschrift Nr. 8, rechte Hälfte. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 323 x 17,5 x 2 Zentimeter.

Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 9, Szenen Graf (15) und Domherr (16), sowie Gefach Nr. 10, Szenen Richter (17) und Fürsprecher (18).<sup>689</sup>

Vorlagen: Inschrift zur Szene des Domherrn;<sup>690</sup>  
Inschrift zur Szene des Fürsprechers.<sup>691</sup>

Dendrochronologische Datierung des Bretts: 1540.<sup>692</sup>

### Linke Hälfte

Transkription der Inschrift	<i>ECCE APPROPINQVAT HORA. MAT XXVI.</i>
Bibelstelle	Secundum Mattheum 26,45. <sup>693</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Ecce appropinquat hora. MAT. XXVI</i> » <sup>694</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Ecce appropinquat hora. MAT. XXVI</i> » <sup>695</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Die Inschrift wurde vollständig wiedergegeben.</li> <li>– Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.</li> </ul>

<sup>689</sup> Plattner 1877a, S. 348; Plattner 1878, S. 52–53; Vögelin 1878, S. 39–40.

<sup>690</sup> Vögelin 1878, S. 39, Anm. 61.

<sup>691</sup> Vögelin 1878, S. 40, Anm. 64.

<sup>692</sup> Dendrobericht 2015, Probe Nr. 20.

<sup>693</sup> Mt 26,45: *Tunc venit ad discipulos suos et dicit illis dormite iam et requiescite ecce adpropinquavit hora et Filius hominis traditur in manus peccatorum (Danach kehrte er zu den Jüngern zurück und sagte zu ihnen: Schlafst ihr immer noch und ruht euch aus? Die Stunde ist gekommen; jetzt wird der Menschensohn den Sündern ausgeliefert. Mt 26,45).*

<sup>694</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 32.

<sup>695</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

## Rechte Hälfte

Transkription der Inschrift	<i>CALLIDVS VIDIT MALUM. ET ABSCONDIT SE INNOCENS PERTRASIIT, ET ATFLICTVS EST DAMNO. PRO XXII</i>
Bibelstelle	Liber Proverbiorum 22,3. <sup>696</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Callidus vidit malum, &amp; abscondit se innocens, pertransit, &amp; afflictus est damno. PROVER. XXII</i> » <sup>697</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Callidus vidit malum, &amp; abscondit se: innocens pertransiit, &amp; afflictus est damno. PROVER. XXII</i> » <sup>698</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Rechtschreibfehler: <i>PERTRASIIT</i> statt <i>PERTRANSIIT</i>; <i>ATFLICTVS</i> statt <i>AFFLICTVS</i>.</li> <li>– Die Inschrift wurde vollständig wiedergegeben.</li> <li>– Mit Ausnahme des Doppelpunkts und des Wortes <i>pertransiit</i> sind die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.</li> </ul>

<sup>696</sup> Prv 22,3: *callidus vidit malum et abscondit se innocens pertransiit et adflictus est damno* (Der Kluge sieht das Unheil und verbirgt sich, / die Unerfahrenen laufen weiter und müssen es büßen. Spr 22,3).

<sup>697</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 34.

<sup>698</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

# Brett mit Inschrift Nr. 9



Taf. XXXVII Brett mit Inschrift Nr. 9. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 121 x 15,5 x 2 Zentimeter.  
Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 11, Szenen Jurist (19) und Prediger (20).<sup>699</sup>  
Vorlagen: Inschrift zur Szene des Ratsherrn; Inschrift zur Szene des Predigers.<sup>700</sup>

## Linke Hälfte

Transkription der Inschrift	QVI OBTVR AT AVREM SVAM AD CLAMOREM PAVPERIS NON EXAVDIETVR PROVER. XXI
Bibelstelle	Liber Proverbiorum 21,13. <sup>701</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Qui obturat aurem suam ad clamorem pauperis, &amp; ipse clamabit, &amp; non exaudietur. PROVER. XXI</i> » <sup>702</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Qui obturat aurem suam ad clamorē pauperis, &amp; ipse clamabit, &amp; nō exaudietur. PROVER. XXI</i> » <sup>703</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"><li>– Rechtschreibfehler: <i>OBTVR AT</i> statt <i>OBTVRAT</i>.</li><li>– Die erste Hälfte der Inschrift wurde vollständig wiedergegeben, die zweite Hälfte nicht.</li><li>– Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.</li></ul>

<sup>699</sup> Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 53; Vögelin 1878, S. 41.

<sup>700</sup> Vögelin 1878, S. 41, Anm. 66.

<sup>701</sup> Prv 21,13: *qui obturat aurem suam ad clamorem pauperis et ipse clamabit et non exaudietur* (Wer sein Ohr verschließt vor dem Schreien des Armen, / wird selbst nicht erhört, wenn er um Hilfe ruft. Spr 21,13).

<sup>702</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 35.

<sup>703</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

## Rechte Hälfte

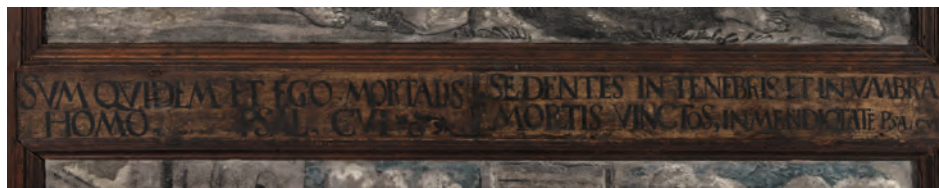
Transkription der Inschrift	VÆ QVI DICITIS MALUM BONVM ET BONUM MALUM EC ISAEAE XV.
Bibelstelle	Isaias Propheta 5,20. <sup>704</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	«Væ qui dictis malum bonum, & bonum malū, ponentes tenebras lucem, & lucem tenebras, ponentes amarum dulce, & dulce in amarum. ISALÆ XV» <sup>705</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	«Væ qui dictis malū bonū, & bonū malū, ponētes tenebras lucē, & lucē tenebras, ponētes amarū dulce, & dulce in amarū. ISALÆ XV» <sup>706</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Rechtschreibfehler: <i>DICITIS</i> statt <i>DICTIS</i>.</li> <li>– Die Inschrift wurde nicht vollständig wiedergegeben.</li> <li>– Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch, wobei die Bibelstelle falsch bezeichnet ist.</li> </ul>

**704** Is 5,20: *vae qui dicitis malum bonum et bonum malum ponentes tenebras lucem et lucem tenebras ponentes amarum in dulce et dulce in amarum* (Weh denen, die das Böse gut und das Gute böse nennen, / die die Finsternis zum Licht und das Licht zur Finsternis machen, / die das Bittere süß und das Süße bitter machen. Jes 5,20).

**705** Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 36.

**706** Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

# Brett mit Inschrift Nr. 10



Taf. XXXVIII Brett mit Inschrift Nr. 10. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 126,5 x 15,5 x 2,5 Zentimeter.

Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 12, Szenen Pfarrer (21) und Bettelmönch (22).<sup>707</sup>

Vorlagen: Inschrift zur Szene des Pfarrers; Inschrift zur Szene des Mönchs.<sup>708</sup>

## Linke Hälfte

Transkription der Inschrift	<i>SVM QVIDEM ET EGO MORTALIS HOMO, PSAL, CVI</i>
Bibelstelle	Liber Sapientiae 7,1. <sup>709</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Sum quidem &amp; ego mortalis homo. SAP. VII</i> » <sup>710</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Sum quidem &amp; ego mortalis homo. SAP. VII</i> » <sup>711</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"><li>– Die Inschrift wurde vollständig wiedergegeben.</li><li>– Die Angabe der Bibelstelle ist falsch.</li><li>– Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.</li></ul>

<sup>707</sup> Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 54; Vögelin 1878, S. 43.

<sup>708</sup> Vögelin 1878, S. 43, Anm. 67.

<sup>709</sup> Sap 7,1: *sum quidem et ego mortalis homo similis omnibus et ex genere terreno illius qui prior finctus est et in ventre matris figuratus sum caro* (Auch ich bin ein sterblicher Mensch wie alle anderen, / Nachkomme des ersten, aus Erde gebildeten Menschen. Im Schoß der Mutter wurde ich zu Fleisch geformt. Weish 7,1).

<sup>710</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 37.

<sup>711</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.



## Rechte Hälfte

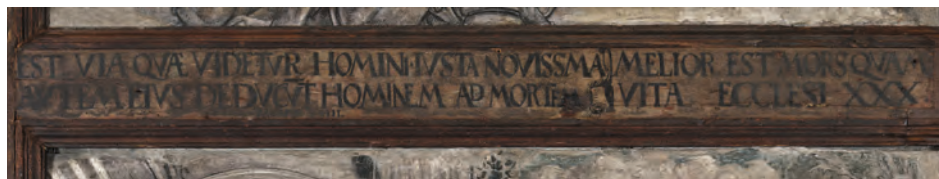
Transkription der Inschrift	<i>SEDENTES IN TENEBRIS ET IN VMBRA MORTIS VINCTOS, INMENDICITATE PSAL CVI</i>
Bibelstelle	Liber Psalmorum 106,10. <sup>712</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Sedentes in tenebris, &amp; in vmbra mortis, vinctos in mendicitate. PSAL. CVI</i> » <sup>713</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Sedētes in tenebris, &amp; in vmbra MORTIS, vinctos in mendicitate. PSAL. CVI</i> » <sup>714</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Rechtschreibfehler: <i>INMENDICITATE</i> statt <i>IN MENDICITATE</i>.</li> <li>– Die Inschrift wurde vollständig wiedergegeben.</li> <li>– Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.</li> </ul>

<sup>712</sup> Ps 106,10: *sedentes in tenebris et umbra mortis vinctos in mendicitate et ferro* (Sie, die saßen in Dunkel und Finsternis, / gefangen in Elend und Eisen. Ps 107,10).

<sup>713</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 38.

<sup>714</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

# Brett mit Inschrift Nr. 11



Taf. XXXIX Brett mit Inschrift Nr. 11. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 119,5 x 15,5 x 2 Zentimeter.

Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 13, Szenen Jungfrau (23) und Alte Frau (24).<sup>715</sup>

Vorlagen: Inschrift zur Szene der Nonne; Inschrift zur Szene der Greisin.<sup>716</sup>

## Linke Hälfte

Transkription der Inschrift

EST VIA QVÆ VIDETVR HOMINI. IVSTA NOVISSMA  
AVTEM EIVS DEDVCṼT HOMINEM AD MORTEM  
PROVER IIII.

Bibelstelle

Liber Proverbiorum 14,12.<sup>717</sup>

Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538

«Est via quæ videtur homini iusta: nouissima autem eius deducunt hominem ad mortem. PROVER. IIII»<sup>718</sup>

Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542

«Est via quæ videtur homini iusta: nouissima autem eius deducunt hominem ad mortem. PROVER. IIII»<sup>719</sup>

Bemerkungen zur Umsetzung

- Rechtschreibfehler: NOVISSMA statt NOVISSIMA.
- Fehler bei der Zeichensetzung: HOMINI. IVSTA statt HOMINI IVSTA.
- Die Inschrift wurde vollständig wiedergegeben.
- Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch, wobei die Angabe der Bibelstelle falsch ist.

<sup>715</sup> Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 54; Vögelin 1878, S. 44.

<sup>716</sup> Vögelin 1878, S. 44, Anm. 68.

<sup>717</sup> Prv 14,12: *est via quæ videtur homini iusta novissima autem eius deducunt ad mortem (Manch einem scheint sein Weg der rechte, / aber am Ende sind es Wege des Todes. Spr 14,12).*

<sup>718</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 39.

<sup>719</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

## Rechte Hälfte

---

Transkription der Inschrift	<i>MELIOR EST MORS QVAM VITA ECCLESI XXX.</i>
Bibelstelle	Liber Jesu Filii Sirach 30,17. <sup>720</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Melior est mors quàm vita. ECCLE. XXX</i> » <sup>721</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Melior est MORS quàm vita. ECCLE. XXX</i> » <sup>722</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Die Inschrift wurde vollständig wiedergegeben. Nur die Angabe der Bibelstelle weicht von den Vorlagen ab.</li> <li>– Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch, wobei die Angabe der Bibelstelle falsch ist.</li> </ul>

<sup>720</sup> Sir 30,17: *melior est mors quam vita amara et requies aeterna quam languor perseverans* (Besser sterben als ein unnützes Leben, / besser Ruhe für immer als dauerndes Leid. Sir 30,17).

<sup>721</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 40.

<sup>722</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

# Brett mit Inschrift Nr. 12



Taf. XL Brett mit Inschrift Nr. 12. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 120,5 x 15,5 x 2 Zentimeter.

Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 14, Szenen Geizhals (25), Kaufmann (26) und Schiffer (27).<sup>723</sup>

Vorlagen: Inschrift zur Szene des Geizhalses; Inschrift zur Szene des Kaufmanns.<sup>724</sup>

## Linke Hälfte

Transkription der Inschrift	STVLTE HAC NOCTE REPETVNT ANIMAM TVAM ET QVE PARASTI CVIVS ERVNT LVCE. XII.
Bibelstelle	Secundum Lucam 12,20. <sup>725</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	«Stulte hac nocte repetunt animam tuam, & quæ parasti cuius erunt. LVCÆ XII» <sup>726</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	«Stulte hac nocte repetunt animam tuam, & quæ parasti cuius erunt? LVCÆ XII» <sup>727</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"><li>– Rechtschreibfehler: QVE statt QVAE.</li><li>– Die Inschrift wurde vollständig wiedergegeben.</li><li>– Mit Ausnahme des Fragezeichens sind die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.</li></ul>

<sup>723</sup> Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 54–55; Vögelin 1878, S. 47.

<sup>724</sup> Vögelin 1878, S. 47, Anm. 70.

<sup>725</sup> Lc 12,20: dixit autem illi Deus stulte hac nocte animam tuam repetunt a te quæ autem parasti cuius erunt (Da sprach Gott zu ihm: Du Narr! Noch in dieser Nacht wird man dein Leben von dir zurückfordern. Wem wird dann all das gehören, was du angehäuft hast? Lk 12,20).

<sup>726</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 43.

<sup>727</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

## Rechte Hälfte

---

Transkription der Inschrift	<i>QVI CONGREGAT TESAVROS IMPINGE TVR AD LAQVEOS MORTIS. PROVER XXI</i>
Bibelstelle	Liber Proverbiorum 21,6. <sup>728</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Qui congregat thesauros mendacij vanus &amp; excors est, &amp; impingetur ad laqueos mortis. PROVER. XXI</i> » <sup>729</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Qui congregat thesauros mendacii vanus &amp; excors est, &amp; impingetur ad laqueos mortis. PROVERB. XXI</i> » <sup>730</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Die Inschrift wurde nicht vollständig wiedergegeben.</li> <li>– Die Angabe der Bibelstelle <i>PROVER XXI</i> geht auf die Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538 zurück.</li> </ul>

<sup>728</sup> Prv 21,6: *qui congregat thesauros lingua mendacii vanus est et inpingetur ad laqueos mortis* (Wer Schätze erwirbt mit verlogener Zunge, / jagt nach dem Wind, er gerät in die Schlingen des Todes. Spr 21,6).

<sup>729</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 44.

<sup>730</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

# Brett mit Inschrift Nr. 13



Taf. XLI Brett mit Inschrift Nr. 13. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 133,5 x 15,5 x 2 Zentimeter.

Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 15, Szenen Ritter (28) und Ritter, Tod und Teufel (29).<sup>731</sup>

Vorlagen: Inschrift zur Szene des Ritters; Inschrift zur Szene des Grafen.<sup>732</sup>

## Linke Hälfte

Transkription der Inschrift	SVBITO MORIENTVR, ET IN MEDIA NOCTE TVRBABVNTVR POPVLI ET AVFERENT VIOLENTVM ABSQVE MANV IVCE. XII.
Bibelstelle	Liber Iob 34,20. <sup>733</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	«Subito morientur, & in media nocte turbabuntur populi, & auferent violentum absque manu. IOB XXXIII» <sup>734</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	«Subito morientur, & in media nocte turbabuntur populi, & auferent violentum absq; manu. IOB XXXIII» <sup>735</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"><li>– Die Inschrift wurde vollständig wiedergegeben.</li><li>– Die Angabe der Bibelstelle ist falsch.</li><li>– Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.</li></ul>

<sup>731</sup> Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 55; Vögelin 1878, S. 48.

<sup>732</sup> Vögelin 1878, S. 48, Anm. 72.

<sup>733</sup> Iob 34,20: *subito morientur et in media nocte turbabuntur populi et pertransibunt et auferent violentum absque manu* (Sie sterben plötzlich, mitten in der Nacht; / das Volk gerät in Aufruhr, und sie müssen fort. / Starke müssen weichen, / ohne dass eine Hand sich rührt. Ijob 34,20).

<sup>734</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 46.

<sup>735</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

## Rechte Hälfte

---

Transkription der Inschrift	QVONIAM CVM INTERIERIT, NON SVM ET SECVM OMNIA PSAL. XLVIII
Bibelstelle	Liber Psalmorum 48,18. <sup>736</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Quoniam cūm interierit non sumet secum omnia, neque cum eo descēdet gloria eius. PSAL. XLVIII</i> » <sup>737</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Quoniam cūm interierit, nō sumet secum omnia: neque cum eo descendet gloria eius. PSAL. XLVIII.</i> » <sup>738</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	– Die erste Hälfte der Inschrift wurde wiedergegeben. – Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.

**736** Ps 48,18: *neque enim moriens tollet omnia nec descendet post eum gloria eius* (Denn im Tod nimmt er das alles nicht mit, / seine Pracht steigt nicht mit ihm hinab. Ps 49,18).

**737** Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 47.

**738** Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

# Brett mit Inschrift Nr. 14



Taf. XLII Brett mit Inschrift Nr. 14. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 125,5 x 15,5 x 2 Zentimeter.

Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 16, Szenen Braut (30), Alter Mann (31) und Ehepaar (32).<sup>739</sup>

Vorlagen: Inschrift zur Szene der Gräfin; Inschrift zur Szene der Edelfrau.<sup>740</sup>

## Linke Hälfte

Transkription der Inschrift	<i>DVCVNT IN BONIS DIES SVOS ET IN PVNCTO AD INFERNA DESCENDVNT IOB XXI</i>
Bibelstelle	Liber Iob 21,13. <sup>741</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Ducunt in bonis dies suos, &amp; in puncto ad inferna descendunt. IOB XXI</i> » <sup>742</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Ducunt in bonis dies suos, &amp; in puncto ad inferna descendunt. IOB XXI</i> » <sup>743</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"><li>– Rechtschreibefehler: <i>AD INFERNA</i> statt <i>AD INFERNA</i>.</li><li>– Die Churer Inschrift stimmt mit den Vorlagen überein.</li><li>– Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.<sup>744</sup></li></ul>

<sup>739</sup> Plattner 1877b, S. 355; Plattner 1878, S. 56; Vögelin 1878, S. 52–53.

<sup>740</sup> Vögelin 1878, S. 52, Anm. 74.

<sup>741</sup> Iob 21,13: *ducunt in bonis dies suos et in puncto ad inferna descendunt (verbrauchen ihre Tage im Glück / und fahren voll Ruhe ins Totenreich. Ijob 21,13).*

<sup>742</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 49.

<sup>743</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

<sup>744</sup> Laut Vögelin ist die Inschrift zur Gräfin mit der Inschrift zur Strassendirne im sog. Todesalphabet identisch. Vgl. Vögelin 1878, S. 52, Anm. 75.



## Rechte Hälfte

---

Transkription der Inschrift	<i>ME ET TE SOLA MORS SEPA. RABIT RVTH. I.</i>
Bibelstelle	Liber Ruth 1,17. <sup>745</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Me &amp; te sola mors separabit. RVTH. I</i> » <sup>746</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Me &amp; te sola MORS separabit. RVTH I</i> » <sup>747</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Die Churer Inschrift stimmt mit der Vorlage überein.</li> <li>– Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.</li> </ul>

**745** Rt 1,17: *quae te morientem terra susceperit in ea moriar ibique locum accipiam sepulturae haec mihi faciat Deus et haec addat si non sola mors me et te separaverit (Wo du stirbst, da sterbe auch ich, da will ich begraben sein. Der Herr soll mir dies und das antun – nur der Tod wird mich von dir scheiden. Rut 1,17).*

**746** Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 50.

**747** Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

# Brett mit Inschrift Nr. 15



Taf. XLIII Brett mit Inschrift Nr. 15. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 126,5 x 16 x 2 Zentimeter.  
Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 17, Szenen Herzogin (33) und Krämer (34).<sup>748</sup>  
Vorlagen: Inschrift zur Szene der Herzogin; Inschrift zur Szene des Krämers.<sup>749</sup>

## Linke Hälfte

Transkription der Inschrift	<i>DELECTVLO SVPER QVEM ASCENDISTI NON DESENDES. IIII REG. I.</i>
Bibelstelle	Liber IV Regum 1,6. <sup>750</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>De lectulo super quem ascendisti non descendes, sed morieris. IIII REG. I.</i> » <sup>751</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>De lectulo super quem ascendisti, non descēdes, sed morieris. IIII REG. I.</i> » <sup>752</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"><li>- Rechtschreibfehler: <i>DELECTVLO</i> statt <i>DE LECTVLO</i>; <i>DESENDES</i> statt <i>DESCENDES</i>.</li><li>- Der Maler hat in der oberen Zeile im Wort <i>ASCENDISTI</i> ein <i>D</i> in gotischer Schrift ausgeführt.<sup>753</sup></li><li>- Die Churer Inschrift stimmt mit dem ersten Teil der Vorlagen überein.</li></ul>

<sup>748</sup> Plattner 1877b, S. 356; Plattner 1878, S. 56; Vögelin 1878, S. 55.

<sup>749</sup> Vögelin 1878, S. 55, Anm. 81.

<sup>750</sup> IV Rg 1,6: *at illi responderunt ei vir occurrit nobis et dixit ad nos ite revertimini ad regem qui misit vos et dicitis ei haec dicit Dominus numquid quia non erat Deus in Israhel mittis ut consulatur Beelzebub deus Accaron idcirco de lectulo super quem ascendisti non descendes sed morte morieris* (Sie antworteten ihm: Ein Mann kam uns entgegen und trug uns auf: Kehrt zum König zurück, der euch gesandt hat, und sagt zu ihm: So spricht der Herr: Gibt es denn keinen Gott in Israel, sodass du Boten aussenden musst, die Beelzebul, den Gott von Ekron, befragen sollen? Darum wirst du von dem Lager, auf das du dich gelegt hast, nicht mehr aufstehen; denn du musst sterben. 2 Kön 1,6).

<sup>751</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 51.

<sup>752</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

<sup>753</sup> Vögelin 1878, S. 55 und 59.

Bemerkungen zur Umsetzung – Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.

## Rechte Hälfte

---

Transkription der Inschrift *VENITE AD ME QVI ONER TI ESTIS. MATH XI.*

Bibelstelle Secundum Mattheum 11,28.<sup>754</sup>

Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538 «*Venite ad me qui onerati estis. MATTH. XI*»<sup>755</sup>

Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542 «*Venite ad me qui onerati estis. MATTH. XI*»<sup>756</sup>

Bemerkungen zur Umsetzung – Rechtschreibfehler: *ONERTI* statt *ONERATI*.  
 – Die Churer Inschrift stimmt mit den Vorlagen überein.  
 – Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.

<sup>754</sup> Mt 11,28: *Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos (Kommt alle zu mir, die ihr euch plagt und schwere Lasten zu tragen habt. Ich werde euch Ruhe verschaffen. Mt 11,28).*

<sup>755</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 52.

<sup>756</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

## Brett mit Inschrift Nr. 16



Taf. XLIV Brett mit Inschrift Nr. 16. Bildzyklus der Churer Todesbilder, 1543. Domschatzmuseum Chur.



Masse: 121 x 16 x 2 Zentimeter.  
Zuweisung zum Bildzyklus: Gefach Nr. 18, Szenen Bauer (35) und Kind (36).<sup>757</sup>  
Vorlage: Inschrift zur Szene des Kindes.<sup>758</sup>

Transkription der Inschrift	<i>HOMO NATVS DE MVLIERE BREVI VIVENS TEMPORE IOB. XIII. CAP.</i>
Bibelstelle	Liber Iob 14,1. <sup>759</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538	« <i>Homo natus de muliere, breui viuens tempore repletur multis miseriis, qui quasi flos egreditur, &amp; conteritur, &amp; fugit velut vmbra. IOB XIII</i> » <sup>760</sup>
Text in der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1542	« <i>Homo natus de muliere, breui viuens tempore, repletur multis miseriis, qui quasi flos egreditur, &amp; conteritur, &amp; fugit uelut vmbra. IOB XIII</i> » <sup>761</sup>
Bemerkungen zur Umsetzung	<ul style="list-style-type: none"><li>– Die Churer Inschrift stimmt mit dem ersten Teil der Vorlage überein.</li><li>– Die Angabe CAP. (Kapitel) wurde ergänzt.</li><li>– Die Inschrift und die Angabe der Bibelstelle sind in den beiden Ausgaben der Holzschnittfolge identisch.</li></ul>

<sup>757</sup> Plattner 1877b, S. 356; Plattner 1878, S. 56; Vögelin 1878, S. 57.

<sup>758</sup> Vögelin 1878, S. 57, Anm. 83.

<sup>759</sup> Iob 14,1: *homo natus de muliere breui vivens tempore repletus multis miseriis* (Der Mensch, vom Weib geboren, / knapp an Tagen, unruhvoll. Ijob 14,1).

<sup>760</sup> Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538, S. 54.

<sup>761</sup> Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Signatur PO 2002/13.

# Anhang

## 1 Die Rezeption der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein

Die Werke, welche auf die Holzschnittfolge mit den *Bildern des Todes* nach Holbein zurückgehen, sind nach Gattungen gegliedert und chronologisch angeführt.<sup>1</sup> Anhand von Beispielen soll hier ein Überblick über die weitgefächerte Rezeption gegeben werden.

### Druckgraphik

---

- Heinrich Aldegrever, Kupferstichfolge von 1541.<sup>2</sup>
- Jobst de Necker, Holzschnittfolge von Heinrich Vogtherr d. Ä. von 1542, Augsburg 1544.<sup>3</sup>
- Augustin Frieß, Bilderbogen mit Holzschnittfolge von Heinrich Vogtherr d. Ä. von 1542, Zürich 1546–1549 (4 Ausgaben).<sup>4</sup>
- Arnold Nikolai, Holzschnittfolge mit deutschen Versen von Caspar Scheidt, Köln 1555–1573 (12 Ausgaben).<sup>5</sup>
- David de Necker, *Todtentanz durch alle Stende der Menschen*, Leipzig 1572.
- Huldreich Fröhlich, Holzschnittfolge mit Todtentanz der Monogrammisten GS und HW, Basel 1588 und 1608.<sup>6</sup>
- Leonhard Straub, Holzschnittfolge *Todtentanz Durch alle Stendt*, St. Gallen 1588 (Umkreis Jobst de Necker).<sup>7</sup>
- Kolorierte Holzschnittfolge des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Walter Eichenberger, Beinwil am See (Umkreis Jobst de Necker).<sup>8</sup>
- Johann Vogel, Kupferstichfolge von Eberhard Kieser, Frankfurt 1617–1648 (6 Ausgaben).<sup>9</sup>
- Wenzel Hollar, Radierungen *The Dance of Death*, London 1647 (10 Auflagen).<sup>10</sup>
- Rudolf und Conrad Meyer, *Sterbenspiegel*, Zürich 1650.<sup>11</sup>

1 Vgl. das Kapitel 4.4.2 Die Rezeption der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein.

2 Kasten 1992, S. 22 und Kurzbiographie; Plaßmann 1994; Wolgast 1997, S. 218–219; Wunderlich 2000, S. 142–143; Katalog Graphiksammlung Düsseldorf 2001, S. 82, 206–207; Michael 2001, S. 233–234; Schulz 2007, S. 94–95; Vogt 2008, S. 297–302; Franzen 2011, S. 122–130.

3 Michael 2001, S. 235; Wunderlich 2001, S. 73; Wunderlich/Mörgeli 2002, S. 18–26; Wehrens 2012, S. 152.

4 Wunderlich/Mörgeli 2002, S. 1–67; Wehrens 2012, S. 152.

5 Seelmann 1893, S. 67; Pfister 1927, S. 114, 131–132; Wunderlich 2000, S. 143, 155–158; Wunderlich 2001, S. 75; Kiening 2003, S. 157; Schönlein/Wunderlich 2003, S. 11–12; Schulz 2007, S. 92–93; Dreier 2010, S. 144–146, 171–177.

6 Michael 1997, S. 611 und 704; Katalog Graphiksammlung Düsseldorf 2001, S. 83 und 207; Knöll 2018, S. 52.

7 Wunderlich 2000, S. 160; Wunderlich 2001, S. 73–74; Schwab 2005, S. 198–199, 208.

8 Totentanz aktuell, N. F., Heft 13, Mai 2000, S. 10–11; Wunderlich 2001, S. 73–74.

9 Massmann 1832, S. 68–69; Dünnhaupt 1998; Wunderlich 2000, S. 166–169; Wunderlich 2001, S. 75–78; Schulz 2007, S. 104–105; Lüders 2009, S. 48–51.

10 Pfister 1927, S. 133; Kasten 1992, Kurzbiographie; Michael 1997, S. 616; Wunderlich 2000, S. 144; Katalog Graphiksammlung Düsseldorf 2001, S. 84, 207–208; Michael 2001, S. 235; Rebel 2003, S. 59–62; Schönlein/Wunderlich 2003, S. 30–31; Schulz 2007, S. 108–113; Wehrens 2012, S. 206–207; Knöll 2018, S. 162–165.

11 Massmann 1832, S. 68; Pfister 1927, S. 114–115, 142–143; Ströle 1999; Wunderlich 2000, S. 171–174; Ströle Jegge 2001, S. 143–153; Michael 2001, S. 233–235; Wunderlich 2001, S. 85–86; Schönlein/Wunderlich 2003, S. 15–16; Schulz 2007, S. 140–141; Wehrens 2012, S. 204–205; Knöll 2018, S. 157.

- Giovanni Battista Manni, Kupferstichfolge, Venedig 1669.<sup>12</sup>
- Johann Weichard von Valvasor, Kopie der Kölner Ausgaben der Holzschnittfolge, 1682.<sup>13</sup>
- Michael Rentz, Kupferstichfolge *Die Geistlichen Todts-Gedancken*, Linz 1753.<sup>14</sup>
- Christian von Mechel, Kupferstichfolge *Oeuvre de Jean Holbein. Première partie: Le Triomphe de la Mort*, Basel 1780.<sup>15</sup>
- David Deuchar, *The dances of death, through the various stages of human life*, Edinburgh 1788.<sup>16</sup>
- Joseph Schlotthauer, Hans Holbein's Todtentanz in 53 getreu nach den Holzschnitten lithographirten Blättern, München 1832.<sup>17</sup>
- Rainer Negrelli, Lithographien *Totentanz heute und Totentanz heute II*, 1983.<sup>18</sup>

### Zeichnungen

---

- Lavierte Federzeichnungen im Kupferstichkabinett Berlin, 1527.<sup>19</sup>
- Federzeichnungen von Peter Paul Rubens, um 1590.<sup>20</sup>
- Federzeichnungen des italienischen Künstlers Stefano della Bella (1610–1664), nicht datiert.<sup>21</sup>

### Scheibenrisse

---

- Scheibenrisse von Daniel Lindtmayer d. J., 1592.<sup>22</sup>

### Gemälde

---

- Wolgast bei Greifswald, Tafelbilder in der Friedhofskapelle, um 1700.<sup>23</sup>
- Bleibach, Tafelbilder von Johann Jakob Winter, 1723.<sup>24</sup>
- Gündlkofen, Gemälde im Leichenhaus, 1865.<sup>25</sup>

<sup>12</sup> Pfister 1927, S. 141.

<sup>13</sup> Massmann 1832, S. 69; Pfister 1927, S. 144–145; Wunderlich 2000, S. 174–176; Wunderlich 2001, S. 78–79.

<sup>14</sup> Massmann 1832, S. 69; Pfister 1927, S. 115, 145–146; Kasten 1992, S. 22–23; Sörries 1998, S. 65–66, 246–248; Wunderlich 2000, S. 149–150, 177–180; Katalog Graphiksammlung Düsseldorf 2001, S. 94 und 212; Michael 2001, S. 234; Wunderlich 2001, S. 89–90; Lüders 2002, S. 126–128; Totentanz aktuell, N. F., Heft 72, April 2005, S. 8–9; Schulz 2007, S. 136–137; Totentanz aktuell, N. F., Heft 134, Juni 2010, S. 8–9; Pompe 2011, S. 158–174; Knöll 2018, S. 157.

<sup>15</sup> Sörries 1998, S. 15, 31, 132–133, 142; Wunderlich 2000, S. 180–181; Schulz 2007, S. 142–143; Knöll 2011b, S. 188–203; Knöll 2018, S. 48–52, 157–162.

<sup>16</sup> Michael 1997, S. 58; Knöll 2018, S. 162–163.

<sup>17</sup> Pfister 1927, S. 135; Schönlein/Wunderlich 2003, S. 31; Schulz 2007, S. 170–171; Knöll 2018, S. 165–169.

<sup>18</sup> Kasten 1992, S. 262–263 und Kurzbiographie; Katalog Graphiksammlung Düsseldorf 2001, S. 115 und 225; Schulz 2007, S. 37–38.

<sup>19</sup> Buck 2006a, S. 118–119. – Vgl. das Kapitel 4.2.2 Die sog. Probedrucke.

<sup>20</sup> Lohse Belkin/Depauw 2000, S. 9–31; Kwakkelstein 2000, S. 56–57; Lohse Belkin 2000, S. 74–94; Michael 2001, S. 233; Knöll 2011b, S. 188–203; Knöll 2018, S. 48–52, 157–162.

<sup>21</sup> Manuth 2000, S. 125–130; Wunderlich 2000, S. 144; Wunderlich 2001, S. 75.

<sup>22</sup> Odermatt-Bürgi 2000, S. 113–157; Wehrens 2012, S. 180–181.

<sup>23</sup> Utzinger 1996, S. 185; Buske 1998; Sörries 1998, S. 155; Wunderlich 2001, S. 80. Totentanz aktuell, N. F., Heft 27, Juli 2001, S. 2–3; Totentanz aktuell, N. F., Heft 139, November 2010, S. 8–9.

<sup>24</sup> Utzinger 1996, S. 193–195; Sörries 1998, S. 38 und 229–231; Wunderlich 2001, S. 86–88; Wehrens 2012, S. 234–239.

<sup>25</sup> Von Perger 2013, S. 201–218.

## Wandmalereien

---

- Prachitz, Wandmalereien an der Fassade des Alten Rathauses, 1571.<sup>26</sup>
- Viechtach, Wandmalereien in der Friedhofskapelle St. Anna, 2. Hälfte 16. Jahrhundert.<sup>27</sup>
- Haselbach bei Straubing, Wandmalereien in der Friedhofskapelle, um 1670.<sup>28</sup>
- Kukul, Wandmalereien im Spital F. F. Misericordiae, 1710–1730.<sup>29</sup>
- Wasserburg am Inn, Wandmalereien in der Leichenhalle, 1838.<sup>30</sup>

## Plaketten

---

- 17 Plaketten, Deutschland, 17. Jahrhundert.<sup>31</sup>

## Stuckreliefs

---

- Tarlow, Stuckreliefs, nicht datiert.<sup>32</sup>

## Textilien

---

- Kasseler Totentanztuch, 1637.<sup>33</sup>

## Collagen

---

- Thomas Kahl, Collagen *Apokahlypso*, 2013.<sup>34</sup>

## Literatur

---

- Ludwig Bechstein, *Der Todtentanz. Ein Gedicht*, Leipzig 1831.<sup>35</sup>

## Film

---

- Film und Kunstinstallation von Peter Greenaway in Basel, 2013.<sup>36</sup>

<sup>26</sup> Sörries 1998, S. 331; Wunderlich 2000, S. 144; Wunderlich 2001, S. 80; Totentanz aktuell, N. F., Heft 50, Juni 2003, S. 10–11.

<sup>27</sup> Wunderlich 2001, S. 80; Totentanz aktuell, N. F., Heft 64, August 2004, S. 10–12; Dreier 2010, S. 188–189; von Perger 2013, S. 133–156.

<sup>28</sup> Grimm 1990, S. 33–72; Utzinger 1996, S. 181–182; Sörries 1998, S. 194–196, 342; Wunderlich 2000, S. 144; Wunderlich 2001, S. 80; von Perger 2013, S. 157–168.

<sup>29</sup> Sörries 1998, S. 65–66, 246–248; Wunderlich 2000, S. 144; Wunderlich 2001, S. 80 und 89; Lüders 2002, S. 126–128; Totentanz aktuell, N. F., Heft 72, April 2005, S. 8–9; Totentanz aktuell, N. F., Heft 134, Juni 2010, S. 8–9; Pompe 2011, S. 158–174.

<sup>30</sup> Utzinger 1996, S. 207; Sörries 1998, S. 41, 276–277; Wunderlich 2000, S. 144; Wunderlich 2001, S. 80 und 82; von Perger 2013, S. 201–218.

<sup>31</sup> Weber 1975, Bd. 1: S. 365–367; Bd. 2: Taf. 243 und 244.

<sup>32</sup> Wunderlich 2001, S. 80 und 90.

<sup>33</sup> Sörries 1998, S. 66; Lüders 2002, S. 102–106; Lüders 2009, S. 46–54.

<sup>34</sup> Totentanz aktuell, N. F., Heft 167, März 2013, S. 6.

<sup>35</sup> Pfister 1927, S. 135; Michael 1997, S. 58 und 712; Michael 2001, S. 236; Schönlein/Wunderlich 2003, S. 31; Merta 2011, S. 178–185; Knöll 2018, S. 165–169.

<sup>36</sup> Greenaway 2013.

**Musik**

---

- Cesar Bresgen, Komposition *Totentanz nach Holbeins Bildern*, 1. Fassung 1946, 2. Fassung 1957.<sup>37</sup>

**37** Michael 1997, S. 728; Michael 2001, S. 237; Hochradner 2006, S. 106–107.



## 2 Die Rezeption des Kupferstichs *Ritter, Tod und Teufel* von Dürer

Die Werke, welche auf den Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* von Dürer zurückgehen, sind nach Gattungen gegliedert und chronologisch angeführt.<sup>38</sup>

### Druckgraphik

---

- Monogrammist HR, Kupferstich, 1559.<sup>39</sup>
- Monogrammist HR, Kupferstich, 1563.<sup>40</sup>
- Johann/Johan/Jan Wierix, Kupferstich, 1564.<sup>41</sup>
- Anonym, Kupferstich, nach 1564.<sup>42</sup>
- Hermann Plüddemann, Radierung, um 1831.<sup>43</sup>
- Jürgen Czaschka, Kupferstich, 1983.<sup>44</sup>
- Joachim Jansong, mehrfarbiger Siebdruck, 1986.<sup>45</sup>

### Gemälde

---

- Künstler «IZ», Tafelbild, 2. Hälfte 16. Jahrhundert.<sup>46</sup>
- Johann Geminger, Tafelbild, um 1600.<sup>47</sup>
- Anonym, Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, um 1600.<sup>48</sup>
- Anonym, Tafelbild, nicht datiert.<sup>49</sup>

### Literatur

---

- Leonardo Sciascia, *Der Ritter und der Tod*, Wien/Darmstadt 1990.

<sup>38</sup> Vgl. das Kapitel 7.3.5 Die Rezeption des Kupferstichs *Ritter, Tod und Teufel* von Dürer.

<sup>39</sup> Heller 1827, S. 505, Nr. 1016; Nagler 1919, Bd. 3, S. 543, Nr. 1390; Nagler 1919, Bd. 4, S. 1034, Nr. 3647; Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 151; The illustrated Bartsch 1981, S. 218.

<sup>40</sup> Nagler 1919, Bd. 4, S. 1034, Nr. 3647; Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 151; The illustrated Bartsch 1981, S. 218.

<sup>41</sup> Heller 1827, S. 505, Nr. 1015; Meder 1922, S. 365; Katalog Bilder nach Bildern 1976, S. 98 und 100; Katalog Vorbild Dürer 1978, S. 151; The illustrated Bartsch 1981, S. 219; Unverfehrt 1997, S. 380 und 382, Kat.-Nr. 111; Apelles des Schwarz-Weiss 2004, S. 240–242.

<sup>42</sup> Heller 1827, S. 505, Nr. 1014; The illustrated Bartsch 1981, S. 218; Apelles des Schwarz-Weiss 2004, S. 240–242.

<sup>43</sup> Mende 1990, S. 50–51.

<sup>44</sup> Mende 1990, Kat. Nr. 107.

<sup>45</sup> Mende 1990, Kat. Nr. 115.

<sup>46</sup> Totentanz aktuell, N. F., Heft 71, März 2005, S. 11–12.

<sup>47</sup> Heller 1827, S. 240; Theissing 1978, S. 12–13, 121–122; Mende 1990, Kat.-Nr. 32; Stüwe 1998, Bd. 1, S. 53; Totentanz aktuell, N. F., Heft 71, März 2005, S. 12; Katalog Déjà-vu 2012, S. 183–185.

<sup>48</sup> Heller 1827, S. 151–153; Mende 1990, S. 34 und Kat.-Nr. 32; Katalog Déjà-vu 2012, S. 183–184.

<sup>49</sup> Heller 1827, S. 159 und 236; Mende 1990, Kat.-Nr. 32.

### 3 Die Rezeption der Churer Todesbilder

#### 3.1 Glossen zu den Churer Todesbildern von Peter Conradin von Planta

##### *Die Erschaffung des Menschen* [Schöpfung (1)]

«Aus des Vaters heil'gen Händen  
 Trat der Mensch in's Leben ein,  
 Selig sollt' er ohne Enden  
 Mit dem Herrn vereinigt sein,  
 Ohne Jammer, ohne Schmerzen,  
 Lauter Liebe in dem Herzen;  
 Ohne Sorgen um das Brod,  
 Ohne Noth und ohne Tod.»

Von Planta 1897, S. 167

##### *Der Sündenfall* (2)

«Doch es kroch heran die Schlange,  
 Ruht' an seinem Busen lange,  
 Flößt' ihm ein der Sünde Saft,  
 Der ihm nahm die Gotteskraft;  
 Und nun kamen hergefahren  
 Aus der Hölle alle Schaaren,  
 Aller Jammer, alle Schmerzen,  
 Alle Feindschaft in dem Herzen,  
 Alle Sorgen um das Brod,  
 Alle Noth und ach! der Tod.»

Von Planta 1897, S. 167

##### *Die Vertreibung aus dem Paradies* [Austreibung aus dem Paradies (3)]

«Und nun muß' er traurig weichen  
 Aus des Lebens Paradies,  
 Legen ab das helle Zeichen,  
 Das als Gottes Kind ihn wies;  
 Musste mit dem Sündenmal  
 Gehen in des Lebens Qual,  
 In den Jammer, in die Schmerzen,  
 Und, den Stachel in dem Herzen,  
 Heißen Schweiß im Angesicht,  
 Graben in der Erde Schicht,  
 Unter Sorgen um das Brod  
 Gehen in den bittern Tod.»

Von Planta 1897, S. 168

##### *Der Papst* (6)

«Hoch auf seinem goldnen Throne  
 Sitzt des Papstes Heiligkeit,  
 Auf dem Haupte glänzt die Krone  
 Dreifach, Purpur ist sein Kleid,  
 In der Hand hält er den Stab,  
 Den als Hirt ihm Petrus gab,  
 Und der Kardinäle Kreis  
 Vor dem Haupt der Christenheit  
 Tief sich neiget; sein Geheiß  
 Ist von Gott, Unfehlbarkeit.

Doch der Tod steht ihm zur Seite,  
 Boshaft lauernd auf die Beute,  
 Raunt ihm heimlich in das Ohr:  
 ‹Sei nicht üppig, großer Thor!  
 ‹Morgen schon halt' ohn' Erbarmen  
 ‹Ich dich fest in meinen Armen,  
 ‹Wirst du sein ein dürr Gerippe  
 ‹Mit dem Schädel kahl und bleich,  
 ‹Ohne Augen, ohne Lippe,  
 ‹Mir in allen Stücken gleich,  
 ‹Wirst du nächtlich deine Säle  
 ‹Als Skelett durchklappern müssen  
 ‹Und die hohen Kardinäle  
 ‹klappernd als Skelett begrüßen.›»

Von Planta 1897, S. 168–169

*Der Kaiser* [7]

«Auf des Thrones Sammetkissen  
 Sitzt des Kaisers Majestät,  
 Und sein Thron mit goldnen Füßen  
 Auf erhabner Bühne steht.  
 In der Hand hält er das Schwert,  
 Das Gehorsam strafend lehrt;  
 Unter ihm die Kugel rollt,  
 Das Symbol der Christenheit,  
 Die ihm Lehensdienste zollt;  
 Und von seinen Schultern fällt,  
 Reich umhüllend seine Glieder,  
 Hermelin und Purpur nieder.  
 Ihn umgeben, sich verneigend,  
 All' die Großen, all' die Herrn,  
 Und die Diener, tief sich beugend,  
 Harren seines Winkes fern.  
 Großen Hofstaat will er halten,  
 Will als Herrscher mächtig walten.  
 Doch der Tod ist's, der die Krone  
 Auf das Haupt ihm setzt mit Hohne  
 Und ihm heimlich raunt ins Ohr:  
 ‹Sei nicht üppig, großer Thor!  
 ‹Morgen bist du meine Beute,  
 ‹Geb' ich dir das Grabgeleite,  
 ‹Wirst du sein ein dürr Gerippe  
 ‹Mit dem Schädel kahl und bleich,  
 ‹Ohne Augen, ohne Lippe,  
 ‹Mir in allen Stücken gleich,  
 ‹Wirst du bergen deine Macht  
 ‹In des Grabes ew'ge Nacht.›»

Von Planta 1897, S. 169–170

*Der Edelmann* [König] [8]

«Schwelgend wie am Hochzeitsfeste  
 Sitzt am Tisch der Edelmann,  
 Rechts und links die Ehrengäste  
 Stoßen lustig auf ihn an.

Auf der Tafel dampfen Speisen,  
 Die das Aug' und Herz erfreu'n;  
 Fort und fort die Becher kreisen  
 Mit dem allerbesten Wein.

Doch wer ist nun eingetreten  
 Mit verhülltem Angesicht  
 Ungeseh'n und ungebeten?  
 Jeder fragt; man weiß es nicht.

«Nichts für ungut, edle Herren!  
 «Bin ein vielgereister Mann,  
 «Bin bekannt in tausend Mähren,  
 «Bitte nehmt als Gast mich an!»

«Halte offene Tafel heute,  
 «Darum setzt euch, mein Kumpan,  
 «Meinen Freunden frisch zur Seite,  
 «Stoßt mit uns nur fröhlich an!»

So der Herr und reicht dem Gaste  
 Voll den Humpen bis zum Rand.  
 «Doch nun sagt mir, welcher Kaste  
 «Ihr gehört und welchem Land?»

«Bin aus jenem Land gekommen,  
 «Wo die Sonne niemals scheint,  
 «Wo die Bösen und die Frommen  
 «Eine dunkle Nacht vereint.

«Dorthin nun euch abzuholen,  
 «Komm ich eigens, Herr Baron:  
 «Ihr habt selbst euch mir empfohlen  
 «Durch des Bechers hellen Ton.»

Sprach es, und aus seiner Hülle  
 Starrte das Gerippe bleich:  
 Des Barons Lebensfülle  
 War nun plötzlich eine Leich!»

Von Planta 1897, S. 170–171

*Der Prediger (20)*

«Auf der Kanzel steht der Pfaffe;  
 Mit der Frömmigkeit Geberden  
 Droht er mit des Himmels Strafe  
 Allen, die nicht gläubig werden,  
 Mahnt, die Tugenden zu üben,  
 Die er selber nie geübt,  
 Mahnt, die Menschen all' zu lieben,  
 Die er selber nie geliebt.  
 Doch mit grinsendem Gesichte  
 In dem bleichen hohlen Kopf  
 Steht der Tod schon hinter'm Wichte,  
 Faßt ihn schüttelnd an dem Schopf,

Lispelnd: ‹Sogleich, Heuchler du,  
 ‹Führ' ich dich dem Richter zu,  
 ‹Steh' getreulich dir zur Seite,  
 ‹Gebe treu dir das Geleite.›  
 Und dem Pfaffen rinnet heiß  
 Von der Stirn der helle Schweiß.  
 Kaum sprach er sein dumpfes Amen  
 Brach er schon als todt zusammen.›

Von Planta 1897, S. 172

*Der Priester [Pfarrer (21)]*

«Einem Kranken, der im Sterben  
 Wünscht den Himmel zu erwerben,  
 Eilt der Priester in der Nacht,  
 Mit des Sakramentes Macht  
 Trost zu bringen. Ihm voran  
 Kündigt ihn das Glöcklein an  
 Und erhellt das trübe Licht  
 Der Laterne ihm die Bahn.  
 Doch dem Träger in's Gesicht  
 Sieht des Priesters Auge nicht.  
 Plötzlich vor des Kranken Haus  
 Wendet jener sich – o Graus! –  
 Eines kahlen Schädels Mund  
 Thut dem Priester höhrend kund:  
 ‹Abgeholt hat dich der Tod,  
 ‹Pfaffe, für die Todesnoth,  
 ‹Kann den weitem Weg dir sparen,  
 ‹Kannst mit mir zur Grube fahren.›»

Von Planta 1897, S. 172–173

*Die Nonne [Jungfrau (23)]*

«Vor dem heil'gen Christusbild  
 Kniet an dem Altar die Nonne,  
 Scheint von Andacht ganz erfüllt,  
 Christus ihre einz'ge Wonne.

Doch was ist's, daß insgeheim  
 Seitwärts sie ihr Köpfcchen wendet,  
 Ihres Blickes Honigseim\*  
 Rückwärts, statt zum Bilde, sendet?

(\*Ungeläuterter Honig)

Still! ich seh' den wahren Grund:  
 An dem Pfeiler in der Ecke  
 In dem dunklen Hintergrund  
 Sitzt ein schlanker schmucker Recke.

Pluderhosen mit Barett  
 Und ein Wams von bunter Seide  
 Zieren ihn gar wundernetz:  
 Ihn zu seh'n ist eine Freude.

Dieser schickt verbotnen Blick  
 Nach der schönen jungen Nonne,

Die ihn gern ihm gibt zurück  
Mit verschämter süßer Wonne.

Doch, o wehe! dürr und nackt  
Kommt der Tod sie zu erwecken:  
‹Ungetreue Gottesmagd,  
‹Buhlst du mit dem schönen Gecken?

‹Wolltest mit der Andacht Schein  
‹Unsern Heiland du betrügen?  
‹Liebedurstig ist auch Hain  
‹Musst dich nun mit ihm begnügen!›

Eisern faßt er ihre Hand,  
Fruchtlos ist ihr Widerstreben:  
In des Todes kaltes Land  
Führt er sie aus warmem Leben.»

Von Planta 1897, S. 173–174

*Der Geizhals* [25]

«Seht den Geizhals, der das Geld  
Reichlich auf dem Tische zählt!  
Gold und Silber, große Rollen  
Fröhlich auf der Tafel rollen.  
Doch da steht der Knochenmann,  
Schaut den Geizhals höhnisch an:  
‹Dauerst mich, du armer Wicht,  
‹Deine Mühe lohnt sich nicht!  
‹Geld zu zählen ohne Rast  
‹Ist in Wahrheit große Last.  
‹Weißt du nicht, als guter Christ,  
‹Daß dem Tod verfallen ist  
‹Deine Habe und dein Gut  
‹Und dein eignes rothes Blut?  
‹Nun, so sei dir abgenommen  
‹Diese Arbeit ohne Frommen!›  
So spricht Hain und räumt frisch  
Alle Rollen von dem Tisch  
In der großen Tasche Raum,  
Der die Schätze faßet kaum.  
Doch der Geizhals, außer sich,  
Schreit und tobt gar fürchterlich:  
‹Nein, ich kann das Geld nicht lassen,  
‹Eh'r soll mich der Teufel fassen!›  
‹Nun, so folg' mir in mein Land  
‹Nebst dem Gold- und Silbertand!  
‹Dort magst ewig Geld du zählen,  
‹Ewig dich mit Zählen quälen!›  
Spricht's und führt ihn mit dem Tand  
In des Todes ödes Land.

Von Planta 1897, S. 174–175

*Der Kaufmann* (26)

«Auf des Meeres weiten Fluthen  
Schwimmt ein Schiff, von Schätzen schwer,  
Hochgethürmt sind seine Waaren,  
Kaum trägt ihre Last das Meer.

Harrend der ersehnten Güter  
Steht der Kaufmann an dem Port,  
Und schon kommt er angeschwommen  
Seiner Hoffnung theurer Hort.

Nahend winken schon die Segel –  
«Ha, nun kommt im ganzen Reich»  
Ruft der Kaufmann mit Entzücken,  
«Keiner mir an Schätzen gleich!»

Doch, als er dies kaum gesprochen,  
Hat des Sturmes wilde Fluth  
Schon in's Meer zurückgeschleudert  
Seine Barke mit dem Gut.

Hu! wie sich mit weißer Mähne  
Well' um Welle drohend bäumt!  
Wie es durch der Bretter Lücken  
Braust und zischt und grollt und schäumt!

Plötzlich steht am Steuerruder,  
Grausig anzuseh'n, der Tod:  
«Bin als Steuermann gekommen,  
«Euch zu retten aus der Noth!»

Sinken sieht der Herr die Habe,  
Ob er auch zum Himmel fleht;  
Statt des Kaufmanns an dem Porte  
Jammernd nun ein Bettler steht.»

Von Planta 1897, S. 175–176

*Das Kind* (36)

«Mutter kocht am kleinen Herd  
Ihrem Kind mit frohem Muth;  
Sein Geburtstag ist es werth,  
Daß sie's heut' ihm treffe gut.

Und sie singt ein Dankeslied,  
Daß der Kleine ist so hold,  
Daß ihm frisch die Wange blüht  
Und sein Herz ist rein wie Gold.

Doch indem das Lied sie singt,  
Treten Thränen ihr hervor:  
«Ach wer weiß was Zukunft bringt!  
«O mir schaudert schon davor!»

Und der Kleine neben ihr  
Schaut verwundert ihr Gesicht:  
‹Mutter, macht' ich Kummer dir?  
‹Liebe Mutter, weine nicht!›

‹Liebes Kind, ich weine bloß  
‹Weil so gut und schön du bist,  
‹Tückisch ist des Menschen Loos  
‹Und das Glück hat kurze Frist.›

Und schon steht's leibhaft vor ihr  
Das Gerippe ohne Blut:  
‹Schönes Kind komm du mit mir,  
‹Du gefällst mir gar zu gut!›

Und das Kind mit lautem Schrei'n  
Klammert sich der Mutter an:  
‹Mutter, liebe Mutter mein,  
‹Laß mich nicht dem Knochenmann!›

Und die Mutter mit dem Schmerz  
Der Verzweiflung hält den Sohn,  
Drückt ihn an das treue Herz:  
‹Fürchte nicht, ich wache schon!

‹Nein, ich lasse dir ihn nicht,  
‹Du entsetzlich bleicher Tod,  
‹Meinen Trost, mein Augenlicht!  
‹Eher eig'ne Todesnoth!›

Doch der Tod erweicht sich nicht,  
Reißt das Kind aus ihrer Hand,  
Trägt es aus dem Sonnenlicht  
In das dunkle Trauerland.»



## 3.2 Romanisches Kirchenlied

Dritte und vierte Strophe<sup>50</sup>

Sch'il papa gie bialla  
 Dess cotschna capialla,  
 Gli mort eunc' allura,  
 Cur glei tier quell' ura,  
 Sche sto quei tal morir,  
 Bisognia morir.

Auch vom Papst geboten  
 Schönen Hut, den roten;  
 Den Tod kann nicht hindern,  
 Die Stunde nicht mildern,  
 Muss sicher er sterben,  
 Muss sicher verderben.

Signur, e grond Ritter,  
 Mistral e landrichter  
 La mort nuot schezegia,  
 A quels nuot schenegia,  
 Mo fa tuts morir.  
 Bisognia morir,

Du Herr, du frech Ritter,  
 Ammann und Landrichter,  
 Euch der Tod nicht achtet,  
 Euch alle verachtet;  
 Muss jeder doch sterben,  
 Muss jeder verderben.

Zehnte und elfte Strophe<sup>51</sup>

Ils pres sin pervenda  
 De trer prest navenda,  
 Els nuotta pertratgien.  
 La mort er' pauc datgien.  
 Ei ston prest morir,  
 Bisognia morir.

Die Pfarre zu lassen,  
 Das Haus zu verlassen,  
 Zu ziehen von hinnen,  
 Des Todes nicht sinnen;  
 Bald müssen sie sterben,  
 Sie müssen verderben.

Ils monichs che uren,  
 Ils purs che lavuren,  
 Han nuota cuida  
 La mort dat la frida,  
 La fa quels morir  
 Bisognia morir.

Der Mönche ihr Sagen,  
 Der Puren ihr Klagen;  
 Er lässt nicht entweichen,  
 Entfliehen den Streichen;  
 Es müssen sich biegen,  
 Ihm alle erliegen.

50 Kirchenlied zitiert in: Bossi 1856, S. 332; Übersetzung zitiert in: Caminada 1918, S. 132.

51 Kirchenlied zitiert in: Bossi 1856, S. 334; Übersetzung zitiert in: Caminada 1918, S. 132.

#### 4 Abkürzungsverzeichnis

Abkürzung	Institution
ADG	Archäologischer Dienst Graubünden, Chur
BAC	Bischöfliches Archiv Chur
DP GR	Denkmalpflege des Kantons Graubünden, Chur
EAD	Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege, Bestandteil der Graphischen Sammlung der Nationalbibliothek, Bern
EKD	Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege
GSK	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern
NB	Schweizerische Nationalbibliothek, Bern
RM	Rätisches Museum, Chur
SLM	Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
StAGR	Staatsarchiv des Kantons Graubünden, Chur
StAZH	Staatsarchiv des Kantons Zürich, Zürich
StadtAC	Stadtarchiv Chur

## 5 Literaturverzeichnis

### 5.1 Abkürzungen

- ASA: Anzeiger für Schweizerische Geschichte und Altertumskunde, Zürich 1855–1889, Neue Folge 1899–1938. Seit 1939 ZAK.
- JB HAGG: Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, Chur 1871–1984.
- NZZ: Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1780 ff.
- SBZ: Schweizerische Bauzeitung, Zürich 1883–1978.
- ZAK: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, hg. vom SLM, Basel 1939–1968, Zürich 1969 ff. Bis 1938: ASA, Neue Folge.

### 5.2 Unveröffentlichte Dokumente

- Brunold, Ursus: Nachlass von Lorenz Joos (1873–1962), Historiker, Chur 2010. StAGR, Signatur A Sp III / 15d.
- Dosch, Leza: Das Bischöfliche Schloss in Chur. Synthese zur Bau- und Restaurierungsgeschichte. Verfasst im Auftrag der Bischöflichen Verwaltung Chur, Chur, 31. Januar 2012 (= Dosch 2012a).
- Dosch, Leza: Das Bischöfliche Schloss in Chur. Übersicht über die Quellen im Bischöflichen Archiv Chur. Mit einem Beitrag von Dr. phil. Béatrice Keller. Verfasst im Auftrag der Bischöflichen Verwaltung Chur, Chur, 31. Januar 2012 (= Dosch 2012b).
- Manser, Victor: Die Wandgemälde im Beinhaus St. Peter Wil (um 1500), in: Rundbrief der Schweizer Sektion der Europäischen Totentanz-Vereinigung Nr. 11 (2013), S. 10–18.
- Signorell, Gion: Todesbilder. Einhausung im Untergeschoss des Bischöflichen Schlosses, dat. Mai 2019.
- Sormaz, Trivun: Archäologischer Dienst Graubünden, Chur. Bischöfliches Schloss. Todesbilder. Rahmenwerk und Leisten, Dendrobericht, dat. 18.9.2015 (= Dendrobericht 2015).
- Sulser, Walther: Lebenslauf vom 25. August 1977, in: Nachlass Architekt Walther Sulser (1890–1983), Chur. StAGR, Signatur XXI g.
- Warger, Doris/Joos, Jörg: Chur GR. Todesbilder aus dem bischöflichen Schloss. Transport und Voruntersuchung. Mit einem Anhang von Gaby Weber und einem Gutachten von Paul Raschle, Frauenfeld/Andeer, November 2005.
- Warger, Doris: Chur GR. Bischöfliches Schloss, Todesbilder. Kenntnisstand und Umlagerung, Frauenfeld, Februar 2013.
- Warger, Doris: Chur GR. Bischöfliches Schloss, Todesbilder. Kostenschätzung, Musterfelder zur Konservierung-Restaurierung, Februar 2014 (= Warger 2014a).
- Warger, Doris: Chur GR. Bischöfliches Schloss, Todesbilder. Ausführung von Musterfeldern, Vorschläge zum Ablauf einer Gesamtrestaurierung und Kostenaufstellung, August 2014 (= Warger 2014b).
- Warger, Doris: Chur GR. Bischöfliches Schloss, Todesbilder. Restauratorische Betrachtung der Todesbilder, April 2018 (= Warger 2018a).

### 5.3 Veröffentlichte Dokumente

#### 5.3.1 Nachschlagewerke

- Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, begründet von Günter Meißner, München/Leipzig 1991 ff.
- Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–1950 (= Thieme/Becker).

- Baines, Anthony: Lexikon der Musikinstrumente, aus dem Englischen übersetzt und für die deutsche Ausgabe bearbeitet von Martin Elste, Stuttgart/Weimar/Kassel 1996 (= Lexikon der Musikinstrumente).
- Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst. Unter Einschluss des Fürstentums Liechtenstein, 2 Bde., hg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich und Lausanne, Zürich 1998.
- Deutsche Inschriften. Terminologie zur Schriftbeschreibung, erarbeitet von den Mitarbeitern der Inschriftenkommissionen der Akademien der Wissenschaften in Berlin, Düsseldorf, Göttingen, Heidelberg, Leipzig, Mainz, München und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien, Wiesbaden 1999.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament, Einheitsübersetzung, Freiburg/Basel/Wien 2015 (= Einheitsübersetzung der Bibel 2015).
- Handbuch der Bündner Geschichte, hg. vom Verein für Bündner Kulturforschung im Auftrag der Regierung des Kantons Graubünden, 4 Bde., Chur 2005 (2. Aufl.).
- Helvetia Sacra, Abteilung I, Bd. 1: Schweizerische Kardinäle. Das apostolische Gesandtschaftswesen in der Schweiz. Erzbistümer und Bistümer, hg. von Albert Bruckner, Bern 1972 (= HS Abt. I, Bd. 1).
- Helvetia Sacra. Historische Darstellung der Bistümer, Kollegiatstifte und Klöster in der Schweiz, begründet von P. Rudolf Henggeler OSB, weitergeführt von Albert Bruckner, hg. vom Kuratorium der Helvetia Sacra, 10 Abteilungen, Bern/Basel 1972–2007 (= HS).
- Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, 8 Bde., Neuenburg 1921–1934 (= HBLS).
- Historisches Lexikon der Schweiz, 13 Bde., Basel 2002–2014 (= HLS).
- Jahn, Johannes: Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1989 (11. Aufl.) (= Wörterbuch der Kunst 1989).
- Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels, Freiburg i. Br. 1968–1975 (= LCI).
- Lexikon des Mittelalters, 10 Bde., München/Zürich 1980–1999.
- Nagler, Georg Kaspar: Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbrüviatur desselben &c. bedient haben, 5 Bde., München 1919.
- Ruf, Wolfgang (Hg.): Lexikon Musikinstrumente, Mannheim/Wien/Zürich 1991 (= Lexikon Musikinstrumente).
- Sachs, Curt: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Berlin 1929.
- Sachs, Curt: Real-Lexikon für Musikinstrumente, zugleich Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet, Berlin 1913.
- Schweizerisches Künstler-Lexikon, hg. von Carl Brun, 4 Bde., Frauenfeld 1905–1917 (= SKL).
- The Dictionary of Art, hg. von Terukazu Akiyoma et al., 34 Bde., London 1996.
- Weber, Robert (Hg.): Biblia sacra. Iuxta vulgatam versionem, Stuttgart 2007 (5. Aufl.) (= Vulgata 2007).

### 5.3.2 Ausstellungskataloge

- Albrecht Dürer. Apelles des Schwarz-Weiss, Katalog zur Ausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 20. November 2004 bis 23. Januar 2005, hg. von Dagmar Preising, Ulrike Villwock und Christine Vogt, Aachen 2004 (= Apelles des Schwarz-Weiss 2004).
- Albrecht Dürer. Meisterstiche. Sammlung Landammann Dietrich Schindler, Buch zur Ausstellung «Dürer. Meisterstiche», Kunsthaus Zürich, 3. November 2006 bis 21. Januar 2007, Zürich 2006 (= Katalog Dürer 2006).

- Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst, Katalog der Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 21. März bis 2. Mai 1976, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Münster 1976 (= Katalog Bilder nach Bildern 1976).
- Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube, hg. von Ariane Mensger, der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bielefeld 2012 (= Déjà-vu 2012).
- Dürer through other eyes. His graphic work mirrored in copies and forgeries of three centuries. An Exhibition Prepared by Students in the Williams College-Clark Art Institute Graduate Program in Art History, March 14 to June 15, 1975, Williamstown 1976 (second printing) (= Dürer through other eyes 1976).
- Haag, Sabine/Messling, Guido (Hgg.): Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500, Katalog zur Ausstellung im Städel Museum in Frankfurt und im Kunsthistorischen Museum Wien, München 2014 (= Katalog Fantastische Welten 2014).
- Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532. Mit Beiträgen von Christian Müller, Stephan Kemperdick. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 1. April bis 2. Juli 2006, München 2006 (= Katalog Holbein 2006).
- Hess, Daniel/Eser, Thomas (Hgg.): Der frühe Dürer, Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012, Nürnberg 2012 (= Katalog Dürer 2012).
- Knöll, Stefanie/Overdick, Michael/Fischer, Norbert/Overdick, Thomas (Hgg.): Der Tod und das Meer. Seenot und Schiffbruch in Kunst, Geschichte und Kultur, Flensburg 2012 (= Katalog Tod und Meer 2012).
- Totentanz – vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Eine Ausstellung ausgewählter Werke der Graphiksammlung «Mensch und Tod» der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf vom 11. Oktober bis 3. Dezember 2000 im National Museum of Western Art, Tokyo, und vom 4. Februar bis 16. April 2001 im Stadthaus Ulm, Ulm 2001 (= Katalog Graphiksammlung Düsseldorf 2001).
- von Wilckens, Leonie/Strieder, Peter: Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts. Katalog der Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 8. Juli bis 10. September 1978, München 1978 (= Katalog Vorbild Dürer 1978).
- Wirkung und Nachleben Dürers. Neuerwerbungen und Leihgaben der letzten Jahre. Hundert Jahre Albrecht-Dürerhaus-Stiftung Nürnberg 1871–1971, hg. von der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1976 (= Katalog Wirkung und Nachleben Dürers 1976).

### 5.3.3 Publikationen

- Abegg, Regine: Gemeinsam für die Schweizer Kunst und Kunstgeschichte – Friedrich Salomon Vögelin und Johann Rudolf Rahn, in: ZAK Bd. 69 (2012), S. 259–268, hier S. 263–264.
- Notes and News, in: The Academy. A weekly review of literature, science, and art. Volume X, July–December, Nr. 230, 30. September 1876, S. 345 (= The Academy 1876).
- Amberger, Annelies: Der gekrönte Tod – der Tod und der Gekrönte. Die Krone als Symbol für die Herrschaft des Todes oder die Tugend des Königs?, in: L' Art Macabre, Bd. 11, 11. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Bamberg 2010, S. 9–32.
- kis, Museum für Domschatz. Kathedralstiftung entscheidet über ein neues Museumskonzept, in: Amtsblatt Stadt Chur, 159. Jg., 19.8.2005, Nr. 33 (= Amtsblatt 2005).
- Anderes, Bernhard: Grau ist auch eine Farbe. Grisaillemalereien im Kanton St. Gallen, in: Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, Bd. 4, Zürich 1980, S. 125–132, hier S. 126.

- Anzelewsky, Fedja: Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Bd. 1: Textband, Berlin 1991 (2. Aufl.).
- L' Art Macabre. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, 12 Bände, hg. von Uli Wunderlich, Düsseldorf/Bamberg 2000–2011.
- Bätschmann, Oskar/Griener, Pascal: Hans Holbein, Köln 1997.
- Bätschmann, Oskar: Hans Holbein d. J., München 2010.
- Bartrum, Giulia: Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist, London 2002.
- Bassetti Carlini, Paola: Feldthurns. Schloss Velthurns, in: Spada Pintarelli, Silvia: Fresken in Südtirol, München 1997, S. 198–208.
- Bechstein, Ludwig: Der Todtentanz. Ein Gedicht, Leipzig 1831.
- Becker, Maria/Frehner, Matthias: Das Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein, Schweizerische Kunstführer GSK, Nrn. 633/634, Bern 1998.
- Bener, G. [Gustav]: Altes Churer Bilderbuch, Chur 1941.
- Betulius, Walter: Friedrich Salomon Vögelin 1837–1888. Sein Beitrag zum schweizerischen Geistesleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Winterthur 1956, S. 96–97.
- Bialostocki, Jan: Dürer and his critics, Baden-Baden 1986.
- Bilfinger, Monica: Restaurierungsgeschichte der Kirche St. Martin in Zillis, in: Bläuer Böhm, Christine/Rutishauser, Hans/Nay, Marc Antoni (Hgg.): Die romanische Bilderdecke von Zillis. Grundlagen zu Konservierung und Pflege, Bern/Stuttgart/Wien 1997, S. 57–109.
- Blades, James/Montagu, Jeremy: Early percussion instruments, Oxford 1978.
- Totentanz in Chur, in: Blick, 26.5.2005, S. 18 (= Blick 2005).
- Blickle, Peter: Der Bauernkrieg. Die Revolution des Gemeinen Mannes, München 2012 (4. Aufl.).
- Boekhoff, Hermann/Winzer, Fritz (Hgg.): Das grosse Buch der Graphik. Meisterwerke aus 24 berühmten graphischen Kabinetten, Braunschweig 1968.
- Bonicatti, Mauricio: Dürers Verhältnis zum Venezianischen Humanismus, in: Albrecht Dürer. Kunst im Aufbruch. Vorträge der kunstwissenschaftlichen Tagung mit internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer, Karl-Marx-Universität Leipzig, 31. Mai bis 3. Juni 1971, hg. von einem Kollektiv unter Leitung von Ernst Ullmann, Leipzig 1972, S. 143–170.
- In' outra Canzun della mort, in: Bossi, Johann Georg (Hg.): Consolaziun dell' olma devoziusa quei ei Canzuns Spirituals, Chur 1856, S. 331–337 (= Bossi 1856).
- Brun, Carl: Kleinere Nachrichten. Graubünden, in: ASA, 15. Jg. (1882), S. 318.
- Brun, Carl: Salomon Vögelin (Nachruf), in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XII, Berlin/Stuttgart 1889, S. 221–231, hier S. 227–228.
- Buck, Stephanie: Holbein am Hofe Heinrichs VIII., Berlin 1997.
- Buck, Stephanie: International Exchange: Holbein at the Crossroads of Art and Craftmanship, in: Roskill, Mark/Hand, John Oliver (Hgg.): Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception, Washington 2001, S. 55–71.
- Buck, Stephanie: Die «Bilder des Todes» und der Triumph des Lebens, in: Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532. Mit Beiträgen von Christian Müller, Stephan Kemperdick. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 1. April bis 2. Juli 2006, München 2006, S. 117–123 (= Buck 2006a).
- Buck, Stephanie: Kat.-Nr. 95 Icones Mortis, [...], in: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute. Katalog der Ausstellung im Museum Schnütgen Köln, 6. September bis 26. November 2006, Bd. II, hg. von Andrea von Hülsen-Esch und Hiltrud Westermann-Angerhausen in Zusammenarbeit mit Stefanie Knöll, Köln 2006, S. 160–163 (= Buck 2006b).
- (Korr.), Bündnerische Kunstdenkmäler, in: Bündner Tagblatt, Nr. 5, 6. Januar 1968.

- Buholzer, Columban: Etwas über Totentanzdarstellungen, in: Bündnerisches Monatsblatt. Zeitschrift für bündnerische Geschichte, Landes- und Volkskunde, Chur 1946, S. 275–278, hier S. 278.
- Burckhardt, Jakob: Beschreibung der Domkirche von Chur, in: Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XI, Heft 7, Zürich 1857, S. 151–164, hier S. 161.
- Bushart, Magdalena: Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder, Berlin 2004.
- Bushart, Magdalena/Wedekind, Gregor: Die Farbe Grau. Zur Geschichte einer künstlerischen Praxis, in: Bushart, Magdalena/Wedekind, Gregor (Hgg.): Die Farbe Grau, Berlin/Boston 2016, S. IX–XX.
- Buske, Norbert: Der Wolgaster Totentanz, Schwerin 1998.
- Caminada, Christian: Die Bündner Friedhöfe. Eine kulturhistorische Studie aus Bünden, Zürich 1918, S. 125–137.
- Capaul, Giusep: Das Domkapitel von Chur 1541–1581. Ein Beitrag zur Geschichte seiner Reform, Disentis 1973.
- Christoffel, Ulrich: Erwin Poeschel, in: JB HAGG 1967, S. 1–4.
- Clark, James M.: The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance, Glasgow 1950, S. 76.
- Claussen, Peter Cornelius: Hans Holbein d. J.: Karriere zwischen Stadt und Hof, in: «Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.» Festschrift für Franz Zelger, hg. von Matthias Wohlgenuth unter Mitarbeit von Marc Fehlmann, Zürich 2001, S. 119–135.
- Clavadetscher, Otto P./Meyer, Werner: Das Burgenbuch von Graubünden, Zürich/Schwäbisch Hall 1984, S. 285.
- Decker, Bernhard: «Dürer-Renaissance», in: Herbert Beck, Bernhard Decker, Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Liebighaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main, 1. November 1981 bis 17. Januar 1982, Frankfurt am Main 1981, S. 388–390 (= Decker 1981a).
- Decker, Bernhard: «Dürer und die <Nachahmer>», in: Herbert Beck, Bernhard Decker, Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Liebighaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main, 1. November 1981 bis 17. Januar 1982, Frankfurt am Main 1981, S. 420–425 (= Decker 1981b).
- Deiters, Maria/Raue, Jan/Rückert, Claudia (Hgg.), Der Berliner Totentanz. Geschichte – Restaurierung – Öffentlichkeit, Berlin 2014.
- Dinzelbacher, Peter: Monster und Dämonen am Kichenbau, in: Müller, Ulrich/Wunderlich, Werner (Hgg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen 1999, S. 103–126.
- Dosch, Luzi: Albrecht Dürer: Die Passion. Drei Bildfolgen aus der Graphiksammlung der ETH, Chur 1985.
- Dosch, Leza: Kunst und Landschaft in Graubünden. Bilder und Bauten seit 1780, hg. vom Verein für Bündner Kulturforschung und von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Zürich 2001.
- Dosch, Leza: Die Kathedrale Chur im 19. und 20. Jahrhundert. Eine Baugeschichte, Chur 2008, hier S. 114, Anm. 980, und 116.
- Dosch, Leza: 1900–1925: Architektur in der Landschaft, in: Kunz, Stephan/Gantenbein, Köbi (Hgg.), Ansichtssache. 150 Jahre Architektur fotografie in Graubünden, Zürich 2013, S. 37–59.
- Dreier, Rolf Paul: Der Totentanz – ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften (1425–1650), Dissertation Universität Rotterdam, [Rotterdam] 2010.

- Dünnhaupt, Gerhard (Hg.): Johann Vogel. *Icones Mortis*. Mit lateinischen und deutschen Versen von Georg Philipp Harsdörffer, *Rarissima litterarum*, Bd. 7, Stuttgart 1998.
- Egger, Franz: *Basler Totentanz*, Basel 2009 (2. Aufl.).
- Eisler, Colin: *Dürers Arche Noah. Tiere und Fabelwesen im Werk von Albrecht Dürer*, München 1996.
- Erb, Hans [Text- und Bildredaktion]: *Das Rätische Museum, ein Spiegel von Bündens Kultur und Geschichte*, Chur 1979, hier S. 180 und 181.
- Escher, Konrad: *Die Münster von Schaffhausen*, Chur und St. Gallen, Frauenfeld/Leipzig 1932, S. 57.
- The Dance of Death by Hans Holbein the Younger. A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of «*Les simulachres & historiees faces de la mort*». With a new introduction by Werner L. Gundersheimer, New York 1971 (= Faksimile der Ausgabe der Holzschnittfolge von 1538).
- Feldtkeller, Julia: «In Täuschungen Trost suchen sollen wir nicht». Zur frühen Restaurierungsgeschichte des Berliner Totentanzes, in: Deiters, Maria/Raue, Jan/Rückert, Claudia (Hgg.): *Der Berliner Totentanz. Geschichte – Restaurierung – Öffentlichkeit*, Berlin 2014, S. 171–178.
- Fund-Stücke – Spuren-Suche, hg. von Adriano Boschetti-Maradi, Barbara Dieterich, Lotti Frascoli, Jonathan Frey, Ylva Meyer und Saskia Roth, *Zurich Studies in the History of Art*, Berlin 2011 (= Festschrift *Descœudres* 2011).
- Feulner, Karoline: Bestseller Marienleben. Verkaufsstrategien, Plagiate und Copyright, in: Sander, Jochen (Hg.): *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext. Katalog zur Ausstellung im Städel Museum, 23. Oktober 2013 bis 2. Februar 2014*, München 2013, S. 235–239.
- Fischer, Albert: *Reformatio und Restitutio. Das Bistum Chur im Zeitalter der tridentinischen Glaubenserneuerung. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Priester- ausbildung und Pastoralreform (1601–1661)*, Zürich 2000.
- Fischer, Albert: *Abriss der Geschichte des Bistums Chur von den Anfängen bis heute. 3. Teil: Das Bistum Chur in der Zeit der Reformation und Katholischen Reform (1520–1660)*, Online-Publikation, [Chur 2008].
- Fischer, Albert: *Das Bistum Chur, Bd. 1: Seine Geschichte von den Anfängen bis 1816*, Konstanz/München 2017.
- Flury-Rova, Moritz: *Der Tod und das Kind*, in: Winzeler, Marius (Hg.): *Dresdner Totentanz. Das Relief in der Dreikönigskirche in Dresden*, Halle an der Saale 2001, S. 28–29.
- Foister, Susan: *Holbein in England. With contributions by Tim Batchelor. Katalog zur Ausstellung in der Tate Britain, 28. September 2006 bis 7. Januar 2007*, London 2006.
- Franzen, Saskia: *Nur eine Kopie? Heinrich Aldegrevers Totentanz nach Hans Holbeins Bildern des Todes*, in: Knöll, Stefanie (Hg.) *Totentanz Reloaded. Zum Verhältnis von Original und Reproduktion*, Schriften der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Bd. 3, Düsseldorf 2011, S. 122–130.
- Der freie Rätier. Zeitung*, Chur 1843–1974.
- Furrer, Bernhard: *Kunsthistoriker und Denkmalpfleger. Zum Tod von Alfred A. Schmid*, in: *NZZ* Nr. 177, 2.8.2004, S. 8.
- Gantenbein, Köbi: *16 Uhr 11 Minuten – der Liebgott schaltet das Licht aus*, in: Kunz, Stephan/Gantenbein, Köbi (Hgg.), *Ansichtssache. 150 Jahre Architektur fotografie in Graubünden*, Zürich 2013, S. 265–281.
- Ganz, Paul Leonhard: *Die Malerei des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz*, Basel 1950, S. 144.



- Erinnerungen an LB. Gedenkschrift zum 100. Geburtstag von Linus Birchler 1893–1967, Redaktion Brigitt Sigel, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, Bd. 13.1, Zürich 1993 (= Gedenkschrift Linus Birchler 1993).
- Georgi, Katharina: Der Totentanz des Predigerklosters, in: Konrad Witz. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 6. März bis 3. Juli 2011, Ostfildern 2011, S. 202–211.
- Goette, Alexander: Holbeins Totentanz und seine Vorbilder, Strassburg 1897, S. 171.
- Grahms-Thieme, Marion: Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, Köln/Wien 1988.
- Gramaccini, Norberto/Meier, Hans Jakob: Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600, München 2009.
- Grebe, Anja: Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit, Darmstadt 2006.
- Greenaway, Peter: Der Tanz mit dem Tod. Ein Basler Totentanz, Basel 2013.
- Grimm, Anita: Der Totentanz, ein Phänomen spätmittelalterlicher und barocker Volksfrömmigkeit. Veranschaulicht an der Totentanzkapelle in Haselbach bei Straubing, o. O. [1990].
- Grimm, Herman: Dürer's Ritter, Tod und Teufel, in: Preussische Jahrbücher, Bd. 36, Berlin 1875, S. 543–549.
- Grossmann, G. Ulrich (Hg.): Die Herausforderung des Objekts. 33. Internationaler Kunsthistorikerkongress, 15.–20. Juli 2012, Nürnberg 2012.
- Grüneisen, C. [Carl]: Der Churer Todtentanz, in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus (1878), Nr. 5, S. 73–75.
- Gutscher-Schmid, Charlotte: Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich. Untersuchungen zur Wandmalerei und baugeschichtliche Beobachtungen anhand von Neufunden 1972–1980, in: *Nobile Turegum multarum copia rerum*, Zürich 1982, S. 75–127.
- Häberli, Sabine: Biographie, in: Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532. Mit Beiträgen von Christian Müller, Stephan Kemperdick. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 1. April bis 2. Juli 2006, München 2006, S. 10–13.
- Haendcke, Berthold: Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnitts und des Kupferstiches, Aarau 1893, hier S. 211–212.
- Hammerstein, Reinhold: Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter, Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 6, Bern/München 1974.
- Hammerstein, Reinhold: Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben, Bern/München 1980.
- Hampe, Theodor: Albrecht Dürer als Künstler und als Mensch. Sein Leben und sein Schaffen, in: Festschrift des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg zur 400 jährigen Gedächtnisfeier Albrecht Dürers, 1528–1928, Nürnberg 1928, S. 1–67.
- Hartmann, B. [Benedikt]: Schreinermeister Benedikt Hartmann. 1834–1920., in: Bündnerisches Monatsblatt. Zeitschrift für bündnerische Geschichte, Landes- und Volkskunde (1920), Nr. 12, S. 349–357.
- Hausner, Renate/Schwab, Winfried: Den Tod tanzen? Tagungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001, Anif/Salzburg 2002.
- Head, Randolph C.: Die Bündner Staatsbildung im 16. Jahrhundert: Zwischen Gemeinde und Oligarchie, in: Handbuch der Bündner Geschichte, Bd. 2: Frühe Neuzeit, hg. vom Verein für Bündner Kulturforschung im Auftrag der Regierung des Kantons Graubünden, Chur 2005 (2. Aufl.), S. 85–112.
- Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung, Reinbek bei Hamburg 2015 (8. Aufl.).

- Heller, Joseph: Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, Bd. II, Abtheilungen I und II, Bamberg 1827.
- Herzog, Georges: Albrecht Kauw (1616–1681). Der Berner Maler aus Strassburg, Schriften der Burgerbibliothek Bern, Bern 1999.
- Hesse, Jochen: Kat.-Nrn. 66–70. Der Tod macht alle gleich, in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Katalog der Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln, hg. von der Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum, Zürich 1994, S. 252–255.
- Hilfiker, Max: Chur, in: Roeck, Bernd/Stercken, Martina/Walter, François/Jorio, Marco/Manetsch, Thomas (Hgg.): Schweizer Städtebilder. Urbane Ikonographien (15.–20. Jahrhundert), Zürich 2013, S. 277–282.
- His, Eduard: Die Basler Archive über Hans Holbein, den Jüngern, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen, in: von Zahn, A. (Hg.): Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 3. Jg., Leipzig 1870, S. 113–173.
- Hochradner, Thomas: Totentanz in der Musik. Von der Vielfalt musikalischer Tode, in: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute. Katalog der Ausstellung im Museum Schnütgen Köln, 6. September bis 26. November 2006, Bd. I, hg. von Andrea von Hülsen-Esch und Hiltrud Westermann-Angerhausen in Zusammenarbeit mit Stefanie Knöll, Köln 2006, S. 94–109.
- Hoffmann, Konrad: Holbeins Todesbilder, in: Brock, Bazon/Preiss, Achim (Hgg.): Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern, Festschrift Donat de Chapeaurouge, München 1990, S. 97–110.
- Holbein, Hans d. J.: Totentanz. Neugesetzte Fassung der Urausgabe, Wiesbaden 2003.
- Holderegger, Hermann: Nachrichten. Chur (bischöfliches Schloß), in: ZAK Bd. 5 (1943), S. 187.
- Hugger, Paul (Hg.): Bündner Fotografen. Biografien und Werkbeispiele, Zürich 1992.
- Ivins, William M.: Prints and Books. Informal Papers, Cambridge 1926.
- Jahnke, Ute: «o wy wirt mich noch der sunen friren ...». Mensch und Natur in der Renaissance am Beispiel der Stiche Albrecht Dürers «Ritter, Tod und Teufel» und «Melencolia I», Diss. Universität Hannover, Hannover 1987.
- Janitschek, Hubert: Notizen. (Die Todesbilder im bischöflichen Palaste in Chur.), in: Repertorium für Kunstwissenschaft, redigirt von Dr. Hubert Janitschek, Bd. V, Berlin/Stuttgart 1882, S. 354.
- Jecklin, Fritz: Katalog der Alterthums-Sammlung im Rätischen Museum zu Chur. Im Auftrage der hohen Regierung bearbeitet von Fritz Jecklin, Chur 1891, S. 3.
- Jenny, Hans: Kunstführer der Schweiz. Ein Handbuch unter besonderer Berücksichtigung der Baukunst, hg. von Hans R. Hahnloser, Bern 1946 (4. Aufl.), hier S. 416.
- Kasten, Friedrich W. (Hg.): Totentanz. Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute, [Mannheim 1992].
- Kauer Loens, Andrea: Planta als Gründer des Rätischen Museums, in: Peter Conradin von Planta (1815–1902). Graubünden im 19. Jahrhundert, Beiträge der Tagung vom 18./19. September 2015 in Chur, hg. von Florian Hitz, Chur 2016, S. 168–177.
- Kauffmann, Hans: Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600, in: Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1940–1953, Berlin/Nürnberg 1954, S. 18–60.
- Keel, Hans Jörg: Der Totentanz von Chur, in: Europäische Totentanz-Vereinigung (Hg.): Totentanz-Forschungen. 9. Internationaler Totentanz-Kongress 17. bis 20. September 1998, Düsseldorf 1998, S. 71–73.
- Kemperdick, Stephan: Der Totentanz auf Simon Marmions Altarflügeln aus Saint-Omer in der Berliner Gemäldegalerie, in: Deiters, Maria/Raue, Jan/Rückert, Clau-

- dia (Hgg.): *Der Berliner Totentanz. Geschichte – Restaurierung – Öffentlichkeit*, Berlin 2014, S. 144–155.
- Kemperdick, Stephan: *Abstraktion und Mimesis. Spielarten der Graumalerei in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, in: Bushart, Magdalena/Wedekind, Gregor (Hgg.): *Die Farbe Grau*, Berlin/Boston 2016, S. 15–39.
- Kiening, Christian: *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, München 2003.
- Kind, C. [Christian Immanuel]: *Der Churer Todtentanz*, in: *Neue Alpenpost. Special-Organ für Alpenkunde, Touristik, Balneologie, Hotellerie etc.*, Bd. 3, Zürich 1876, S. 271–272.
- Kinkel, Gottfried: *Holbein in Chur*, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, Nr. 155, Dienstag 4. Juni 1878, S. 2273–2274 (= Kinkel 1878a).
- Kinkel, Gottfried: *Holbein in Chur (Schluss)*, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, Nr. 156, Mittwoch 5. Juni 1878, S. 2291–2292 (= Kinkel 1878b).
- Kloppenborg, Fred: *Totentänze in der religiösen Gebrauchskunst Englands*, in: *L' Art Macabre*, Bd. 1, 1. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Düsseldorf 2000, S. 53–67.
- Knöll, Stefanie: *«Der Pfeiffen Schall verkündet euch des Todes Fall»*. Zur Darstellung des musizierenden Todes in Einzelszenen, in: *L' Art Macabre*, Bd. 9, 9. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Bamberg 2008, S. 95–107.
- Knöll, Stefanie (Hg.): *Totentanz Reloaded. Zum Verhältnis von Original und Reproduktion*, Schriften der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Bd. 3, Düsseldorf 2011 (= Knöll 2011a).
- Knöll, Stefanie: *Authentischer als das Original? Christian von Mechels Oeuvre de Jean Holbein und die «Urzeichnungen» für Hans Holbeins Bilder des Todes*, in: Knöll, Stefanie (Hg.): *Totentanz Reloaded. Zum Verhältnis von Original und Reproduktion*, Schriften der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Bd. 3, Düsseldorf 2011, S. 188–203 (= Knöll 2011b).
- Knöll, Stefanie: *Der Schiffbruch als moralisch-didaktisches Schauspiel*, in: Knöll, Stefanie/Overdick, Michael/Fischer, Norbert/Overdick, Thomas (Hgg.): *Der Tod und das Meer. Seenot und Schiffbruch in Kunst, Geschichte und Kultur*, Flensburg 2012, S. 36–41.
- Knöll, Stefanie: *Originale nach Originalen. Zur Wiederholung spätmittelalterlicher Totentänze in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, in: *Das Münster*, Jg. 66 (2013), Nr. 3, S. 173–182.
- Knöll, Stefanie A.: *Der spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert. Zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung*, Petersberg 2018.
- Knoepfli, Albert: *Dank und Glückwunsch zum 80. Geburtstag von Dr. h. c. Erwin Poeschel*, in: *Unsere Kunstdenkmäler*, Jg. XV (1964), Nr. 4, S. 158–171 (mit Bibliographie).
- Knoepfli, Albert: *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, Bd. 2: *Vom späten 14. bis zum frühen 17. Jahrhundert*, Sigmaringen/Stuttgart/München 1969.
- Knoepfli, Albert/Emmenegger, Oskar: *Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 2: *Wandmalerei, Mosaik*, Stuttgart 2002 (Nachdruck), S. 7–212, hier S. 194.
- Koch, Robert A. (Hg.): *Early German masters. Jacob Bink, Georg Pencz, Heinrich Aldegreuer, The illustrated Bartsch*, Bd. 16, New York 1980 (= *The illustrated Bartsch* 1980b).
- Koegler, Hans: *Kleine Beiträge zum Schnittwerk Hans Holbeins d. J. – Der Meister C. S.*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Jg. 4 (1911), Heft 9, S. 389–408.
- Koehler, B.: *Artikel Geleit*, in: *Erlar, Adalbert/Kaufmann, Ekkehard (Hgg.)*, mitbegründet von Wolfgang Stammer: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte (HRG)*, Bd. I., Berlin 1971, Sp. 1481–1489.

- Koeplin, Dieter: Altdorfer und die Schweizer, in: *Alte und moderne Kunst*, Jg. 11 (1966), Heft 84, S. 6–14.
- Konrad, Bernd: Das Triptychon von 1524 in der Konradi-Kapelle des Münsters zu Konstanz und die Christoph-Bockstorffer-Frage, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 25, München/Berlin 1988, S. 54–84.
- Konrad, Bernd: Die Wandgemälde im Festsaal des St.-Georgen-Klosters zu Stein am Rhein, in: *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte*, hg. vom Historischen Verein des Kantons Schaffhausen, Bd. 69, Thayngen 1992, S. 75–111.
- Konrad, Bernd: Neue Forschungen zu Hans Huber und seiner Werkstatt, in: *Montfort. Vierteljahresschrift für Geschichte und Gegenwart Vorarlbergs*, Jg. 51 (1999), Heft 4, S. 307–329.
- Konrad, Bernd: Hans Holbein d. Ä. – Eine Einführung in sein Leben und in sein Werk, in: Wiemann, Elsbeth (Hg.): *Hans Holbein d. Ä. Die Graue Passion in ihrer Zeit*, Ostfildern 2010, S. 13–49.
- Krättli, Rudolf: Schreinermeister Benedikt Hartmann Chur, in: *Unterhaltungsblätter zum Graubündner Generalanzeiger* (1920), S. 1–8 (Separatdruck).
- Krause, Katharina: *Hans Holbein der Ältere*, München/Berlin 2002.
- Krieger, Michaela: Grisaille als Metapher. Zur Entstehung der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert, *Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen*, hg. vom Kunsthistorischen Institut der Universität Wien, Bd. VI, Wien 1995.
- Kunz, Stephan/Gantenbein, Köbi (Hgg.): *Ansichtssache. 150 Jahre Architekturfotografie in Graubünden*, Zürich 2013.
- Kwakkelstein, Michael: Copying prints as an aspect of artistic training in the Renaissance, in: Lohse Belkin, Kristin/Depauw, Carl (Hgg.): *Images of Death. Rubens copies Holbein*, Antwerpen 2000, S. 35–62.
- Chur. *Der Schatz im Hof*, in: *Der Landbote*, 26.5.2005 (= Landbote 2005).
- Lardelli, Dora: *The magic carpet. Kunstreise zu den Oberengadiner Hotels 1850–1914*, Genf 2010.
- Le Goff, Jacques: *Wucherzins und Höllenqualen. Ökonomie und Religion im Mittelalter. Mit einer Einführung von Johannes Fried*, Stuttgart 2008 (2. Aufl.).
- Lemmer, Manfred (Hg.): *Sebastian Brant. Das Narrenschiff. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben*, Tübingen 2004 (4. Aufl.).
- Lemnius, Simon: *Die Ræteis. Schweizerisch-Deutscher Krieg von 1499. Epos in IX Gesängen*, hg. von Placidus Plattner, Chur 1874.
- Lemnius, Simon: *Ræteis. Heldengedicht in acht Gesängen. Im Versmaß der Urschrift ins Deutsche übertragen von Placidus Plattner*, Chur 1882.
- Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich, *Die Stadt Leuk*, Schweizerische Kunstführer GSK, Nrn. 823–824, Bern 2008 (= Leuk 2008).
- Liß, Jennifer: *Frei nach Merian? Reproduktionen des Basler Totentanzes in der Nachfolge Matthäus Merians*, in: Knöll, Stefanie (Hg.): *Totentanz Reloaded. Zum Verhältnis von Original und Reproduktion*, Schriften der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Bd. 3, Düsseldorf 2011, S. 63–77.
- Löcher, Kurt: *Münzen auf Bildern – und was sie bedeuten*, in: *Münzen in Brauch und Aberglauben. Schmuck und Dekor. Votiv und Amulett. Politische und religiöse Selbstdarstellung*, hg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Mainz am Rhein 1982, S. 156–176.
- Lohse Belkin, Kristin/Depauw, Carl (Hgg.): *Images of Death. Rubens copies Holbein*, Antwerpen 2000.
- Lohse Belkin, Kristin: *Rubens's copies after German and Netherlandish prints*, in: Lohse Belkin, Kristin/Depauw, Carl (Hgg.): *Images of Death. Rubens copies Holbein*, Antwerpen 2000, S. 63–111.

- Lüders, Imke: Todesdarstellungen auf Paramenten. Eine Studie zur Bedeutung des Totengebeins, in: Hausner, Renate/Schwab, Winfried: Den Tod tanzen? Tagungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001, Anif/Salzburg 2002, S. 97–129.
- Lüders, Imke: Der Tod auf Samt & Seide. Todesdarstellungen auf liturgischen Textilien des 16. bis 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, Kasseler Studien zur Sepulkralkultur Bd. 14, Kassel 2009.
- Mâle, Emil: L' Art Français de la Fin du Moyen Age. L' Idée de la Mort et de la Danse Macabre, in: *Revue des Deux Mondes* 32 (1906), S. 647–679.
- Manuth, Volker: Zum Nachleben der Werke Hans Holbeins d. J. in der holländischen Malerei und Graphik des 17. Jahrhunderts, in: *ZAK* Bd. 55 (1998), S. 323–336.
- Manuth, Volker: Cunctos Mors una Monet. Holbein, Rubens and the Dance of Death. Impact and Tradition, in: Lohse Belkin, Kristin/Depauw, Carl (Hgg.): *Images of Death. Rubens copies Holbein*, Antwerpen 2000, S. 113–133.
- Marti, Susan (Hg.): *Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation*, Zürich 2016.
- Massmann, H. F. [Hans Ferdinand]: Erläuterungen zur Geschichte und Bedeutung des Holbeinischen Todtentanzes, in: Schlotthauer, J. [Joseph] (Hg.): *Hans Holbein's Todtentanz in 53 getreu nach den Holzschnitten lithographirten Blättern*, München 1832, S. 65–78.
- Massmann, H. F. [Hans Ferdinand]: *Literatur der Todtentänze*, Leipzig 1840.
- Maurer, Emil: Erwin Poeschel zum Gedenken, in: Dr. h. c. Erwin Poeschel zum Gedenken, Separatdruck aus: *Unsere Kunstdenkmäler* (1964), Nr. 4 und (1965), Nrn. 1 und 3, hg. von der GSK, Bern 1965, S. 8–12.
- Mayer, Joh. Georg: *Geschichte des Bistums Chur*, Bd. 2, Stans 1914.
- Meder, Joseph: Dürer-Kopisten und Dürer-Kopien, in: *Der Kunstwanderer*, 4. Jg. (1922), 2. Aprilheft, S. 363–365.
- Meier, Hans-Rudolf Meier (Dresden): Dekorationssysteme profaner Raumausstattungen im ausgehenden Mittelalter, in: Lutz, Eckart Conrad/Thali, Johanna/Wetzler, René (Hgg.): *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konvention. Burgdorfer Colloquium 2001*, Tübingen 2005, S. 393–418.
- Meier, Philipp: Zürcher Pionier der Denkmalpflege. Der Zeichner Johann Rudolf Rahn – eine Ausstellung in der Zentralbibliothek Zürich, in: *NZZ* Nr. 259, 5.11.2011, S. 25.
- Mende, Matthias: *Düreriana. Neuerwerbungen der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e.V.*, Nürnberg 1990.
- Das Dürerhaus in Nürnberg. Geschichte und Gegenwart in Ansichten von 1714 bis 1990, eingeleitet und kommentiert von Matthias Mende, Nürnberg 1991 (= Mende 1991).
- Mende, Matthias: Katalog Nr. 69. Der Reiter (Ritter, Tod und Teufel), in: Schoch, Rainer/Mende, Matthias/Scherbaum, Anna: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München/London/New York 2001, S. 169–173.
- Mensger, Ariane: Déjà-vu. Von Kopien und anderen Originalen, in: Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube, hg. von Ariane Mensger, der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bielefeld 2012, S. 30–45.
- Merta, Johanna: Ludwig Bechsteins literarischer Totentanz und seine Beziehung zu Hans Holbeins Bildern des Todes, in: Knöll, Stefanie (Hg.): *Totentanz Reloaded. Zum Verhältnis von Original und Reproduktion*, Schriften der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Bd. 3, Düsseldorf 2011, S. 178–185.
- Mészáros, Laszlo: *Italien sieht Dürer. Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Erlangen 1983.

- Meyer, Ursula: Politische Bezüge in Dürers «Ritter, Tod und Teufel», in: Kritische Berichte 6 (1978), Nr. 6, S. 27–41.
- Michael, Erika: Hans Holbein the Younger. A Guide to Research, New York/London 1997.
- Michael, Erika: The Legacy of Holbein's Gedankenreichtum, in: Roskill, Mark/Hand, John Oliver (Hgg.): Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception, Washington 2001, S. 227–246.
- Michel, Paul: Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Großmünsterkreuzgangs, Wiesbaden 1979.
- Mörsch, Georg: Ein würdiger Ort für den Domschatz und die Todesbilder: ein glückliches Ende und ein Höhepunkt der Cathedralrestaurierung, in: Kunst und Kultur Graubünden. Bündner Jahrbuch 2019, 61. Jahrgang, Neue Folge, Chur 2018, S. 131–132.
- Montagu, Jeremy: Geschichte der Musikinstrumente in Mittelalter und Renaissance, Freiburg/Basel/Wien 1981.
- Müller-Fulda, Anna Barbara: Der Churer Domschatz, in: Kunst und Kultur Graubünden. Bündner Jahrbuch 2019, 61. Jahrgang, Neue Folge, Chur 2018, S. 139–144.
- Müller, Christian: Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel, Basel 1997.
- Müller, Christian: Kat.-Nr. 99 Dolchscheide mit Totentanz, in: Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532. Mit Beiträgen von Christian Müller, Stephan Kemperdick. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 1. April bis 2. Juli 2006, München 2006, S. 314–315 (= Müller 2006a).
- Müller, Hans-Joachim: Ein souveräner Meister seiner Medien. Das Kunstmuseum Basel zeigt Hans Holbein den Jüngeren in einer umfangreichen Schau, in: NZZ Nr. 79, 4.4.2006, S. 43 (= Müller 2006b).
- Müller, Hans Joachim: Mit Anstand populär gemacht. Hans Holbein – eine Ausstellung in der Tate Britain, wie es sie nie mehr geben wird, in: NZZ Nr. 260, 8.11.2006, S. 43 (= Müller 2006c).
- Munrow, David: Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance, Hannover 1980.
- Nay, Marc Antoni: «Architektur, Plastik und Malerei von der Gotik bis zum Rokoko», in: Handbuch der Bündner Geschichte, Bd. 2: Frühe Neuzeit, hg. vom Verein für Bündner Kulturforschung, Chur 2005 (2. Aufl.), S. 237–260, hier S. 252.
- Negri, Francesco: Rhetia, sive de situ & moribus Rhetorum, Basileae 1547.
- NIKE-Bulletin, hg. von der Nationalen Informationsstelle zum Kulturerbe, Bern 1986 ff.
- Nüscheler, Arnold: Die Gotteshäuser der Schweiz. Historisch-antiquarische Forschungen. Erstes Heft. Bisthum Chur, Zürich 1864.
- Odermatt-Bürgi, Regula: Daniel Lindtmayer der Jüngere (1552–1603) und sein Totentanz, in: Dixième congrès international sur les danses macabres et l'art macabre en général, Vendome 6-10 septembre 2000, organisé par l'association Danses Macabres d'Europe, S. 113–157.
- Oosterwijk, Sophie: «Muss ich tanzen und kann nit gan?» Das Kind im mittelalterlichen Totentanz, in: L' Art Macabre, Bd. 3, 3. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Düsseldorf 2002, S. 162–180.
- Oosterwijk, Sophie: Kaiser, König, Kriegsmann – Der Totentanz im Pariser Friedhof Saint Innocents im Schlaglicht der politischen Wirren der Zeit, in: L' Art Macabre, Bd. 9, 9. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Bamberg 2008, S. 108–134.
- O. W.: Salomon Vögelin als Mann der Wissenschaft (Fortsetzung), in: NZZ Nr. 305, 31.10.1888.

- Panofsky, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, Hamburg 1995 (1. Aufl. 1943).
- [Périer, Edouard?], Les fresques d'Holbein au palais épiscopal de Coire, in: *Revue Suisse des Beaux-Arts* (1876), Nr. 10, S. 76–77 (= *Revue Suisse* 1876).
- Périer, Edouard: Les fresques d'Holbein au palais épiscopal de Coire, in: *Revue Suisse des Beaux-Arts* (1878), S. 33–36 (= Périer 1878a).
- Périer, Edouard: Les fresques d'Holbein au palais épiscopal de Coire (Suite), in: *Revue Suisse des Beaux-Arts* (1878), S. 41–43 (= Périer 1878b).
- Périer, Edouard: Les fresques d'Holbein au palais épiscopal de Coire (Suite et Fin), in: *Revue Suisse des Beaux-Arts* (1878), S. 49–52 (= Périer 1878c).
- Petersmann, Frank: Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J., Bielefeld 1983.
- Pfister, Arnold: Über Tod und Totentänze, in: *Basler Bücherfreund*, Jg. 3 (1927), S. 111–118.
- Pickardt, Franziska: Der Berliner Totentanz in den Publikationen von Wilhelm Lübke und Theodor Prüfer, in: Knöll, Stefanie (Hg.): *Totentanz Reloaded. Zum Verhältnis von Original und Reproduktion*, Schriften der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Bd. 3, Düsseldorf 2011, S. 105–116.
- Platzmann, Otmar: Die Zeichnungen Heinrich Aldegrevers, Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Bd. 14, Marburg 1994.
- Plattner, Samuel: Der Churer Todtentanz, in: *Sonntagsblatt des Bund*, Nr. 44, 4.11.1877, S. 346–348 (= Plattner 1877a).
- Plattner, Samuel: Der Churer Todtentanz, in: *Sonntagsblatt des Bund*, Nr. 45, 11.11.1877, S. 355–356 (= Plattner 1877b).
- Plattner, Samuel: Der Churer Todtentanz, in: *Graubündens Alterthümer und Kunstschätze*, Chur 1878, S. 46–59.
- Plattner, Samuel/Plattner, Placidus: Der Churer Totentanz, in: *Bündner Tagblatt*, Nr. 84, 1882, S. 2–3 (= Plattner 1882a).<sup>52</sup>
- Plattner, Samuel/Plattner, Placidus: Der Churer Totentanz, in: *Bündner Tagblatt*, Nr. 85, 1882, S. 2–3 (= Plattner 1882b).
- Plattner, Samuel/Plattner, Placidus: Der Churer Totentanz, in: *Bündner Tagblatt*, Nr. 86, 1882, S. 2–3 (= Plattner 1882c).
- Plattner, Samuel/Plattner, Placidus: Der Churer Totentanz, in: *Bündner Tagblatt*, Nr. 87, 1882, S. 1–2 (= Plattner 1882d).
- Plattner, Samuel/Plattner, Placidus: Der Churer Totentanz, in: *Bündner Tagblatt*, Nr. 102, 1882, S. 2–3 (= Plattner 1882e).
- Plattner, Samuel: *Holbein's Todtentanz in den Wandbildern zu Chur*, Chur 1885.
- Poeschel, Erwin: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. I: Die Kunst in Graubünden. Ein Überblick, hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, Basel 1937, hier S. 178–180.
- Poeschel, Erwin: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. VII: Chur und der Kreis fünf Dörfer, hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, Basel 1948, hier S. 220–227.
- Pompe, Sabrina: Frau Tod, in: Knöll, Stefanie (Hg.): *Frauen, Sünde, Tod*, Schriften der Graphiksammlung «Mensch und Tod», Bd. 2, Düsseldorf 2010, S. 93–100.
- Pompe, Sabrina: *Graphik, Wandgemälde und zurück. Die Geistlichen Todts-Gedanken des Michael Rentz*, in: Knöll, Stefanie (Hg.): *Totentanz Reloaded. Zum Ver-*

52 Samuel Plattner veröffentlichte seinen 1877 und 1878 erschienenen Text 1882 gemeinsam mit seinem Bruder Placidus (1834–1924) nochmals im «Bündner Tagblatt», wobei sie Hinweise zur Übertragung der Todesbilder vom Bischöflichen Schloss ins Rätische Museum ergänzten und die lateinischen Inschriften nicht wiederholten. Vgl. Plattner 1882a; Plattner 1882b; Plattner 1882c; Plattner 1882d; Plattner 1882e; Artikel «Plattner, Placidus», in: HLS Bd. 9, S. 777.

- hältnis von Original und Reproduktion, Schriften der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Bd. 3, Düsseldorf 2011, S. 158–174.
- Preisung, Dagmar: 72 Der Reiter (Ritter, Tod und Teufel), in: Preisung, Dagmar/Villwock, Ulrike/Vogt, Christine (Hgg.): Albrecht Dürer. Apelles des Schwarz-Weiss, Katalog zur Ausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 20. November 2004 bis 23. Januar 2005, Aachen 2004, S. 172–175.
- Rahn, Johann Rudolf: Die Todesbilder in Chur, Separatdruck aus dem Sonntagsblatt des Bund, Nrn. 12–15, Bern 1878, S. 1–25.
- Rahn, J. [Johann] R. [Rudolf]: Erinnerungen an die Antiquarische Gesellschaft in Zürich, in: Festgabe für Gerold Meyer von Knouau, Zürich 1913, S. 485–501.
- Rebel, Ernst: Albrecht Dürer. Maler und Humanist, München 1996.
- Rebel, Ernst: Druckgrafik. Geschichte, Fachbegriffe, Stuttgart 2003.
- Reinhardt, Hans: Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins des Jüngeren, in: ZAK Bd. 34 (1977), S. 229–260.
- Reinle, Adolf: Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen, Bd. 1: Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940, Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, Bd. 3, hg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1976, S. 71–88, hier S. 77.
- Resch, Claudia: Trost im Angesicht des Todes. Frühe reformatorische Anleitungen zur Seelsorge an Kranken und Sterbenden, Tübingen 2006.
- Riggenbach, Rudolf: Die Eberlerkapelle und ihre Wandbilder. Festschrift zur Einweihung der Kapelle am 2. November 1940, hg. von der Freiwilligen Basler Denkmalpflege, Basel 1940.
- Riggenbach, Rudolf: Der Tod von Basel. Basler und Schweizerische Totentänze, in: Sonntagsblatt der Basler Nachrichten. 4. Oktober, 36. Jg. (1942), Nr. 40, S. 158–164, hier S. 162.
- Riggenbach, Rudolf: Restaurierung des Churer Totentanzes, in: Jahresbericht der Oeffentlichen Basler Denkmalpflege und des Stadt- und Münster museums im Kleinen Klingenthal, Basel 1943, S. 13–14.
- [Riggenbach, Rudolf]: Kurzer Bericht über das Rätische Museum, in: 72. Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, Jg. 1942, Chur 1943, S. XI–XII (= JB HAGG 1942).
- [Riggenbach, Rudolf]: Kurzer Bericht über das Rätische Museum. A. Restaurierung der Totentanzbilder, in: 73. Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, Jg. 1943, Chur 1944, S. XI–XIV (= JB HAGG 1943).
- Rosenfeld, Hellmut: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung, Köln/Wien 1974 (3. Aufl.), S. 361.
- Rott, Hans: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, 3 Bde., Stuttgart 1933–1938.
- Rott, Hans: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Bd. I.II: Bodenseegebiet. Text, Stuttgart 1933, S. 194.
- Rotzler, Willy: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen, Winterthur 1961.
- Rümelin, Christian: Hans Holbeins «Icones», ihre Formschneider und ihre Nachfolge, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge Bd. XLVII, hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, München 1996, S. 55–72.
- Rümelin, Christian: Holbeins Formschneider, in: ZAK Bd. 55 (1998), S. 305–322.
- Rümelin, Christian: Kat.-Nr. D. 21 Bilder des Todes, in: Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532. Mit Beiträgen von Christian Müller, Stephan Kemperdick.



- Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 1. April bis 2. Juli 2006, München 2006, S. 471–477 (= Rümelin 2006a).
- Rümelin, Christian: Kat.-Nr. D. 25 Lateinische Grossbuchstaben (sogenanntes Todesalphabet), in: Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532. Mit Beiträgen von Christian Müller, Stephan Kemperdick. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 1. April bis 2. Juli 2006, München 2006, S. 486–487 (= Rümelin 2006b).
- Rümelin, Christian: Kat.-Nr. D. 19 Die Erschaffung Evas, in: Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532. Mit Beiträgen von Christian Müller, Stephan Kemperdick. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 1. April bis 2. Juli 2006, München 2006, S. 466–467 (= Rümelin 2006c).
- Rupprich, Hans (Hg.): Dürer. Schriftlicher Nachlass, Bd. 1, Berlin 1956.
- Rutishauser, Hans: In memoriam Dr. h. c. Walther Sulser, Architekt, Denkmalpfleger und Archäologe, in: Bündner Zeitung 15.3.1983, S. 3.
- Sander, Jochen: Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel 1515–1532, München 2005.
- Sander, Jochen: Einleitung, in: Haag, Sabine/Messling, Guido (Hgg.): Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500, Katalog zur Ausstellung im Städel Museum in Frankfurt und im Kunsthistorischen Museum Wien, München 2014, S. 15–19.
- Scheinhammer-Schmid, Ulrich: Der Totentanz im Ulmer Wengenkloster. Auf der Suche nach einem verschollenen Fragment, in: *L' Art Macabre*, Bd. 12, 12. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Bamberg 2011, S. 109–136.
- Scherer, Agnes: Schwören wie einst Scipio. Moralphilosophische Reflexion des Konzepts Eidgenossenschaft in einem frühhumanistischen Wandbilderzyklus des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein, in: *ZAK* Bd. 70 (2013), S. 5–40.
- Schiess, T.: Rhetia. Eine Dichtung aus dem sechzehnten Jahrhundert von Franciscus Niger aus Bassano, Chur 1897.
- Schlapp, Hermann: Die Kathedrale von Chur. Festschrift zur Wiedereröffnung 2007, Chur 2007.
- Schlotthauer, J. [Joseph] (Hg.): Hans Holbein's Todtentanz in 53 getreu nach den Holzschnitten lithographirten Blättern, München 1832.
- Schmid, Heinrich Alfred: Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein aus den Jahren 1515/16, Frauenfeld 1936.
- Schmid, Alfred A.: Walther Sulser. Zu seinem 80. Geburtstag, in: *NZZ* Nr. 177, 18.4.1970, S. 37.
- Schmid, Wolfgang: Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500, Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte, Bd. 1, Trier 2003.
- Schneppat, Rahel: Projekt Domschatzmuseum wird nicht prioritär behandelt, in: *Die Südschweiz am Sonntag*, 1.7.2007, S. 4.
- Schoch, Rainer: ALBERTVS DVRER NORICVS FACIEBAT. Bemerkungen zur Rolle der Druckgraphik im Werk Albrecht Dürers, in: Schoch, Rainer/Mende, Matthias/Scherbaum, Anna: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München/London/New York 2001, S. 9–23.
- Schönlein, Matthias/Wunderlich, Uli: Todentanz. Totentanz-Literatur und -Illustrationen der Staatsbibliothek Bamberg, der Universitätsbibliothek Bamberg, der Bibliothek des Metropolitankapitels Bamberg und der Bibliothek des Priesterseminars Bamberg, 5. Jahrgabe der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Düsseldorf 2003.
- Schubiger, Benno: Ein Leben für die Baukunst. Zum 100. Todestag des Begründers der Schweizer Denkmalpflege, Johann Rudolf Rahn, in: *NZZ* Nr. 99, 28.4.2012, S. 58.
- Schulte, Brigitte: Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel «Des dodes dantz». Lübeck 1489, Köln/Wien 1990.

- Schulz, Ulrich: Büchersammlung K. und U. Schulz. Die Totentänze. Katalog zur Ausstellung in der Badischen Landesbibliothek, 4. Juli bis 22. September 2007, Karlsruhe 2007, S. 20.
- Schuster, Eva: Tod und Krieg, in: Totentanz – vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Eine Ausstellung ausgewählter Werke der Graphiksammlung «Mensch und Tod» der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf vom 11. Oktober bis 3. Dezember 2000 im National Museum of Western Art, Tokyo, und vom 4. Februar bis 16. April 2001 im Stadthaus Ulm, Ulm 2001, S. 63–71.
- Schwab, Winfried: Der Luzerner Totentanz des Jakob von Wil und seine graphischen Vorlagen, in: Der Geschichtsfreund Bd. 158 (2005), S. 196–2010.
- Schwab, Winfried: «Der anfang der sünd ist worden von eynem wyb». Zu den Todesdarstellungen Hans Holbeins, in: Ellwanger, Karen et al. (Hg.): Das «letzte Hemd». Zur Konstruktion von Tod und Geschlecht in der materiellen und visuellen Kultur, Bielefeld 2010, S. 283–302.
- Graubünden, in: Schweizer Grenzpost und Tagblatt der Stadt Basel, Nr. 85, 11.4.1882, S. 1 (= Schweizer Grenzpost 1882).
- Schweppel, Helmut: Handbuch der Naturfarbstoffe. Vorkommen, Verwendung, Nachweis, Landsberg am Lech 1993.
- Sciascia, Leonardo: Der Ritter und der Tod, Wien/Darmstadt 1990.
- Seelmann, Wilhelm: Die Totentänze des Mittelalters, in: Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung, Jg. 1891, Bd. XVII, Norden/Leipzig 1892, S. 1–80, hier S. 50.
- Seiring, Claudia: Die juristischen Berufe in den spätmittelalterlichen und neuzeitlichen Totentanzdarstellungen des deutschsprachigen Raumes, in: Carlen, Louis (Hg.): Forschungen zur Rechtsarchäologie und rechtlichen Volkskunde, Bd. 20, Zürich 2003, S. 71–74.
- Signorell, Gion: Raum für den Domschatz und die Todesbilder im Bischöflichen Schloss, in: Kunst und Kultur Graubünden. Bündner Jahrbuch 2019, 61. Jahrgang, Neue Folge, Chur 2018, S. 133–138.
- Simmen, Gerhard: Wappen zur Bündner Geschichte, Chur 2004.
- Simonett, Jürg: Grande Dame rätischer Kultur. Zum Tod der Historikerin und Museologin Leonarda von Planta, in: NZZ Nr. 277, 23.11.2005, S. 44.
- Sommerer, Sabine: Wo einst die schönsten Frauen tanzten. Die Balkenmalereien im «Schönen Haus» in Basel, 182. Neujahrsblatt, hg. von der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel, Basel 2004.
- Sroka, Jens Jochim: Das Pferd als Ausdrucks- und Bedeutungsträger bei Hans Baldung Grien. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, Zürich 2003.
- Stange, Alfred: Malerei der Donauschule, München 1971 (2. Aufl.).
- Stauder, Wilhelm: Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte, Braunschweig 1973.
- Steindorff, Hermann: Der Churer Todtentanz, in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, 1.8.1876, Nr. 8, hg. von C. Grüneisen und C. G. Pfannschmidt, Stuttgart 1876, S. 124–126.
- Strauss, Walter L. (Hg.): Sixteenth century German artists. Albrecht Dürer, The illustrated Bartsch, Bd. 10, New York 1980 (= The illustrated Bartsch 1980a).
- Strauss, Walter L. (Hg.): Sixteenth century German artists. Albrecht Dürer, The illustrated Bartsch, Bd. 10 (Commentary), New York 1981 (= The illustrated Bartsch 1981).
- Ströle, Ingeborg: Totentanz und Obrigkeit. Illustrierte Erbauungsliteratur von Conrad Meyer im Kontext reformierter Bilderfeindlichkeit im Zürich des 17. Jahrhunderts, Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 343, Frankfurt am Main 1999, hier S. 29.

- Ströle Jegge, Ingeborg: Conrad Meyers Sterbenspiegel, in: *L' Art Macabre*, Bd. 2, 2. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Düsseldorf 2001, S. 143–153.
- Stubbe, Wolf: Der Kupferstich bei Lucas van Leyden und den Nürnberger Kleinmeistern, in: Boekhoff, Hermann/Winzer, Fritz (Hgg.): *Das grosse Buch der Graphik. Meisterwerke aus 24 berühmten graphischen Kabinetten*, Braunschweig 1968, S. 26–28.
- Stüwe, Rainer: *Dürer in der Kopie. Die Gemälde und Graphiken der Nürnberger Dürer-Kopisten des 16. und 17. Jahrhunderts zwischen altdeutscher Manier und barockem Stil*, Dissertation Universität Heidelberg, 3 Bde., Heidelberg 1998.
- Tanz der Toten – Totentanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum, Idee und Konzeption: Reiner Sörries, hg. vom Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur, Dettelbach 1998, hier S. 133–138 (= Sörries 1998).
- Theissing, Heinrich: *Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn*, Berlin 1978.
- Tischhauser, Ursina: Chur, Bischöfliches Schloss, Marsölturm. Graffiti und Röteldruckzeichnungen im Churer Diözesanarchiv, in: *Jahresberichte des Archäologischen Dienstes Graubünden und der Denkmalpflege Graubünden 2007*, Chur 2008, S. 83–95.
- Totentanz aktuell, Mitteilungsblatt der Europäischen Totentanz-Vereinigung, N. F., Düsseldorf 1999 ff.
- Tripps, Johannes: «Den Würmern wirst Du Wildbret sein». Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel Deutsch in den Aquarellkopien von Albrecht Kauw (1649). Mit einem Beitrag von Manuel Kehrl, *Schriften des Bernischen Historischen Museums*, Bd. 6, Bern 2005.
- Tuor, Chr. [Christian] Mod. [Modest]: Reihenfolge der residierenden Domherren in Chur, in: *Jahresbericht der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft von Graubünden*, Jg. 34 (1904), Chur 1905, S. 1–69.
- Unverfehrt, Gerd (Hg.): *Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen*, Göttingen 1997.
- Utzinger, Hélène/Utzinger, Bertrand: *Itinéraires des Danses macabres*, [Chartres] 1996, S. 166–167.
- Vasella, Oskar: Nekrolog † Dr. h. c. Erwin Poeschel (1884–1965), in: *Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte* Jg. 59 (1965), S. 262–264.
- Vasella, Oskar: Bauernkrieg und Reformation in Graubünden 1525–1526, in: Brunold, Ursus/Vogler, Werner (Hgg.): *Geistliche und Bauern. Ausgewählte Aufsätze zu Spätmittelalter und Reformation in Graubünden und seinen Nachbargebieten*, Chur 1996, S. 133–197 (= Vasella 1996a).
- Vasella, Oskar: Die Entstehung der bündnerischen Bauernartikel vom 25. Juni 1526, in: Brunold, Ursus/Vogler, Werner (Hgg.): *Geistliche und Bauern. Ausgewählte Aufsätze zu Spätmittelalter und Reformation in Graubünden und seinen Nachbargebieten*, Chur 1996, S. 263–283 (= Vasella 1996b).
- Vasella, Oskar: Die bischöfliche Herrschaft in Graubünden und die Bauernartikel von 1526, in: Brunold, Ursus/Vogler, Werner (Hgg.): *Geistliche und Bauern. Ausgewählte Aufsätze zu Spätmittelalter und Reformation in Graubünden und seinen Nachbargebieten*, Chur 1996, S. 284–369 (= Vasella 1996c).
- Vögelin, F. Salomon: Die Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur, in: *Der freie Rhätier. Bündnerische Volks-Zeitung und demokratisches Organ für die Ostschweiz*, Nr. 91, 19. April 1876 (= Vögelin 1876a).

- Vögelin, F. Salomon: Die Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur, in: Der freie Rhätier. Bündnerische Volks-Zeitung und demokratisches Organ für die Ostschweiz, Nr. 92, 20. April 1876 (= Vögelin 1876b).
- Vögelin, F. Salomon: Die Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur mit den Darstellungen der Holbeinischen Todesbilder. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung, in: Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft (der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer) in Zürich, 20. Band, II. Abtheilung, 1. Heft, Zürich 1878.
- Vogt, Christine: Vorbild Dürer. Kopien und Nachahmungen Albrecht Dürers in der Graphik, in: Preising, Dagmar/Villwock, Ulrike/Vogt, Christine (Hgg.): Albrecht Dürer. Apelles des Schwarz-Weiss, Katalog zur Ausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 20. November 2004 bis 23. Januar 2005, Aachen 2004, S. 212–215.
- Vogt, Christine: Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471–1528). Zum Phänomen der graphischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen, Aachener Bibliothek. Schriftenreihe des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der RWTH Aachen, begründet von Andreas Beyer, hg. von Alexander Marksches, Bd. 6, München/Berlin 2008.
- von Beckerath, Astrid/Nay, Marc Antoni/Rutishauser, Hans (Hgg.): Spätgotische Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein, Chur 1998 (= Spätgotische Flügelaltäre 1998).
- von Greyerz, Otto: Totentanzlieder, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Bd. 25 (1925), S. 161–179.
- von Perger, Mischa: Totentanz-Studien, Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 37, Hamburg 2013.
- von Planta, Peter Conradin/Plattner, Placidus: I. Alterthumssammlung, in: 11. Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, Jg. 1881, Chur 1882, S. 4 (= JB HAGG 1881).
- von Planta, Peter Conradin/Plattner, Placidus: I. Alterthumssammlung, in: 12. Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, Jg. 1882, Chur 1883, S. 3–4 (= JB HAGG 1882).
- [von Planta, Peter Conradin/Plattner, Placidus]: I. Alterthumssammlung, in: 13. Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, Jg. 1883, Chur 1884, S. 14–15 (= JB HAGG 1883).
- von Planta, Peter Conradin: Glossen zu den Churer Todesbildern, in: Vermischte Dichtungen, Bern 1897, S. 165–178.
- von Salis, [Nikolaus]: Siegel und Wappen der Familie von Salis., in: Schweizer Archiv für Heraldik, Bd. 41 (1927), Nr. 1, S. 1–20.
- von Sandart, Joachim/Klemm, Christian: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680. In ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm, 3 Bde., Nördlingen 1994.
- von Waldkirch, Bernhard: Albrecht Dürer – Holzschnittzeichner und Kupferstecher, in: Albrecht Dürer. Meisterstiche. Sammlung Landammann Dietrich Schindler, Zürich 2006, S. 20–43.
- Waetzoldt, Wilhelm: Dürer und seine Zeit, Wien 1935.
- Warda, Susanne: Memento mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, Köln 2011.
- Warger, Doris: Zu den Churer Todesbildern aus restauratorischer Sicht, in: Kunst und Kultur Graubünden. Bündner Jahrbuch 2019, 61. Jahrgang, Neue Folge, Chur 2018, S. 145–150 (= Warger 2018b).
- Warncke, Carsten-Peter: Stil und Form – Holbein und das Medium Druckgraphik, in: ZAK Bd. 55 (1998), S. 293–304.
- Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996 (2. Aufl.).

- Wartenberg, Imke: Bilder der Rechtsprechung. Spätmittelalterliche Wandmalereien in Regierungsräumen italienischer Kommunen, *Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft*, Bd. 11, Berlin/Boston 2015.
- Weber, Bruno: Graubünden in alten Ansichten. Landschaftsporträts reisender Künstler vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert, *Schriftenreihe des Rätischen Museums Chur*, Bd. 29, Chur 1984.
- Weber, Gaby/Rutishauser, Hans: Die Todesbilder aus dem Bischöflichen Schloss in Chur. Ein Vorbericht, in: *Jahresberichte des Archäologischen Dienstes und der Denkmalpflege Graubünden 2005*, Chur 2006, S. 108–115.
- Weber, Gaby: Die Todesbilder aus dem bischöflichen Schloss in Chur, in: *L' Art Macabre*, Bd. 11, 11. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Bamberg 2010, S. 261–274.
- Weber, Gaby: Die Todesbilder aus dem bischöflichen Schloss in Chur. Beobachtungen zur bildnerischen Wiedergabe und ihrer Rezeption, in: Knöll, Stefanie (Hg.): *Totentanz Reloaded. Zum Verhältnis von Original und Reproduktion*, *Schriften der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*, Bd. 3, Düsseldorf 2011, S. 134–155 (= Weber 2011a).
- Weber, Gaby: Die Todesbilder aus dem bischöflichen Schloss in Chur. Musikalische Aspekte, in: *Fund-Stücke – Spuren-Suche*, hg. von Adriano Boschetti-Maradi, Barbara Dieterich, Lotti Frascoli, Jonathan Frey, Ylva Meyer und Saskia Roth, *Zurich Studies in the History of Art*, Berlin 2011, S. 426–443 (= Weber 2011b).
- Weber, Gaby: Die Todesbilder im Bischöflichen Schloss in Chur, in: *Kunst und Kultur Graubünden. Bündner Jahrbuch 2019*, 61. Jahrgang, Neue Folge, Chur 2018, S. 151–158.
- Weber, Ingrid: *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500–1650. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen*, 2 Bde., München 1975.
- Wehrens, Hans Georg: Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. Vorbilder – Verbreitung – Bedeutende Darstellungen, in: *Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins «Schau-ins-Land»*, 128. Jahreshft 2009, S. 21–58, hier S. 42–44.
- Wehrens, Hans Georg: *Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. «Muos ich doch dran – und weis nit wan»*, Regensburg 2012, S. 150–151.
- Welzig, Werner (Hg.): *Erasmus von Rotterdam. Ausgewählte Schriften*, Bd. 1, Darmstadt 1968.
- Wiemann, Elsbeth: Die Graue Passion von Hans Holbein d. Ä. – Ein Resümee, in: Wiemann, Elsbeth (Hg.): *Hans Holbein d. Ä. Die Graue Passion in ihrer Zeit*, *Ostfildern 2010*, S. 51–73 (= Wiemann 2010a).
- Wiemann, Elsbeth: Zur monochromen Bildgestaltung, in: Wiemann, Elsbeth (Hg.): *Hans Holbein d. Ä. Die Graue Passion in ihrer Zeit*, *Ostfildern 2010*, S. 123–145 (= Wiemann 2010b).
- Wiemann, Elsbeth: Die Graue Passion von Hans Holbein d. Ä. Zwölf Darstellungen nach dem Leiden Christi, in: *Hans Holbein d. Ä., Die Graue Passion*, *Staatgalerie Stuttgart*, hg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Staatgalerie Stuttgart, *Patrimonia 287*, Stuttgart 2016, S. 11–89.
- Winzinger, Franz: *Wolf Huber. Das Gesamtwerk*, 2 Bde., München/Zürich 1979.
- Wölfflin, Heinrich: *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905.
- Wölfflin, Heinrich: Über das Rechts und Links im Bilde. Paul Wolters zum 70. Geburtstag, in: *Heinrich Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, Basel 1941 (Nachdruck), S. 82–90.
- Wolgast, Eike: Die Klerusdarstellungen in den oberdeutschen Totentänzen und in Holbeins «Bildern des Todes», in: *Krimm, Konrad/John, Herwig (Hgg.): Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum fünfundsechzigsten Geburtstag*, Sigmaringen 1997, S. 197–219.
- Woltmann, Alfred: *Holbein und seine Zeit*, Bd. 2, Leipzig 1868, S. 130.

- Woltmann, Alfred: Holbein und seine Zeit, Bd. 1, Leipzig 1874 (2. Aufl.).
- Woltmann, Alfred: Holbein und seine Zeit, Bd. 2, Leipzig 1876 (2. Aufl.), S. 178.
- Woltmann, Alfred: Die Todesbilder in Chur, in: Kunst-Chronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 13 (1878), Nr. 18, Sp. 281–285 (= Woltmann 1878a).
- Woltmann, Alfred: Die Todesbilder in Chur (Schluss), in: Kunst-Chronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 13 (1878), Nr. 19, Sp. 299–302 (= Woltmann 1878b).
- Wüest, Josef: Ein nackter Geselle beim Spiel. Die Ilanzer Totentanz-Bilder begeistern die internationalen Experten, in: Die Südostschweiz, 4.1.2006.
- Wunderlich, Uli: Ubique Holbein: Drei Totentanzwerke aus drei Jahrhunderten, Zürich 1998 (= Wunderlich 1998a).
- Wunderlich, Uli: Ein Bild verändert sich. Die Bedeutung der neuentdeckten Gouachen für die Rekonstruktion des Basler Totentanzes, in: Europäische Totentanz-Vereinigung (Hg.): Totentanz-Forschungen. 9. Internationaler Totentanz-Kongress 17. bis 20. September 1998, Düsseldorf 1998, S. 131–139 (= Wunderlich 1998b).
- Wunderlich, Uli: Zwischen Kontinuität und Innovation – Totentänze in illustrierten Büchern der Neuzeit, in: «Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen». Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Wiesbaden 2000, S. 137–202.
- Wunderlich, Uli: Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Freiburg i. Br. 2001, hier S. 80.
- Wunderlich, Uli/Mörgeli, Christoph: Ein Zürcher Totentanz nach Hans Holbein, in: Zürcher Taschenbuch 2003, Neue Folge, Jg. 123, Zürich 2002, S. 1–67.
- Wyss, Alfred: Restaurierungsgeschichte der Wandmalereien in der Klosterkirche bis 1960, in: Die mittelalterlichen Wandmalereien im Kloster Müstair. Grundlagen zu Konservierung und Pflege, hg. von Alfred Wyss und Mitarbeitern der Kantonalen Denkmalpflege Graubünden, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 22, S. 51–61.
- Zinsli, Paul: Die Churer Todesbilder, in: ASA, Neue Folge, Bd. 39 (1937), S. 47–66.
- Zinsli, Paul: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel (etwa 1484 bis 1530) in den Nachbildungen von Albrecht Kauw (1649), Bern 1953.
- Zitzlsperger, Philipp: Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte, Berlin 2008.
- Zöhl, Caroline: «Mors de la pomme» und «Accidents de l'homme». Ein französischer szenischer Todeszyklus vor Hans Holbein, in: L' Art Macabre, Bd. 5, 5. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Düsseldorf 2004, S. 241–256.
- Zöhl, Caroline: Der Triumph des Todes in szenischen Bildern vor Holbein: «Le mors de la pomme» und «Accidents de l'homme», in: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute. Katalog der Ausstellung im Museum Schnütgen Köln, 6. September bis 26. November 2006, Bd. I, hg. von Andrea von Hülsen-Esch und Hiltrud Westermann-Angerhausen in Zusammenarbeit mit Stefanie Knöll, Köln 2006, S. 133–143.
- Zucker, M.: Die Würdigung des Stiches «Ritter, Tod und Teufel» von Dürer., in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, Stuttgart 1899, S. 129–132.
- Zucker, M.: Nochmals Dürers Ritter, Tod und Teufel., in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, Stuttgart 1901, S. 17–19.

6 Aktenverzeichnis zur Restaurierungsgeschichte<sup>53</sup>

Datum	Dokument	Archiv
4.3.1877	Kostenanschlag über bauliche Veränderungen im Schloss, darin Position zur Steinhauerarbeit «beim Todtentanz» Bischöfliches Schloss, Umbauten, Lose Akten (1870–1879)	BAC
1.10.1881	Brief von Dr. Peter Conradin von Planta, Präsident der Historisch-antiquarischen Gesellschaft Graubünden, und Pl. [Placidus] Plattner an den Bischof von Chur [Franz Konstantin Rampa] Jurismappe 5: Bischöfliches Schloss. Umbauten, Lose Akten (1880–1889). Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 37.	BAC
29.12.1881	Brief von Peter Conradin von Planta an [Franz Konstantin Rampa] Jurismappe 5: Bischöfliches Schloss. Umbauten, Lose Akten (1880–1889). Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 37.	BAC
3.2.1882	Brief von Peter Conradin von Planta an [Franz Konstantin Rampa] Jurismappe 5: Bischöfliches Schloss. Umbauten, Lose Akten (1880–1889). Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 37.	BAC
1.3.1882	Brief von Peter Conradin von Planta an [Franz Konstantin Rampa] Jurismappe 5: Bischöfliches Schloss. Umbauten, Lose Akten (1880–1889) Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 37.	BAC
20.5.1882	Rechnung von Benedict Hartmann, Schreiner, für die Verlegung der Todesbilder vom Bischöflichen Schloss ins Rätische Museum	RM
28.9.1892	Brief von Pl. [Placidus] Plattner und F. [Fritz] Jecklin an Bischof J. F. [Johannes Fidelis] Battaglia Mappe 11 Transkription von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 26.	BAC

<sup>53</sup> Bei der ersten Erwähnung einer Person werden ihr akademischer Titel, Vorname, Name und die Funktion aufgeführt, bei weiteren Nennungen nur noch der Vorname und Name. – Mit eckigen Klammern sind Personen bezeichnet, deren Name im entsprechenden Dokument abgekürzt ist oder fehlt, auf die aber aus dem Zusammenhang geschlossen werden kann.

Datum	Dokument	Archiv
16.3.1931	Brief von Prof. Dr. F. [Friedrich] Pieth, Präsident der Historisch-antiquarischen Gesellschaft Graubünden, Chur, und Pfarrer B. [Benedikt] Hartmann an J. Fetz, Bischöflicher Verwalter Jurismappe 4: Bischöfliches Schloss. Umbauten, Lose Akten (1930–1939) Transkripton von Leza Dosch: Dosch 2012b, S. 46.	BAC
17.7.1942	Brief von Dr. Rudolf Riggenbach, Leiter der Denkmalpflege des Kantons Basel-Stadt, an Prof. Lorenz Joos, Konservator des Rätischen Museums, Chur	RM
24.7.1942	Telegramm von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos, Tenna	RM
28.7.1942	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
29.10.1942	Brief von Rudolf Riggenbach an die Leihgeber der Ausstellung «Der Tod von Basel und die Schweiz. Totentänze»	RM
17.11.1942	Brief von Rudolf Riggenbach an den Direktor des Rätischen Museums	RM
20.11.1942	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM
11.12.1942	Brief von Lorenz Joos an Bischof Dr. Christianus Caminada	RM
11.12.1942	Brief von Lorenz Joos an Dr. Erwin Poeschel	RM
11.12.1942	Brief von Lorenz Joos an Linus Birchler, Präsident der Eidgenössischen Kommission für historische Kunstdenkmäler	RM
14.12.1942	Brief von Linus Birchler an Lorenz Joos	RM
14.12.1942	Brief von Erwin Poeschel an Lorenz Joos	RM
16.12.1942	Brief von Lorenz Joos an Erwin Poeschel	RM
31.12.1942	Brief von Rudolf Riggenbach an Dr. Dr. h. c. Gadiant Engi, Vize-Präsident und Delegierter des Verwaltungsrates der Gesellschaft für Chemische Industrie in Basel	EAD, RM
2.1.1943	Brief von [Erwin Poeschel?] an Rudolf Riggenbach	RM
2.1.1943	Brief von Erwin Poeschel an Lorenz Joos	RM
6.1.1943	Brief von Gadiant Engi an Rudolf Riggenbach	EAD, RM
4.2.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
4.2.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Christianus Caminada	EAD
9.2.1943	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM



Datum	Dokument	Archiv
13.2.1943	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM
16.2.1943	Brief von Lorenz Joos an Erwin Poeschel	RM
18.2.1943	Brief von Linus Birchler an Lorenz Joos	EAD, RM
19.2.1943	Brief von Erwin Poeschel an Lorenz Joos	EAD, RM
22.2.1943	Brief von Lorenz Joos an Christianus Caminada	RM
27.2.1943	Postkarte von Linus Birchler an Lorenz Joos	RM
2.3.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD, RM
3.3.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
5.3.1943	Brief von Linus Birchler an Rudolf Riggenbach	RM
17.3.1943	Brief von [Rudolf Riggenbach] an Christianus Caminada	RM
17.3.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
22.3.1943	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM
23.3.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
27.3.1943	Brief von Lorenz Joos an Gadiant Engi	RM
29.3.1943	Brief von Lorenz Joos an Christianus Caminada	RM
30.3.1943	Brief von Gadiant Engi an Lorenz Joos	RM
1.4.1943	Brief von Lorenz Joos an Gadiant Engi	RM
1.4.1943	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM
2.4.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
2.4.1943	Kostenvoranschlag für Restaurierung des Churer Totentanzes	EAD, RM
3.4.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Christianus Caminada	EAD, RM
3.4.1943	Brief von [Rudolf Riggenbach] an Gadiant Engi	RM
5.4.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD
8.4.1943	Brief von Gadiant Engi an Lorenz Joos	RM
8.4.1943	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	EAD, RM
9.4.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD
12.4.1943	Brief von Dompropst [Emilio] <sup>54</sup> Lanfranchi an Linus Birchler	EAD
16.4.1943	Brief von Linus Birchler an Rudolf Riggenbach	EAD

Datum	Dokument	Archiv
17.4.1943	Brief vom Bau- und Forstdepartement des Kantons Graubünden an das Kantonsbaumeisteramt [Graubünden]	RM
5.5.1943	Brief von Kantonsbaumeister [Johann Eusebius] Willi an Rudolf Riggenbach	EAD, RM
7.5.1943	Brief von [Rudolf Riggenbach] an [Johann Eusebius] Willi	EAD, RM
7.5.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
7.5.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD
10.5.1943	Beschluss des Kleinen Rats des Kantons Graubünden, die Renovation des Totentanzzimmers mit einem Beitrag zu unterstützen, Protokoll Nr. 1360	RM
16.5.1943	Brief von Linus Birchler an Rudolf Riggenbach	EAD
26.5.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD
29.5.1943	Brief von Dr. Hermann Holderegger, Sekretär der Eidgenössischen Kommission für historische Kunstdenkmäler, Zürich, an Linus Birchler	EAD
2.6.1943	Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach	EAD
4.6.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger	EAD
9.6.1943	Brief von Hermann Holderegger an Linus Birchler	EAD
10.6.1943	Brief von Hermann Holderegger an Rudolf Riggenbach	EAD
14.6.1943	Brief von Hermann Holderegger an Linus Birchler	EAD, RM
15.6.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger	EAD
3.7.1943	Brief vom Eidgenössischen Departement des Innern, Bern, an das bischöfliche Ordinariat Chur	EAD, RM
7.7.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
20.7.1943	Eidgenössisches Departement des Innern, Bedingungen für die Bewilligung eines Bundesbeitrages	EAD
20.7.1943	Kanton Graubünden, Departements-Verfügung	RM
24.7.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an [Lorenz Joos?]	RM
26.7.1943	Brief von Lorenz Joos an das Eidgenössische Departement des Innern	RM
26.7.1943	Brief von Lorenz Joos an Christianus Caminada	RM
30.7.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD

Datum	Dokument	Archiv
1.8.1943	Brief von [Linus Birchler] an Rudolf Riggenbach	EAD
4.8.1943	Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach	EAD
4.8.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD
25.8.1943	Brief vom Eidgenössischen Departement des Innern an das bischöfliche Ordinariat Chur	RM
1.9.1943	Brief von [Rudolf Riggenbach] an Fotograf [Walter] Zurlinden	RM
1.9.1943	Brief von [Rudolf Riggenbach] an [Johann Eusebius] Willi	RM
1.9.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
4.9.1943	Brief von Linus Birchler an Lorenz Joos	RM
4.9.1943	Brief von Lorenz Joos an Christianus Caminada	RM
4.9.1943	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM
14.9.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
18.9.1943	Brief von Lorenz Joos an Linus Birchler	RM
22.9.1943	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM
24.9.1943	Brief von Linus Birchler an Lorenz Joos	RM
28.9.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
28.9.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD, RM
Sept. 1943	Postkarte von Erwin Poeschel an Lorenz Joos	RM
2.10.1943	Brief von [Linus Birchler] an Rudolf Riggenbach	EAD
4.10.1943	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM
6.10.1943	Brief von Lorenz Joos an Erwin Poeschel	RM
6.10.1943	Brief von Lorenz Joos an Bundesrat Dr. [Philipp] Etter, Departement des Innern	RM
7.10.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
7.10.1943	Brief von Lorenz Joos an Gadiant Engi	RM
7.10.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD
8.10.1943	Brief von Linus Birchler an Lorenz Joos	RM
9.10.1943	Postkarte von Erwin Poeschel an Lorenz Joos	RM
9.10.1943	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM
11.10.1943	Brief von [Philipp] Etter an Lorenz Joos	RM
11.10.1943	Brief von Gadiant Engi an Lorenz Joos	RM

Datum	Dokument	Archiv
14.10.1943	Brief von [Hermann Holderegger] an die Schweizerische Depeschenagentur, Zürich	EAD
14.10.1943	Brief von [Hermann Holderegger] an die Redaktion der Neuen Zürcher Zeitung, Zürich	EAD
23.10.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
26.10.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD
27.10.1943	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM
28.10.1943	Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach	EAD
29.10.1943	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	RM
4.11.1943	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM
2.12.1943	Brief von [Hermann Holderegger] an das Eidgenössische Departement des Innern	EAD
12.1.1944	Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach	EAD
14.1.1944	Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger	EAD
15.1.1944	Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach	EAD
2.2.1944	Brief von Rudolf Riggenbach an [Johann Eusebius] Willi	EAD
24.3.1944	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	EAD
9.8.1944	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD
29.8.1944	Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach	EAD
31.8.1944	Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger	EAD
31.8.1944	Brief von [Hermann Holderegger] an Linus Birchler	EAD
1.9.1944	Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach	EAD
1.9.1944	Brief von [Hermann Holderegger] an Linus Birchler	EAD
6.9.1944	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD
12.10.1944	Brief von [Rudolf Riggenbach] an Regierungsrat R. [Rudolf] Planta	EAD
23.10.1944	Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach	EAD

Datum	Dokument	Archiv
7.11.1944	Beschluss des Kleinen Rats des Kantons Graubünden, die Restaurierung der Todesbilder mit einem Beitrag zu unterstützen, Protokoll Nr. 2948	RM
[Herbst 1944]	Flyer Rätisches Museum	RM
[Herbst 1944]	Text für Inschrift beim Totentanz	RM
7.12.1944	Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger	EAD
9.12.1944	Brief von Hermann Holderegger an Rudolf Riggenbach	EAD
9.1.1945	Brief von [Hermann Holderegger] an Lorenz Joos	EAD
13.7.1945	Brief von [Hermann Holderegger] an Herrn Schaub, Archiv für historische Kunstdenkmäler, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich	EAD
15.7.1945	Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach	EAD
17.7.1945	Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger	EAD
6.11.1945	Brief von Rudolf Riggenbach an das Eidgenössische Departement des Innern	EAD
14.11.1945	Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger	EAD
16.1.1946	Brief von [Hermann Holderegger] an das Eidgenössische Departement des Innern	EAD
16.1.1946	Brief von [Hermann Holderegger] an Lorenz Joos	EAD
21.1.1946	Brief von Rudolf Riggenbach an Linus Birchler	EAD
5.2.1946	Brief von Carl Eggerling an [Lorenz Joos]	RM
12.2.1946	Brief von Lorenz Joos an Carl Eggerling	RM
24.6.1946	Brief von Rudolf Riggenbach an Hermann Holderegger	EAD
19.10.1946	Brief von Hermann Holderegger an Lorenz Joos	EAD
25.10.1946	Brief von Lorenz Joos an Hermann Holderegger	EAD
28.10.1946	Brief von Hermann Holderegger an Kantonsbaumeister H. [Heinrich] Peter, Zürich	EAD
28.10.1946	Brief von [Hermann Holderegger] an Lorenz Joos	EAD
17.8.1948	Brief von Architekt Walther Sulser an Hermann Holderegger	EAD
18.8.1948	Brief von [Hermann Holderegger] an Walther Sulser	EAD

Datum	Dokument	Archiv
23.8.1948	Brief von Walther Sulser an Hermann Holderegger	EAD
26.8.1948	Brief von [Hermann Holderegger] an Rudolf Riggenbach	EAD
26.8.1948	Brief von [Hermann Holderegger] an Walther Sulser	EAD
1.9.1948	Brief von Rudolf Riggenbach an Lorenz Joos	EAD, RM
6.9.1948	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM
14.10.1948	Brief von Lorenz Joos an Rudolf Riggenbach	RM
18.11.1953	Brief von [Hermann Holderegger] an Walther Sulser	EAD
2.12.1953	Brief von Walther Sulser an [Hermann] Holderegger	EAD
5.2.1957	Brief von [Dr. Hercli Bertogg <sup>55</sup> ], Konservator des Rätischen Museums, an Rudolf Riggenbach	RM
11.2.1957	Brief von Rudolf Riggenbach an [Hercli Bertogg]	RM
28.5.1957	Brief von Rudolf Riggenbach an [Hercli Bertogg]	RM
20.6.1957	Brief von [Hercli Bertogg] an Rudolf Riggenbach	RM
13.8.1957	Brief von Walther Sulser an Rudolf Riggenbach	RM
10.9.1957	Brief von [Hercli Bertogg] an Rudolf Riggenbach	RM
16.9.1957	Brief von Rudolf Riggenbach an die Direktion der Ciba AG, Basel	RM
26.9.1957	Brief von Rudolf Riggenbach an [Hercli Bertogg]	RM
28.9.1957	Brief von Rudolf Riggenbach an [Hercli Bertogg]	RM
1.10.1957	Brief von [Hercli Bertogg] an Rudolf Riggenbach	RM
7.12.1957	Brief von [E. Schaufelberger] an F. X. [Franz Xaver] Sauter, Restaurator, Rorschach	RM
10.12.1957	Brief von F. X. [Franz Xaver] Sauter an E. Schaufelberger	RM
23.9.1958	Brief von [E. Schaufelberger] an F. X. [Franz Xaver] Sauter	RM
6.10.1958	Brief von F. X. [Franz Xaver] Sauter an E. Schaufelberger	RM

<sup>55</sup> Hercli Bertogg (1903–1958) war von 1955 bis 1958 Konservator des Rätischen Museums. Vgl. Erb 1979, S. 24.

Datum	Dokument	Archiv
1.8.1963	Brief von M. Louis, Istituto Internazionale Di Studi Liguri, Montpellier, an den Konservator des Rätischen Museums	RM
13.8.1963	Brief von M. Zenchalli, Rätisches Museum, an M. Louis	RM
17.8.1963	Brief von M. Louis an den Konservator des Rätischen Museums	RM
15.3.1969	Prof. Oskar Emmenegger, Restaurator, Merlischachen, Untersuchung Wandmalerei «Totentanz» und Offerte für die Konservierung	RM, DP GR
17.3.1969	Brief von M. Zenchalli an Dr. Alfred Wyss, Leiter der Denkmalpflege des Kantons Graubünden	DP GR
20.3.1969	Brief von Alfred Wyss an Dr. Hans Erb <sup>56</sup> , Direktor des Rätischen Museums	RM, DP GR
9.6.1970	[Hans Erb], Aktennotiz einer Besprechung mit Giuseppe Pelican	RM
4.8.1970	Aktennotiz einer Besprechung mit Oskar Emmenegger	RM
14.1.1971	Aktennotiz einer Besprechung mit Alfred Wyss	RM
5.2.1971	Oskar Emmenegger, Wandmalerei «Totentanz», Restaurierungsofferte	RM
5.2.1971 (?)	Aktennotiz einer Besprechung von Prof. Dr. A. [Alfred A.] Schmid, Freiburg i. Ü., und C. v. [Conradin von] Planta	RM
2.8.1972	Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Doerner Institut, Rechnung Nr. 3039, für maltechnische Untersuchungen an Oskar Emmenegger	RM
30.7.1973	Aktennotiz einer Besprechung von Hans Erb, Alfred Wyss und Alfred A. Schmid	RM
15.7.1975	Notizen eines Telefongesprächs von Dr. Leonarda von Planta <sup>57</sup> mit Alfred Wyss	RM
10.11.1975	Oskar Emmenegger, Offerte Wandmalerei «Totentanz»	RM, DP GR
12.1.1976	Dr. Hermann Kühn, München, Untersuchungsbericht zur Maltechnik der Todesbilder	RM, DP GR

<sup>56</sup> Hans Erb (1910–1986) war von 1960 bis 1976 Direktor des Rätischen Museums. Vgl. Erb 1979, S. 24.

<sup>57</sup> Leonarda von Planta (1920–2005) war von April 1969 bis Ende 1975 wissenschaftliche Assistentin und von Januar 1976 bis Mitte 1982 Direktorin des Rätischen Museums. Vgl. Erb 1979, S. 24; JB HAGG 1981, S. 183; Simonett 2005, S. 44.

Datum	Dokument	Archiv
2.2.1976	Aktennotiz einer Besprechung von Leonarda von Planta, Alfred Wyss, Oskar Emmenegger und [Josmar] Lengler	RM
15.3.1976	Brief von Giusep Pelican an Leonarda von Planta	RM, DP GR
2.7.1976	Brief von Leonarda von Planta an Alfred Wyss	RM, DP GR
2.7.1976	Denkmalpflege des Kantons Graubünden, Subventionsgesuch an den Bund	DP GR
31.8.1976	Brief von Alfred Wyss an das Eidgenössische Amt für kulturelle Angelegenheiten, Bern	RM, DP GR
2.9.1976	Brief von Diego Giovanoli, Denkmalpflege des Kantons Graubünden, an Oskar Emmenegger	DP GR
30.9.1976	Brief vom Eidgenössischen Amt für kulturelle Angelegenheiten an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden	DP GR
30.9.1976	Brief von Diego Giovanoli an das Eidgenössische Amt für kulturelle Angelegenheiten	DP GR
8.10.1976	Oskar Emmenegger, Überweisung der Rechnung von Hermann Kühn an das Rätische Museum	RM, DP GR
25.11.1976	Brief von Alfred Wyss an das Eidgenössische Archiv für Denkmalpflege, Bern	RM, DP GR
29.11.1976	Brief vom Eidgenössischen Amt für kulturelle Angelegenheiten an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden	RM, DP GR
15.12.1976	Helvetia Schweizerische Feuerversicherungs-Gesellschaft St. Gallen, Generalpolice Nr. 486.510	RM
15.12.1976	Rätisches Museum, Ausleihschein Totentanz aus dem bischöflichen Schloss in Chur	RM
20.12.1976	Paul Tobler AG, Metallbau, Haldenstein GR, Rechnung für Flacheisenwinkel	RM
20.12.1976	Aktennotiz einer Besprechung von Alfred Wyss mit Leonarda von Planta	DP GR
22.12.1976	Helvetia Schweizerische Feuerversicherungs-Gesellschaft St. Gallen, Generalpolice Nr. 486.510	RM
22.12.1976	Rätisches Museum, Ausleihschein Totentanz aus dem bischöflichen Schloss in Chur	RM
24.12.1976	Max und Carl Hagmayer, Andeer, Rechnung für den Transport der Todesbilder von Chur nach Andeer	RM



Datum	Dokument	Archiv
12.1.1977	Steinmetz A. [Andreas] Walser, Zug, Rechnung für Demontage und Transport der Todesbilder von Chur nach Merlischachen, bzw. Andeer	RM
15.1.1977	Arn und Joos Restaurierungsatelier, Andeer, Totentanzbilder, Rechnung für geleistete Restauratorenarbeit	RM
24.1.1977	Gebr. Kuoni Chur AG, Rechnung für Transport der Todesbilder	RM
24.1.1977	Oskar Emmenegger, Rechnung Wandmalerei «Totentanz»	RM
12.10.1977	Brief von Willy Arn und Jörg Joos an Leonarda von Planta	RM
28.11.1977	Oskar Emmenegger, Offerte Wandmalerei «Totentanz»	RM, DP GR
5.12.1977	Raymund Caluori AG, Chur und Davos, Offerte für die Anfertigung von Konstruktionsteilen für Wandelemente	RM, DP GR
6.12.1977	Brief von Alfred Wyss an Alfred A. Schmid	RM, DP GR
13.1.1978	Aktennotiz einer Besprechung von Alfred A. Schmid, Oskar Emmenegger, Jörg Joos und Vertretern des Rätischen Museums	RM, DP GR
18.2.1978	Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 1 Wandmalerei «Totentanz»	RM
27.2.1978	Oskar Emmenegger, Rechnung «Totentanz»	RM, DP GR
8.3.1978	Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 2 Wandmalerei «Totentanz»	RM
31.10.1978	Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Nr. 2 Wandmalerei «Totentanz», visiert von Oskar Emmenegger	RM, DP GR
7.11.1978	Oskar Emmenegger, Merlischachen, und Willy Arn und Jörg Joos, Andeer, Rechnung Wandmalerei «Totentanz»	RM, DP GR
9.11.1978	Brief von H. [Heinrich] <sup>58</sup> Moser, Rätisches Museum, an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden	RM, DP GR

Datum	Dokument	Archiv
12.12.1978	Brief von Diego Giovanoli an das Eidgenössische Amt für kulturelle Angelegenheiten	DP GR
15.1.1979	H. [Heinrich] Moser, Aktennotiz an die Finanzkontrolle des Kantons Graubünden	RM
9.4.1979	Besprechungsnotiz einer Besprechung von Leonarda von Planta, Dr. Hans Rutishauser, Leiter der Denkmalpflege des Kantons Graubünden, und H. Leuenberger, Hochbauamt	DP GR
21.5.1979	Brief von W. Krähenbühl, Bundesamt für Kulturpflege, Bern, an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden	RM, DP GR
28.12.1979	Abrechnung Rätisches Museum	RM, DP GR
4.1.1980	Brief von hm [Heinrich Moser] an Oskar Emmenegger	RM
[Jan. 1980]	Brief von Th. Mäder an [Heinrich] Moser	RM, DP GR
8.4.1980	Brief von Jörg Joos an Leonarda von Planta	RM, DP GR
31.5.1980	Gebr. Kuoni Chur AG, Rechnung für Transport der Todesbilder	RM, DP GR
17.6.1980	Jörg Joos, Rechnung für Transport der Todesbilder	RM, DP GR
7.10.1980	Brief von Leonarda von Planta an Oskar Emmenegger	RM
5.11.1980	Zusammenstellung der Kosten von hm [Heinrich Moser]	RM
21.11.1980	Brief von Giusep Pelican an Leonarda von Planta	RM
21.1.1981	Gebr. Kuoni Chur AG, Rechnung für Transport der Todesbilder	RM, DP GR
16.2.1981	Aktennotiz IPI [Leonarda von Planta]	RM
27.3.1981	hm [Heinrich Moser], Aktennotiz eines telefonischen Anrufs von Alfred Wyss zur Kenntnis an Leonarda von Planta	RM
19.10.1981	Brief von Conr. [Conrad] Hail, Präsident der Stiftung Rätisches Museum, an den Stiftungsrat des Rätischen Museums	RM
2.9.1982	hm [Heinrich Moser], Interne Erläuterung zum «Totentanz»	RM

Datum	Dokument	Archiv
26.10.1982	Oskar Emmenegger, Rechnung Wandmalerei «Totentanz»	RM, DP GR
5.11.1982	Brief von hm [Heinrich Moser] an Giusep Pelican mit einer Kostenzusammenstellung	RM
12.11.1982	Brief von Oskar Emmenegger an PD Dr. Ingrid R. Metzger, Direktorin des Rätischen Museums	RM, DP GR
16.11.1982	Brief von Ingrid R. Metzger an Oskar Emmenegger	RM
11.12.1984	Brief von Diego Giovanoli an das Bundesamt für Kulturpflege	DP GR
10.4.1985	Brief von Dr. B. [Bertrand] Utzinger an das Rätische Museum	RM
7.8.1985	Brief von Diego Giovanoli an Ingrid R. Metzger	RM, DP GR
23.8.1985	Brief von Paul Lampert an Diego Giovanoli	RM, DP GR
4.9.1985	Brief von Mechthild Kunath an Ingrid R. Metzger	RM
10.9.1985	Brief von Ingrid R. Metzger an Mechthild Kunath	RM
20.9.1985	Protokoll einer Besprechung von Giusep Pelican, Alfred Wyss, Prof. Dr. Hans Rudolf Sennhauser, Architekt M. [Moritz] Räber und Hans Rutishauser	RM
5.10.1985	Brief von Hans Rutishauser an Ingrid R. Metzger	RM
18.11.1985	Brief von Ingrid R. Metzger an Giusep Pelican	RM, DP GR
26.11.1985	Brief von Diego Giovanoli an das Bundesamt für Kulturpflege	RM, DP GR
27.11.1985	Brief von W. Krähenbühl, Bundesamt für Kulturpflege, an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden	RM, DP GR
14.1.1986	Brief von Alfred Wyss an das Bundesamt für Kulturpflege	DP GR
24.1.1986	Brief von H. R. Doerig, Bundesamt für Kulturpflege, an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden	RM, DP GR
20.3.1986	la [Paul Lampert], Aktennotiz	RM
16.4.1986	A. Frank, Denkmalpflege des Kantons Graubünden, Sitzungseinladung	RM
9.5.1986	Kurzprotokoll der Sitzung vom 9.5.1986	RM, DP GR
12.5.1986	Brief von Paul Lampert an das [kantonale] Finanz- und Militärdepartement	RM

Datum	Dokument	Archiv
16.5.1986	la [Paul Lampert], Aktennotiz einer Besprechung von Ingrid Metzger und Dr. iur. S. Vonmoos	RM
20.5.1986	Ingrid R. Metzger, Anmerkungen des Rätischen Museums zum Kurzprotokoll der Kantonalen Denkmalpflege vom 12. Mai 1986	RM, DP GR
30.5.1986	Brief von Paul Lampert an Dr. Chr. Jörg, Kantonsbibliothek, Dr. B. Stutzer, Kunstmuseum, Dr. S. Margadant, Staatsarchiv, R. Jäger, Kant. Turnhalle Sand	DP GR
29.1.1987	Brief von S. Sprecher, Schweizerische Mobiliar, an das Rätische Museum	RM, DP GR
1.2.1987	Brief von Ingrid R. Metzger an Giusep Pelican	RM, DP GR
3.2.1987	Aktennotiz der Kantonalen Denkmalpflege	DP GR
6.2.1987	Giusep Pelican, Einladung zu einer Informationssitzung	DP GR
12.6.1987	Brief von Dr. Alfred Defago, Direktor des Bundesamtes für Kulturpflege, an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden	RM, DP GR
16.6.1987	Brief von Dr. Cäsar Menz, Sektionschef des Bundesamtes für Kulturpflege, an die Denkmalpflege des Kantons Graubünden	DP GR
19.6.1987	Brief von Cäsar Menz an das Rätische Museum	RM
Nov. 1991	Spirig.Kask.Mermod Architekten und Rudolf Fontana, Architekt, Kathedrale Chur. Vorprojekt Restaurierung 1991	DP GR
5.11.1997	Brief von Dr. Jutta Schuchard, Museum für Sepulkralkultur Kassel, an das bischöfliche Ordinariat Chur	BAC
25.5.1998	Brief von Prof. Dr. Reiner Sörries, Museum für Sepulkralkultur Kassel, an Bischof Wolfgang Haas	RM
25.5.1998	Brief von Reiner Sörries an Hans Rutishauser	RM
16.6.1998	Brief von Hans Rutishauser an Reiner Sörries	RM, DP GR
10.9.1998	Brief von Dr. Hans Jörg Keel an Hans Rutishauser	DP GR
12.3.1999	Brief von Hans Jörg Keel an Bischof Amédée Grab	DP GR
4.12.2000	Brief von Nationalrat PD Dr. Christoph Mörgeli an Ingrid R. Metzger	RM
8.12.2000	Brief von Ingrid R. Metzger an Christoph Mörgeli	DP GR
8.12.2000	Brief von Ingrid R. Metzger an Hans Rutishauser	DP GR

Datum	Dokument	Archiv
10.1.2001	Brief von Christoph Mörgeli an Hans Rutishauser	DP GR, RM
18.1.2001	Brief von Hans Rutishauser an Christoph Mörgeli	DP GR, RM
22.1.2001	Brief von Christoph Mörgeli an Hans Rutishauser	DP GR
2.5.2005	Brief von Domherr Christoph Casetti an Josef Wüest	BEI CH. CASETTI
1.9.2005	Vereinbarung/Übergabeprotokoll zwischen dem Bündner Kunstmuseum und Rätischen Museum Chur, und der MENSA EPISCOPALIS CURIENSIS	RM
11.6.2007	Brief von Josef Wüest an Hans Rutishauser	DP GR
19.7.2007	Brief von Christoph Casetti an Josef Wüest	BEI CH. CASETTI
12.1.2012	Doris Warger, Chur, Todesbilder. Umlagerung in die Räume des zukünftigen Domschatzmuseums, EG. Kostenschätzung	BEI CH. CASETTI

## 7 Verzeichnis der Lithographien, Pausen und Zeichnungen

### Lithographien nach Albert Graeter

---

3. Gefach, Szenen Austreibung aus dem Paradies (3), Arbeit der ersten Eltern (4) und Beinhaus (5)

Vögelin 1878, Taf. I; Weber 2011a, S. 146.

4. Gefach, Szenen Papst (6) und Kaiser (7)

Vögelin 1878, Taf. II; Weber 2011a, S. 147.

5. Gefach, Szene des Königs (8)

Vögelin 1878, Taf. III; Weber 2011a, S. 148.

### Pausen von Albert Graeter

---

2. Gefach, Szenen Schöpfung (1) und Sündenfall (2)

StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1744.

3. Gefach, Szenen Austreibung aus dem Paradies (3), Arbeit der ersten Eltern (4) und Beinhaus (5)

StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1752.

4. Gefach, Szenen Papst (6) und Kaiser (7)

StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1749.

5. Gefach, Szene des Königs (8)

StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1750.

6. Gefach, Szenen Kaiserin (9) und Königin (10)

StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1755.

7. Gefach, Szenen Bischof (11) und Churfürst (12)

StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1754.

8. Gefach, Szene des Abts (13)

StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1741.

9. Gefach, Szenen Graf (15) und Domherr (16)

StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1746.

10. Gefach, Szenen Richter (17) und Fürsprecher (18)

StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1747.

11. Gefach, Szenen Jurist (19) und Prediger (20)

Seitenverkehrte Pause des Juristen: StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1743.

Pause des Predigers: StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1742.

12. Gefach, Szenen Pfarrer (21) und Bettelmönch (22)

StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1748.

13. Gefach, Szenen Jungfrau (23) und Alte Frau (24)  
StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1751.
14. Gefach, Szenen Geizhals (25), Kaufmann (26) und Schiffer (27)  
StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1757.
15. Gefach, Szenen Ritter (28) und Ritter, Tod und Teufel (29)  
StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1745.
16. Gefach, Szenen Braut (30), Alter Mann (31) und Ehepaar (32)  
StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1756.
17. Gefach, Szenen Herzogin (33) und Krämer (34)  
StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1758.
18. Gefach, Szenen Bauer (35) und Kind (36)  
StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1753.

#### **Zeichnungen von Albert Graeter**

---

2. Gefach, Szenen Schöpfung (1) und Sündenfall (2)  
StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1734.
3. Gefach, Szenen Austreibung aus dem Paradies (3), Arbeit der ersten Eltern (4) und Beinhaus (5)  
StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1732.
5. Gefach, Szene des Königs (8)  
StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1731.
8. Gefach, Szene des Abts (13)  
StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1738.
- Zeichnungen eines ornamentierten Bretts (oben) und von den zwei ornamentierten Trennstreifen der Gefache Nrn. 13 und 18 (Mitte, unten)  
StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1740.

#### **Federzeichnungen von Johannes Weber**

---

2. Gefach, Szenen Schöpfung (1) und Sündenfall (2)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 1.
3. Gefach, Szenen Austreibung aus dem Paradies (3), Arbeit der ersten Eltern (4) und Beinhaus (5)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 2; Weber 2011a, S. 150.
4. Gefach, Szenen Papst (6) und Kaiser (7)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 3; Weber 2011a, S. 150.
5. Gefach, Szene des Königs (8)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 6; Weber 2011a, S. 151.

6. Gefach, Szenen Kaiserin (9) und Königin (10)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 4.
7. Gefach, Szenen Bischof (11) und Churfürst (12)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 5.
8. Gefach, Szene des Abts (13)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 17.
9. Gefach, Szenen Graf (15) und Domherr (16)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 7; Caminada 1918, S. 125.
10. Gefach, Szenen Richter (17) und Fürsprecher (18)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 8.
11. Gefach, Szenen Jurist (19) und Prediger (20)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 9.
12. Gefach, Szenen Pfarrer (21) und Bettelmönch (22)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 10.
13. Gefach, Szenen Jungfrau (23) und Alte Frau (24)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 11.
14. Gefach, Szenen Geizhals (25), Kaufmann (26) und Schiffer (27)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 12.
15. Gefach, Szenen Ritter (28) und Ritter, Tod und Teufel (29)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 13.
16. Gefach, Szenen Braut (30), Alter Mann (31) und Ehepaar (32)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 14.
17. Gefach, Szenen Herzogin (33) und Krämer (34)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 15.
18. Gefach, Szenen Bauer (35) und Kind (36)  
RM, ohne Inventar-Nr.; Plattner 1885, Taf. 16.



## 8 Abbildungsnachweis

Taf. I–XXV, XXVIII, XXIX, XXXII–XLIV

Fotos Ralph Feiner, 28. April 2020.

Taf. XXVI, XXVII, XXX, XXXI

Fotos Stephan Kölliker, 8. Juni 2020.

- Abb. 1 Denkmalpflege Graubünden. Foto Reto Führer, Oktober 2009.
- Abb. 2 Vögelin 1878, Anhang.
- Abb. 3 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.26. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 4 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.32. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 5 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.9. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 6 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.40. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 7 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.41. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 8 Foto Ralph Feiner, 28. April 2020.
- Abb. 9 Vögelin 1878, Taf. I. ETH-Bibliothek Zürich, Alte und Seltene Drucke. Sign. Per 134:20-1.
- Abb. 10 Vögelin 1878, Taf. II. ETH-Bibliothek Zürich, Alte und Seltene Drucke. Sign. Per 134:20-2.
- Abb. 11 Vögelin 1878, Taf. III. ETH-Bibliothek Zürich, Alte und Seltene Drucke. Sign. Per 134:20-3.
- Abb. 12 Vögelin 1878, Taf. IV. ETH-Bibliothek Zürich, Alte und Seltene Drucke. Sign. Per 134:20-4.
- Abb. 13 Staatsarchiv des Kantons Zürich, StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1743.
- Abb. 14 Staatsarchiv des Kantons Zürich, StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1742.
- Abb. 15 Staatsarchiv des Kantons Zürich, StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1744.
- Abb. 16 Staatsarchiv des Kantons Zürich, StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1752.
- Abb. 17 Staatsarchiv des Kantons Zürich, StAZH W I 3 410.53 II, Inventar-Nr. 1750.
- Abb. 18 Staatsarchiv des Kantons Zürich, StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1734.
- Abb. 19 Staatsarchiv des Kantons Zürich, StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1732.
- Abb. 20 Staatsarchiv des Kantons Zürich, StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1731.
- Abb. 21 Staatsarchiv des Kantons Zürich, StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1738.
- Abb. 22 Staatsarchiv des Kantons Zürich, StAZH W I 3 410.53 I, Inventar-Nr. 1740.
- Abb. 23 Plattner 1885, Taf. 2.
- Abb. 24 Plattner 1885, Taf. 3.
- Abb. 25 Plattner 1885, Taf. 6.
- Abb. 26 Historisches und Völkerkundemuseum, St. Gallen, Inventar-Nr. HVM 2009.022\_3.
- Abb. 27 Historisches Museum Basel, Inventar-Nr. 1950.103. Foto: P. Portner.
- Abb. 28 Rätisches Museum Chur.

- Abb. 29 Rätisches Museum Chur.
- Abb. 30 Schweizerische Nationalbibliothek, Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege: Dokumentation von Restaurierungen und Grabungen, Dossier EAD-164425; Rätisches Museum Chur, Negativ Nr. 1971.4968.
- Abb. 31 Schweizerische Nationalbibliothek, Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege: Dokumentation von Restaurierungen und Grabungen, Dokument 54303. Foto Walter Zurlinden, Chur. © Foto Wuffli, Chur.
- Abb. 32 Schweizerische Nationalbibliothek, Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege: Dokumentation von Restaurierungen und Grabungen, Dossier EAD-164425; Rätisches Museum Chur, Negativ Nr. 1971.4965.
- Abb. 33 Schweizerische Nationalbibliothek, Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege: Dokumentation von Restaurierungen und Grabungen, Dossier EAD-164425; Rätisches Museum Chur, Negativ Nr. 1971.4964.
- Abb. 34 Foto Ralph Feiner, 28. April 2020.
- Abb. 35–36 Schweizerische Nationalbibliothek, Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege: Dokumentation von Restaurierungen und Grabungen, Dossier EAD-164425.
- Abb. 37 Rätisches Museum Chur.
- Abb. 38–40 Arbeitsgemeinschaft Müller-Fulda / Fasciati & Fontana.
- Abb. 41 Denkmalpflege Graubünden, Nr. G 1196.
- Abb. 42 Foto Ralph Feiner, 28. April 2020.
- Abb. 43 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.36. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 44 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nrn. 1956.76.20 und 1956.76.21. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 45 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.27. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 46 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. KdZ 4835. Foto Dietmar Katz.
- Abb. 47 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.7. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 48 Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Abb. 49 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.38. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 50 Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. 449, fol. 10v.
- Abb. 51 Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. 449, fol. 6v.
- Abb. 52 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.24. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 53 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. Bi.I.623. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 54 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. Bi.I.621. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 55 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. Bi.I.621. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 56 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. Bi.I.620. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 57 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. Bi.I.618. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 58 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. Bi.I.619. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.



- Abb. 86 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.25.  
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 87 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.28.  
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 88 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.29.  
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 89 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.30.  
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 90 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.31.  
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 91 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.33.  
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 92 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.34.  
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 93 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.35.  
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 94 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.37.  
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 95 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2186.39.  
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 96 Aus: Horae B. M. V. 365 gedruckte Stundenbücher der Sammlung  
Bibermühle, Bd. VII, Bibermühle 2015, Nr. 101a. Heribert Ten-  
schert, Bibermühle.
- Abb. 97 Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, Paris.
- Abb. 98 Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Abb. 99 bpk-Bildagentur, Nr. 2.00021187.
- Abb. 100 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Originalband, Inven-  
tar-Nr. A.55. Foto: Kunstmuseum Basel, Jonas Haenggi.
- Abb. 101 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Originalband, Inven-  
tar-Nr. A.55. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 102 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Originalband, Inven-  
tar-Nr. A.55. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 103 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. U.IX.62.  
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 104 Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inventar-Nr. I,60,1b.
- Abb. 105 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. X.2182.  
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 106 Vögelin 1878, S. 4.
- Abb. 107 Foto Thomas Helms.
- Abb. 108 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Museum Faesch, Inven-  
tar-Nr. 1823.2296. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 109 Landesmuseum Hannover – ARTOTHEK.
- Abb. 110 Foto Thomas Helms.
- Abb. 111 Bernisches Historisches Museum, Inventar-Nr. H/822/23. Foto  
Christine Moor.
- Abb. 112 Historisches Museum Basel, Inventar-Nr. 1870.679. Foto: M. Babey.
- Abb. 113 Historisches Museum Basel, Inventar-Nr. 1870.679. Foto: M. Babey.
- Abb. 114 Foto Ralph Feiner, 28. April 2020.
- Abb. 115 Paris, Collections Musée de la musique, E.2057. Foto Jean-Clau-  
de Billing.
- Abb. 116 Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Inventar-Nr. h-  
aldegrevr-wb3-0034.
- Abb. 117 Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Inventar-Nr. h-  
aldegrevr-v3-0083-12.

- Abb. 118 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Alter Bestand, Inventar-Nr. X.2228. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 119 Historisches Museum Basel, Inventar-Nr. 1870.679. Foto: M. Babey.
- Abb. 120 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Alter Bestand, Inventar-Nr. X.2228. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 121 Graphiksammlung «Mensch und Tod». Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.
- Abb. 122 Universitätsbibliothek Basel, Signatur: FO XI 28:1, Blatt: A6 recto.
- Abb. 123 Graphiksammlung «Mensch und Tod». Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.
- Abb. 124 Zentralbibliothek Zürich, Alte Drucke, Signatur 18.516.
- Abb. 125 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Digitale Sammlungen, Inventar-Nr. 394.4.
- Abb. 126 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inventar-Nr. A 1918-297. Foto Herbert Boswank.
- Abb. 127 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Alter Bestand, Inventar-Nr. X.2228. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 128 Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Abb. 129–130 Graphiksammlung «Mensch und Tod». Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.
- Abb. 131 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Alter Bestand, Inventar-Nr. X.2228. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 132 Historisches Museum Basel, Inventar-Nr. 1870.679. Foto: M. Babey.
- Abb. 133 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Alter Bestand, Inventar-Nr. Aus K.10.143. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 134 Wien, Albertina, Inventar-Nr. DG1934/65.
- Abb. 135 Wien, Albertina, Inventar-Nr. DG1930/1503.
- Abb. 136 © Bildarchiv Foto Marburg. Aufnahme-Nr. fm1035592, Konvolut Archiv Dr. Franz Stoedtner.
- Abb. 137 © Bildarchiv Foto Marburg. Aufnahme-Nr. fm1004437, Konvolut Archiv Dr. Franz Stoedtner.
- Abb. 138 Wien, Albertina, Inventar-Nr. 3067.
- Abb. 139 Biblioteca Ambrosiana, Inventar-Nr. F 264 inf. sheet 25 recto. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana / Gianni Cigolini / Mondadori Portfolio.
- Abb. 140 Wien, Albertina, Inventar-Nr. DG1930/1435.
- Abb. 141 Windsor, Windsor Castle, Inventar-Nr. 12355. © Bildarchiv Foto Marburg. Aufnahme-Nr. fm1008810.
- Abb. 142 Wien, Albertina, Inventar-Nr. DG1930/1433.
- Abb. 143 Wien, Albertina, Inventar-Nr. DG1934/349.
- Abb. 144 Landesmuseum Hannover – ARTOTHEK.
- Abb. 145 The British Museum, Inventar-Nr. 124355. © The Trustees of the British Museum.
- Abb. 146 bpk-Bildagentur, Nr. 70326864.
- Abb. 147 Wien, Albertina, Inventar-Nr. DG1934/197.
- Abb. 148 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Amerbach-Kabinett, Inventar-Nr. U.X.39. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 149 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Alter Bestand, Inventar-Nr. Aus K.7.50. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
- Abb. 150 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. KdZ 15388. Foto Jürg P. Anders.

- Abb. 151 Kunsthalle Bremen. Vermächtnis Senator Hieronymus Klugkist 1851, Kriegsverlust. Foto: Kunsthalle Bremen – ARTOTHEK.
- Abb. 152 Wien, Albertina, Inventar-Nr. DG1960/389.
- Abb. 153 The British Museum, Inventar-Nr. 125556. © Trustees of the British Museum.
- Abb. 154 ETH-Bibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Inventar-Nr. D 15243. Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 155 ETH-Bibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Inventar-Nr. D 15244. Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 156 Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Cat. 405.
- Abb. 157 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inventar-Nr. 913. bpk-Bildagentur Nr. 70248050.
- Abb. 158 Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inventar-Nr. Gm 2861. Eigentum der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung. © Ralph Feiner.
- Abb. 159 Gaby Weber.
- Abb. 160 Bischöfliches Archiv Chur, Bildarchiv. Foto Hugo Hafner, 2017.
- Abb. 161 Staatsarchiv des Kantons Graubünden, StAGR XII 23 c 2 a. Foto Josef Lang. (?)
- Abb. 162 Staatsarchiv des Kantons Graubünden, StAGR XII 23 c 2 a. Bernisches Historisches Museum, Inventar-Nr. H/822/12. Foto Christine Moor.
- Abb. 165 Staatsarchiv des Kantons Graubünden, StAGR XII 23 c 2 a. Foto Erwin Poeschel. (?)
- Abb. 166 Denkmalpflege Graubünden. Foto Reto Führer, Oktober 2009.
- Abb. 167 Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 Geo.u. 48 , fol. dcxxxi recto. Poeschel 1948, S. 210.
- Abb. 168 Staatsarchiv des Kantons Graubünden, StAGR XII 23 c 2 a.
- Abb. 169 Staatsarchiv des Kantons Graubünden, StAGR XII 23 c 2 a. Foto Josef Lang.
- Abb. 171 Foto Stephan Kölliker, 8. Juni 2020.
- Abb. 172 Staatsgalerie Stuttgart, Inventar-Nr. 3758. Foto © Staatsgalerie Stuttgart.
- Abb. 173–176 Národní galerie Praha. Foto David Stecker.
- Abb. 177 Staatsarchiv des Kantons Graubünden, StAGR XII 23 c 2 a. Foto Josef Lang.
- Abb. 178 © Bundesamt für Kultur, Museum Kloster Sankt Georgen, Stein am Rhein. Foto Nick Brändli, 2016.
- Abb. 179–181 Bayerische Staatsbibliothek München, Sammlung Alfons Meister Ana 305.
- Abb. 182 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inventar-Nr. 6427. – ARTOTHEK.
- Abb. 183 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. 78 B 10, fol. 4 verso. Foto Dietmar Katz.
- Abb. 184 Wien, Albertina, Inventar-Nr. DG1930/1568.
- Abb. 185 bpk-Bildagentur Nr. 50009586.
- Abb. 186 Städel Museum Frankfurt am Main, Graphische Sammlung, Inventar-Nr. SG 902. © Städel Museum – U. Edelmann – ARTOTHEK.
- Abb. 187 Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inventar-Nr. AE 349.
- Abb. 188 Städel Museum Frankfurt am Main, Graphische Sammlung, Inventar-Nr. 15674. © Städel Museum – U. Edelmann – ARTOTHEK.

## 9 Register

### Personen

- Abegg, Regine 9, 133  
 Äbtissin des Kosters Saint-Pierre 47  
 Aemilius, Georgius (Oemler, Georg) 50  
 Aldegrevier, Heinrich 70, 77, 154, 323  
 Altdorfer, Albrecht 15, 127–128, 176  
 Altdorfer, Erhart 128  
 Appodeker, Conrad 126  
 Arn, Willy 36–37, 143–145, 213, 251, 257, 262, 267, 271, 274, 277, 280, 283, 286, 289, 292, 367  
 Asper, Hans 14, 121  
 Augustinus, Hl. 124  
  
 Bättschmann, Oskar 9  
 Bassetti Carlini, Paola 172  
 Battaglia, Johannes Fidelis, Bischof 137, 357  
 Bawier, Fuhrhalter 27  
 Bécanis de, Vidal, Generalinquisitor 77  
 Bechstein, Ludwig 325  
 Beham, Sebald 79  
 Bella della, Stefano 324  
 Bertogg, Hercli 142, 364  
 Beutler, Christian 175  
 Birchler, Linus 31–35, 139–142, 270, 358–363  
 Blaser-Meier, Susanna 9  
 Bockstorffer, Christoph 126, 175–176  
 Bockstorffer, Gallus 14, 124, 175–176  
 Bockstorffer, Lukas 14, 124, 175–176  
 Böhmen von, Anna, Königin 162  
 Boissonas, Henri 32, 139  
 Brandenburg von, Georg, Markgraf 162  
 Brant, Sebastian 78–79, 82, 85, 129, 158  
 Bresgen, Cesar 326  
 Brun, Carl 133  
 Buck, Stefanie 48, 61, 150  
 Burckhardt-Wildt, Daniel 28  
 Burckhardt, Jacob 10–12, 131  
 Burgkmair d. Ä., Hans 88, 157  
 Burtin de, François-Xavier 165  
 Bushart, Bruno 175  
 Bushart, Magdalena 9, 174  
  
 Caluori, Arno 9, 138, 141  
 Caminada, Christian, Bischof 26, 31–32, 34, 119, 136, 138–141, 156, 160, 358–361  
 Casetti, Christoph, Bischofsvikar und Domherr 9, 371  
 Castelmur von, Bartholomäus 109, 169  
  
 Chrysostomos, Kirchenvater 50  
 Churer Maler, Maler der Churer Todesbilder 73–74, 76, 78–82, 84–85, 99, 102, 104, 119, 126, 128, 158, 172, 303  
 Clark, James M. 117  
 Clauser, Jakob, Formschneider 113  
 Clavadetscher, Otto P. 171–172  
 Colleoni, Bartolomeo 88  
 Corrozet, Gilles, Schriftsteller 47, 78  
 Cranach d. Ä., Lucas 77, 128  
 Cyprian, Kirchenvater 50  
 Czaschka, Jürgen 327  
  
 Debrunner, Arbeiter 138  
 Decœudres, Georges 9, 156  
 Defago, Alfred 146, 370  
 Deuchar, David 324  
 Dieterich, Barbara 132  
 Doerig, H. R. 146, 369  
 Doheny-Meister 48  
 Donatello 88  
 Dosch, Leza 9, 137, 171, 357–358  
 Dreier, Rolf Paul 77, 84, 159  
 Dürer, Albrecht 10, 12, 47, 69, 81, 85–86, 88, 90–92, 94–95, 97, 104, 109, 119, 127–130, 149–150, 154, 161–165, 176, 249–250, 327  
 Dürer d. Ä., Albrecht 161  
  
 Eberschweiler, Beat 9  
 Egg, Jacqueline 9  
 Egger, Franz 9  
 Eggerling, Carl 141, 363  
 Eichenberger, Walter 323  
 Emmenegger, Oskar, Restaurator 36–37, 39, 41, 44–45, 143–145, 147, 183, 190, 195, 200, 205, 210, 214, 219, 224, 229, 233, 240, 246, 251, 257, 262, 267, 271, 274, 277, 280, 283, 286, 289, 292, 365–367, 369  
 Engi, Gadiant 32–36, 133, 139, 140–141, 270, 358–359, 361  
 Erasmus von Rotterdam 77, 79, 85, 88, 98, 129, 149, 158, 161–162  
 Erb, Hans 143, 365  
 Erikli, Naki 9  
 Etter, Philipp, Bundesrat 35, 141, 361  
  
 Feiner, Ralph, Fotograf 45, 147–148, 183, 190, 195, 200, 205, 210, 214, 219, 224, 229, 233–234, 240, 246, 251, 257,

- 262, 267, 271, 274, 277, 280, 283, 286, 289, 292
- Fetz, J. 137, 358
- Flugi VI., Johann, Bischof 113
- Fischer, Albert 9, 121, 174
- Fontana, Armon 45
- Franck, Hans (identisch mit Lützelburger, Hans) 149
- François I., Franz I., König 80, 159
- Franzkeit, Susanne 9
- Frellon, François, Verleger und Buchhändler 47, 78
- Frellon, Gebrüder 50
- Frellon, Jean, Verleger und Buchhändler 47, 78
- Fries, Hans 14, 121
- Fröhlich, Huldreich 323
- Fuchs, Uwe 146
- Galeazzo di Sanseverino, Graf 163
- Geminger, Johann 97, 327
- Giacometti, Augusto 133
- Giotto 122
- Giovanoli, Diego 40, 143, 146, 366, 368–369
- Gobin, Robert 151
- Goette, Alexander 157
- Goltzius, Hendrik 95, 164
- Graeter, A. [Albert] 17–19, 22, 26, 119, 135, 183, 187, 190, 193, 196, 200, 205, 210, 214, 219, 224, 229, 234, 240, 246, 251, 257, 262, 268, 372–373
- Graf, Urs 14, 92, 121, 157, 176
- Graf d. Ä., Urs 148
- Grebe, Anja 88, 162, 164
- Greenaway, Peter 325
- Grimm, Herman 88
- Grossmann, G. Ulrich 162
- Grüneisen, Carl 13
- Gugolz, Ch. [Christoph] 17, 135
- Gutrecht d. J., Matthäus 126
- Haas, Wolfgang, Bischof 134, 370
- Haendcke, Berthold 14
- Haider, Andreas 126
- Hail, Conrad 145, 368
- Hardouin, Germain 151
- Hammerstein, Reinhold 75, 156, 160
- Hampe, Theodor 162
- Hartmann, Benedikt, Kunstschreiner 14, 27–28, 31, 34, 107, 114, 137–138, 357
- Hartmann, Benedikt, Pfarrer 137, 358
- Hauer, Johann 88
- Heinrich VIII., König 14, 121, 149
- Held, Arbeiter 138
- Heller, Joseph 89, 97, 165
- Hemmi, G., Schreiner 34
- Herzog, Georges 155
- Herbst, Hans 14, 121, 149, 176
- Hesse, Jochen 132
- Hewen von, Heinrich, Bischof 113
- Hiltscher, Simone 9
- Hirsch, Susanne 9
- Hodler, Ferdinand 148
- Hoffmann, Hans 95, 164–165
- Hoffmann, Konrad 159
- Hollar, Wenzel 323
- Holbein, Ambrosius 126, 149, 176
- Holbein d. Ä., Hans 122, 124, 126, 149, 175–176
- Holbein d. J., Hans 10–15, 19, 32, 47–50, 53, 59–61, 72–73, 75–76, 78–85, 98, 101, 105, 109, 121, 126, 129, 131, 149–151, 157–158, 160, 174, 187, 193, 237
- Holderegger, Hermann 133, 140–142, 270, 360–364
- Hotz, Felix 146–147
- Huber, Hans 176
- Huber, Wolf 15, 127–128, 176
- Huberinus, Caspar 50, 151
- Hüsgen, Heinrich Sebastian 85
- Huonder, Vitus, Bischof 9
- Italicus, Silius 170
- Iter, Hans, Bürgermeister 109
- Iter, Luzius, Bischof 10, 13–14, 19, 109, 111–113, 118, 129, 169, 170, 172
- IZ, Monogramm des Malers Zuberlin, Jacob 97, 165
- Jäggi, Carola 9
- Jansong, Joachim 327
- Jecklin, Fritz 137–138
- Jodokus, Abt 176
- Joos, Curdin 146
- Joos, Jörg, Restaurator 36–37, 39–40, 43–45, 144–145, 183, 190, 195, 200, 205, 210, 213–214, 219, 224, 229, 233, 240, 246, 251, 257, 262, 267, 271, 274, 277, 280, 283, 286, 289, 292, 367–368
- Joos, Lorenz, Konservator 31–34, 133, 139–142, 358–364
- Julius II., Papst 161
- Kändel, Jörg 176
- Kahl, Reisender 11
- Kahl, Thomas 325



- Karl V., Kaiser 80  
 Kauffmann, Hans 163–164  
 Kauw, Albrecht 155  
 Kemperdick, Stephan 172  
 Kieser, Eberhard 77, 323  
 Kinkel, Gottfried 14, 19, 131, 166  
 Kloppenborg, Fred 117  
 Kluber, Hans Hug 60, 156  
 Kniep, Annette 9  
 Knöll, Stefanie 84, 131, 135, 138, 152  
 Konrad, Bernd 122, 126  
 Köppe, Caspar Sigmund 154  
 Krähenbühl, W. 146, 368–369  
 Krause, Katharina 124, 175  
 Kühn, Hermann 41–42, 147, 233, 246, 282, 285, 365–366  
 Kundert, Werner 172  
 Kustermann, Anne 9
- Lampert, Paul 145–146, 369–370  
 Lanfranchi, Emilio, Domprobst 32, 140, 359  
 Lang, Carl Anton, Fotograf 148  
 Lang, Franz, Fotograf 148  
 Lang, Josef, Fotograf 148  
 Le Goff, Jacques 160  
 Lehnherr, Barbara 146  
 Lemnius, Simon 111, 170  
 Lengler, Josmar 143, 366  
 Leu d. J., Hans 176  
 Leyden van, Lucas 164  
 Lindtmayer d. J., Daniel 324  
 Lorenz, Peter, Kantonsbaumeister 35  
 Luther, Martin 77, 79, 161, 170  
 Lützelburger (Leucellburger), Hans, Künstler (identisch mit Franck, Hans) 47–48, 50, 81, 83, 101, 121, 149, 185, 188, 192, 194, 198, 202–203, 207–208, 212–213, 216–217, 221–222, 226–227, 231–232, 236, 238, 242–244, 248, 253–255, 259–260, 264–265
- Mander van, Karel 162  
 Manni, Giovanni Battista 324  
 Manser, Victor 9  
 Manuel, Niklaus 72, 128, 148, 155–156, 172, 176  
 Massmann, Hans Ferdinand 150–151  
 Maximilian I., Kaiser 80, 88, 157, 161, 163, 176  
 Mechel von, Christian 77, 324  
 Meglinger, Kaspar 172  
 Meister des Jean de Mauléon 49  
 Meister Joseph, Stuckateur 114  
 Meister von Messkirch 14, 121  
 Melanchthon, Philipp 170  
 Memling, Hans 122  
 Mende, Matthias 88–89, 97, 161–163, 165  
 Mensger, Ariane 97  
 Menz, Cäsar 146, 370  
 Mettjer (Mettler?), Arbeiter 138  
 Metz, Peter 9  
 Metzger, Ingrid R. 39, 143–147, 369–370  
 Meyer, Conrad 323  
 Meyer Rudolf 323  
 Meyer, Ursula 88  
 Meyer, Werner 171  
 Meyer zum Hasen, Bürgermeister 82  
 Michel, Paul 9, 150  
 Mielich, Hans 128  
 Mörgeli, Christoph 370–371  
 Monogrammist GS 323  
 Monogrammist HR 97, 327  
 Monogrammist HW 323  
 Monogrammist P.I.V.D.1577 165  
 Monogrammist P.M.1577 165  
 Mont von, Ulrich VI., Bischof 114  
 Moser, Arbeiter 138  
 Moser, Heinrich 144, 146, 367–369  
 Mühlemann, Yves 136  
 Müller-Fulda, Anna Barbara 9  
 Müller, Christian 9  
 Müller, Heinrich, Kunstmaler 32–35, 45, 139, 270, 288–289  
 Müller, Thomas 9  
 Münster, Sebastian 113, 170
- Nay, Marc Antoni 9  
 Necker de, David 323  
 Necker de, Jobst 323  
 Negrelli, Rainer 324  
 Neumann, Arlette 9  
 Nick, Florian 40  
 Niger, Franciscus, Dichter 112, 170  
 Niggli, Peter 224  
 Nikolai, Arnold 77, 80, 323
- Odermatt-Bürgi, Regula 9  
 Oemler, Georg (lat. Aemilius, Georgius) 50  
 Oeschger, Otto, Architekt 114  
 Orth, Myra 150  
 Ortlieb, Bischof 113–114, 118  
 Ottilie, Hl. 124, 175
- Paff, Monika 9  
 Pally, Brida 9, 171

- Panofsky, Erwin 88  
 Papinius Staius, Publius 170  
 Paul III., Papst 169  
 Pelican, Giusep, Generalvikar 39, 143, 145–146, 365–366, 368–370  
 Pellikan, Konrad, Humanist 170  
 Pencz, Georg 70, 154, 213  
 Périer, Edouard 13, 19, 105, 159, 166  
 Petersmann, Frank 50, 77, 79, 81–82, 84, 159  
 Petrovic, Jelena 9  
 Pieth, Friedrich 137, 358  
 Pirkheimer, Willibald, Humanist 90, 163  
 Planta, Thomas 169  
 Planta, R. [Rudolf], Regierungsrat 141, 362  
 Planta von, Leonarda, Konservatorin 39, 143–146, 365–368  
 Planta von, Peter Conradin, Politiker 27–28, 119, 133, 137, 143, 192, 194, 198, 227, 231, 236, 242–243, 265, 293, 328, 357, 365  
 Plattner, Placidus 27, 137, 170, 349, 357  
 Plattner, Samuel 12, 17, 24–26, 131, 137–138, 198, 202–203, 207–208, 217, 221–222, 226–227, 232, 236, 243–244, 249, 254, 259–260, 264–265, 293, 349  
 Plüddemann, Hermann 327  
 Poeschel, Erwin 15, 31–32, 35, 102, 109, 115, 121, 133, 139, 141, 160, 170–171, 358–359, 361  
 Praetorius, Michael 160  
  
 Raeber, Moritz, Architekt 40, 146  
 Räth, M., Malermeister 34  
 Rahn, Johann Rudolf 13–14, 72, 74, 131–133, 138, 194  
 Raimondi, Marcantonio, Künstler 95  
 Rampa, Elsbeth 40  
 Rampa, Franz Konstantin, Bischof 27, 137, 357  
 Rampa, Ivano 40  
 Rebel, Ernst 163  
 Regl, Joseph, Bildhauer und Restaurator 136  
 Renner, Narziss 128  
 Rentz, Michael 77, 83, 324  
 Resch, Claudia 151  
 Reuchlin, Johannes, Humanist 170  
 Rey, R. [Rudolf] 17–18, 135  
 Rhegius, Urbanus 50  
 Riggenschach, Rudolf, Kunsthistoriker und Denkmalpfleger 15, 31–35, 133, 138–142, 270, 358–364  
 Ring, Philipp 162  
 Rink, Philipp 87  
 Rost von, Joseph Benedikt, Bischof 114  
 Rott, Hans 121, 124  
 Rubens, Peter Paul 131, 324  
 Rudolph II., Kaiser 97  
 Rümelin, Christian 47, 101, 150  
 Ruoss, Mylène 135  
 Russ, Jakob 176  
 Rutishauser, Hans, Denkmalpfleger 134, 145, 368–371  
  
 Saint-Saens, Camille 160  
 Salis von, Andreas, Domprobst 111  
 Sandrart von, Joachim 88, 162  
 Sauter, Franz Xaver, Restaurator 36, 142, 270–271, 364  
 Savonarola 161  
 Schädler, Ernst, Maurermeister 32, 35  
 Scheidt, Caspar 154, 323  
 Schiess, T. 170  
 Schlotthauer, Joseph 156, 324  
 Schongauer, Martin 92  
 Schmid, Alfred A. 36, 143–144, 365, 367  
 Schmid, Thomas 126, 175–176  
 Schmid, Wolfgang 95  
 Schuchard, Jutta 134, 370  
 Schwarz, Matthäus 128  
 Sciascia, Lenonardo 327  
 Sennhauser, Hans Rudolf 145, 369  
 Sforza, Francesco 89, 163  
 Sickingen von, Franz 165  
 Signorell, Gion, Architekt 9, 44, 119, 179  
 Sörries, Reiner 15, 119, 134, 370  
 Soliman II., Sultan [Süleyman I.] 80, 85, 117, 129  
 Sommerer, Sabine 9  
 Sprecher, S. 145, 370  
 Spreng, Robert, Fotograf 45, 133, 148, 195, 200, 204–205, 210, 218, 224, 228, 239, 246  
 Stange, Alfred 176  
 Stoffel, Christian 9  
 Straub, Leonhard 323  
 Strigel, Ivo 176  
 Sulser, Emil 142  
 Sulser, Gebrüder 148  
 Sulser, Walther, Architekt 35, 142, 337, 363–364

- Theissing, Heinrich 88–90, 92–93, 165  
 Thomas, Hl. 124  
 Tischhauser, Ursina 172  
 Tory, Geofroy 80  
 Trechsel, Gebrüder 14, 77–78  
 Trechsel, Gaspard 47  
 Trechsel, Melchior 47  
 Tricoteaux, Jean-Marie 9  
 Tucher, Sixtus, Propst 92
- Ullmann, Larissa 9  
 Ungarn von, Maria, Königin 162
- Vauzelles de, Jean, katholischer Geistlicher 47, 77–78, 149  
 Vasari, Giorgio 95, 162  
 Vasella, Oskar 169, 239  
 Vergil 170  
 Verrochio, Andrea 88  
 Vinci da, Leonardo 89, 163  
 Virdung, Sebastian 157, 160  
 Vogel, Johann 323  
 Vogel, Ludwig 11, 131  
 Vögelin, Friedrich Salomon 10, 12–15, 17–19, 25–27, 31, 65–66, 70, 73, 81, 83, 101–105, 115, 117, 119, 131–133, 135, 137–138, 147, 153, 157, 159–160, 166, 179, 194, 207, 237, 248, 282, 293, 303, 318  
 Vogt, Christine 95, 97, 154, 164  
 Vogt, Wolfgang 175  
 Vogtherr d. Ä., Heinrich 323  
 Vostre, Simon 151
- Waetzoldt, Wilhelm 161  
 Waldkirch von, Bernhard 161  
 Walser, Andreas, Steinmetz 143, 367  
 Warger, Doris, Restauratorin 9, 40, 43–45, 121, 146, 262, 371
- Wartenberg, Imke 172  
 Weber, Gaby 9, 190  
 Weber, Johannes 17, 24, 26, 119, 136, 183, 190, 196, 200, 205, 210, 214, 219, 224, 229, 234, 240, 246, 251, 257, 262, 268, 373  
 Weber, Martin 9  
 Weber, Sylvia 9  
 Weckmann, Niklaus 176  
 Wedekind, Gregor 174  
 Weichard von Valvasor, Johann 83, 324  
 Weidmann, H. 34  
 Werdmüller, Professor 18  
 Weyden van der, Rogier 122  
 Wierix, Anton 95, 164  
 Wierix, Hieronimus 95, 164–165  
 Wierix, Johann 95, 97, 164–165, 327  
 Willi, Johann Eusebius, Kantonsbaumeister 32, 34, 139–141, 360–362  
 Winkelsheim von, David, Abt 125, 176  
 Winter, Johann Jakob 324  
 Witz, Konrad 148  
 Wolgast, Eike 159  
 Wölfflin, Heinrich 89, 154  
 Wolgemut, Michael 161  
 Woltmann, Alfred 12–14, 19, 105, 131–132, 150–151, 159, 174  
 Wyss, Alfred, Denkmalpfleger 36, 135, 143–146, 365–369
- Zenchalli, M. 143, 365  
 Zgraja, Karolina 9  
 Ziegler, Paul, Bischof 12–13, 109, 169, 175  
 Zinsli, Paul 14–15, 45, 69, 72, 101–102, 105, 115, 119, 133, 159, 200, 204, 218, 239, 251, 262, 267  
 Zitzlsperger, Philipp 82  
 Zuberlin Jakob, Monogramm IZ 97, 165

Zurlinden, Walter, Fotograf 34–35, 45,  
140, 148, 183, 190, 195, 200, 205, 210,  
214, 218, 224, 229, 233, 240, 246, 251,  
257, 262, 267, 292, 361  
Zwysig, Philipp 9

## Orte

- Allgäu 142  
 Altötting (Ötting) 13, 109  
 Amboise 150  
 Andeer 36–39, 43, 143–145, 213, 251, 257, 262, 267, 271, 274, 277, 280, 283, 286, 289, 292, 367  
 Antwerpen 88, 150, 164  
 Augsburg 124, 127, 149, 175–176, 323  
 Basel 13–15, 17, 26, 28, 31–33, 36, 45, 47–48, 78, 82, 121, 126, 131, 133, 135, 138–139, 142–143, 148–149, 158, 161, 170–172, 176, 195, 200, 204–205, 210, 218, 224, 228, 239, 246, 323–325, 358, 364  
 Bassano del Grapa 170  
 Beinwil am See 323  
 Bergamo 172  
 Berlin 26, 48, 131–132, 172, 324  
 Biberach 176  
 Blatten 146  
 Bleibach 324  
 Blois 59, 150  
 Bonn 132  
 Bourges 150  
 Bregenz 175  
 Burgeis 13  
 Campeche 147  
 Chiavenna 170  
 Chur 9–13, 15, 17, 24, 26–27, 31–32, 34, 37, 39–40, 43, 45, 65, 72, 85, 95, 104, 109, 121, 124, 126–127, 129, 131, 133–134, 136–137, 139, 142–148, 169–170, 183, 190, 195, 200, 205, 210, 214, 218, 224, 229, 233, 240, 246, 251, 257, 262, 267, 288, 292, 336, 357–358, 360–361, 366–368, 370–371  
 Cleveland 142  
 Colmar 161, 176  
 Croydon 117  
 Darmstadt 327  
 Davos 137, 139, 144, 367  
 Diessenhofen 176  
 Dresden 132, 165  
 Edinburgh 324  
 Elsass 170, 175  
 Feldkirch 176  
 Florenz 151  
 Frankfurt a. M. 154, 176, 323  
 Freiburg i. Br. 170, 189, 245, 256, 266, 294–295, 297–300, 302–304, 306–322  
 Freiburg i. Ü. 14, 142–143, 239, 365  
 Graubünden 9, 15, 24, 27, 31–36, 40, 45, 95, 124, 133–134, 136–137, 140–143, 145–146, 148, 169, 176, 270, 288, 336, 360, 365–366, 368–370  
 Gündlkofen 324  
 Haldenstein 40, 143, 170, 366  
 Haselbach (bei Straubing) 325  
 Heidelberg 131, 170  
 Ingolstadt 170  
 Kassel 15, 370  
 Köln 50, 109, 323  
 Konstanz 14, 124, 126, 175–176  
 Kukus 117, 158, 325  
 Leipzig 325  
 Lenzburg 18, 135  
 Leuk 98, 130  
 Linz 324  
 Löwen 170  
 London 14, 121, 149, 323  
 Luzern 13, 146, 172, 176  
 Lyon 14, 47–48, 50, 81  
 Mailand 90, 151  
 Malans 183, 190, 195, 200, 205, 210, 214, 219, 224, 229, 233–234, 240, 246, 251, 257, 262, 267, 271, 274, 277, 280, 283, 286, 289, 292  
 Memmingen 176  
 Merlischachen 36–39, 41, 43, 143–145, 183, 189, 195, 200, 204, 210, 218, 223, 228, 233, 239, 246, 367  
 Mühlhausen 175–176  
 München 139, 142, 147, 164, 170, 175, 233, 246, 282, 285, 324, 365  
 Müstair 139, 142  
 Narbonne 174  
 Nördlingen im Ries 169  
 Nürnberg 97, 127, 161–163, 165  
 Odilienberg 124  
 Ötting (Altötting) 13

Paderborn 154  
Padua 88, 122, 170  
Paris 48, 143, 150–151, 158, 165  
Passau 176  
Pforzheim 170  
Philadelphia 97, 165  
Pinzolo 92  
Prachitz 119, 126, 325  
Prag 97, 124, 164

Rastadt 165  
Ravensburg 175–176  
Rorschach 36, 271, 364  
Rufach (Elsass) 170

Saint-Omer 172  
Schaffhausen 126, 135, 175–176  
Soest 154  
Solothurn 14  
Stein am Rhein 125, 175–176  
St. Gallen 37, 136, 144, 323, 366  
Strassburg 161, 170

Tarlow 325  
Tours 150  
Trient 109  
Trimmis 170

Ulm 172, 176  
Untervaz 44, 179

Velthurns bei Brixen 172  
Venedig 50, 88, 95, 97, 162, 324  
Viechtach 325

Wasserburg am Inn 325  
Wien 169, 176, 327  
Wil 26, 136  
Wittenberg 165, 170  
Wolgast (bei Greifswald) 69, 324

Zillis 32  
Zürich 9, 12, 14, 19, 22, 113, 115, 121,  
131–133, 135–136, 138–139, 142, 170,  
323, 336, 360, 362–363  
Zurzach 125

# Die Restaurierung der Churer Todesbilder von 2018 bis 2020

Doris Warger

## Das Objekt und seine Geschichte

Der im Jahr 1543 in Grisailletechnik entstandene Bildzyklus hat 2020 einen gebührenden Standort im neu konzipierten Domschatzmuseum, in unmittelbarer Nähe seines ursprünglichen Entstehungsortes, erhalten. Zwischenzeitlich befand sich das Werk für mehrere Jahrzehnte in einem äusserst ungewöhnlichen Zustand: in einzelne Bildfelder zerschnitten, eingelagert, museal ausgestellt, umgelagert, auf Rollwagen parkiert und mehrfach disloziert (Abb. 1–2).



1 Die Todesbilder an ihrem letzten Standort der Restaurierung im Bischöflichen Schloss.



2 Die über 300 Kilo schweren Gefache waren 2005 für den ersten Transport und für ein besseres Handling bei der Untersuchung und Bearbeitung auf Rollwagen montiert worden.

Ursprünglich ist der Bildzyklus als Wandmalerei auf einer Riegelwand entstanden, die im Jahr 1882 einem Umbau weichen musste. Anstelle eines Abrisses zersägte man die Holzkonstruktion so, dass die halbierten Balken einen Rahmen für die einzelnen Bildfelder ergaben. Damit verwandelte man die einst bauebundene Ausstattung in ein mobiles Kunstgut. Es folgten mehrere Restaurierungen und Standortwechsel. Der sorgsame Ausbau und die wiederholten Bemühungen um den Erhalt des Objekts bezeugen eine besondere Wertschätzung des Kunstwerks.

Auf Fachwerkwänden sind Wandmalereien dieses Rangs eine grosse Seltenheit. An die handwerklichen Vorarbeiten, beispielsweise die Verputzung, waren hohe Ansprüche gestellt, musste doch ein Untergrund hergestellt werden, der fast dem eines Tafelgemäldes entsprach. Die bedeutende Qualität der Malereien erschliesst sich insbesondere in der Nahaussicht. Die Darstellungen sind detailreich und kleinteilig, die Malweise ist sehr differenziert. Das Meiste ist mit feinen Pinseln ausgeführt. Manches offenbart sich erst bei genauerer Betrachtung (Abb. 3–4).

Eine solche Betrachtungsweise war am ursprünglichen Entstehungsort der Todesbilder explizit gegeben. Sie waren auf die Gefache einer Riegelwand gemalt, die einen Korridor von einem grösseren Raum abtrennte. Die Malereien selber befanden sich auf der Korridorseite, sodass der Betrachter durch die bauliche Situation zwangsläufig dicht vor den Bildern stand.

Die Fachwerkwand wurde in eine bestehende Baustruktur eingebaut. Bemerkenswert ist die Konstruktionsweise, die für eine Wand des 16. Jahrhunderts eher ungewöhnlich ist. Es fehlen die üblichen Streben, also die schrägen Aussteifungen des Fachwerks. Genau diese Bauart ermöglichte aber eine Aufteilung in nahezu regelmässige, rechteckige Gefache. Als Bildfelder eigneten sich diese besonders gut für eine serielle Darstellung, wie sie beim Totentanz üblich ist. Die formale Verknüpfung von Fachwerk und Bildthema könnte also ein Hinweis darauf sein, dass die Konstruktion der



3 Detail aus der Szene des Fürsprechers (18).



4 Detail des Mannes mit dem Falken aus der Szene des Domherrn (16).



5 Jahreszahl 1543 auf der bemalten Holzverkleidung.



6 Oberhalb des *Grafen* (15) ist zwischen den Wolken das Entstehungsjahr 1543 mit weissem Pinselstrich ausgeführt.

Wand eigens für die Bemalung konzipiert wurde. Dendrochronologische Untersuchungen am Riegelwerk bestätigten, dass das Holz um 1540, also unmittelbar vor der Entstehung des Bildzyklus gefällt worden war.<sup>1</sup>

Errichtet wurde die Fachwerkwand unter Luzius Iter (reg. 1541–1549). Die Datierung der Malereien in das Jahr 1543 folgte bisher einer Jahreszahl auf den bemalten Brettern, die das Riegelwerk überdeckten (Abb. 5). Bei der jüngsten restauratorischen Untersuchung konnte dieselbe Jahreszahl als Pinselschrift auf dem Gefach mit den Szenen *Graf* (15) und *Domherrn* (16) gefunden werden (Abb. 6). Poeschel hat auf die Porträtähnlichkeit des *Domherrn* mit Luzius Iter hingewiesen.<sup>2</sup> In diesem Fall wären Jahreszahl und Auftraggeber sinnhaft in einem Bild vereint.

### Maltechnischer Aufbau

Die mit Bruchsteinen ausgemauerten Gefache sind auf der Malereiseite an den Verputzoberflächen feiner und glatter gearbeitet. Eine dünne Deckputzschicht in feiner Sandkörnung ist an der Oberfläche sorgfältig geglättet. Als erste Malschicht wurde eine flächig angelegte graue Untermaalung aufgetragen. Diese graue Grundierung weist eine spezielle samtige Malschichtoberfläche auf. Wir kennen solche Arten von Grundierungen mit Steinmehl auf einem Holzträger, meist mit Tierleim gebunden bilden sie eine ideale Malereigrundlage. Probenuntersuchungen haben ergeben, dass die graue Schicht der Untermaalung Kalksteinmehl und Blauholzlack enthält.<sup>3</sup> Zudem konnten ölige und proteinische Bestandteile festgestellt werden, was auf die Verwendung eines Bindemittels aus Öl und Protein, also einer Tempera hinweist.

Bisher wurden keine Hinweise auf eine Unterzeichnung mit einem graphischen Mittel wie Stift, Kohle oder Rötel gefunden. Gut zu erkennen ist stattdessen eine grau-violette Pinselzeichnung, welche die Bildelemente vorlegt. Die Zeichnung reicht von feinen Strichen bis zu einer flächigen Anlage von Bildelementen. Die eigentliche Ausführung besteht aus Konturen, einer Binnenzeichnung und Schraffuren in schwarzen und weissen Pinselstrichen. Das Schwarz ist ein Kohlenstoffschwarz, vermutlich Beinschwarz. Die weisse Malschicht bzw. die weissen Höhungen enthalten Bleiweiss und Calcit. Es handelt sich also um eine eher graphische Wiedergabe der Bildvorlage (Abb. 7–8). In der Malerei wird die Beschränkung der Farbpalette auf Weiss, Schwarz und graue Zwischentöne als Grisaille bezeichnet. Bei den Todesbildern setzte der Maler auch farbliche Akzente, indem er die Himmelsflächen mit blauem Azurit anlegte und Bodenpartien grün, andere Bereiche rot und gelb kolorierte (Abb. 9). Ursprünglich müssen die Bilder bunter gewirkt haben als heute, denn die farbig angelegten Flächen sind etwas schlechter erhalten als die Grisaillemalerei.

Von besonderem Interesse ist die Verwendung des Blauholzlacks, einerseits als Pigment in einer Grisaillemalerei auf verputzten Ausfachungen und andererseits im Gebrauch zu dieser Zeit.

1 Dendrobericht 2015.

2 Poeschel 1948, S. 206.

3 Kühn 1976. Die Bestimmung des maltechnischen Aufbaus, der Pigmente und Bindemittel wurden damals mit Hilfe physikalischer, mikrochemischer und mikroskopischer Verfahren durchgeführt. Die aktuellen Untersuchungen durch Christine Bläuer mittels Polarisationsmikroskopie, FTIR und mikrochemischen Tests bestätigten die damaligen Befunde weitgehend. Der Bericht enthält eine kleine Zusammenstellung zu Recherchen zu Logwood. Vgl. Bläuer 2019.





7 Detailreiche Ausarbeitung und differenzierte Modellierung mit weissen Höhungen und dunklen Schattenlinien und Konturierungen.



8 Detail eines Gewandes. Das Ornamentband trennt die Bildfelder innerhalb dieses Gefaches.



9 Landschaftsdarstellung im Hintergrund der Szene des *Bauern* (35). Der Himmel ist mit Azurit blau angelegt.

Auch stellt sich die Frage, ob möglicherweise das Bleiweiss mit Calciumcarbonat auf dem eingefärbten matten grauen Malgrund eine spezielle Leuchtkraft entwickeln kann, insbesondere bei der eher spärlichen Belichtung im ehemaligen Korridor.

### Exkurs Blauholz

Logwood, so die englische Bezeichnung für Blauholz, wurde unmittelbar in der Folge von Kolumbus' Entdeckungsfahrten nach Amerika, erst als Ballast und später als bedeutende Handelsware nach Europa verschifft. Bis ins 17. Jahrhundert stand Blauholz auch im Fokus der Piraterie bzw. im Zwist zwischen der Spanischen und Englischen Krone.<sup>4</sup>

Primär war Blauholz für die Textilfärberei von grossem Interesse. Der aus dem Holz des Logwoodbaums, auch Campechebaum, gewonnene Farbstoff, Hämatoxylin, wird heute noch für histologische Anfärbungen verwendet. Blauholz gibt mit Eisen bläulich-schwarze, mit Kupfer blaue, mit Kupfer- und Aluminiumsalzen blau-violette und mit Kupfer und Eisen schwarz-blaue Lackpigmente.<sup>5</sup>

In alkalischem Milieu werden Blauholzlacke blau-violett, sie lösen sich in Mineralsäuren und ergeben dort blutrote Lösungen.<sup>6</sup>

Zur Lichtbeständigkeit von Blauholzfärbungen und -lacken gibt es in der Literatur unterschiedliche Angaben, was möglicherweise auch mit den verschiedenen Anwendungsgebieten und Verarbeitungsarten in Zusammenhang steht.<sup>7</sup>

### Zustand

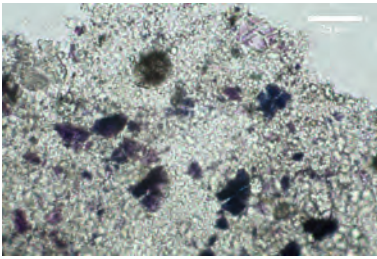
Die Malereien sind technisch ausserordentlich gekonnt und sehr qualitativ ausgeführt. Das ist auch der Grund, warum die Malereien trotz ihres späteren Schicksals insgesamt sehr gut erhalten sind. Unklar bleibt jedoch, in welchem Ausmass das heutige Erscheinungsbild vom ursprünglichen Aussehen der Malereien abweicht. So

4 Kahr/Lovell/Subramony 1998, S. 66–77.

5 Perego 2005, S. 133–134.

6 Gettens 1966, S. 125–126.

7 Bläuer 2019.



10 Streupräparat der rötlich-grauen Malschicht mit violetten und blauen Blauholz-lackpartikeln. Mikroskopaufnahme, einfach polarisiertes Durchlicht.

könnten die mit Blauholzlack pigmentierte graue Unterma- lung und die grauviolette Pinselzeichnung aufgrund mangelnder Lichte- cheit im Lauf der Zeit verblasst sein (Abb. 10). In diesem Fall wäre unter Umständen auch die heute auffallende geringe farbliche Differenz zwischen dem grauen Grundton und der grau- violetten Pinselzeichnung die Folge einer Entfärbung. Davon abgesehen haben die später aufgebracht- en Überzüge und Festigungsmittel das Gesamtbild verändert. So erscheint beispiels- weise die graue Unterma- lung heute dunkler, als sie es ursprünglich war.

Zwischen den einzelnen Bildfeldern sind deutliche Unter- schiede im Erhaltungs- zustand festzustellen. Dafür sind vor allem die unterschiedlichen mechanischen Beanspruchungen der Malereien verantwortlich, die wiederum der ursprünglichen Platzierung der Gefache in der Riegelwand geschuldet sind. Besonders schlecht erhalten sind die Malereien des unteren Registers, umso besser diejenigen des obe- ren.

Die Schäden reichen von oberflächlichem Abrieb über Abplatzungen der deckenden Malschichten bis hin zu Totalverlusten, in denen der weisse Malgrund sichtbar wird. Ausserdem beeinträchtigten die in Resten verbliebenen Sekundärmaterialien der Transportsicherung das Erscheinungsbild erheblich (Abb. 11–12).



11 Im UV-Licht sind beispielsweise aufliegende Substanzen früherer Konservierungsmassnahmen gut erkennbar, hier als helle blaue Partikel.



12 Fehlstellen und Kittungen fallen unter UV-Beleuchtung als andersfarbige Flecken auf.

## Restaurierungskonzept

Für die geplante museale Präsentation der wieder zusammengesetzten Riegelwand sollten die Malereien ein weiteres Mal bearbeitet werden. Ein restauratorisches Bearbeitungskonzept gliedert sich üblicherweise in drei Tätigkeitsfelder, die Reinigung, Konservierung und Restaurierung. Die Reinigung steht am Anfang und umfasst in diesem Fall auch die Abnahme sämtlicher für den Transport in den 1970er-Jahren aufgebracht- en Sicherungsmaterialien. Mit der Entfernung der dazu gehörenden Rest- bestände von Harzen und Leimen wird sich das Erscheinungsbild der Malerei bereits günstig verändern. Im Zuge der Reinigung sind ausserdem die Gewebeüberklebungen zu entfernen und die zur Sicherung dienenden Randanböschungen aus Mörtel zurückzuarbeiten.

Die konservatorische Bearbeitung von Putz und Malereien wird im Wesentlichen vom Zustand und den Schäden vorgegeben. Lose Malschichten sind durch Zurück- legen auf ihren Träger zu sichern, hohlstehende Putzschichten zu hinterfüllen.

In der restauratorischen Zielsetzung gibt es einen grösseren Spielraum. Grundsätzlich scheint es einem Objekt dieser Feinteiligkeit angemessen, dass Schäden und Fehlstellen in Verputzung und Malschichten ausgebessert werden. Dabei kann es nicht darum gehen, die Spuren der Objekt- und Restaurierungsgeschichte durchgängig zu tilgen. Vielmehr sollen die restauratorischen Ergänzungen das Original von 1543 wieder besser zur Geltung bringen. Dies setzt einen differenzierten Umgang mit dem Bestand in seiner gewachsenen Gesamtheit voraus. Historische Fotografien und ältere Bildbeschreibungen können dazu wichtige Anhaltspunkte bieten.

Durch das Schliessen der Fehlstellen im Deckputz wird eine homogene Bildebene wieder hergestellt. Geht man einen Schritt weiter und tönt die Putzergänzungen etwa im Ton der Grauuntermalung ein, ist bereits ein geschlossenes Gesamtbild erzielt. Dieses kann durch eine feine Punktretusche der kleinteiligen Malschichtverluste ebenfalls im grauen Grundton noch verdichtet werden. So wird ohne jede Ergänzung der Malerei die Lesbarkeit der Darstellungen erheblich verbessert (Abb. 13–14). Historisch relevante Spuren wie Einritzungen und Inschriften oder auch die ursprünglich bereits vorhandenen Vertiefungen in der Putzoberfläche sollen unangetastet bleiben.



13 Gefach mit den Szenen *Bischof* (11) und *Churfürst* (12). In Vorbereitung des Konservierungskonzeptes wurde mittels Retuschen die Verbesserung der Lesbarkeit aufgezeigt.



14 Gefach mit den Szenen *Pfarrer* (21) und *Bettelmönch* (22). Im rechten Bildteil wurden die hellen, auffallenden Fehlstellen retuschiert, um ein geschlossenes Gesamterscheinungsbild und eine Verbesserung der Lesbarkeit zu erreichen.

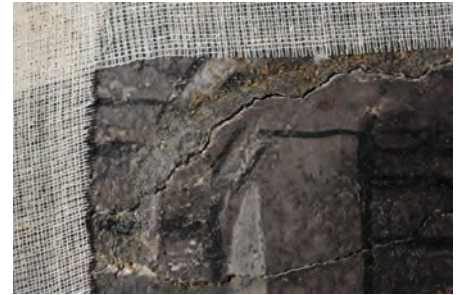
## Konservierung-Restaurierung

### Oberflächenreinigung

Die Abnahme der textilen Facingstreifen, die zur Sicherung an den Randpartien angebracht worden waren, erwies sich als aufwendig (Abb. 15–16). Mit einer dicken Acrylschicht hatte man dieselben vor vierzig Jahren auf die Bildoberfläche appliziert. Das Acryl liess sich zum Teil kaum mehr lösen, zumal es sich auch in vielen kleinen Vertiefungen angesammelt hatte. Die Malschicht ist wasserempfindlich, insbesondere nach dem Entfernen der verbliebenen Überreste von Firnissen und Ölen. Bewusst entschieden wir uns deshalb, solche Restbestände von aufliegenden jüngeren Überzügen in Vertiefungen zu belassen, wie auch Kittungen und Retuschen von früheren Restaurierungen. So werden auch in Zukunft noch sämtliche Substanzen, die von älteren Überarbeitungen herrühren, nachweisbar bleiben.



15 Detail einer dick aufliegenden eher schwächer gebundenen Azuritschicht mit Ausbrüchen in einem Himmelsbereich.



16 Ein bereits in früherer Zeit reparierter Riss hat sich erneut geöffnet.

### Sicherungen



17 Vorzustand. Anböschungen von Putzrändern und Randsicherungen der Restaurierung von 1976 bis 1981.

Lose Malschichten standen vor allem im Zusammenhang mit Lockerungen des Malschichtträgers, dem Verputz (Abb. 17). Der gleichkörnige, feinsandige Mörtel ist eher mager gebunden und sandet im Bereich von Putzausbrüchen gerne ab. Ihm konnte grösstenteils durch die Putzergänzungen wieder zu Stabilität verholfen werden. Einige Stellen mussten mit Kalkhydrat-Kalkmischungen hintergossen oder gefestigt werden.

### Putzergänzungen

Dem Originalbestand entsprechend wurden die Ergänzungen des Deckputzes wieder aufgebaut und an der Oberfläche dem umliegenden Duktus angepasst und geglättet (Abb. 18–19). Vor allem die beschädigten Randpartien der Gefachputze mussten ergänzt werden, da das hölzerne Rahmensystem das Riegelwerk nur geringfügig überdeckt. Durch die Dislozier- und Sicherungsarbeiten vor ca. vierzig Jahren waren ausserdem Verletzungen und Stauchungen im Deckputz und somit auch in den Malereien entstanden.

Mittels eines grauen Grundanstrichs wurden die Putzergänzungen der Grisaillemalerei farblich angepasst. So integrieren sich die ergänzten Ränder selbst ohne Malerei in die Bildoberflächen. Die mit Pigmenten eingefärbte Kalkschicht wirkt wie der originale Malgrund, zumal er mit Stoff, Pinsel oder Finger an der Oberfläche auf Glanz poliert oder matt belassen werden konnte.



18 Mit einem feinen, dem originalen Malereiputz angeglichenen Mörtel wurde der Deckputz ergänzt.



19 Für die Ausführung der Retusche im Bildbereich wurde eine Punkttechnik in Aquarell angewandt.

## Retuschen

Von früheren Restaurierungen stammen lasierende Retuschen und nachgezogene Konturierungen. Diese wurden belassen, auch wenn solche restauratorische Zutaten im jetzigen Konzept nicht vorgesehen waren. Bereits bei der Reinigung wurde darauf geachtet, keine älteren Retuschen zu entfernen, auch wenn sie nachgedunkelt oder ästhetisch störend erschienen. Erst in einem letzten Schritt sollte dies hinsichtlich der Lesbarkeit der Darstellung nochmals überprüft werden.

Für die neuen Retuschen in Aquarell wählten wir eine feinteilige Punktretusche, die sich visibel vom Original unterscheidet (Abb. 20). Zudem sind sämtliche jüngeren und älteren Retuschen sehr gut unter UV-Beleuchtung erkennbar. Das Schliessen der vielen kleinen, weissen Verletzungen im Malgrund bewirkte eine deutliche Verbesserung der Lesbarkeit der Malereien. Schlussendlich wurden in sensiblen Bildbereichen doch einige der älteren, nachgedunkelten und deshalb störenden Ergänzungen farblich korrigiert. Die Putzergänzungen selbst wurden jedoch belassen, obschon diese zum Teil wenig sorgfältig ausgeführt worden waren.



20 Für die Ausführung der Retusche im Bildbereich wurde eine Punkttechnik in Aquarell angewendet.

## Rahmensystem

Auch die zu den Todesbildern gehörenden hölzernen Rahmungen, mit welchen die Fachwerksbalken abgedeckt waren, mussten holztechnisch instand gesetzt werden. Zu diesem Zweck wurden die Rahmenteile im Bischöflichen Schloss auf dem Festsaalboden ausgelegt, was eine Aufnahme des Gesamtbestandes und einen Überblick über notwendige Ergänzungen ermöglichte. Der Rahmenbestand erwies sich als nahezu vollständig erhalten. Lediglich die vertikalen Brüche bzw. Abänderungen, die bei der letzten Präsentation im Museum entstanden sind, forderten grössere Anstückungen der Rahmenbretter. Komplett erneuert werden musste zudem der aussen umlaufende Rahmen (Abb. 21–22).



21 Die metallene Grundkonstruktion für die Befestigung der Ausfachungen.



22 Die Montage des obersten Registers erwies sich als besondere Herausforderung.

Für die neue Präsentation wurde ein autonom klimatisierbares Gehäuse konzipiert. Die metallene Grundkonstruktion gewährleistet die Befestigung der Ausfachungen und eine Wartung über rückseitige Türflügel. Das Gehäuse ist innen mit Ulmenholz und aussen mit Zementfaserplatten verkleidet.

Durch die Restaurierung der Bildfelder und die Wiedererrichtung der Fachwerkwand im künftigen Domschatzmuseum wird das bedeutende Werk dem Betrachter wieder zurückgegeben. In der feinteilig angelegten zeichnerischen Malweise wird die Hand-

schrift des Künstlers gegenwärtig. Ihre Betrachtung lässt eine Nähe zum Malprozess entstehen. Die schrittweise Entstehung der Bilder ist durchgängig nachvollziehbar. Diese führt den Betrachter unmittelbar zum Bildgegenstand. Denn die Beherrschung der künstlerischen Mittel dient der feinteiligen und fantasiereichen Darstellung des Totentanzes in seinen vielgestaltigen Variationen. So rücken Technik und Thema gleichermaßen an den aufmerksamen Betrachter heran (Abb. 23).



23 Ausschnitt aus der Szene der *Alten Frau* (24).

## Literatur

- Kahr, Bart/Lovell, Scott/Subramony, J. Anand: The Progress of Logwood Extract, in: *Chirality* 10 (1998), S. 66–77.
- Gettens, Rutherford J.: *Painting materials. A short encyclopaedia*, hg. von Rutherford J. Gettens und George L. Stout, New York 1966, S. 125–126.
- Perego, François: *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris 2005, S. 133–134.
- Poeschel, Erwin: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. VII: Chur und der Kreis fünf Dörfer, hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, Basel 1948.

## Untersuchungsberichte

- Bläuer, Christine: GR – Chur, Schlossmuseum, Totentanzbilder. Materialanalysen. Bericht R.0582.01, dat. 7.10.2019.
- Kühn, Hermann: Untersuchungsbericht zur Maltechnik der Todesbilder, München, dat. 12.1.1976.
- Sormaz, Trivun: Archäologischer Dienst Graubünden, Chur. Bischöfliches Schloss. Todesbilder. Rahmenwerk und Leisten, Dendrobericht, dat. 18.9.2015 (= Dendrobericht 2015).
- Warger, Doris/Joos, Jörg: Chur GR. Todesbilder aus dem bischöflichen Schloss. Transport und Voruntersuchung. Mit einem Anhang von Gaby Weber und einem Gutachten von Paul Raschle, Frauenfeld/Andeer, November 2005.
- Warger, Doris: Chur GR. Bischöfliches Schloss, Todesbilder. Kenntnisstand und Umlagerung, Frauenfeld, Februar 2013.
- Warger, Doris: Chur GR. Bischöfliches Schloss, Todesbilder. Ausführung von Musterfeldern, Vorschläge zum Ablauf einer Gesamtrestaurierung und Kostenaufstellung, August 2014.

**Bildnachweis**

Abb. 1	Doris Warger, April 2018.
Abb. 2–4	Doris Warger, Februar 2012.
Abb. 5	Doris Warger, November 2005.
Abb. 6	Doris Warger, September 2012.
Abb. 7–8	Doris Warger, Februar 2012.
Abb. 9	Doris Warger, September 2012.
Abb. 10	Christine Bläuer, Juli 2019.
Abb. 11–12	Ralph Feiner, Februar 2012.
Abb. 13–14	Ralph Feiner, Juli 2014.
Abb. 15–16	Doris Warger, Februar 2012.
Abb. 17–18	Doris Warger, Januar 2019.
Abb. 19	Doris Warger, Mai 2019.
Abb. 20	Doris Warger, Juni 2019.
Abb. 21	Doris Warger, Juli 2019.
Abb. 22	Doris Warger, Oktober 2019.
Abb. 23	Doris Warger, Februar 2012.







Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlagshauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29: «Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeißt?»



# DIE TODESBILDER IM BISCHÖFLICHEN SCHLOSS IN CHUR

Im Mittelpunkt dieses Buchs steht die bemalte Fachwerkwand aus dem Bischöflichen Schloss in Chur, welche die Bilder des Todes nach Hans Holbein d. J. wiedergibt. Die Grundlage bildet eine Bestandsaufnahme des Zyklus, der 35 Szenen sowie acht Sockelfelder umfasst. Anhand eines detaillierten Vergleichs der gemalten Darstellungen mit den Vorlagen werden die Vorgehensweise des unbekanntes Malers charakterisiert und der Bildzyklus in die Entwicklung der Totentänze eingeordnet. Die Churer Todesbilder sind eine der frühesten Kopien der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein und deren erste monumentale Umsetzung – ein eigenständiges Werk von hoher künstlerischer Qualität.

Gaby Weber hat an der Universität Zürich Kunstgeschichte und Mittelalterarchäologie studiert. Die Kunsthistorikerin ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Kantonalen Denkmalpflege Zürich tätig.

**SCHWABE VERLAG**

[www.schwabe.ch](http://www.schwabe.ch)

ISBN 978-3-7965-4166-7

