

**Zeitschrift:** Gesnerus : Swiss Journal of the history of medicine and sciences  
**Herausgeber:** Swiss Society of the History of Medicine and Sciences  
**Band:** 47 (1990)  
**Heft:** 3-4

**Artikel:** Pest und bildende Kunst : zur Beeinflussung der Kunst des 14. Jahrhunderts durch den Schwarzen Tod  
**Autor:** Seiler, Roger  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-521404>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Pest und bildende Kunst

## Zur Beeinflussung der Kunst des 14. Jahrhunderts durch den Schwarzen Tod

von Roger Seiler

### ZUSAMMENFASSUNG

*Die vorliegende Arbeit versucht, anhand von Beispielen die Mechanismen der Beeinflussung der Kunst durch die Pest näher zu beleuchten. Dabei wird vor allem die Zeit nach dem Schwarzen Tod, d. h. die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, berücksichtigt. Es kann sich dabei um quantitative Änderungen handeln: die Kunstproduktion wird als Folge der Pest vermindert – z. B. durch den Tod eines Künstlers – oder vor allem durch die frommen Stiftungen gesteigert. Ähnlich gegensätzlich ist die Wirkung auf die stilistische Formulierung. Sowohl Retardierungen und Rückgriffe auf frühere Stilhaltungen wie auch Beschleunigung der Entwicklung werden beobachtet. Als dritter Punkt folgen die Änderungen der Ikonographie, sei es in der Umdeutung bekannter oder der Einführung neuer Themen. Durch die unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen der einzelnen Kunstgattungen wird die Betrachtung des Problembereiches Pest und Kunst ausserordentlich vielschichtig.*

### 1. Einleitung

Wenn auch der Stellenwert der Pest in der europäischen Geschichte, wie die damit im Zusammenhang stehende Beurteilung des 14. und 15. Jahrhunderts als «*automne du Moyen Age ou printemps des temps nouveaux*»<sup>1</sup>, kontrovers gewertet wird, bleibt unbestritten, dass die Pest neben demographischen, wirtschaftlichen und sozialen Konsequenzen auch erhebliche kulturgeschichtliche Veränderungen nach sich gezogen<sup>2</sup> und tief ins wirtschaftliche und soziokulturelle Gefüge eingegriffen haben muss. Dabei wird in der Literatur immer wieder betont, dass die Pest seit ihrem dramatischen Auftreten in der Mitte des 14. Jahrhunderts auch auf die Kunstproduktion gewirkt hat.

Ziel der vorliegenden Arbeit soll es sein, die verschiedenen Möglichkeiten der Einflussnahme der Pest auf die Kunst zusammenzustellen. Dabei werden als Beispiele die Reaktionen der unterschiedlichsten Kunstgattungen – Buch- und Tafelmalerei, Architektur, Skulptur mit ihrer jeweilig anders strukturierten Auftraggeberschaft, zudem aus verschiedenen Ländern und damit soziokulturellen Systemen – gegeneinander gesetzt, um ein weites Spektrum der Möglichkeiten erfassen zu können. Die Beispiele stammen aber meist aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Mit unerhörter Wucht war die Pest in den Jahren 1347 und danach über Europa hereingebrochen und löschte ein Viertel bis ein Drittel der Bevölkerung aus. Nachdem der «Schwarze Tod» über Europa dahingezogen war, trat bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts mindestens alle 10–20 Jahre ein grösserer oder kleinerer Pestzug auf<sup>3</sup>. Da diese späteren Epidemien in ihren demographischen Konsequenzen nicht mehr der Pandemie von 1347 gleichkamen, müssten spezifische Veränderungen der Kunst während der ersten Zeit des Auftretens der Pest gut fassbar sein, besonders auch im Vergleich mit der Kunstproduktion der Zeit vor 1347.

## **2. Mechanismen der Beeinflussung**

Folgende Möglichkeiten des Einflusses der Pest auf die Kunst, ihre Produzenten und Rezipienten, auf die Bedingungen ihrer Herstellung, aber auch auf Form und Inhalt der Kunstwerke sind denkbar.

Punktuell und radikal wird der Eingriff, wenn ein Künstler Opfer der Pest wird. Eine ganze Reihe berühmter Persönlichkeiten sind an der Pest gestorben. Von den Brüdern Ambrogio und Pietro Lorenzetti muss man es annehmen, erwiesen ist der Pesttod von Stephan Lochner oder Ghirlandaio. Die Auswirkung eines solchen Verlustes ist aber schwer zu fassen, weil es spekulativ bleiben muss, welchen Weg die Entwicklung mit solchen einflussreich wirkenden Künstlern noch gegangen wäre. Neben diesen historisch fassbaren Persönlichkeiten wirkte ein Heer von oft unbekanntem Handwerkern in Skriptorien und Bauhütten. Die Verluste in ihren Reihen konnten ebenfalls zu Änderungen der künstlerischen Produktion führen.

Aber auch die Bedingungen auf seiten der Auftraggeberschaft werden durch die Pest beeinflusst. Die schweren Bevölkerungsverluste und die nachfolgenden demographischen Verschiebungen, z. B. vom Land in die Stadt, können zu Änderungen des Verhaltens der Auftraggeberschaft auf-

grund soziologischer Umgestaltung führen. Das Kapital kommt in die Hände neureicher Schichten mit anderen ästhetischen Vorstellungen, während es auf der anderen Seite zum Verlust der ökonomischen Potenz der traditionellen Auftraggeber, besonders der Grossgrundbesitzer, kommen kann.

Die Kunstproduktion unterliegt weiterhin Veränderungen durch die schwer zu objektivierenden psychologischen Auswirkungen der Pestepidemien, die nach 1348 gehäuft im Leben eines Individuums zu bewältigen waren und wohl auf sein Lebensverständnis prägend haben wirken können. Stichworte wie gesteigerte Innerlichkeit, Religiosität bis zu Mystizismus, Reue, Einkehr und Askese oder deren Umkehr wie Lebensfreude bis zum Exzess mit hemmungslosem Konsum und Ausleben aller Bedürfnisse können die Extreme der Reaktionen umschreiben. Dazu wurden diese schockartigen Mentalitätsänderungen durch die lange dauernden und sukzessive erfolgenden Verschiebungen der Geisteshaltung der mittelalterlichen Gesellschaft überlagert. So haben wir beispielsweise in den formalen und inhaltlichen Veränderungen der Sakralkunst des Spätmittelalters auch das Ergebnis einer langen Entwicklung über Jahrhunderte zu sehen, die das Christentum den Bedürfnissen der Laien öffnete.

Solche Mechanismen wie die eben erwähnten können in den verschiedensten Kombinationen zu inhaltlichen und/oder formalen Änderungen der Kunstwerke führen oder zu Änderungen der Quantität der hergestellten Kunstwerke. Dabei an die Verminderung der Produktion durch den Ausfall der Künstler, aber auch der Auftraggeber zu denken, ist zwar naheliegend, aber nicht die einzige, vielleicht nicht einmal die häufigere Möglichkeit. Im Gegensatz zum Krieg bleiben bei der Pest die Produktionsgüter und Geldmittel erhalten: durch Erben der materiellen Werte werden die Überlebenden reicher – und das Geld wird angesichts des stets drohenden Todes auch ausgegeben, sei es für Luxusartikel oder für fromme Stiftungen. Daneben kann die Pest auch Änderungen in der stilistischen Haltung bewirken, und zwar im Rückgriff auf Bewährtes im Sinne einer konservativen Haltung als retardierendes oder umgekehrt durch die Beschleunigung der stilistischen Entwicklung als akzelerierendes Moment.

Wir haben drittens die Auswirkungen der Pest auf den Inhalt von Kunstwerken, deren Ikonographie, zu betrachten. Neue Themen treten auf, häufiger aber werden aus dem reichen Schatz der tradierten Sakral-Ikonographie bestimmte Motive für die neue Aufgabe umgedeutet oder gelangen vermehrt zur Darstellung.



### 3. Beispiele

Durch die Kombination der verschiedenen Umstände ergeben sich viele mögliche Varianten. Einige Beispiele sollen das Gesagte in der Gegenüberstellung von unterschiedlichen Entwicklungen verdeutlichen.

#### 3.1. *Quantitative Änderungen*

Aus der Zeit zwischen 1350 und 1380 sind uns aus den Skriptorien Englands deutlich weniger illuminierte Handschriften überliefert als in der Zeit zuvor oder danach: das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts war in der englischen Malerei keine produktive Periode. Möglicherweise ist die Dezimierung der Illuminatoren durch den Schwarzen Tode schuld an dieser Zäsur<sup>4</sup>. Die wichtigsten Skriptorien befanden sich ja in den durch die Pest besonders betroffenen Städten wie Norwich oder London. Der Ausfall von Illuminatoren musste sich, weil die Zahl der qualifizierten Handwerker in England geringer war als etwa in Frankreich<sup>5</sup>, besonders spürbar ausgewirkt haben. Dabei ist es schwierig abzuschätzen, wieweit ein Ausfall der alten etablierten Orden, die als Auftraggeber für Buchmalerei wichtig waren, mitverantwortlich gemacht werden kann. Immerhin hatten viele Konvente unter den ökonomischen Folgen des Schwarzen Todes zu leiden und fielen damit als Besteller aus. Ähnliche Mechanismen haben wir vielleicht für das Ende der Produktivität der frühgotischen Buchmalerei in Köln verantwortlich zu machen. Sie setzte erst mit dem Erscheinen profaner Institutionen wie Universität und Zunft als neue Auftraggeber gegen das Jahrhundertende wieder ein<sup>6</sup>.

Anders zeigen sich die Verhältnisse in Frankreich. Einen Unterbruch der Tätigkeit der höfischen Skriptorien können wir hier im Gegensatz zu England nicht feststellen: die Produktion läuft ununterbrochen weiter. Illuminierte Handschriften sind uns aus dem 14. Jh. in grosser Zahl erhalten, auch aus der Zeit unmittelbar nach der Pest. Die Buchmalerei in Paris in der Zeit zwischen 1330 und 1440 wurde vor allem durch den königlichen Hof und in der auf Nachahmung bedachten aristokratischen Schicht gefördert. Die hohe Attraktivität des französischen Hofes für Künstler aber gewährleistete eine kontinuierliche Produktion. Die Kunst in Paris – die Buchmalerei macht da keine Ausnahme – befand sich im 14. Jahrhundert in voller Blüte, und weder die politischen Wirren noch der Schrecken der Pest haben ihre Entwicklung gehemmt.

In England ging der Riss der Produktivität nicht durch alle Kunstgattungen. In der Architektur kann man eine kontinuierliche Entwicklung des frühen Perpendicular-Stiles ohne Unterbruch durch die Katastrophe des Schwarzen Todes feststellen. Die Bautätigkeit setzte sich an Kirchen in York, Bristol, Lichfield, Gloucester ohne nennenswerte Verlangsamung über die Jahrhundertmitte hinweg fort. Auch nach der Pest wurde in Tewkesbury, Winchester, Gloucester in gleicher Pracht weitergebaut. Zur Erklärung der unterschiedlichen Reaktionsweise der Buchmalerei und der Architektur gegenüber der Pest wird geltend gemacht, dass die Buchmalerei mehr an bestimmte Künstler und Skriptorien gebunden ist, während der Betrieb in den Bauhütten dezentralisiert mit einer Vielzahl von Beteiligten – sowohl auf Auftraggeber wie Produzentenseite<sup>7</sup> – läuft.

Andererseits wurden auch Bauvorhaben durch die Pest als Mitursache unterbrochen. Das berühmteste Beispiel ist das des Domes von Siena. 1339 wurde von den Behörden der Stadt der Plan einer grandiosen Erweiterung des Domes gefasst. Die bestehende Kirche wäre nach einer Drehung der Längsachse um 90° als Querhaus in den geplanten Neubau übernommen worden. Dieser war aber – wohl in Konkurrenz zu Orvieto oder Florenz – in jeder Hinsicht zu gross ausgefallen. Siena stand mit solchen hochgesteckten Ambitionen nicht allein. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts war durch Kommunen und Bettelorden in Mittelitalien eine ganze Reihe solcher Grossprojekte begonnen worden, die an die Grenze der Belastbarkeit gingen. In Siena führten aber die ökonomischen Schwierigkeiten der 40er Jahre zusammen mit der grossen Pest zur Verlangsamung der Arbeiten am neuen Projekt. Glücklicherweise, muss man sagen, denn auch ohne die Pest hätten, wenn nicht finanzielle, so doch technische Probleme zur Katastrophe geführt. Wegen Fahrlässigkeiten der statischen Konzeption wäre es mit grosser Wahrscheinlichkeit zum Einsturz des zu ehrgeizig überhöhten Langhauses gekommen. Technische Gutachten, die die zahlreichen Mängel auflisten, führten 1357 zur Aufgabe der Bautätigkeiten und zum Abriss der gefährlichsten Teile.

Ein wichtiges Moment des Einflusses der Pest auf die quantitativen Veränderungen der Kunstproduktion sind die frommen Stiftungen. Der Tod während eines Pestzuges war für den Menschen des Mittelalters in theologischer Hinsicht besonders problematisch, weil der rituelle Vollzug des «guten» Sterbens mit letzter Beichte, Kommunion, Ölung, der Sterbemesse und dem ordentlichen Begräbnis, was alles zur Vorsorge für die Rettung der Seele gehörte, wegzufallen drohte. Denn der Tod konnte, vor allem im Fall einer

Lungenpest, sehr schnell eintreten. Damit war der Pesttod als unvorbereiteter, «gächer» Tod, als «mors subitanea» gefürchtet. Dazu musste der Sterbende oft des Beistandes seiner Familie, der Gemeinde, besonders auch der Priester entbehren:

«Es war soweit gekommen, dass man sich um die Menschen, die starben, nicht anders kümmerte, als man es heute bei den Ziegen tut.»<sup>8</sup>

Mit einer ganzen Reihe von Massnahmen versuchte die Kirche diese Problematik des Pesttodes als einer «mala mors» zu entschärfen. Dazu gehörte die Einrichtung einer Pestmesse durch Papst Clemens VI., in deren Kommentar es heisst:

«Und alle, die diese Messe hören, sollen eine brennende Kerze in den Händen tragen an sechs aufeinander folgenden Tagen; und ihnen kann der plötzliche Tod nicht schaden.»<sup>9</sup>

Oder es entstand eine neue Literaturgattung: die «Ars moriendi», eine Anleitung für Laien zum guten Sterben, die im Priestermangel der Pestzeiten einen ihrer Ursprünge hat. Sie findet ihre Parallele in den Pestregimina, spezialisierten Gesundheitsregeln, deren dietätischer Rat und therapeutische Anwendung so gehalten waren, dass der Kranke ihnen notfalls ohne ärztliche Hilfe folgen konnte.

Besonders wichtig für die Jenseitsvorbereitung war die Vergabung des Seelgerätes, der materiellen Investitionen für das Seelenheil durch das Testament. Gerade in Pestzeiten mit ihrer geschilderten Problematik konnte diese Absicherung als trostreich und wichtig erfahren und daher viel geübt werden. Denn in einer charakteristischen Mentalitätsänderung praktizierten die Menschen des Spätmittelalters einen merkantilen Umgang mit den Gnadenmitteln der Kirche. Die «Comptabilité de l'au-delà» ist keine Degenerationserscheinung der Kirche, sondern vielmehr ihre Anpassung an die Zahlenobsession der neuen Kaufmannsschicht<sup>10</sup>. Das Geld der frommen Stiftungen kam karitativen Zwecken zugute, wurde aber auch für Bau und Ausstattung von Sakralbauten aufgewendet. Über diesen im Detail komplizierten und noch ungenügend erforschten Mechanismus wurde die Pest zur Ursache für die Herstellung unzähliger Kunstwerke. Trotz ökonomischer Stagnation und Inflation kam es zu sehr vielen Stiftungen, so dass religiöse Institutionen gerade wegen der Pest über z. T. immense Geldmittel verfügen und entsprechend aufwendige Kunstwerke in Auftrag geben konnten. Berühmtestes Beispiel ist wohl die Bruderschaft von Orsanmichele in Florenz, die mit dem Geld, das ihr nach dem Schwarzen Tode zugeflossen war, den

aufwendigst geschmückten Tabernakel aufstellen konnte. Religiöse Kunstwerke, die wegen der Pest gestiftet worden waren, also die religiösen Pestdenkmäler, lassen sich in grosser Zahl finden. Der konkrete Nachweis der Pest als Stiftungsgrund ist allerdings nicht immer einfach zu führen.

### 3.2. *Stilistische Veränderungen*

Ein anderer, sehr viel schwerer fassbarer und daher auch kontrovers beurteilter Themenkomplex sind die stilistischen Verschiebungen, die Änderungen in der formalen Behandlung der Kunstwerke, in denen die gewandelten Auftrags- und Produktionsbedingungen nach der Erfahrung der Pest ablesbar sind. Dabei sind wieder die verschiedensten, auch gegensätzlichen Möglichkeiten der Reaktion denkbar, wie einige der folgenden Beispiele zeigen werden.

Wir haben oben von der Blüte der Buchmalerei am französischen Hof im 14. Jahrhundert gesprochen. Während keine quantitativen Veränderungen festzustellen sind, tritt in den Miniaturen seit der Jahrhundertmitte ein neuer stilistischer Zug auf. In einer 1348/50 entstandenen «Bible moralisée», die mit über 5000 Miniaturen illustriert ist<sup>11</sup>, können wir zwei Künstlergruppen ausmachen. Die eine führte den Stil des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts mit einer idealisierenden Darstellungsweise der menschlichen Figur fort, wie er durch den überragenden Miniaturisten Jean Pucelle eingeführt worden war. Der Stil der zweiten Gruppe brach klar mit diesem Klassizismus Pucellescher Prägung zugunsten eines empirischen Naturalismus. Dieser war Teil einer neuen Strömung in der Pariser Buchmalerei, der die traditionelle idealisierende Darstellungsweise der menschlichen Figur durch eine naturnahe, ja veristische Repräsentation zu ersetzen begann. Der Ursprung dieser neuen Auffassung ist in den von Paris unabhängigen Werkstätten Flanderns zu suchen<sup>12</sup>. Die Künstler kamen unter der Regierung Johanns des Guten, anscheinend seit 1348, nach Paris – wohl um die durch den Schwarzen Tod gelichteten Reihen in den Skriptorien wieder zu füllen. Diese neue Strömung bedeutet gleichzeitig eine neue Stufe in der Entwicklung der Pariser Buchmalerei zwischen 1300 und 1440 auf dem Weg zur Bildung des internationalen Stiles der Zeit nach 1400<sup>13</sup>. Hier führte der Einfluss der Pest, falls er im angedeuteten Sinn geltend gemacht werden kann, nicht zu einer quantitativen Veränderung der Produktion, dafür aber zu stilistischer Verschiebung in Richtung einer Modernisierung, einer Wegbereitung für die weitere Entwicklung.

Aber auch Retardierungen der stilistischen Entwicklung durch den Schwarzen Tod lassen sich beobachten. Dazu haben wir die Verhältnisse in Mittelitalien zu betrachten. Seit den vierziger Jahren des 14. Jahrhunderts wurden Florenz und Siena durch ökonomische Krisen, Bankzusammenbrüche und Hungersnöte heimgesucht, seit den Sommermonaten 1348 kam der Schwarze Tod dazu. Verschiedene Mechanismen wie Einwanderung vom Lande, Verarmung alter Familien im Finanzkollaps oder ungewöhnliche Bereicherung von kleinen Handelsleuten und Handwerkern führten zu soziologischen Verschiebungen und schufen eine neue Auftraggeberschicht für die Kunst. Diese «homines novi» – Immigranten und Neureiche – griffen in traditionellen Verhaltensmustern auf die Kunst des 13. Jahrhunderts zurück, und zwar unter Ignorierung der stilistischen Entwicklung der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts<sup>14</sup>. Aber auch die alte Garde der Oligarchie – Bankiers, Grosskaufleute – blieb wichtiger Auftraggeber. Erschüttert durch ökonomische Krisen, dann durch die Pest, im Innersten aber auch verunsichert durch das von der Kirche angeprangerte Anhäufen immenser Vermögen durch skrupellose Methoden, wandten auch sie sich einer unklassischen, vorgiottesken Kunst zu. Der neuen, strengen Frömmigkeit nach der Pest – auch darin traf sich, wenn auch aus verschiedenen Motiven, Mittelschicht und Oberklasse – erschien die Kunst der ersten Jahrhunderthälfte als zu profan: für Andachtsbilder wurde auf den byzantinisierenden Stil des Dugento zurückgegriffen. Stilistische Auffassung und Funktion wurde dabei so eng gesehen, dass für die traditionell gemalten Andachtsbilder der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts der Begriff «devoter Stil» zur Charakterisierung der Stilretardierung vorgeschlagen wurde<sup>15</sup>. Schlagwortartig verdichtet gibt Meiss die Tendenz wieder: «from narrative to ritual». Ein Gefühl von Elend und Schuld, das der grossen Pest gefolgt war, veränderte das gesamte Kunstbewusstsein, indem sich die stilistische Haltung vom Erzählerischen ab- und dem Rituellen zuwendet. Zusammen mit den ikonographischen Verschiebungen ergibt sich ein Bild der toskanischen Kunst nach 1348, das die erheblichen kulturgeschichtlichen Veränderungen<sup>16</sup> des Schwarzen Todes exemplarisch zu illustrieren scheint. Die neuere Forschung bringt aber Erkenntnisse, die gewisse Ansichten differenzieren, zum Beispiel zum Fresko des «Triumphes des Todes» im Camposanto in Pisa. Meiss, der 1951 die Datierung um 1350 übernimmt, sieht in der Darstellung von Krankheit, plötzlichem Tod und Verwesung den Ausdruck der Erfahrung des Schwarzen Todes. Die Entstehung dieses Freskos wird aber durch die neuere Forschung in die 30er Jahre des 14. Jahrhunderts gesetzt<sup>17</sup>. Für diese Zeit wird uns aber

von keinen Pestepidemien berichtet. Wenn man an der Frühdatierung festhält, kann das Pisaner Fresko nicht mehr als künstlerische Reaktion auf die Pest angesehen werden.

Beim Tabernakel Orcagnas von Orsanmichele handelt es sich um ein kleinarchitektonisches Gebilde, das ein wundertätiges Marienbild barg. Er wurde um 1350 in Auftrag gegeben und aus dem Riesenvermögen bezahlt, das der Bruderschaft durch fromme Stiftungen nach der grossen Pest zugekommen war: ein wichtiges und gut dokumentiertes Beispiel eines religiösen Pestdenkmales. In ihrer Untersuchung stellen Rash und Rutenberg zusammenfassend fest<sup>18</sup>, dass der Tabernakel in seinem Bildprogramm eine Hoffnung vermittelt, die im Gegensatz steht zu den moralisierenden Themen des Jüngsten Gerichtes und des triumphierenden Todes, die Meiss für die Zeit nach der Pest so signifikant fand. Dazu führen sowohl die stilistische Haltung der Reliefs wie auch die äusserst kostbare Ausstattung des Tabernakels kontinuierlich die Tendenzen der ersten Hälfte des Trecento ohne Unterbrechung durch die Pest fort. Auf der anderen Seite stammt das zentrale Gnadenbild des Bernardo Daddi aus der Zeit vor der Mitte des 14. Jahrhunderts. Aus Traditionsgründen wurden bei seiner Herstellung formale Rückgriffe auf das zerstörte Original aus dem Dugento gemacht. Eine stilistische Retardierung wurde hier für devotionale Zwecke unabhängig von der Erfahrung der Pest gewählt.

Einen ähnlich motivierten Bezug auf den Stil des frühen 14. Jahrhunderts, wie ihn Meiss als Eigenart der asketischen Richtung nach der Pest in Italien erkannt hatte, glaubt Kessel in den sogenannten «Pestkruzifixen» zu finden<sup>19</sup>. Als Urtyp gilt das 1304 entstandene Kreuz in St. Maria im Kapitol in Köln mit seiner krass veristischen Gestaltung des gekreuzigten Körpers. Selbst das Holz des Kreuzes erfährt unter diesem leidenschaftlichen Willen zur expressiven Steigerung des Leidensausdrucks in der V-förmigen Aufrichtung der Arme die Umformung zum Gabelkreuz. Diese Art der Gestaltung des Kreuzes wurde in der Zeit unmittelbar nach 1350 als Reaktion auf die Pest wiederaufgenommen. Die geistesgeschichtliche Grundlage dieser geradezu brutal-realistischen Gestaltung der Leiden Christi ist die Passionsfrömmigkeit, die Sinn und Deutung der eigenen Leiden durch die «Compassio» mit Christus zu vermitteln sucht. Den Zusammenhang dieses Realismus der Passionsbilder mit dem Schwarzen Tode möchte Kessel so eng sehen, dass sie die Entstehung des Magerauer Grabchristus um 1350 ansetzt. Seine Gestaltung sei ohne die Erfahrung der Pest kaum denkbar, zumal ja Gesicht und Körper über und über mit Pestbeulen bedeckt sein sollen. Diese Fehl-



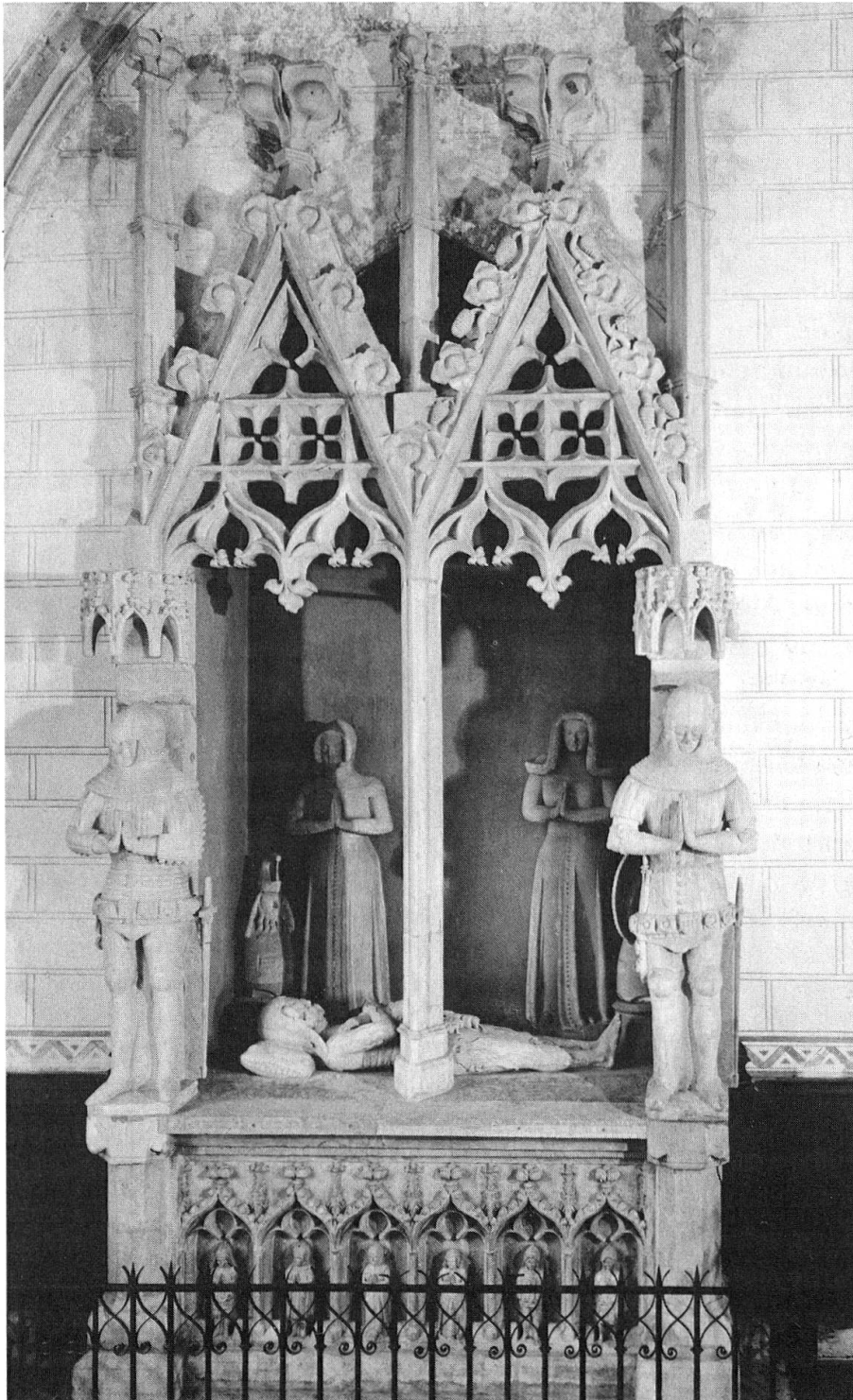
interpretation beruht wohl auf dem verwendeten Bildmaterial<sup>20</sup>. Es würde sich sonst, wegen dieser bildlichen Konkretisierung eines verbreiteten Passionsbildes auf ein ganz bestimmtes Leiden hin, um ein aussergewöhnliches Beispiel eines religiösen Pestdenkmales handeln.

### 3.3. *Änderungen der Ikonographie*

Die Verschiebungen der Inhalte der Kunstwerke nach der Mitte des 14. Jahrhunderts werden verursacht durch die jetzt entstehenden religiösen Pestdenkmäler, die aus einem bestimmten Repertoire der vorhandenen Motive der Sakralkunst schöpfen. So gelangt der Pestheilige Sebastian in der Kunst der Toskana nach dessen Reliquientranslation von Rom nach Florenz in den Jahren 1348 vermehrt zur Abbildung. Daneben werden durch die Pest auch neue Themen geschaffen, wie die «Pestbilder», die als spezielle Historienbilder Ereignisse einer Pestepidemie zur Darstellung bringen, oder seit dem 15. Jahrhundert die Darstellung des hl. Rochus, des populärsten Pestheiligen des ausgehenden Mittelalters. Ein oft angeführtes Motiv, das erst in der Kunst des Spätmittelalters zu finden ist, ist das Makabre, d. h. die Darstellung des Todes und des toten Körpers in den verschiedenen Stadien der Verwesung. So hat nach Mollaret und Brossollet erst die Pest das Makabre in die Kunst eingeführt<sup>21</sup>, während Gottfried<sup>22</sup> schreibt, dass die Kunst der Toskana nach dem Schwarzen Tod besessen war von der Darstellung des Todes. Die Abbildung des verwesenden Körpers und des Todes bezeichnet er geradezu als die Hauptmotive der damaligen Kunst und Literatur. Wir haben uns andernorts schon kritisch mit diesen Äusserungen auseinandergesetzt<sup>23</sup>, vorab zur Berichtigung der quantitativen Verhältnisse. Hier geht es darum, die Komplexität der gedanklichen Verknüpfungen in der Verwendung makabrer Themen an einem konkreten Beispiel aufzuzeigen und uns die Frage nach dem Stellenwert der Pest für dessen Entstehung zu stellen.

Als Beispiel diene das Grabmal, das sich François I<sup>er</sup> de La Sarraz in der Begräbniskapelle St-Antoine am äusseren Burgring in La Sarraz (Kanton Waadt) errichten liess (*Abb. 1*). Es gehört zu den sogenannten «Aas-» oder «transi»-Gräbern, die den Verstorbenen als nackten, verwesenden Leichnam – «en transi» – zeigen. In der Interpretation und Einordnung durch Kessel gehört dieses Kunstwerk zur asketischen Reaktion auf die Pest.

Das Aasgrab von La Sarraz gehört zur Frühform seiner Art aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts, etwa zusammen mit einem Grabmal in Lowthorpe (Yorkshire)<sup>24</sup>. Beiden Skulpturen gemeinsam ist die «Frische»



*Abb.1: Grabmal des François 1<sup>er</sup> de La Sarraz, La Sarraz (Kanton Waadt)  
Nachweis: C. Bornand, Lausanne*



der Körper, die noch keine Spuren der Verwesung oder Zersetzung zeigen. Im Gegensatz zu den späteren Skulpturen wie etwa die des Guillaume de Harcigny, der, 1393 verstorben, als stark mumifizierte Leiche mit skelettier-tem Schädel gezeigt wird. Gemeinsam ist den älteren Beispielen auch Art und künstlerische Gestaltung der die Leichen angreifenden Tiere. Auffallend ist die Dominanz der Kröte, als alleinig vorkommende Tierart im englischen Beispiel, in La Sarraz vergesellschaftet mit Schlangen. In beiden Fällen werden die Tiere betont schematisch ornamental behandelt: Aufreihung entlang des Körpers im englischen Beispiel, in symmetrischen Gruppen auf Gesicht und Scham in La Sarraz. Fragen wir nach Vorlagen für die Verwendung dieser Tiere in der Skulptur, werden wir an «Fürst-der-Welt»-Darstellungen verwiesen, wie sie an den Portalen der Kathedralen, z. B. in Strassburg und Basel zu sehen sind. Es handelt sich um eine anmutigen jungen Mann mit einem Kranz aus Rosen gekrönt, der lächelnd seiner Nachbarin – der ersten aus der Gruppe der törichten Jungfrauen<sup>25</sup> – einen Apfel reicht. Sein langer Mantel ist aber hinten offen und lässt den Blick frei auf seinen Körper, auf dem es von Kröten und Schlangen wimmelt. Die «teuflische» Fauna auf dem Körper des Fürsten der Welt – Kröten und Schlangen sind als Symbole des Teufels, der Vanitas, der verschiedenen Laster, wie der Avaritia, Luxuria oder Superbia bekannt – steht hier für die Vergänglichkeit diesseitiger Werte, meint die Personifizierung des sündigen, den profanen Genüssen zugewandten Menschen. Die Abbildung des Körpers von François I<sup>er</sup> kann kaum als Reproduktion einer realistischen Vorlage angesehen werden, wie es geltend gemacht wird:

«Unter den Augen von standesgemäss gekleideten Mitgliedern seiner Familie liegt er da, wie er nach einigen Jahren im Grabe vorzustellen ist.»<sup>26</sup>

Eine auch nur summarische Kenntnis der postmortalen Veränderungen dürfte eine solche Annahme ausschliessen. Dennoch:

«Auf Grabmälern findet sich nun [seit der Mitte des 14. Jahrhunderts] in zunehmendem Masse das realistische Bild des von Würmern zerfressenen Kadavers.»<sup>27</sup>

Und gerade während des Wütens des Schwarzen Todes habe das Erleben

«des grausigen Sterbens mit Unmengen von Toten in den Strassen, Massengräbern und verwesenden Leichen in den Häusern [...] die Darstellung vermodernder Körper, an denen das Fleisch nur noch in Fetzen hängt und die mit Schlangen und Kröten übersät sind, sicher gefördert.»<sup>28</sup>

Ein naheliegender Grund gegen eine solche Interpretation ist schon die Tatsache, dass weder Kröten noch Schlangen Aasfresser sind. Andererseits muss man fast ein halbes Jahrhundert nach der grossen Pest warten, bis Darstellungen des verwesenden Leichnams in der Grabplastik auftreten.

Aber auch die Skulptur des Kadavers des Kardinals Jean la Grange in Avignon etwa fällt durch ihre künstlerische Durchgestaltung auf. Diese kunst- und effektvoll gestaltete formale Behandlung hat ihre Parallele in der Literatur. Die bekannteste Bearbeitung des Themas Tod um 1400, der «Ackermann aus Böhmen», verrät nicht die unmittelbare Gewalt des Todes, sondern ist ein literarisch konstruierter Streit in höchst künstlerischer Form voller Anspielungen und Allegorien<sup>29</sup>.

Die intendierte Aussage des Grabmales von La Sarraz erschliesst sich im weiten Kontext der mittelalterlichen Busstheologie, deren Tradition ins 12. Jahrhundert zurückgeht<sup>30</sup>. Hier soll dem Betrachter die Sündhaftigkeit des Verstorbenen, damit des Menschen schlechthin, die «vanitas mundi», die Vergänglichkeit des Diesseitigen vor Augen geführt werden. Dabei ist zu bedenken, dass das Grabmal vom Stifter selbst zu dessen Lebzeiten entworfen worden ist. Der Appellcharakter wird unterstrichen durch dessen szenischen Aufbau, der sich formal anlehnt an die Grablegung Christi in Freiburg i. Br. Hier wie dort ist das Wissen um die Auferstehung impliziert, ist die Ruhe im Grab ein vorübergehender Zustand, für den Menschen bis zum Jüngsten Tag, an dem er mit ganzem, unversehrtem Körper auferstehen wird. Der mächtige Herr von La Sarraz gehörte zu den wenigen Mahnern, der durch die Gestaltung seines Grabmales die Endlichkeit und Sündhaftigkeit des irdischen Leibes, aber auch die Hoffnung und Gewissheit der Auferstehung thematisierte.

Abschliessend wieder zurück zur Buchmalerei, diesmal zur Betrachtung der Inhalte der Abbildungen, die mit der Pest in Zusammenhang stehen können. In der künstlerischen Ausstattung der privaten Stundenbücher, in der Wahl aufgenommenener Gebete und Riten und in der Bevorzugung bestimmter Heiliger, wie sie für den Auftraggeber getroffen worden waren, müssten sich dessen religiöse Haltung, Ängste und Hoffnungen besonders gut fassen lassen. Hier interessiert vor allem das Totenoffizium, das Stundengebet, das dem Gedächtnis der Toten gewidmet ist. Im klösterlichen Milieu entstanden, kam das «Officium defunctorum» im 14. Jahrhundert zum allgemeinen Gebrauch – auch in der Laienschaft. Es ging dabei um die Einübung in den Tod und wiederum um die Vertrautheit mit dem christlichen Sterben, auch aus Angst vor dem unversehenen (Pest-)Tod. Die Illumi-

nationen, die das Totenoffizium begleiten, bestehen aus Szenen der liturgischen Vorgänge während des Totenamtes, wie Austeilung der Kommunion während der Totenmesse, und Aufbahrung des Katafalkes, bis zu den Begräbnisdarstellungen auf den Friedhöfen. Interessant ist die Konkretisierung der geschilderten Szenen auf das eigene Sterben durch Hinzufügung des Stifterwappens. Die tägliche Anschauung der «eigenen» Sterbeszene konnte dem Betrachter Trost und Sicherheit im Hinblick auf den geregelten Ablauf des eigenen Begräbnisses vermitteln<sup>31</sup>. Dies ist wiederum wichtig in Pestzeiten, wenn wir an die Beschreibungen der Begräbnisse auch der vermögenden Leute denken, die «mit wenigen Lichtern, zuweilen aber auch mit keinem» von den Pestknechten «in die erste beste Grube, die sie offen fanden» gelegt wurden<sup>32</sup>.

Neben diesen erzählerischen Schilderungen findet sich unter den Illuminationen zum Totenoffizium ein reiches Repertoire von allegorischen Darstellungen. Dabei sind das Schwert als das Zeichen des Zornes Gottes und der Pfeil als Symbol des schnellen Todes und des Massensterbens im Zusammenhang mit der Pest zu nennen. Das Motiv des Rache-Engels, der das Schwert des Zornes Gottes wieder in die Scheide zurücksteckt, wird in den Illustrationen der sieben Busspsalmen verwendet. In den privaten Stundenbüchern wird dabei der büssende König David der Psalterhandschriften durch den betenden und büssenden Auftraggeber ersetzt. Das verbreitete Motiv des rächenden Schwertes des Richters am Ende der Zeiten bezieht sich im Stundenbuch des Duc de Berry auf die Pest: Der Rache-Engel überfliegt die Bittprozession des Papstes Gregor des Grossen gegen die Pest, eine Illustration der entsprechenden Szene, wie sie in der *Legenda Aurea* beschrieben wird:

«Da der Papst wegen der Pest [...] den grossen Bittgang hatte eingesetzt und für das Heil des Volkes betete, da sah er auf der Burg, die da genannt war zu dem Gedächtnis Hadriani, einen Engel stehen, der wischte ein blutig Schwert ab und steckte es in die Scheide. Da verstund der Papst, dass Gott sein Gebet hatte erhört.»<sup>33</sup>

Auch der Pfeil, das schon klassisch-antike oder biblische Symbol des Seuchentodes, wird in den Stundenbüchern immer wieder in der Illustrierung des Totenoffiziums als Ausdruck der Gefährdung allen menschlichen Lebens verwendet; wie etwa in jener Miniatur, in der der Tod – ein verwesender Körper im weiten, flatternden Leichentuch – mit langen Pfeilen den vorbeiziehenden Menschenstrom niedermäht. Der Pfeil als – der überwundene – Pesttod ist von der Ikonographie des heiligen Sebastian her bekannt. Es

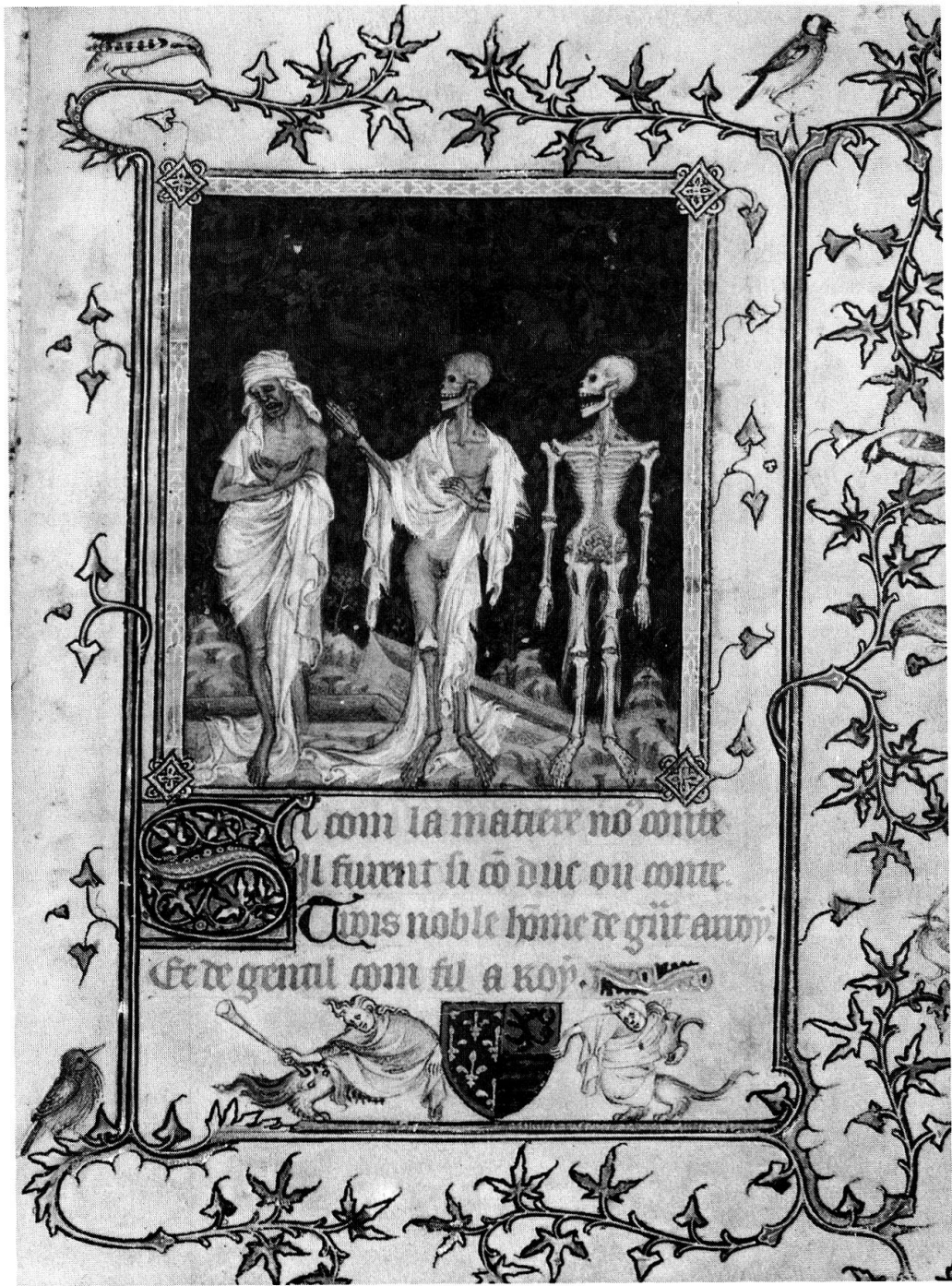
liegt daher nahe, bei einer solchen Darstellung an den Pesttod zu denken, wenn auch schon vor 1348 Pfeile in der Symbolik des Massensterbens gebraucht worden waren.

Ein weiteres oft anzutreffendes Motiv in den Buchillustrationen ist die Darstellung der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten, die sich auf eine moralisierende Verserzählung aus dem ausgehenden 13. Jahrhundert bezieht. Sie legt den Toten den Mahnspruch in den Mund: «Was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr . . .!» In den Stundenbüchern wird auch diese Vergänglichkeitsdarstellung in das Totenoffizium integriert. Interessant ist die Abbildung dieses Motives im Psalter der Bonne de Luxembourg (*Abb. 2 und 3*), weil diese Handschrift nach Sterling<sup>34</sup> unmittelbar aus der Zeit des Schwarzen Todes stammt. Seine Argumentation stützt sich auf die Illustration des Psalmes 53: «Die Toren sagen in ihrem Herzen: «es gibt keinen Gott» . . .» In Abweichung zur üblichen Darstellung<sup>35</sup> wird hier der Tor als hässlicher Jude karikiert, der aus einem kelchartigen Gefäß trinkt. Die Keule ist ersetzt durch den dünnen, langen Stab der Hexer, der König durch den Schergen, der an der Kapuze des andern zerrt und ihn mit einer Rute schlägt: Der Jude wird gezwungen, das Wasser zu trinken, das er angeblich selbst vergiftet hat. Aufgrund solcher Anschuldigungen war es bald nach dem Ausbruch der Pest zu Judenpogromen gekommen. Wie durch verdorbene Luft, so konnte nach gängiger Auffassung im 14. Jahrhundert die Pest auch durch vergiftetes Wasser verursacht werden. Diese Vorstellung war von der Auftraggeberin des Psalters, Bonne de Luxembourg, der Frau des zukünftigen Königs von Frankreich Johann des Guten, offensichtlich übernommen worden. Zwar hatte der Papst Clemens VI. schon am 6. Juli 1348 eine Bulle gegen die Judenverfolgungen erlassen, doch Paris war weit weg von Avignon: am 21. Juli des gleichen Jahres wurden sechs Juden durch Philipp VI. wegen des Vorwurfes der Brunnenvergiftung der Justiz übergeben und hingerichtet. Guillaume de Machaut, der in dieser Zeit im Dienste von Bonne de Luxembourg stand, hatte in seinem «Jugement du roi de Navarre» die Juden des Wasservergiftens beschuldigt. Die Abbildung Fol. 83<sup>v</sup> im Psalter der Bonne de Luxembourg könnten wir zu den «plague paintings» zählen, zu den erzählenden Pestbildern, weil es uns eine Szene schildert, wie sie während den Pogromen vorgekommen sein könnten, wenn auch die künstlerische Behandlung eine starke formale Verdichtung erfahren hat. Mit dieser Deutung glaubt Sterling die Datierung der Handschrift aufgrund stilistischer Merkmale zwischen 1345 und 1350 auf die Jahre 1348–1350 eingrenzen zu können.



Abb.2 und 3: Psalter der Bonne de Luxembourg, Fol.321<sup>r</sup> und 322<sup>r</sup>: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten.  
Nachweis: The Metropolitan Museum of Art, New York, The Cloisters Collection 1969. (69.86)





**C**om la matiere nō conte  
Il furent si cō duc ou conte.  
C'ois noble hōme de gūt auoy.  
Ce de genal com fil a roy.

Doch nochmals zurück zur Darstellung der drei Lebenden und der drei Toten der gleichen Handschrift. Auf ein weiteres Detail ist hinzuweisen, das im Zusammenhang mit der Pest stehen könnte. In der prachtvoll gestalteten Randverzierung, die die Miniatur umgibt, ist eine Figur abgebildet, die sich mit einem Gewandzipfel die Nase zuhält. Dieselbe Geste vollführt einer der drei vornehmen Reiter. Dieses Motiv, wie es uns von den Darstellungen der Auferstehung des Lazarus her bekannt ist<sup>36</sup>, mag als Hinweis auf den Verwesungsgeruch der neben ihren Gräbern stehenden, gestikulierenden Toten zu verstehen sein. Dazu kann als Erklärung weiter die im Pariser Pestgutachten<sup>37</sup> von 1348 geäußerte medizinische Überzeugung dienen, dass die Pest vor allem durch verdorbene Luft verursacht werde<sup>38</sup>. Zu den vielen Faktoren, die zum Verderben der Luft führen, gehören die schlechten Dämpfe, die aus unverbrannten oder unbeerdigten (Pest-)Leichen aufsteigen<sup>39</sup>. Es geht also – wenn wir die Entstehung der Miniatur nach 1348 ansetzen – nicht nur um die Belästigung durch den Gestank der Toten, sondern nach Ansicht der wissenschaftlichen Autoritäten um eine konkrete Bedrohung der Gesundheit ihrer lebenden Gesprächspartner. Gegenüber der Darstellung der drei Lebenden und der drei Toten auf dem Camposanto in Pisa hat das Motiv des Zuhaltens der Nase durch die Zeitumstände eine neue, aktuelle Bedeutung erhalten, die im Pisaner Bild, das vor der grossen Pest entstanden war, noch nicht vorhanden gewesen sein konnte.

#### 4. Schluss

Schon diese summarische Beschreibung von einzelnen Kunstwerken der verschiedenen Gattungen, die in der Zeit nach dem Schwarzen Tode entstanden, lässt wenig Hoffnung aufkommen, den Problembereich Pest und Kunst systematisch in den Griff zu bekommen und umfassende Lösungen erarbeiten zu können. Die Vermehrung der Beispiele, die mühelos durchzuführen wäre, würde das Bild nicht vereinfachen. Bialostocki weist auf das komplizierte und vielfach gebrochene Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit hin, in dem erstere eher einen Ausgleich zu den Unzulänglichkeiten einer Zeit bilde, als dass sie deren direktes Abbild wäre<sup>40</sup>. Monokausale Erklärungsmuster der Wechselwirkung von Pest und Kunst dürften der vielschichtigen Wirklichkeit kaum gerecht werden. Sie lassen die langfristigen Änderungen der gesellschaftlichen Bedingungen – dazu die Stichworte wie Profanisierung oder Verbürgerlichung der Gesellschaft –, die sowohl Funktion wie

formale Gestaltung des Kunstwerkes ändern, unberücksichtigt. Gerade die Analyse der das Kunstwerk bestimmenden Faktoren kann uns jedoch helfen, unser Wissen von Verschiebungen der Mentalitäten durch den Schwarzen Tod zu vertiefen. Damit lassen sich die angesprochenen erheblichen, durch die Pest bewirkten kulturgeschichtlichen Veränderungen, die so kontrovers diskutiert werden, anhand von Einzelfällen besser fassen.

### *Anmerkungen*

- 1 Wolff, Philippe, *Automne du Moyen Age ou printemps des temps nouveaux? L'économie européenne aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*. Paris 1986.
- 2 Zimmermann, Volker, *Krankheit und Gesellschaft: Die Pest*. *Sudhoffs Archiv, Zeitschrift. f. Wissenschaftsgesch.* 72, 1988, S. 1–13, S. 5.
- 3 Koelbing, Huldrych M., Koelbing-Waldis, Vera, *Katastrophe und Herausforderung: Pest und Pestbekämpfung in Oberitalien und der Schweiz*. *Jahrb. Inst. f. Geschichte d. Med. d. Rob. Bosch Stift.* 4, 1985, Stuttgart 1987, S. 9.
- 4 Mazal, Otto, *Buchkunst der Gotik*, Graz 1975, S. 78.
- 5 Evans, Joan, *English Art 1307–1461*, New York 1981, S. 95.
- 6 Plotzek-Wederhake, Gisela, *Zur Buchmalerei*, in: *Vor Stephan Lochner, die Kölner Maler von 1300–1430*, Kat. Ausst., Köln 1974, S. 59–63, S. 63.
- 7 Sandler, Lucy Freeman, *Gothic Manuscripts 1285–1386*, Oxford 1986, S. 52.
- 8 Boccaccio, Giovanni, *Einleitung zum Decameron*, zit. in: Bergdolt, Klaus, *Die Pest in Italien. Fünfzig zeitgenössische Quellen*, Heidelberg 1989.
- 9 Glenisson, Jean, Day, John, *Textes et documents d'histoire du moyen âge*, Paris 1970, S. 26 f.
- 10 Chiffolleau, Jacques, *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du moyen âge*. (Collection de l'école de France de Rome, Bd. 47), Paris 1980.
- 11 Avril, François, *Manuscrits*, in: *Les fastes du gothique*, Kat. Ausst., Paris 1981/2, Nr. 272, S. 319.
- 12 Avril, François, *op. cit.* S. 276–282, S. 280.
- 13 Sterling, Charles, *La peinture médiévale à Paris 1300–1500*, Paris 1987, S. 19.
- 14 Meiss, Millard, *Painting in Florence and Siena After the Black Death*, Princeton, 1951 (im folgenden zit. n. 1. Paperback-Print 1978), S. 70.
- 15 Schukale, Robert, *Gotik von Giotto bis Lochner*, Zürich o. J., S. 53.
- 16 Zimmermann, Volker, *Krankheit und Gesellschaft: Die Pest*. *Sudhoffs Archiv, Zeitschrift. f. Wissenschaftsgesch.* 72, 1988, S. 1–13.
- 17 Dazu: Jordan, Louis, Edward, *The Iconography of Death in Western Medieval Art to 1350*, Diss. phil. Indiana 1980.



- 18 Rash, Fabbari Nancy, Rutenberg, Nina, The Tabernacle of Orsanmichele in Context. *The Art Bulletin* 63, 1981, S. 385–405, S. 404.
- 19 Kessel, Verena, Die süddeutschen Weltchroniken der Mitte des 14. Jahrhunderts – Studien zur Kunstgeschichte in der Zeit der grossen Pest (Hubel, Achim, Suckale, Robert (ed.), Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd.1), Bamberg 1984, S.125.
- 20 Kessel, Verena (wie Anm. 19), S. 124. Diese «Pestbeulen» sind aber die Spuren der Geisselhebe, die in der Abbildung der bei Kessel zitierten Arbeit von Ilse Futterer (Gotische Bildwerke der Deutschen Schweiz 1220–1440, Augsburg 1930, Abb.109) als Bubonen imponieren können.
- 21 Mollaret, Henri, Brossollet, Jacqueline, La peste, source méconnue d'inspiration artistique, in: *Jaarboek* 1965, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1965, S. 3–112, S. 59.
- 22 Gottfried, Robert S., The Black Death, Natural and Human Disaster in Medieval Europe, New York 1983, S.91.
- 23 Seiler, Roger, Zur Ikonographie der religiösen Pestdenkmäler des Kantons Graubünden (Zürcher Medizingeschichtliche Abhandlungen, Neue Reihe Nr.177), Zürich 1985, S. 107 ff.
- 24 Bauch, Kurt, Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin, New York 1976, S. 253.
- 25 Mt. 25, 1–13.
- 26 Panofsky, Erwin, Grabplastik, Köln 1964, S. 71.
- 27 Dieckhoff, Reiner, Antiqui – Moderni. Die Parler und der schöne Stil 1350–1400, Kat. Ausst., 3 Bde, Köln 1978, Bd. 1, S. 67–93, S. 78.
- 28 Kessel, Verena (wie Anm. 19), S. 119.
- 29 Ringhausen, Gerhard, Kunst und Wirklichkeit um 1400. *Städel Jahrbuch, NF*, Bd. 6, 1977, S. 209–230, S. 215.
- 30 So etwa das Memento mori des Heinrich von Melk (zwischen 1150 und 1160):  
«Nun geh hin, schöne Frau, und schau an deinen lieben Mann [...] Nun schau ihn an, gerade in der Mitte, da ist er gebläht wie ein Segel. Der böse Geruch und der Dunst steigen auf aus dem Leichentuch und lassen ihn unlange bleiben bei dir auf der Erde.»  
Zitiert und übersetzt nach Von der Leyen, Friederich, Deutsches Mittelalter, Frankfurt a. M. 1980, S. 121 f.
- 31 Plotzek, Joachim, Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz, Köln 1987, S. 47.
- 32 Wie Anm. 8.
- 33 Benz, Richard, Die Legenda aurea, 9. Aufl., Heidelberg 1979, S. 745.
- 34 Psalter der Bonne de Luxembourg, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 69.88; fol. 321<sup>v</sup> und 322<sup>r</sup>. Sterling, Charles, La peinture médiévale à Paris 1300–1500, Paris 1987, S. 109 ff.
- 35 Seltener wird die Darstellung des Toren auch dem gleich beginnenden Ps. 14 vorangestellt. Der Tor hält eine Keule und führt ein rundes Brot zum Mund. Er wird entweder allein oder in Gesellschaft eines Königs (David, Salomo) abgebildet. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Spalte 314 ff.
- 36 Als Illustrierung des Textes Joh. 11,39: Herr, er [= Lazarus] riecht aber schon, es ist der vierte Tag ...

- 37 Sies, Rudolf, Das «Pariser Pestgutachten» von 1348 in altfranzösischer Fassung (Würzburger medizinhistorische Forschungen, Bd. 7), Pattensen/Han. 1977.
- 38 Das Pariser Pestgutachten – geschrieben «au mandement de tres noble et tres puissant prince, le roi de France, pour cause de la tres grant et tres merueilleuse epydimie qui lors couroit par son royaume» – darf als in den Kreisen, für die der Psalter hergestellt worden war, bekannt vorausgesetzt werden.
- 39 «... dacuns corps/mors qui nont este ne ars ne en/terres que ce pourroit etre cause/dune epy/dimie.» Sies, Rudolf (wie Anm. 37), S. 31.
- 40 Bialostocki, Jan, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7), Berlin o. J., S. 20.

## Summary

### *Plague and the fine arts : the influence of the Black Death on the art of the 14<sup>th</sup> century*

The present paper tries to shed light on the *influence of the plague upon art*. It considers above all the period after the «Black Death», i. e. the second half of the 14th century. Some changes of art are *quantitative* : its production is lessened by the effects of the plague – e. g. by the death of an artist – or increased by religious donations. The influence on *style* is similarly contradictory. Retardation as well as acceleration of the stylistic development can be observed. A third point consists in the *changes in iconography* of «Post-Plague-Art», showing a different interpretation of existing themes or introducing new ones. The varied conditions of production and reception of the different artistic *genres* makes the examination of the interaction between plague and art extremely complex.

## Résumé

### *La peste et les beaux-arts : l'influence de la Peste Noire sur l'art du 14<sup>e</sup> siècle*

Le présent article propose d'éclairer, à l'aide d'exemples, les mécanismes de l'influence de la peste sur l'art. Le phénomène est observé sur la période qui suit la Peste Noire, c'est-à-dire la deuxième moitié du 14<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de *changements quantitatifs* : diminution de la production artistique – à cause du décès des artistes atteints par l'épidémie par exemple – ou par contre, augmentation de la création surtout en raison des donations pieuses. De même, l'influence sur le *style* présente un double aspect contradictoire : stagnation ou régression vers un style antérieur ou bien accélération de l'évolution stylistique. Le troisième point concerne les *transformations iconographiques* dans le «Post-Plague-Art» : détournement de thèmes connus et introduction de nouveaux sujets. La diversité des conditions de production et de réception de chacun des différents domaines artistiques entraîne l'extraordinaire complexité de la réflexion sur le problème des rapports entre la peste et l'art.

Roger Seiler,  
Dr. med. dent. et cand. phil.  
Hadlaubstr. 47  
CH-8006 Zürich