

*Elfi Jemiller*

## Der Bamberger Totentanz – ein barockes Kleinod in der Heilig-Grab-Kapelle der ehemaligen Klosterkirche St. Michael

Im Herbst 2012 wurde die Bamberger Bevölkerung durch eine Hiobsbotschaft aufgeschreckt: Von einem Fenstergewölbe im Hauptschiff der ehemaligen Klosterkirche St. Michael war ein handgroßer Gesteinsbrocken auf das Gestühl heruntergestürzt, was – wäre eine Person getroffen worden – zu schwerwiegenden, wenn nicht tödlichen Verletzungen geführt hätte. Die Verantwortlichen sahen sich zur sofortigen Schließung der Kirche veranlasst. Rissbildungen beobachtete man schon längere Zeit, doch das brisante Ereignis machte den Bausachverständigen und Restauratoren schlagartig klar, dass eine umfassende Sanierung der Bausubstanz dringend erforderlich und eine jahrelange und kostspielige Aufgabe zu bewältigen sein wird.

Somit kann nun bei dem anstehenden Großereignis, nämlich der Feier des 1000-jährigen Bestehens des Klosters, das Kernstück der Anlage, die Klosterkirche mit ihrer exzeptionellen Ausstattung („Himmelsgarten“, Chorgestühl, Kanzel, Altäre, Grabmäler) sowie auch die weniger beachtete Heilig-Grab-Kapelle mit dem Bamberger Totentanz nicht besucht werden. Selbst viele Bamberger haben dieses, in seiner Art absolut einmalige Kunstwerk je bewusst wahrgenommen, geschweige denn die vorwiegend in qualitätvollem Stuck geschaffenen Szenen deuten und deren inhaltliche Verknüpfung mit der Heilig-Grab-Anlage herstellen können. In dem Beitrag wird

versucht, die wichtigsten Aspekte der Darstellungen zu entschlüsseln, Zusammenhänge aufzuzeigen sowie zur Lektüre ausführlicher Erläuterungen anzuregen – und es gilt, gespannt der Wiedereröffnung der Michelskirche entgegenzusehen.

Schon wenige Jahre nach der Bistumsgründung 1007, nämlich 1015, wurde das Benediktinerkloster St. Michael ob Bamberg vom ersten Bamberger Bischof Eberhard gegründet und entwickelte sich durch die Förderung Kaiser Heinrichs II. bald zu einem bedeutenden Kulturzentrum. Über die Jahrhunderte waren jedoch mannigfache Krisenzeiten durchzustehen, trotzdem konnte die Mönchsgemeinschaft seit dem Ende des 17. Jahrhunderts umfangreiche Baumaßnahmen in Angriff nehmen. Nach Entwürfen der für die fränkische Barockarchitektur Maßstäbe setzenden Baumeister-Brüder Johann Leonhard (1660–1707) und Johann Dientzenhofer (1663–1726) entstanden neue Konventbauten, die prachtvolle Barockfassade und der repräsentative Treppenaufgang zur Kirche.<sup>1</sup>

1724 übernahm mit Anselm Geißendorfer ein neuer Abt die Leitung des Klosters.<sup>2</sup> In den ersten Jahren seiner Amtszeit widmete er sich mit Tatkraft und Eifer der, das heutige Erscheinungsbild prägenden Umgestaltung des Kirchenraums. Die Maßnahmen betrafen auch die an den südlichen Querhausarm angefügte Sepultur, die Begräbnisstätte der Mönche, in der in den Jahren 1729 bis 1731 eine stationäre



Abb. 1: Die Heilig-Grab-Kapelle.

Photo: Elfi Jemiller.

Heilig-Grab-Anlage errichtet, sechs Passionsgemälde (Christus am Ölberg, Verrat des Judas, Geißelung, Dornenkrönung, Christus vor Pilatus, einer der Fälle unter dem Kreuz) aufgehängt und an der Decke der vorwiegend in qualitätvollem Stuck ausgeführte und durch vier Oval-Gemälde ergänzte Totentanz angebracht wurden.

Die vier schmaleren Segmente der achtstrahligen Kuppel, die das Heilige Grab überwölbt, bilden die Folie für Stuckfiguren der Evangelisten mit ihren sie kennzeichnenden Symbolen. Eine altarartige Wandnische in der südlichen Außenwand des Raumes dient der Aufstellung einer trauernden, durch das „Schwert des Leidens“ verwundeten Muttergottes, die sich klagend dem toten Christus zuwendet (vgl. Abb. 10). Es entstand so ein für die Heilig-Grab-Verehrung speziell ausgestatteter Kultraum mit einer sonst nirgendwo anzutreffenden Kombination eines Heiligen Grabes mit einem Totentanz.<sup>3</sup>

Das ‚Gräberbesuchen‘ gehört am Nachmittag des Karfreitags zum religiösen Brauchtum der Bamberger Katholiken, für die Gläubigen ein Anlass, sich die Begebenheiten der Passion zu vergegenwärtigen und das über der Grabanlage ausgesetzte verhüllte Kruzifix zu verehren. Bis zur Liturgiereform 1955 gab es sogar eine von Erzbischof und Domkapitel angeführte spezielle Prozession zu den blumen geschmückten Heiligen Gräbern von St. Michael, St. Getreu, St. Jakob und St. Theodor (Karmeliterkloster).

### **Das Heilige Grab**

Den Kapellenraum beherrscht die von einer Kuppel überhöhte Heilig-Grab-Anlage mit dem Leichnam Christi, der unter einer Deckplatte ruht. Darüber schwebt eine von anmutigen Engeln flankierte

Weltkugel, um die sich eine Schlange mit einem Apfel im Maul windet – das Symbol des Sündenfalls. Ganz oben in der Kuppel thront Gott-Vater auf einer Wolke über dem apokalyptischen Lamm (Buch mit den sieben Siegeln) und schleudert zürnend Blitze hernieder. Umgeben wird die Grabanlage von vier klassizistischen Nischenpyramiden mit Leuchterengeln auf einer hölzernen Balustrade und erinnert an ein ‚Castrum doloris‘, ein Trauergerüst für eine hochgestellte Persönlichkeit. Vier Grabwächter und zwei sitzende Engel bewachen den toten Christus.<sup>4</sup> Die heutige, gedrängte Aufstellung dieser Freiplastiken entspricht sicherlich nicht den ursprünglichen Intensionen, zumindest im Rahmen von Karfreitags- und Osterfeierlichkeiten dürften sie anders arrangiert gewesen sein, etwa zur Begrenzung eines Prozessionsweges.

Viele Besucher der Heilig-Grab-Kapelle übersehen leider (mangels eines entsprechenden Hinweises) das spektakuläre Kunstwerk, das sich an den, die Kuppelöffnung umgebenden Deckenflächen ausbreitet: den Bamberger Totentanz.<sup>5</sup> Doch was ist ein ‚Totentanz‘?<sup>6</sup>

Hierunter versteht man zunächst die spätmittelalterliche Darstellung eines Reigen- oder Paartanzes, kleinformatig als Holzschnitt oder Kupferstich beziehungsweise monumental als Gemälde auf Friedhofsmauern, Kirchenwänden, an Beinhäusern, in der eine symbolische, oftmals musizierende Todesgestalt mit dem Vertreter eines sozialen Standes, angefangen beim Papst und Kaiser bis hinab zum Bettler, abwechseln. Für die weitere Entwicklung in Renaissance und Barock waren die Totentanz-Holzschnitte von Hans Holbein d.J. (1497/98–1543) hoch bedeutend, da er den die ganze Gesellschaft wider spiegelnden Zug in Einzelszenen auflöste

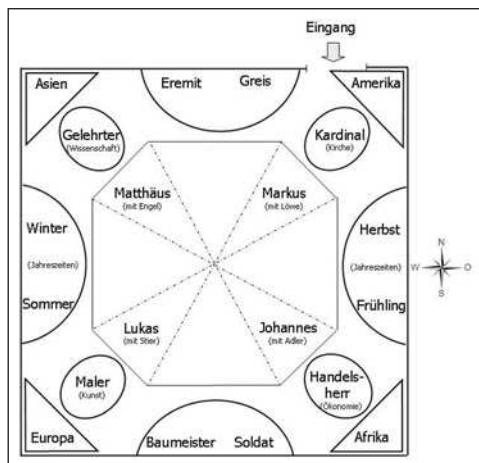


Abb. 2: Graphische Skizze des Systems.

und so – im Sinne des Humanismus – das Schicksal des Individuum in den Mittelpunkt stellte.

Einen regelrechten Boom an Totentänzen gab es im 18. Jahrhundert. Dieser war ganz wesentlich von den Schriften des gelehrt und weithin berühmten Theologen Abraham a Sancta Clara beeinflusst, insbesondere der ‚Besonders meublirt- und gezierte[n] Todten=Capelle‘, gedruckt in Nürnberg 1710, die uns im Zusammenhang mit dem Bamberger Totentanz noch beschäftigen wird.

### Der Totentanz: System – Bildinhalt – Bedeutungen und ikonographische Bezüge

Der Bamberger Totentanz besteht aus acht Einzel- und vier als Paar aufeinander bezogenen Szenen, die symmetrisch auf den Achsen und Schräglinien des quadratischen Deckenfeldes angeordnet sind. Die zum rechteckigen Grundriss der Kapelle gegen die Nord- und die Südwand

verbleibenden Restflächen füllen Stuckornamente, an denen Knochen und Schädel baumeln.

Die mittleren Bereiche der Außenseiten nehmen Bogenfelder mit kräftig profilierten Stuckrahmen ein, auf den Diagonalen reiht sich jeweils an ein Bildfeld in der Ecke ein ovaler Bildrahmen. Zu beiden Seiten dieser Ovale befinden sich große, in Haltung, Gestik und Mimik unterschiedlich gestaltete Gerippe aus Stuck, die gleichsam das Eck- und das Ovalbild miteinander verklammern. Die Rahmenprofile säumen Band- und Blattwerk sowie die in den Lünettenscheiteln aufgesetzten Totenköpfe (Insignienschädel) lockern einerseits dieses streng geometrische Gefüge auf und verstärken andererseits den ‚Memento mori‘-Charakter der Dekoration.

Thematisch gehören sowohl die Lünette der Nord- als auch diejenige der Südseite zusammen. In ihnen werden in Flachreliefs Eremit und Greis beziehungsweise Soldat und Baumeister mit dem Tod konfrontiert – sie stehen für ‚Alte‘ und ‚Junge‘, und die Bogenprofile an der Ost- und Westseite umschließen Personifikationen der Jahreszeiten, denen sich todbringende Gerippe nähern.

Eine weitere Gruppe bilden die gemalten Genreszenen in den Ovalen mit einem Kardinal, einem Handelsherrn, einem Maler und einem Gelehrten in einer für sie je charakteristischen Lebenssituation. Als Repräsentanten eines sozialen Standes verweisen sie zudem auf das j e d e r m a n n unausweichlich treffende Schicksal der Sterblichkeit.

In den Eckbereichen werden schließlich die (damals bekannten) vier Erdteile Amerika, Afrika, Europa und Asien durch typische Herrscherfiguren (Häuptling, Stammesführer, Kaiser, Sultan) vorgeführt,<sup>7</sup>

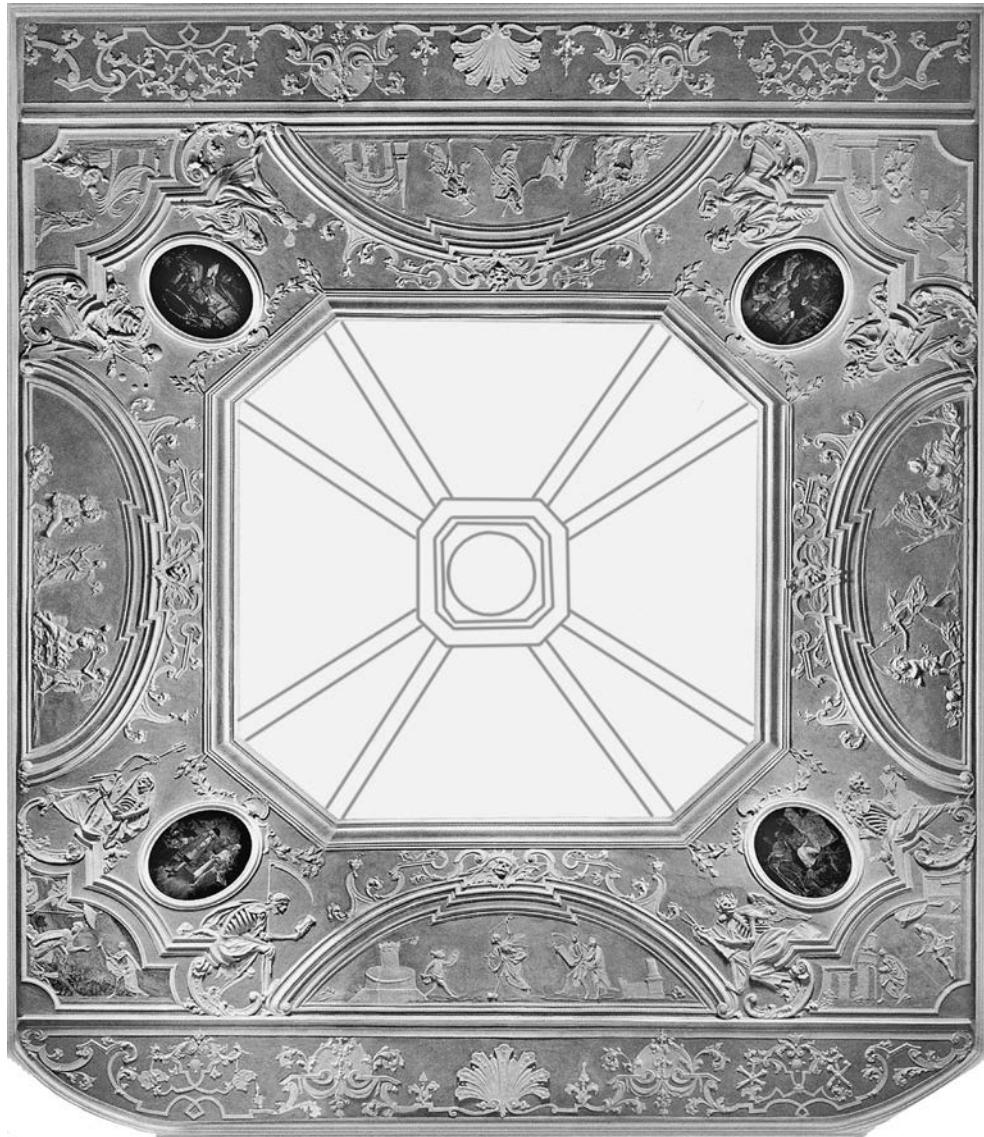


Abb. 3: Der Totentanz.

Photos und Photomontage: Eberhard Lantz,  
Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Schloss Seehof.<sup>8</sup>

die – entsprechend den barocken Gestaltungsprinzipien – über die formale Zuordnung hinaus in einer inhaltlichen Beziehung zu den Standesvertretern stehen, die die wirtschaftliche und kulturelle Be-

deutung des betreffenden Kontinents für die Europäer erkennen lässt.

Die heute einfarbig gefassten Putzflächen waren ursprünglich bunt bemalt, die Personifikationen der ‚Erdteile‘ etwa agier-



Abb. 4: „Afrika“ vor Landschaftskulisse.

Photo: Dieter Morcinek.

ten vor einer zart-bunten Landschaftskulisse, Strahlen und Engelsköpfchen zierten die breiten Kuppelsegmente, die Kartuschen in der Kuppel enthielten verschiedene Arten von Rangkronen und an den Wänden befand sich ein dekoratives Beleuchtungssystem aus Licht- und Schattenbändern, Fruchtgehängen und Friesen in kräftigen Ocker- und Brauntönen.

### Die Lünetten der Nord- und Südseite

Für den Eremit und den Greis, die ganz allgemein das ‚Alter‘ vertreten, kann der Tod ersehntes Ziel oder herbei gewünschte Erlösung bedeuten. Der durch Leiden gezeichnete Eremit lässt sich bereitwillig von seiner unwirtlichen Wohnhöhle wegführen, denn er richtete seine irdische Existenz in dieser provisorischen Unterkunft ohnehin auf das zukünftige, ewige Leben aus.

Die Szene mit dem Greis und dem Tod kennzeichnen eine von Gestrüpp überwucherte Ruine, als Symbol der Gebrechlichkeit und des Alters, und der Obelisk als Sinnbild des herrscherlichen Ruhms und der Hoffnung auf die Ewigkeit. Der Tod (als Sensenmann) erleichtert dem verkrüppelten Alten sogar den beschwerlichen Weg, nimmt ihn huckepack und schleppt ihn hastig von dannen.

„Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen“ (das „*media vita in morte sumus*“ in der Übersetzung Martin Luthers) könnten die beiden jungen, aktiv im Leben stehenden Menschen in der südlichen Lünette angesichts der bedrohlichen Begegnung klagen. Ein mit Schild und Schwert bewaffneter Soldat stürmt aus einer umwallten Turmburg, der „*Veste Trutz-tod*“ heraus, um diese gegen die Angriffe des Pfeile schleudernden Todes (der Tod als Jäger) zu verteidigen. Die übergroße

Macht des Todes (man beachte den deutlichen Größenunterschied, vgl. Abb. 3) lässt dieses Unterfangen allerdings erfolglos erscheinen. Das Motiv der vergeblichen Verteidigung der „*Veste Trutztod*“ kommt in dramatischen Theaterstücken der Jesuiten vor, die auf deren Schulbühnen aufgeführt wurden.

Dem Baumeister präsentiert der Tod s e i n e n Entwurf mit dem eingeritzten Grundriss einer Totenkapelle, hingegen ist der Plan für das Gebäude am rechten Bildrand in der Hand des Architekten zusammengerollt. Mit wehmütigem Blick wendet er sich zu seinem begonnenen Bauwerk um, das er nun unvollendet zurücklassen muss.

### Die Lünetten der Ost- und Westseite

Allegorische Puttengestalten verkörpern die Jahreszeiten mit den für sie typischen Blumen und Feldfrüchten. Sie führen vor Augen, dass auch die Natur durch den unerbittlich fortschreitenden Zeitenlauf der Vergänglichkeit preisgegeben ist. Rosen kennzeichnen das Frühlingsbild, in der Herbstszene kostet der weinlaubbekränzte Putto torkelnd von den frisch gelesenen Trauben, vor der Sommersonne schützt sich das Kind mit einem breitkrempigen Hut und flüchtet über ein abgeerntetes Getreidefeld, wo hingegen das vor Winterkälte fröstelnde Knäblein sich die Hände an der Glut eines Kohlebeckens wärmt.

Ein bedeutungsschweres Vanitassymbol zierte den Scheitel des Stuckrahmens der Sommer-Winter-Lünette: Es ist ein Totenkopf mit geflügeltem Stundenglas, das Attribut des griechischen Zeitgottes ‚*Chronos*‘, durch den allegorisch ‚die Zeit‘ in einer ganz übergreifenden Dimension in das Programm einbezogen wird.



Abb. 5: Insignienschädel mit Stundenglas, ‚*Chronos*‘.  
Photo: Dieter Morcinek.

### Szenenpaar der Nordost-Ecke: Kardinal – Amerika

Das Gemälde in dem ovalen Stuckrahmen zeigt einen Kardinal in purpurroter Soutane, das Birett auf dem Haupt. Er sitzt auf einem samtblbezogenen Fauteuil und verfasst einen Text, vor ihm auf dem Tisch liegt die Hauptinsigne der päpstlichen Macht und Würde, die dreikronige Tiara. Hinter seinem Rücken tritt der Tod herbei und entwendet ihm die Schlüssel Petri – seine Hoffnung und das Ziel seiner Wünsche, den Heiligen Stuhl zu besteigen, werden vereitelt.

Zu beiden Seiten des Bildes hocken große stuckierte Gerippe auf einem verkröpften Gebälkstück und kommentieren mit ihren Attributen, Mienen und Gebäuden und nicht zu übersehendem ironischem Unterton die Szenen. Das linke Skelett zeigt auf ein hochgehaltenes Rauchfass, ein mehrdeutiger Hinweis, einerseits auf die Funktion des Kardinals als Priester während der heiligen Messe und die Inzession bei der Opferdarbringung, andererseits auf sein eigenes Begräbnis, da beim Beerdigungsritual der aufsteigende Weihrauch die in den Himmel empor schwabende Seele symbolisieren soll.



*Abb. 6: Skelett mit Seifenblasen.  
Photo: Dieter Morcinek.*

Das rechte Gerippe bläst mit einer eleganten Geste Seifenblasen aus einem Röhrchen, eine Anspielung auf die zerplatzten Wunschräume des Kardinals. Wie ein Totengräber, der im Begriff ist, ein Grab auszuheben, stützt es sein Bein auf einer Schaufel ab.

Im zugehörigen Eckbild wird ‚Amerika‘ durch einen mit Federrock und edelsteinbesetztem Federdiadem bekleideten Indianerhäuptling vorgeführt; er lagert auf einem dicken Sitzkissen unter einem zwischen Palmen aufgespannten Sonnensegel und stützt sich auf einem verschnürten Baumwollballen ab. Seinen eigenen Pfeil und Bogen setzt er allerdings nicht zur Abwehr des Todesschützen ein. Dem kirchlichen Würdenträger ist Amerika deshalb zugeordnet, weil sich im 17. und 18. Jahrhundert die hauptsächlich von Jesuiten und Mendikantenorden getragene Mission vor allem auf den amerikanischen Doppelkontinent konzentrierte.

### Szenenpaar der Südost-Ecke: Kaufmann – Afrika

Ein vornehm gekleideter Kaufmann wendet sich dem Tod zu und fordert ihn auf, die auf dem Tisch ausgebreiteten Reichtü-

mer gebührend zu beachten: Gold und Perlen, eine Amphore, ein gefülltes Glas und eine Schale mit exotischen Früchten. Die Todesgestalt ignoriert jedoch den anbiedernden Versuch des Handelsmannes sich loszu kaufen und spielt unbeirrt auf ihrer Geige weiter (der Tod als Spielmann), um an die Sinnlosigkeit des Anhäufens irdischer Güter zu erinnern. Das im Hintergrund ankernde Frachtschiff hat die fremdländischen Luxusgüter nach Europa transportiert und dem Kaufmann seinen gehobenen Lebensstandard beschert.

Die beiden flankierenden Stuckskelette bringen mit ihren Attributen zum Ausdruck, dass die dem Menschen zugedachte Lebenszeit zu Ende geht. Das eine Skelett zielt mit seinem Pfeil auf das quadratische Zifferblatt einer Sonnenuhr, das andere Gerippe ist in ein zerschlissenes Tuch gehüllt, hält als Mahnung eine Sense im Arm und richtet den Blick demonstrativ auf ein Stundenglas.



*Abb. 7: Der Kaufmann.  
Photo: Dieter Morcinek.*

Der ‚Afrika‘ symbolisierende Herrscher wendet sich erschrocken vom hurtig sich nähern Tod ab und möchte dessen Vormacht nicht anerkennen. Er sitzt in seinem prunkvollen Kostüm unter einem Sonnenschirm, das Szepter, Sinnbild höchster Gewalt, ist gesenkt, ein Köcher mit Pfeilen und ein Bogen liegen vor ihm auf dem Boden. Im linken Bildteil entdeckt man eine Schatztruhe und ein Löwenfell als für Afrika typische Requisiten. Auch die Mächtigen und Reichen werden ausnahmslos und unerbittlich mit dem Tod konfrontiert (vgl. Abb. 4). Der innere Bezug zwischen Handelsherrn und Afrika ergibt sich indes aus ökonomischen Gesichtspunkten, denn Afrika galt im 18. Jahrhundert als besonders reicher Kontinent und war deshalb als lohnende Quelle für Importwaren ins Blickfeld der Europäer gelangt.

### Szenenpaar der Südwest-Ecke: Maler – Europa

Das Ovalbild im südwestlichen Deckenabschnitt gewährt einen Blick in das Atelier eines Malers. Wie häufig bei diesem gängigen Bildtypus sitzt der Künstler vor einer Staffelei und arbeitet an einem Gemälde, offenbar einer Madonna mit Kind. Die Todesgestalt schaut ihm dabei wie ein kritischer Kunstkennner von hinten über die Schulter, verbirgt aber das bedeutschwere Stundenglas noch hinter ihrem Rücken.

Als seien sie geflügelte Ruhmesgenien mit Lorbeerkränz kommentieren die beidseitigen Skelette hämisch grinsend die Szene: Das eine schreibt mit dem Federkiel die Werke des Meisters auf eine Memoriatafel, das andere verweist auf ein kegelförmiges Gebilde, eine Meta, die auf der aufgeschlagenen Seite eines Buches zu sehen ist.

Die Meta, ursprünglich die Zielmarke in der Bahn des römischen Zirkus, symbolisiert in diesem Zusammenhang den Endpunkt des Lebens- und Schaffensweges des Malers. Durch den geöffneten Zirkel in der Knochenhand wird sehr anschaulich auf die vorbestimmte Lebensspanne aufmerksam gemacht. Für den Künstler mag sich durch sein Œuvre die Hoffnung verbinden, über den individuellen Tod hinaus gewissermaßen unsterblich zu sein, eine Hoffnung, der die knöchernen Genien nur mit Hohn und Spott begegnen.

Mit Toga und Schulterpanzer wie ein römischer Kaiser gewandet,<sup>9</sup> thront der Monarch im Bild von Europa unter einem Baldachin vor seinem Palast. Soeben hat ihm der Tod die Krone, ein Attribut seiner Herrschaft, vom Haupt genommen und strebt eilig auf ein als Mausoleum zu deutendes Gebäude zu. Die Wegnahme von Symbolen der Macht durch Todesgestalten lässt sich bis zu den spätmittelalterlichen Totentänzen zurückverfolgen und ist eine geläufige Chiffre für das schonungslose Wirken des Todes. Der Sinnzusammenhang zwischen dem Maler und Europa leitet sich aus der Bedeutung Europas als „*Hüterin der Kultur und Schirmherrin der Künste*“ her.<sup>10</sup>

### Szenenpaar der Nordwest-Ecke: Gelehrter – Asien

Der altersweise Gelehrte hat in seinem Studierzimmer einige Studenten um sich geschart, die konzentriert seinen Lektionen folgen. Dabei deutet er auf das stehende Skelett im Hintergrund, das seinerseits auf das hochgeholtene Stundenglas weist. Es hat den Anschein, als wolle der Lehrer die Aufmerksamkeit seiner Schüler auf die Nichtigkeit allen Bemühens um Erkenntnisse über den Mikro- und Makrokosmos



Abb. 8: Skelett in Philosophenpose.  
Photo: Dieter Morcinek.

lenken, die durch das Studium wissenschaftlicher Abhandlungen und den Einsatz technischer Apparaturen gewonnen werden können.

Die beiden seitlichen Skelette meditieren offensichtlich ebenfalls über Wesen und Sinn von Leben und Tod, das linke stützt sein gekröntes Haupt in der Art antiker Philosophendarstellungen auf einem Schädel ab, das rechte ist in Betrachtungen über einen soeben mit der Sichel abgemähten Totenkopf versunken. Schlangen, Würmer und anderes Getier kriechen über die Schädel und gemahnen eindringlich an das „*respice finem*“ (bedenke das Ende).

Die erstaunliche Qualität und Vielgestaltigkeit der acht großen Skelette im Bamberger Totentanz wirft die Frage auf, woher der Stuckator Johann Georg Leinberger das anatomische Wissen zur Ausformung der Knochengerüste erlangt hatte. Aufgrund der augenfälligen Übereinstimmungen kann kaum ein Zweifel bestehen, dass er die Illustrationen des 1543

veröffentlichten Werks „*De humani corporis fabrica*“ (Über den Bau des menschlichen Körpers) des flämischen Anatomen Andreas Vesalius (1514–1564) kannte, denn das „*Philosophenskelett*“ entspricht der Pose der Darstellung auf Seite 164 der Erstausgabe des Traktates.<sup>11</sup>

Im Bild von Asien tritt das geflügelte Skelett dem prächtig ausstaffierten Sultan vor dessen Palast entgegen und hält ihm ein Schriftstück von tödlicher Tragweite vor – eine Kriegserklärung. Etwas irritierend wirken für uns die im linken Hintergrund eingefügten Pyramiden als zu Asien gehörende Objekte. Sie stehen zwar auf

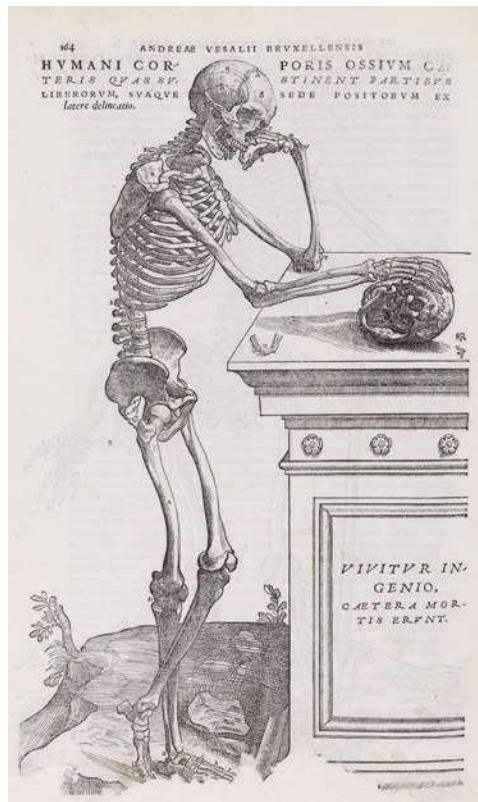


Abb. 9: Skelettdarstellung aus „*De humani corporis fabrica*“. Photo: Gerald Raab, Staatsbibliothek Bamberg.

afrikanischem Boden, da aber Ägypten im 18. Jahrhundert staatlich zum großen türkisch-osmanischen Reich gehörte, zählte man seinerzeit auch Ägypten zu Asien. Insbesondere das mathematische und naturwissenschaftliche Wissen arabischer Gelehrter übte seit dem Mittelalter starken Einfluss auf die abendländische Kulturerwicklung aus. Auf diese Wurzeln der europäischen Gelehrsamkeit spielt die Kombination von Asien mit dem Lehrenden an.

### **Der Totentanz im Kontext der Gesamtausstattung der Heilig-Grab-Kapelle**

Wie eingangs erwähnt, bildet der Totentanz nur einen Teil der Ausstattung der Heilig-Grab-Kapelle. Der im christlichen Glaubensverständnis übergreifende Bedeutungszusammenhang erschließt sich jedoch erst in Verbindung mit dem Heiligen Grab, der trauernden Mutter Gottes und den sechs Passionsbildern des Bambergers Hofmalers Johann Joseph Scheubel d.Ä.<sup>12</sup>

Den entscheidenden Hinweis zur Entschlüsselung des Ganzen gibt eine auf der Deckplatte über dem Leichnam Christi in goldenen Lettern eingeschlagene Sentenz aus der Weissagung des Propheten Jesaja: „ERIT SEPULCHRUM EJUS GLORIOSUM“ (Jesaja 11,10: Seine Ruhestätte wird herrlich sein). In der neutestamentlichen Adaption dieses Verses wird der Hoffnung Ausdruck verliehen, die durch den Sündenfall verhängte Strafe des Todes durch das Sühneopfer Jesu zu überwinden und den Eingang in ein paradiesisches ‚Ewiges Leben‘ zu bewirken.<sup>13</sup>

Der Sündenfall, symbolisch gegenwärtig durch die Schlange – im Maul die verbotene Frucht der Erkenntnis von Gut und Böse – über dem Heiligen Grab, ist die Ursache für die allumfassende Herrschaft des Todes, die als theatrales



*Abb. 10: Trauernde Muttergottes.*

*Photo: Elfi Jemiller.*

Spektakel mit Hilfe des Totentanzes in Szene gesetzt wird. Der in den Passionsbildern vorgeführte Leidensweg Christi und sein Opfertod bricht, gemäß dem Erlösungsglauben, die Macht des Todes über die ganze Welt in ihrer räumlichen wie zeitlichen Dimension, somit über Alte (Eremitt, Greis) und Junge (Soldat, Baumeister), über Repräsentanten der gesellschaftlichen Kräfte wie Kirche (Kardinal), Ökonomie (Handelsherr), Kunst (Maler) und Wissenschaft (Gelehrter), über die gesamte Menschheit (Erdteile) sowie über die Natur und die Zeit (Allegorien der Jahreszeiten, der Zeitgott Chronos). Die Schädel an den Lünettenscheiteln wiederholen mit ihren Insignien (Birett, Krone, Lorbeerkrone, geflügeltes Stundenglas) im



Abb. 11: Titelblatt der ‚Besonders möbliert- und gezierete[n] Todten-Capelle‘.

Photo: Gerald Raab, Staatsbibliothek Bamberg.

Kleinen die in den Ovalbildern vor Augen geführte ‚Gesellschaft‘.

Sünde und Erlösung – dieses Pendant findet sich ein weiteres Mal im Nebeneinander von Eva (in der Schlange des Sündenfalls) und Maria, durch die der Heiland in die Welt kam: „*Mors per Evam, vita per Mariam*“ (Tod durch Eva, Leben durch Maria).

Die großen Stuckreliefs der vier Evangelisten im Gewölbe fungieren als ergänzende und vermittelnde Instanzen innerhalb des komplexen Beziehungsgeflechtes zwischen dem Totentanz, den Passionsbildern und dem Heiligen Grab. Sie verkünden den Menschen aus ihrem je eigenen Blickwinkel die Botschaft über die Erlösungstat Christi sowohl in ihrer historischen als auch metaphysischen Dimension.

### Die Rolle des auftraggebenden Abtes

Mit großer Wahrscheinlichkeit war es der damalige Abt, Anselm Geißendorfer

(1689/1690–1773), der das Ausstattungsprogramm der Heilig-Grab-Kapelle erkannte, denn er hatte sich durch „verschiedenen Studien der freien Künste [...] und durch seine Gelehrsamkeit“ ausgewiesen und verfügte über ein breit gestreutes Wissen über die geistesgeschichtlichen Strömungen seiner Zeit.<sup>14</sup> Dieses erwarb er sich durch den Besuch der ‚Poetenklasse‘ der Universität Bamberg ab 1705 sowie – nach Eintritt ins Kloster St. Michael und einige Jahre nach der Priesterweihe 1713 – durch ein Studium an der Benediktiner-Universität in Salzburg ab 1718, das er 1720 mit der Promotion zum Dr. iur. abschloss.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass gerade in der Zeit, als Anselm Geißendorfer das Noviziat auf dem Michelsberg absolvierte, zumindest einer seiner klösterlichen Lehrmeister sich mit den Inhalten der bereits weiter oben erwähnten ‚Besonders möbliert- und gezierete[n] Todten-Capelle‘ intensiv beschäftigte.

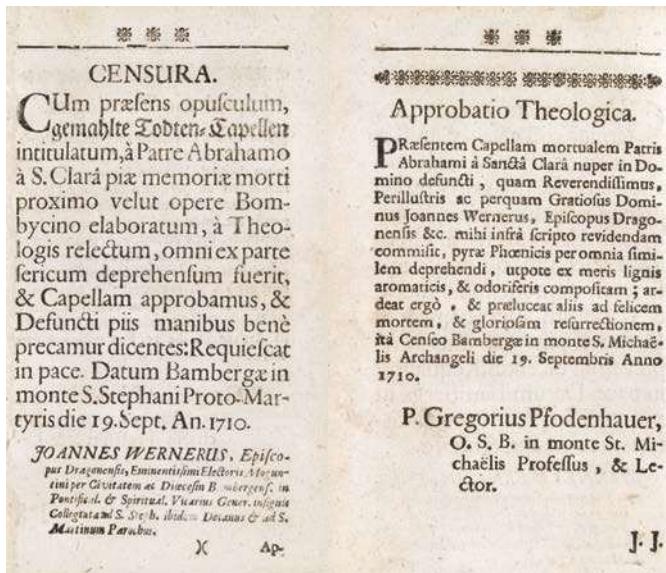


Abb. 12: „Censura“ und „Approbatio“. Photo: Gerald Raab, Staatsbibliothek Bamberg.

te. Dies ist eine gedruckte, mit 68 Kupferstichen illustrierte Sammlung von Betrachtungen über Sterben und Tod, die neben den herkömmlichen Totentanz-Sujets hintergründige Sinnbilder und allegorische Ausdeutungen der Totentanz-Thematik beinhaltet. Die Texte fußen auf Schriften des weithin berühmten Priors des Wiener Augustiner-Klosters und Hofpredigers Abraham a Sancta Clara (1644–1709).<sup>15</sup> Die Vorlagen für die Kupferstiche waren vermutlich Totentanz-Bilder im Eingangsbereich zur Loretokapelle der dortigen Augustinerkirche (seit 1634 Hofkirche).<sup>16</sup> Das 1710 posthum veröffentlichte Werk enthält einen hinter dem Titelblatt eingefügten Zettel mit einer ‚Censura‘ (Zensur) auf der Vorderseite und einer ‚Approbatio Theologica‘ (Theologische Genehmigung) auf der Rückseite.<sup>17</sup>

Bemerkenswerterweise besorgte die ‚Censura‘ der Bamberger Weihbischof Johann Werner Schnatz (1660–1723), die ‚Approbatio Theologica‘ erteilte ein Mi-

chelsberger Konventuale, der Professor der Theologie Gregorius Pfodenauer (1671–1713). Es ist durchaus denkbar, dass Anselm Geißendorfer sich u.a. durch die ‚Todten-Capelle‘ zur Ausschmückung der Heilig-Grab-Kapelle inspirieren ließ.

„Beseelt von einem zeitwidrigen Eifer für bessere Zucht und Ordnung“ machte er sich bei seinen Mitbrüdern sehr unbeliebt und provozierte zudem fortwährend Streitigkeiten mit den Regierungsbehörden des fürstlichen Hochstifts Bamberg und selbst mit den Bischöfen Lothar Franz (reg. 1693–1729) und Friedrich Karl von Schönborn (reg. 1729–1746). Dies führte schließlich dazu, dass er 1743 des Amtes als Abt des Klosters Michelsberg enthoben wurde.<sup>18</sup> Er verbrachte seine immerhin noch 30 weiteren Lebensjahre in der zur Konstanzer Abtei Petershausen gehörenden Propstei Klingenzell am Rhein (gegenüber von Stein am Rhein) und starb dort hochbetagt am 15. September 1773.

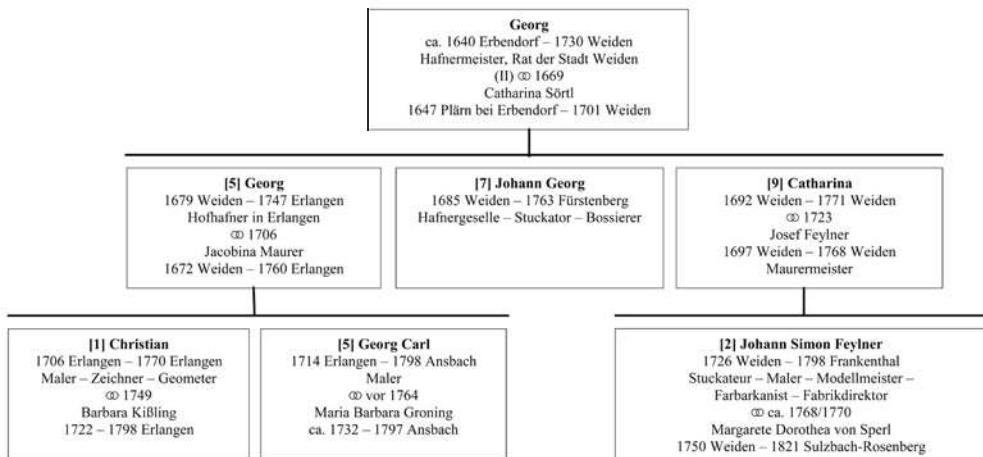


Abb. 13: Stammtafel der Künstlerfamilie Leinberger

### Der Stuckator Johann Georg Leinberger

Der Bamberger Totentanz verdient nicht nur wegen seiner thematischen Komplexität und der einzigartigen Kombination mit der Heilig-Grab-Anlage besondere Aufmerksamkeit, sondern auch wegen der geistreichen variierten und qualitätsvollen, teilweise vollplastischen Stuckarbeiten, mit denen der Stuckator „Johann Georg Laimberger“ (1685–1763) und seine „Consorten“ und „Handtlanger“ erstmals in der Kunstforschung eindeutig und mit seiner „Handschrift“ fassbar wurden.<sup>19</sup>

Der Name „Laimberger“ tauchte bisher unter den in Bamberg und Umgebung arbeitenden Stuckatoren der Zeit um 1730 nicht auf.<sup>20</sup> Er gehörte zu einer Künstlerfamilie, als deren prominentestes Mitglied sein Neffe, der Erlanger Maler, Zeichner, Illustrator und Geometer Christian Leinberger (1706–1770) gilt.<sup>21</sup>

Johann Georg Leinberger wurde 1685 in Weiden in der Oberpfalz geboren und machte bei seinem Vater Georg Leinber-

ger, Hafnermeister und Rat der Stadt Weiden, zunächst eine Hafnerlehre. Die väterliche Werkstatt stellte „wertvolle Ofenarbeiten“ her und lieferte sie u.a. an den Erzbischof von Prag und den Prälaten des Klosters Plasy in Böhmen. Johann Georgs älterer Bruder Georg erlernte ebenfalls das Hafnerhandwerk, übersiedelte 1706 nach Erlangen und avancierte zum „Hoff- und Porcellan-Häffner“ der Markgrafen von Brandenburg-Bayreuth. Auf dem Nährboden dieses gemeinsamen soziokulturellen Hintergrundes, der kunsthandwerklichen Erfahrungen und einer genuin vorhandenen schöpferischen Gestaltungskraft konnten sich einige Künstlerpersönlichkeiten in der Familie Leinberger entfalten: des Erlanger Hofhafners Söhne Christian und Georg Carl (1714–1798) sowie deren Weidener Vetter Johann Simon Feylner (1726–1798).

Trotz eingehender Recherchen gelang es bisher nicht, eine einigermaßen lückenlose Biographie Johann Georg Leinbergers zu erstellen. Ein erster Tätigkeitsnachweis als Stuckator liegt aus Obergünzburg (All-



Abb. 14: Schloss Küps, Jagdzimmer.

Photo: Elfi Jemiller.

gäu) vor, wo er 1720 die Gruftkapelle in der katholischen Pfarrkirche St. Martin dekorierte, davon hat sich allerdings nur eine Reihe von Blättern am Gesims erhalten. Die Stuckierung der Pfarrkirche in Erlangen-Bruck wies man bislang wegen eines uneindeutigen Quellenbelegs dem Neffen Christian Leinberger zu, erst der Bamberger Archivfund ermöglichte es, die Initialen „J. G. LB. 1726“ am Chorbogen richtig zu entschlüsseln. Die Stuckaturen im Erlanger Egloffstein'schen Palais (Friedrichstraße 17) dürften ebenfalls von Johann Georg Leinberger stammen. Zahlreiche stilistische Ähnlichkeiten zu Leinbergers Arbeiten in Erlangen, Erlangen-Bruck und Bamberg machen es nahezu sicher, dass er um 1734 einige Repräsentationsräume im Neuen Schloss in Küps (bei Kronach) ausstattete. Der Fest-

saal im zweiten Obergeschoss erhielt einen Zyklus zur barocken Jagdkultur, im Musiksalon wurden zeittypische Streich-, Blas- und Zupfinstrumenten vorgeführt, an der Decke des ‚Vogelzimmers‘ befinden sich allegorische Vogelreliefs, und in einem weiteren Raum verkörpern je zwei männliche und weibliche Büsten mit entsprechenden Attributen die Jahreszeiten.

Spätestens 1742 und mindestens bis 1743 war Johann Georg Leinberger dann in Saarbrücken im fürstlichen Residenzschloss beschäftigt, das der bedeutende Baumeister Friedrich Joachim Stengel (1694–1787) in den Jahren 1739 bis 1748 erbaute. Vermutlich beorderte Baumeister Stengel Johann Georg Leinberger 1744 nach Biebrich, um im Westflügel (Winterbau) des Hochfürstlichen Schlosses an „der Lamprie herum wie auch an denen 4.

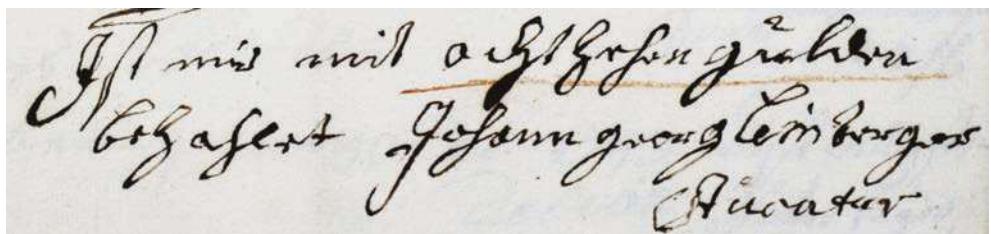


Abb. 15: Autograph Johann Georg Leinberger.

Photo: Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden.

*Crotten*“ Reparaturen vorzunehmen. „*Ist mir mit achtzehn gulden bezahlet / Johann Georg Leinberger Stucatur*“ lautet die eigenhändige Quittung vom 9. Juli 1744 in der „*Wißbader Renterey Rechnung*“.<sup>22</sup>

Die nächste Nennung taucht 1754 auf, als Johann Georg Leinberger die Patenschaft für Christians Sohn Georg Carl übernahm. Seinem Namen ist beigefügt, dass er „*von Straßburg*“ gekommen sei, allerdings haben sich keine Tätigkeits- oder Aufenthalts hinweise in den Straßburger Quellen finden lassen.

1755 bis zu seinem Tode 1763 arbeitete er als Bossierer (Modelleur) in der bedeutenden und bis auf den heutigen Tag bestehenden Porzellanmanufaktur Fürstenberg an der Weser.<sup>23</sup> Dorthin folgte er seinem Neffen Johann Simon Feylner, der

ab 1753 als Modellmeister in Fürstenberg nachweisbar ist. Beide lebten zusammen und arbeiteten gemeinsam an den Figuren. Feylner lieferte oftmals die zeichnerischen Vorlagen und retuschierte gegebenenfalls die von Leinberger ausgeformten Stücke. Eine der damals entstandenen originellsten Serien ist die „*Große Bergbande*“, eine Folge von elf Bergmannsfiguren mit charakteristischer Arbeitskleidung und dem speziellen Werkzeug.<sup>24</sup>

Einige Modelle kreierte Johann Georg Leinberger alleine: sechs Husaren in unterschiedlichen Posen, „*Löwe, ein Pferd zerreißend*“ nach einem Stich von Johann Elias Ridinger sowie die Gruppe „*ein Leopard so einen Esel zerreißend*“.<sup>25</sup> Des Weiteren schuf er ein Schreibzeug mit Figuren nebst zwei Leuchtern und eine filigrane „*Plate de*



Abb. 16: Figuren aus der „Großen Bergbande“.

Photo: Erich Malter, für das Stadtmuseum Erlangen.

*menage“ (Tafelaufsatz).<sup>26</sup> Nach einem langen Leben als Wanderkünstler und einem geruhsameren Lebensabend verstarb Johann Georg Leinberger 77-jährig in Fürstenberg: „Den 5ten Jun. [1763] wurde der alte Herr Leinnberg, welcher den 2ten wegen hohen Alters und am Geschwulste gestorben, geerdigt.“*

Bei dem Maler der Ovalbilder „Johann Jacob Gebhard Hofmahlern dahier“ handelt es sich um einen gut bekannten Künstler der Bamberger „Szene“ in den 30er-Jahren des 18. Jahrhunderts, der neben Wandbildern in einigen Kirchen Bambergs auch Fresken im Schönborn’schen Schloss Weißenstein in Pommersfelden geschaffen hat.<sup>27</sup> Von diesen Gemälden in den ovalen Stuckrahmen wusste man bis 1889 nichts, denn sie waren übertüncht und wurden erst damals im Rahmen einer Restaurierung anlässlich der 700-Jahr-Feier zur Kanonisierung des hl. Bischofs Otto (1189) freigelegt. Anscheinend war der Erhaltungszustand der Freskomalerei so schlecht, dass eine Erneuerung als notwendig erachtet wurde. Man beauftragt



Abb. 17: „Plate de Menage“.

Photo: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

te damit den damals wegen einer Fußoperation zufällig in Bamberg weilenden Historienmaler Moritz von Beckerath aus Krefeld (1838–1896), der die Wiederherstellung – nun allerdings in Öl – besorgte.<sup>28</sup>

Elfi Jemiller M.A. lebt seit 1970 in Bamberg. 1982–1987 Studium der Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit, der Kunstgeschichte und der Denkmalpflege an der Universität Bamberg. 1991 Leitung einer archäologischen Grabung auf dem Gelände des ehemaligen Clarissenklosters in Bamberg, anschließend Beschäftigung mit verschiedenen Themen der Bamberger Kunst- und Kulturgeschichte (vgl. <http://www.bayerische-bibliographie.de>) sowie Führungen zu touristisch weni-

ger beachteten Sehenswürdigkeiten (z.B. Bamberger Totentanz in St. Michael u. Kreuzgang von St. Theodor). Nach dem Bekanntwerden des Stukkators des Bamberger Totentanzes Johann Georg Leinberger umfangreiche Forschungen zur Künstlerfamilie Leinberger. Projektmitarbeiterin der Ausstellung ‚Christian Leinberger (1706–1770). Maler, Zeichner, Geometer‘ im Stadtmuseum Erlangen 2006. Ihre Anschrift lautet: Altenburger Straße 10, 96049 Bamberg, elfi.jemiller@web.de.

**Anmerkungen:**

- 1 Zusammenstellung der Literatur zu St. Michael vgl. Breuer, Tilman/Kippes-Bösche, Christine/ Ruderich, Peter: Stadt Bamberg 3. Immunitäten der Bergstadt. 4. Michelsberg und Abtsberg (= Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Oberfranken, Band 3, 4. Viertelband). München 2009, S. 45–48.
- 2 Zu Abt Anselm Geißendorfer vgl. Lahner, Andreas: Die ehemalige Benedictiner-Abtei Michelsberg zu Bamberg, in: Bericht des Historischen Vereins Bamberg [künftig: BHVB] 51 (1889), S. 325–359; vgl. Jäck, Joachim Heinrich: Pantheon der Literaten und Künstler Bamberg's. Bamberg 1812–1815, Sp. 305–310; vgl. Looshorn, Johann: Die Geschichte des Bistums Bamberg. VII. Band. Das Bistum Bamberg von 1729–1808. Graf Friedrich Karl von Schönborn als Fürstbischof von Bamberg 1729–1746. Bamberg 1907, S. 212–230; vgl. Pfeil, Christoph von: Chorgestühle des 18. Jahrhunderts in Bamberg. Neustadt/Aisch 1992, S. 62ff.
- 3 Die bunten Glasfenster mit zahlreichen Vanitas-symbolen sind erst 1891 vom Bamberger Glasmaler-Atelier Schmitt & Posteck geschaffen und eingesetzt worden.
- 4 Zur ursprünglichen Anlage und den späteren Ergänzungen vgl. Jemiller, Elfi: Der Bamberger Totentanz, in: Europäische Totentanz-Vereinigung (Hrsg.): Der Bamberger Totentanz. Rund um den Leichnam im Heiligen Grab des Klosters Michelsberg. Erläuterungen von Uli Wunderlich und Elfi Jemiller. Regensburg 2009, S. 15–47, hier: S. 18–21.
- 5 Ausführliche Erläuterungen und großformatige Abbildungen zum Bamberger Totentanz vgl. Jemiller: Totentanz (wie Anm. 4), S. 15–47; vgl. Ricke, Helmut: Der Totenspiegel am Plafond der Heilig-Grab-Kapelle des Klosters St. Michael in Bamberg, in: Ruperto-Carola 46. Heidelberg 1969, S. 139–160; vgl. Vetter, Ewald M.: ERIT SEPULCHRUM EJUS GLORIOSUM. Materialien zur Geschichte der Heilig-Grabdekorationen in der Barockzeit, in: Ruperto-Carola 47–48. Heidelberg 1969, S. 113–136; vgl. Vetter, Ewald M./Ricke, Helmut: Die Heilig-Grab-Kapelle des Klosters St. Michael in Bamberg, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Nürnberg 1969, S. 121–149; vgl. Engel, Norbert: Heilig-Grab-Verehrung in Bamberg, in: BHVB 107 (1971), S. 279–320; vgl. Breuer et al.: Michelsberg (wie Anm. 1), S. 340–355.
- 6 Über die allgemeine Entwicklung der Totentänze vgl. Sörries, Reiner (Hrsg.): Tanz der Toten – Todeskant. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum. Katalog zur Ausstellung des Museums für Sepulkralkultur in Kassel vom 19. September bis 29. November 1998. Dettelbach 1998.
- 7 Australien war zwar entdeckt, wurde aber noch nicht als eigenständiger Kontinent angesehen.
- 8 Die auf den Photos aus der Untersicht abgebildeten Elemente sind gegenüber der graphischen Skizze aus der Draufsicht spiegelverkehrt angeordnet.
- 9 Dazu passen allerdings nicht die an die Al langeperücke eines barocken Fürsten erinnernden langen Haare.
- 10 Ricke: Totenspiegel (wie Anm. 5), S. 148.
- 11 Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Andreas\\_Vesalius](http://de.wikipedia.org/wiki/Andreas_Vesalius) (Aufruf am 15.07.2014); vgl. [http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/php\\_template/scalJpeg.php?ins=1&sig=grafik](http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/php_template/scalJpeg.php?ins=1&sig=grafik) (Aufruf am 29.07.2014).
- 12 Vgl. Breuer et al.: Michelsberg (wie Anm. 1), Abb. 444–449.
- 13 Vgl. Wildberger, Hans: Jesaja. Biblischer Kommentar Altes Testament. Band X/1, 1. Teilband. Neukirchen-Vluyn 1972, S. 436–462.
- 14 Ausführlich zur Vita Abt Anselm Geißendorfers mit Quellenangaben vgl. Jemiller: Totentanz (wie Anm. 4), S. 36–41.
- 15 Bautz, Friedrich Wilhelm: ‚Abraham a Sancta Clara‘, in: Bautz, Friedrich Wilhelm (Hrsg.): Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Band I. Hamm 1990, Sp. 10f.
- 16 Neben den Türgewänden und an der Decke wurden Fragmente von Gemälden mit Skeletten, Totenschädeln und gekreuzten Langknochen freigelegt. Vgl. Wunderlich, Uli: Der Totentanz in der ehemaligen Hofkirche St. Augustin in Wien, in: Totentanz aktuell N.F. 6 (2004), Heft 59, S. 8–9; vgl. Sörries: Tanz (wie Anm. 6), S. 203ff. Vielleicht hat Pater Anselm Geißendorfer diese Malereien bei seinem überlieferten Aufenthalt in Wien 1719 gesehen.
- 17 Der Verf. aufgefallen im Exemplar der Staatsbibliothek Bamberg (Sig. 22/Sel. 379). Inhalt und Druck sind identisch im Nachdruck von 1711 der Bayerischen Staatsbibliothek Mün-

- chen (Sig. Res/Hom. 22), vgl. Dünnhaupt, Gerhard: Personalbibliographie zu den Drucken des Barock. Teil 1. Stuttgart 1990, S. 158, Nr. 53.2. Vermutlich enthalten alle Ausgaben diese ‚Censura‘ und ‚Approbatio Theologica‘.
- 18 Lahner: Michelsberg (wie Anm. 2), S. 326ff; vgl. Looshorn: Bistum Bamberg (wie Anm. 2), S. 212–213; vgl. Jäck: Pantheon (wie Anm. 2), Sp. 305–310; vgl. Pfeil: Chorgestühle (wie Anm. 2), S. 62ff.
- 19 Staatsarchiv Bamberg, Rechnungen des Hochstifts Bamberg, Rep. A 232 IV, 35429–35431 (Ökonomie-Rechnungen 1729–1731).
- 20 Vgl. die Künstlerregister der bis 2008 erschienenen Bände: Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Oberfranken. Stadt Bamberg. München 1990ff; vgl. auch das Künstlerregister in: Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern I: Franken. München – Berlin 1999.
- 21 Ausführlich zur Künstlerfamilie Leinberger: Jemiller: Totentanz (wie Anm. 4), S. 41–46; vgl. Engelhardt, Thomas (Hrsg.): Christian Leinberger (1706–1770). Maler, Zeichner, Geometer. Ausstellung im Stadtmuseum Erlangen 14. Mai – 30. Juli 2006. Erlangen 2006; vgl. Jemiller, Elfi: Christian Leinberger (1706–1770). Leben und Werk eines Erlanger Künstlers, in: ebd., S. 11–28; vgl. dies.: Die Künstlerfamilie Leinberger (Leimberger). Biographische Skizzen, in: ebd., S. 61–77; vgl. dies.: Christian Leinberger (1706–1770), in: Fränkische Lebensbilder. Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte. Reihe VII A, Bd. 22. Würzburg 2009, S. 195–215.
- 22 Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden, Abt. 137, Nr. 4519, S. 227.
- 23 Vgl. Ducret, Siegfried: Fürstenberger Porzellan. Bd. I: Geschichte der Fabrik. Bd. II: Geschirre. Bd. III: Figuren. Braunschweig 1965; vgl. Wolff Metternich, Beatrix Freifrau von/ Meinz, Manfred: Die Porzellanmanufaktur Fürstenberg. Eine Kulturgeschichte im Spiegel des Fürstenberger Porzellans. 2 Bde. München – Berlin – London – New York 2004.
- 24 Vgl. Ducret: Fürstenberger Porzellan III (wie Anm. 23), Abb. 46–63; vgl. Engelhardt: Leinberger (wie Anm. 21), Abb. 68.
- 25 Ducret: Fürstenberger Porzellan III (wie Anm. 23), S. 274ff.; vgl. Wolff Metternich/Meinz: Fürstenberg (wie Anm. 23), S. 101f., Abb. 37, 101.
- 26 Ducret: Fürstenberger Porzellan I (wie Anm. 23), Abb. 307.
- 27 Vgl. Sitzmann, Karl: Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken. Kulmbach 1957, S. 179f.
- 28 Schuster, Anton: Der Todtentanz in der hl. Grabkapelle der Michaelskirche, in: Alt-Bamberg 1, 1897/98, S. 192.



Heisenbergstraße 3  
97076 Würzburg

Telefon 09 31/2 76 24  
Telefax 09 31/2 76 25

**halbigdruck**  
offset • digital

**EGLMAIER VERLAG**  
Fachverlag für Handel  
Behörden und Industrie

info@halbigdruck.de  
www.halbigdruck.de