

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 35 (1978)

Heft: 4: Probleme der Baldung-Forschung : Kolloquium im Kunstmuseum
Basel, 30. Juni 1978

Artikel: Baldungs Basler Bilder des Todes mit dem nackten Mädchen

Autor: Koeplin, Dieter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-166988>

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: 05.01.2025

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

Baldungs Basler Bilder des Todes mit dem nackten Mädchen

VON DIETER KOEPLIN

Baldungs kleine Gemälde und Helldunkelzeichnungen mit dem Thema «Tod und Mädchen» oder «Tod und Frau» (oder, wie Gert von der Osten auch sagen möchte: «Der Tote und die Frau») sind einprägsam, schlagend einfach und zugleich komplex, inhaltlich schwerer zu deuten als zunächst empfunden, modern und traditionsverwachsen. Sie sind kleinen Formates, privat, eine persönliche Erfindung Baldungs, aber auch von allgemeiner Bedeutung, herzuweisen sowohl von spätmittelalterlicher Kleinkunst (zum Beispiel Tonmodell Abb. 1, Elfenbeinstatue Abb. 3) als auch von der Monumentalmalerei der Totentänze, wie es sie in Straßburg oder Basel gab. In der Basler Baldung-Ausstellung des Sommers 1978 habe ich versucht, in einem der Säle ein schon durch die räumliche Anordnung möglichst sprechendes Bezugsfeld von kurz kommentierten Bilddokumenten rund um die beiden Täfelchen Baldungs «Tod und Mädchen» und «Tod und Frau» (Abb. 5 und 6) sowie die außer Katalog hinzugehängte Baldung-Zeichnung Koch Nr. 33 aufzubauen. Die 78 herangezogenen Photos und Originale von Baldung, von spätmittelalterlichen Meistern, von Dürer, Niklaus Manuel sowie zum Beispiel Edvard Munch (die Radierung von 1894) usw.¹ sollten die Eigenart der Formulierungen Baldungs innerhalb der Vorstellungsgeschichte und die mehr oder weniger starken Verbindungen mit anderen Themen erkennbar machen: Verbindungen vor allem mit den Themen «Sündenfall» und «Versuchung Evas²», «Vanitas», «Totentanz», «Lebensalter», «Tod und Liebespaar», «Venus und Tod» und verwandte Allegorien (daß Baldung sich bezog auf die 1497 in Basel erschienene «Narrenschiff»-Illustration «Traumentscheidung des Herkules» zwischen dem Weg zur Wollust, hinter deren nackter Gestalt der Tod hervorschaut, und dem Weg zur Tugend, haben Panofsky, Wirth und Boerlin hervorgehoben³), auch Zusammenhänge mit den Baldung-Themen der nackten Hexen, deren zwanghafte Sinnlichkeit Makabres und Teuflisches dramatisch an sich zieht und als brodelndes, dabei kühl objektiviertes Einheitsgebilde fasziniert in dem Sinne, daß eine dualistische Betrachtungsweise, die Gut und Böse oder Lebendig und Tot auseinanderhalten und alternativ bewerten möchte, ausgeschlossen wird.

Baldungs heftige Hexendarstellungen setzen sich besonders deutlich vom spätmittelalterlichen statischen Dualismus ab. Sie besitzen in der humanistischen Schriftstellerei ihre Parallelen⁴. Ihrer bedeutungsmäßigen Zwielfichtigkeit entspricht die dreistufige Clair-obscur-Technik, die Baldung in Holzschnitten von 1510/11 parallel verwendet

hat für die Themen des Hexensabbats und des Sündenfalls⁵, wobei Adam im «Sündenfall» sich Eva in ähnlicher aufdringlicher Zuordnung von hinten anschließt wie der Tod auf dem Täfelchen «Tod und Frau». Die Nacktheit der vom Tod geküßten Frau erinnert sowohl an Eva als auch an Venus⁶ oder eine allegorische Gestalt, wie Vanitas, Luxuria oder die «Voluptas» auf dem «Herkules-Traum»-Holzschnitt zu Brants «Narrenschiff»-Ausgabe von 1497⁷. Sie ruft Assoziationen zu allen diesen Bereichen hervor und erinnert außerdem an die Entblößung der Verstorbenen, denen nur das Leichentuch übrigbleibt.

Im frühesten der aggressiven «Tod-und-Mädchen»-Täfelchen Baldungs, im Bild des Bargello⁸ (Abb. 4), scheint das vom Tod gepackte Mädchen dem Grab entfliehen zu wollen. Sein herabgleitendes Leichentuch zieht sich in die Gruft hinunter. Der Tod, der das Mädchen an der Flucht hindert, steht mit einem Bein im Grab. Schwarzgraue Wolken hängen über der dramatischen Szene dieser Rebellion gegen die Macht der von Tod und Sanduhr verkörperten Vergänglichkeit – Wolken etwa vergleichbar denjenigen auf Baldungs Hexendarstellungen, nur lastender. Magischer Friedhofspuk im Sinne des



Abb. 1 Mittelrheinischer Tonmodell. Tod und Mädchen. Um 1450/70. Durchmesser 11,6 cm. Ehemalige Sammlung Figdor, Wien



Abb. 2 Meister PW: Tod und Mädchen. Schlußblatt eines Kupferstich-Kartenspiels. Um 1505/10. Durchmesser 6,9 cm

Volksglaubens an die unerlösten «armen Seelen» und dergleichen⁹? Die nackte Frau zeigt aber keine Spur von Verwesung. Ihre Bleichheit entspricht einem Schönheitsideal (gleich in Baldungs «Ungleichen Liebespaaren» von 1527/28, wo das Mädchen durchaus lebt, allerdings an den gewissen Tod denken sollte). Sie verweist auf Luxuria oder Vanitas, auf eine Eitelkeit, die wesentlich dem Tod geweiht ist: so auch vor Augen geführt durch eine «bleiche», noch in spätmittelalterlicher Weise ruhig-dialogische Elfenbeinstatue des nackten, auf einem Kissen stehenden, weinenden, nur mit einem Schleier bedeckten Mädchens, dem der Tod ein Kreuzifix vorhält, während im Totengerippe die Schlange, die den Apfel im Maul hat, an die Versuchung Evas und den Sündenfall, der ja den Tod mit sich brachte, erinnert¹⁰ (Abb. 3).

Mir scheint, daß man solche Szenen, wie sie Baldung darstellte, trotz der neuen Realistik ebenso bildhaft nehmen sollte wie die ähnlich drastischen Verkörperungen des durch das intensiverte Leben gleichsam heraufbeschworenen Todes in der Dürer-Zeit¹¹. Wenn in Burgkmairs Farbholzschnitt¹² der geflügelte Tod den antikisch gekleideten Liebhaber zu Boden drückt und zugleich sein entsetztes Mädchen an der Flucht hindert, so spricht hier die ganze Szenerie besonders deutlich dafür, daß es sich um eine Kunstvorstellung mit allerdings realer Basis handelt. Aber auch der junge Baldung selber, als er auf einem kleinen Täfelchen ein ausbreitendes Liebespaar darstellte, das jählings vom auftauchenden Tod mit aller Wucht und versteckter List überfallen wird¹³, hat des Todes Aufsteigen aus einem offenen Grab ebenso sinnbildhaft gemeint

wie auf dem Bargello-Bild eines Todes, der das Mädchen ins Grab zerrt (Abb. 4). Dieses Mädchen versteht sich, trotz des Leichentuches, nicht als eine magisch Auferstehende, sondern als ein Mensch, der jetzt sterben muß und sich dem Eintauchen ins Reich der Toten in absurder Weise zu widersetzen sucht. Baldung benutzte und veränderte in gewagter Weise den christlichen Todes- und Auf-

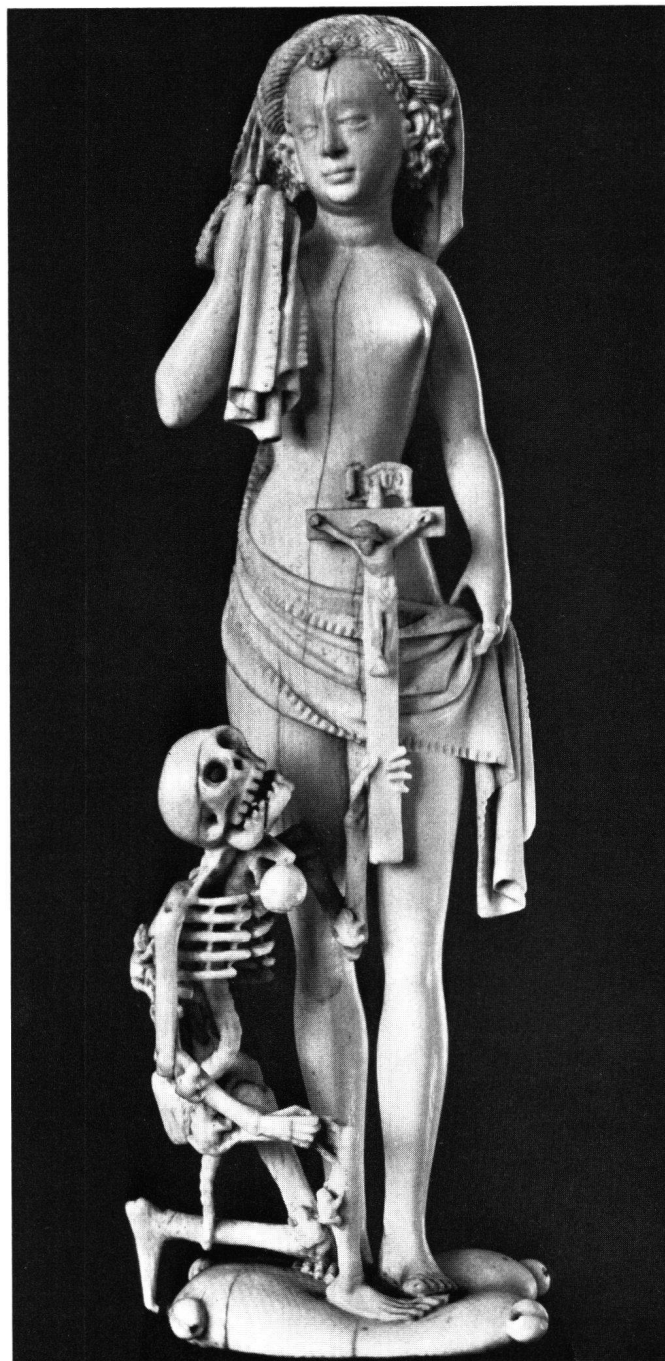


Abb. 3 Französischer oder deutscher Meister: Tod und Mädchen. Um 1500/30. Elfenbein. Höhe 14,5 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum (MA 2045)

erstehungsgedanken. Den Tod, der mit einem Bein im Grab steht und den Menschen zu sich holt, übernahm er spätmittelalterlicher Tradition (Tonmodell um 1450/70, Abb. 1¹⁴; Stich des Meisters BR mit dem Anker, «Tod und Jüngling», um 1470/80¹⁵; aggressivere Formulierung auf dem um 1505/10 entstandenen Kartenspielstich des Monogrammisten PW, Abb. 2¹⁶). Auf Baldungs 1517 datiertem Bildchen «Tod und Mädchen» (Abb. 5) wird das Grab zum finsternen Abgrund analog der kompositionellen Anlage seiner Gemälde der «Wetterhexen» von 1523 und der «Prudentia» (in diesem Heft besprochen von Jean Wirth).



Abb. 4 Hans Baldung Grien: Tod und Mädchen. Um 1513. 13 × 17 cm, Museo nazionale del Bargello, Florenz

Mit dem Täfelchen von 1517 (Abb. 5) und dem undatierten, fast gleichgroßen Bildchen des die Frau küssenden Todes (Abb. 6) beanspruchte Baldung für die illusionistische Malerei ein Thema, das bisher nur in der Graphik oder in der plastischen Kleinkunst quasi nebenher (mit der Monumentalmalerei der Totentänze und mit der Literatur im Hintergrund) gestaltet worden war. Solche Nobilitierung wagte er schon in seinem frühen Täfelchen «Tod und reitendes Paar», dem einige «Dürer»-Zeichnungen, für die man aber die Autorschaft Baldungs erwägen muß, thematisch und formal nahestehen¹⁷. Das Bildchen von 1517 (Abb. 5) bereitete Baldung zwei Jahre früher in einer Helldunkelzeichnung vor, die eine eigene Kleinkunstwerkfinalität besaß (sie ist nur in einer Kopie überliefert¹⁸). Eine ähnliche Clair-obscur-Zeichnung zum undatierten Bildchen «Tod und Frau» (Abb. 6) trägt kein Datum, trägt also nicht zur genaueren zeitlichen Fixierung des entsprechenden Täfelchens bei¹⁹.

Die beiden Bilder (Abb. 5, 6) sind annähernd gleich groß und von derselben Provenienz (im Basler «Museum Faesch» 1772 erstmals erwähnt und als Paar bezeichnet). Sie gelten vermutlich als gleichzeitig entstandene Gegenstücke, «wobei angesichts der unterschiedlichen Proportionen allerdings die Form des Diptychons ausgeschlossen ist» (Boerlin²⁰). Die unbeschnittenen Malflächen der beiden Bildchen haben fast dieselbe Höhe, aber verschiedene Breiten; die Dicke der Lindenholztäfelchen ist etwa um 1 mm unterschiedlich²¹. Infrarot- und Röntgenphotographien, die Restaurator Dr. Paolo Cadorin herstellte und beim Basler Baldung-Kolloquium 1978 kommentierte (siehe Anhang, Abb. 9–12), verdeutlichen eine wesentlich verschiedene, auch von bloßem Auge bemerkbare Malweise. Bei «Tod und Mädchen» sind die Weißhöhungen in relativ massiven Touchen kontrastierend aufgetragen. «Tod und Frau» dagegen hat Baldung sowohl in der Pinselvorzeichnung, die bei «Tod und Mädchen» fast ganz zu fehlen scheint, als auch in der Weißhöhung durchaus zeichnerisch-strukturierend gearbeitet und im ganzen eine mehr flächige, zwar differenzierte, aber tonig gebundene Malerei angestrebt (auffällig in der «ledernen» Todesgestalt). Kompositionell und ikonographisch differieren die Bilder so stark, daß ein zwischen den beiden Formulierungen liegender Zeit- und Entwicklungsschritt eher zu vermuten ist als die Absicht des Künstlers, mit den zwei Bildern einen bestimmten Kontrast und inhaltlich eine Abrundung zu erreichen: zu zeigen nämlich, wie der Tod sich dem Mädchen anders als der anscheinend etwas älteren Frau nähert.

Der Todeskuß erscheint als extrem modernes Motiv. Er ist aber vorbereitet in den Totentänzen, bei denen sich der Tod an Stelle des ihr versprochenen Bräutigams der Jungfrau begerlich nähert (so auf dem Großbasler Totentanz, der den Tod hinter der – hier bekleideten – Jungfrau in ähnlicher Position agieren läßt wie bei Baldung²²). Als deutlich erotische Annäherung kündigt er sich auf einer



Abb. 5 Hans Baldung Grien: Der Tod und das Mädchen. 1517. 29,7 × 14,4 cm (Malfläche). Kunstmuseum Basel (18)

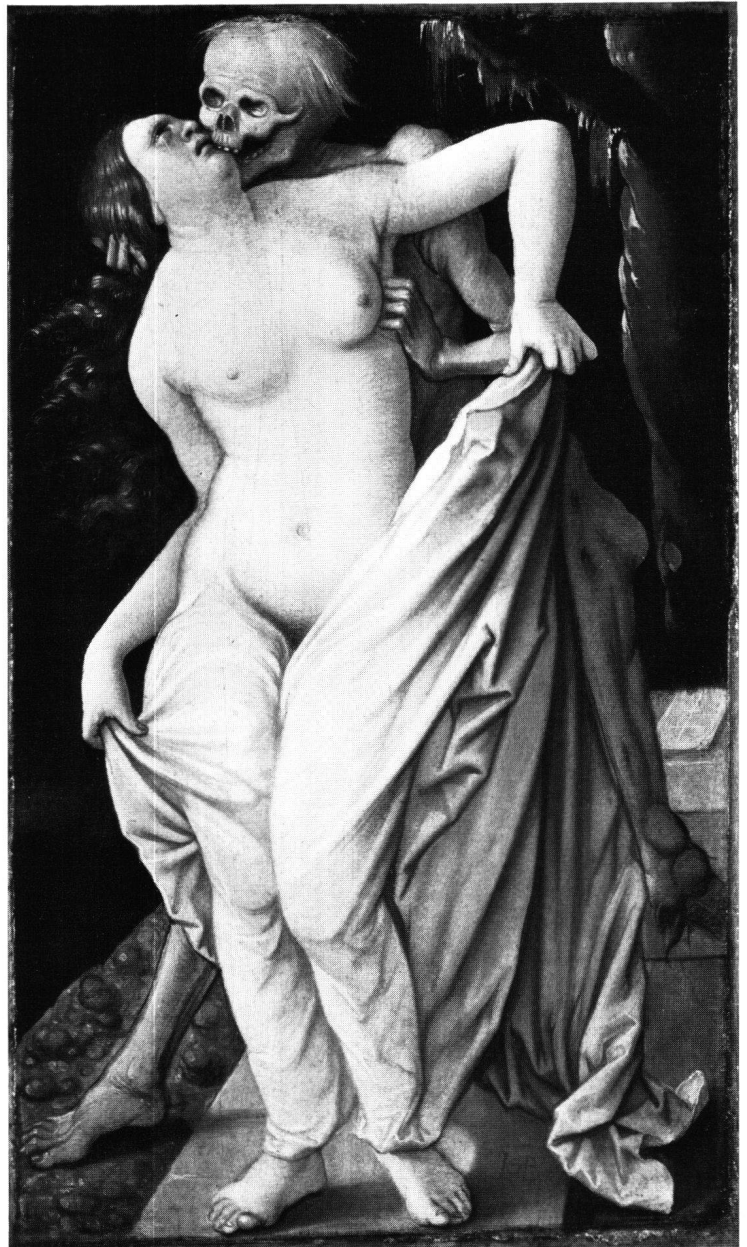


Abb. 6 Hans Baldung Grien: Der Tod und die Frau. Um 1519/20. 29,8 × 17,2 cm (Malfläche). Kunstmuseum Basel (19)

1515 datierten Helldunkelzeichnung Baldungs an²³. Auf dieser Zeichnung trägt der Tod ein Leichentuch, wie wir es auch auf dem 1517 datierten Täfelchen (Abb. 5) sehen (der Schleier des Mädchens wird hier vom Leichentuch des Todes unterschieden), während es auf dem Bild des Todeskusses (Abb. 6) die Frau ist, die mit dem Leichentuch ihre Blöße zu verdecken sucht. Das der Frau zugeordnete Leichentuch erinnert an die wiederum andere Fassung des Themas auf dem undatierten, um 1513 entstandenen Bildchen im Bargello²⁴ (Abb. 4), hat aber wohl einen mehr assoziativen als wörtlich-erzählerischen Charakter. Auch Hexen hantieren bei Baldung mit solchen

Enthüllungstüchern, bei denen der Gedanke an das Leichentuch mitschwingen dürfte²⁵. Den begehrliehen Tod hinter dem Mädchen zeigten sonst zur Zeit Baldungs und in seiner geographischen Nähe zwei Künstler: Ambrosius Holbein auf einem 1515/16 entstandenen Wandbild in Stein am Rhein²⁶ und vor allem Niklaus Manuel Deutsch auf seinem wie eine Helldunkelzeichnung gemalten, 1517 datierten Täfelchen mit der «Vom Tod geküßten Dirne» vorn (Abb. 8) und «Bathseba im Bade» auf der Rückseite²⁷. Auf diesen Darstellungen und auf Manuels undatierten «Schreibtäfelchen²⁸» ist das vom Tod belästigte, der Welt zugewandte Mädchen bekleidet, wodurch der



Abb. 7 Hans Schwarz: Tod und Mädchen. Um 1520. Relief in Ahornholz. Durchmesser 10,5 cm. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie, Berlin-Dahlem (M 186)

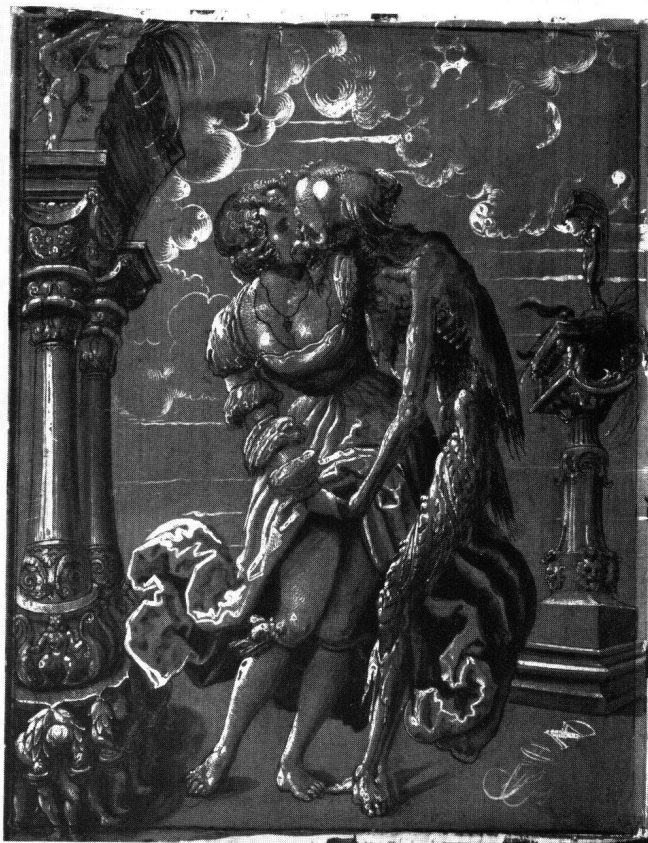


Abb. 8 Niklaus Manuel Deutsch: Tod und Dirne (auf der Rückseite der Tafel: Bathseba im Bade). 1517. 38 × 29 cm. Kunstmuseum Basel (419)

direkte Zusammenhang mit dem Totentanz gegeben ist. Manuel selber hat 1516/19 auf seinem Berner Totentanz den Tod, der mit der «Tochter» tanzt, zum aufdringlichen, Besitz ergreifenden «falschen» Liebhaber gemacht²⁹. Die Frage, ob es ausgeschlossen ist, daß Manuel hier Baldung angeregt hat (entgegen der sonstigen Anreizungsrichtung, die für diese beiden Künstler angenommen wird), sei hier lediglich gestellt.

Nähme man die Darstellung (Abb. 6) wörtlich, was aber im strengen Sinne wohl nicht gemeint war, so müßte etwa der folgende Vorgang beschrieben werden: Zwar steht die Frau frontal auf der rosa Sandsteingrabplatte, aber der im Profil nach links ausschreitende Tod wird sie, während er sie küßt, mit seiner ganzen Körperbewegung und besonders mit der linken Hand zur Seite in das offene Grab schieben. Von der Frontalität der Frau zur seitlichen Bewegung vermittelnd und dazu in Spannung tretend, bildet die Verkürzung des Geländes eine optische Zwischenachse. Als Abschluß des verkürzten Friedhofgeländes, das der doch eigentlich statisch gesehenen Figurengruppe als Sockel dient, erhebt sich ein mit Flechten behangener, nackter Baumstamm: Todesattribut (und vielleicht an den Baum des Sündenfalls erinnernd) hier ebenso wie auf Dürers Kupferstich «Der Spaziergang» um 1496³⁰ und auf Baldungs später Komposition der «Lebensalter der Frau» von 1544³¹. Die Wirksamkeit des Bildchens «Tod und Frau» liegt wesentlich in der Verspannung von Aktion und Statik oder illusionistisch gemalter Evokation und plastischer Tatsächlichkeit in der Art einer Kleinplastikgruppe (vgl. Abb. 3), von dynamischer Verkürzung und strenger Einpassung der Motive in die Fläche. Alles hat seinen Platz und nur gerade soviel Platz als nötig: so links vorn der vorgestellte Fuß des Todes und in der gegenüberliegenden Bildecke der Baum mit seinem schrägen Aststück über dem Ellbogen der Frau; und ebenso exakt stehen die Füße der kontrapostisch ausschwingenden Frau über der unteren Bildkante und reicht der Schädel des Todes genau bis zum oberen Bildrand. Dieser Flächenrechnung entspricht die gleichmäßig strukturierte Flächigkeit der Malweise. Dem stehen gegenüber bei «Tod und Mädchen» die flackernden Lichter der Weißhöhlungen, ein weniger einengender Bildraum und eine einfacher verständliche, minder gespannte Ikonographie. Dieses 1517 datierte Bildchen dürfte dem Täfelchen «Tod und Frau», das Baldass an den «Sündenfall»-Holzschnitt von 1519 und an die 1520 datierte Helldunkelzeichnung einer prallen «Lucretia» erinnert hat³², vorangegangen sein. Für «Tod und Frau» schlage ich eine Datierung um 1519/20 vor.

Die schwarzen Wolken über «Tod und Mädchen» (Abb. 5) schaffen, zusammen mit dem im Dunkel sich verlierenden Boden, Atmosphäre, einigermaßen vergleichbar den Wolken und dem Boden auf dem um 1513 entstandenen, viel bewegteren Bildchen im Bargello (Abb. 4), wo der Tod nicht mit Worten, sondern mit dem

Verweisen auf das Stundenglas spricht³³. Die Wolken auf dem Bildchen von 1517 tragen eine Inschrift spätmittelalterlicher Art, nur stehen die Worte nicht mehr auf einem Schriftband, wie es zum Beispiel der Meister BR mit ähnlicher Aussage über dem vom Tod am Kleid gepackten Jüngling flattern läßt³⁴. So heftig und definitiv der Tod auch das Mädchen an den Haaren ergreift und mit der andern Hand das «HIE MVST DV YN» gestisch klarmacht, so steht doch dieses weinende (vgl. Abb. 1 und 3) und bittflehende Mädchen alleingelassen vor uns, als

wäre der Tod eine Schattenfigur. Er ist hier beides zugleich: gegenwärtiger, entscheidender Akteur und vorgestelltes Sinnbild. Baldung umging die Gefahr des platten Naturalismus bei einem Vorstellungsbild von allerdings höchst realer Aktualität. Im Todeskuß dann (Abb. 6) wagte er sich weiter vor, steigerte aber auch die abstrakten formalen Mittel der Flächenverspannung. Im Vergleich damit erscheint der Naturalismus des Niklaus Manuel³⁵ (Abb. 8) oder des Hans Schwarz³⁶ (Abb. 7) simpler.

ANMERKUNGEN

¹ Es existiert eine vielfältige Liste der 78 Objekte mit kurzen Literatur- und Abbildungsangaben. – Den Graphiken Munchs, besonders der Lithographie «Todeskuß» von 1899 (SCHIEFLER 119; abgebildet auf dem Umschlag des Kataloges der Ausstellung «Mensch und Tod», Kunstmuseum Düsseldorf 1976) vergleichbar sind 1957 entstandene Zeichnungen von Joseph Beuys mit diesem Thema (Beuys-Ausstellungskataloge Stockholm, Moderna Museet 1971, Nr. 59, mit Abb., und Kunstverein Bremerhaven 1978, Nr. 24, mit Abb.).

² Zu Baldungs Gemälde in Ottawa (siehe auch Anm. 22 und Schluß von Anm. 10) habe ich mich vermutungsweise geäußert in: PAUL H. BOERLIN / TILMANN FALK / RICHARD W. GASSEN / DIETER KOEPLIN, *Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel* (Schriften des Vereins der Freunde des Kunstmuseums Basel 2), Basel 1978, S. 74f., Anm. 3. Diese Publikation wird im folgenden zitiert als «*Baldung*, Basel 1978».

³ BOERLIN in: *Baldung*, Basel 1978, S. 28, wo auch PANOFKY zitiert wird; JEAN WIRTH, *Les thèmes macabres dans l'art germanique du XVI^e siècle*, Thèse, Paris 1975 (wird demnächst publiziert); D. KOEPLIN / T. FALK, *Lukas Cranach*, Basel 1974/76, Bd. 2, S. 626f., Nr. 533 mit Abb. 313 (mit Lit.).

⁴ Zur humanistisch geprägten Ambivalenz der Hexendarstellungen Baldungs siehe D. KOEPLIN, in: *Alte und moderne Kunst*, Heft 84, Wien, Januar/Februar 1966, S. 13f. (übrigens ist die dort gemachte, von G. BAUCH übernommene Angabe, Hieronymus Pius Baldung sei ein Bruder des Malers Hans Baldung, falsch, wie Gert von der Osten feststellte und brieflich mitteilte). – Ein mit Baldungs Monogramm bezeichnetes, angeblich ehemals 1515 datiertes und mit einem lateinischen Distichon versehenes Gemälde einer Gruppe nackter Frauen um einen Konvexspiegel ist als Kopie erhalten (Katalog der Baldung-Ausstellung Karlsruhe 1959, Nr. 88; JAN LAUTS, *Katalog Alte Meister bis 1800*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1966, S. 37f., Nr. 2107, Tafelband Abb. S. 16). Der lateinische Zweizeiler und die Datierung werden überliefert durch die Aufzeichnungen des Kunstsammlers und Basler Ratsherrn Peter Vischer-Sarasin (1751–1823; vgl. Pantheon 32, 1974, S. 25 mit Anm. 3), der das Bild 1808 in Basel bei der Versteigerung von Kunstwerken aus der aufgegebenen Residenz des badischen Großherzogs erwarb (ein zweites, ähnliches Stück, das vielleicht allein die Datierung 1515 trug, ist verschollen): DANIEL BURCKHARDT, *Die Baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts*, in: Basler Kunstverein, *Berichterstattung über das Jahr 1902*, Basel 1903, S. 110f. Die «vanitas» und die Verführungs-, ja gefährlichen Verzauberungskünste der nackten Frauen, die von einer hexenartigen Alten assistiert werden, lassen an die von Peter Vischer d.J. gezeichnete, mit einem Spiegel tödlich-verfänglich hantierende «Skylia» den-

ken, neben welcher das Vanitas-Instrument einer Puderquaste, wie sie eine der Baldungschen Frauen keck verwendet, auf dem Boden steht (HEINZ STAFSKI, *Der jüngere Peter Vischer*, Nürnberg 1962, S. 55, Abb. 92; zur Ikonographie der Puderquaste: D. KOEPLIN / T. FALK, *Lukas Cranach*, Basel 1974/76, Bd. 2, S. 584 bei Nr. 485). Als Peter Vischer am Nürnberger Sebaldustrab dieselbe spiegelnde Skylia im Relief darstellte, plazierte er in ihrem Rücken den Tod (STAFSKI, Abb. 29a).

⁵ Zum Gewinn an sinnlicher Präzisierung und Dramatisierung durch die zusätzliche Tonplatte bei Baldungs «Sündenfall» siehe E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion*, New York 1960, S. 42–44. Zur neuartigen Erotik der Sündenfalldarstellungen Baldungs siehe BALDASS (vgl. Anm. 32) und MENDE.

⁶ Cranachs Helldunkelholzschnitt der frontalen Venus mit Cupido hat Baldung zur Clair-obscur-Technik des Hexen- und des Sündenfall-Holzschnittes angeregt. – Eine nackte Venus mit dem Federbarett einer Söldnerdirne und mit einem Totenschädel und einer Sanduhr neben sich, ferner mit einem Pfeil in der Hand, der Liebes- und Todespfeil (vgl. Leus Zeichnung in der Albertina: Tod mit Pfeil und abwehrendes bekleidetes Mädchen, Katalog Albertina Wien, 1933, Taf. 118) zugleich sein kann, stellte Hans Leu 1517 in einer Zeichnung dar (DIETER KUHRMANN, *Altdeutsche Zeichnungen aus der Universitätsbibliothek Erlangen*, Ausstellungskatalog der Staatlichen Graphischen Sammlung München 1974, Nr. 72, Abb. 65; vgl. u. a. den Stich des Meisters MZ, LEHRS 20, und Heinrich Aldegrevers Respice-finem-Stich von 1529, BARTSCH 134, HOLLSTEIN I, S. 65; zum Liebes- und Todespfeil siehe Alciat 1531, *De morte et amore* (vgl. A. HENKEL / A. SCHÖNE, *Emblemata*, Stuttgart 1957, Sp. 1581f.). – Siehe auch CHARLES SCRIBNER, *Daniel Hopper's Venus and Amor, Some Iconographic Observations*, in: Record of The Art Museum, Princeton University, 35 (Nr. 1), 1976, S. 14–21.

⁷ Voluptas-Wollust und Tod hindern im Verein mit Armut und Krankheit den «miles christianus» am Aufstieg zum Himmel: So zeigt es ein Holzschnitt zu Cicero vom Petrarkameister oder Hans Weiditz, vgl. RICHARD MÜTHER, *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance*, München/Leipzig 1884, II, Taf. 169; THEODOR MUSPER, *Die Holzschnitte des Petrarkameisters*, München 1927, Nr. 516 und L 117; vgl. GUSTAV PAULI, *Inkunabeln der deutschen und niederländischen Radierung*, Berlin 1908, Taf. XVIII (Monogrammist NW, 1564), und E. PANOFKY / F. SAXL, *Dürers «Melancholia I»*, Leipzig/Berlin 1923, Abb. 59.

⁸ *Baldung*, Basel 1978, S. 26 mit Anm. 25, Abb. 11.

⁹ HELLMUT ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz*, 2. Aufl., Köln/Graz 1968, S. 44f.; RUDOLF HELM, *Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze*, Straßburg 1928,

- S. 70ff. (über den Totentanz-Holzschnitt in Hartmann Schedels Weltchronik von 1493).
- ¹⁰ Datierung (vor 1500 oder um 1530?) und Lokalisierung (französisch, deutsch?) der in München aufbewahrten Statuette, als deren Provenienz die nördlich von Augsburg bei Donauwörth gelegene Zisterzienserabtei Kaisheim vermutet wird, scheinen ungeklärt, vgl. RUDOLF BERLINER, *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums*, IV. Abteilung: *Die Bildwerke in Elfenbein...*, Augsburg 1926, S. 26f. (auch Besprechung der Ikonographie), Taf. 35; GERT BUCHHEIT, *Der Totentanz*, Leipzig 1926, Frontispiz; KATHLEEN COHEN, *Metamorphosis of a Death Symbol, The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley/Los Angeles/London 1973, S. 85, Abb. 36; abgebildet auch in dem von Kandinsky und Franz Marc herausgegebenen «Der blaue Reiter», München 1912, S. 28. – Bei einer doppelseitigen, vorn ein nacktes Mädchen mit Blume in der Hand, hinten den Tod zeigenden Elfenbeinstatuette in Berlin (Preußischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie, Inv.Nr. 8554) ist ungewiß, ob es sich um ein niederländisches oder ein französisches Werk der Zeit um 1520 oder um eine Fälschung des 19. Jahrhunderts handelt. Die Doppelseitigkeit entspricht französisch-flämischen Rosenkranzgliedern aus Elfenbein mit Liebespaar vorn und Tod hinten (CLIFTON C. OLDS / RALPH G. WILLIAMS / WILLIAM R. LEVIN, *Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art*, The University of Michigan Museum of Art, 1975, S. 116f., Nr. 82, Taf. XXXIX; Artforum, New York, Oktober 1971, Abb. S. 46; LEO STEINBERG, *Other Criteria*, New York 1971, S. 176, Abb. 109f.; Pantheon 34, 1976, Abb. S. 165; ähnliche Glieder von französischen elfenbeinernen Rosenkranzketten der Zeit um 1500 befinden sich im Schnütgen-Museum in Köln, Deposita der Sammlung Ludwig; ein Stück aus dem späten 16. Jahrhundert: Lempertz, 519. Auktion, Köln, November 1971, Nr. 1347, Taf. 68. – Zum Vergleich mit der Münchner Statuette und Baldungs Bild in Ottawa verweist JEAN WIRTH (mündlich 1978) auf ein merkwürdiges kleines Buchsbaumrelief mit dem Datum 1529 und dem Monogramm PS (Pantheon 23, 1939, I, S. 68, mit Abb. 8): Hier scheint eine nackte Frau mit Haube (also eine Verheiratete) den vom Tod dargebotenen Apfel der Verführung zurückzuweisen, anders als die biblische Eva. – Variation der Eva aus Dürers Stich von 1504, Eva nun aber nicht den Apfel von der Schlange empfangend, sondern einen abgeschlagenen Menschenkopf betrachtend, siehe FRANZ WINZINGER, *Zwei unbekannte Zeichnungen des Nicolaus Hogenberg von München*, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 19, 1965, S. 189 mit Abb.
- ¹¹ Zur neuartigen Kontrastierung der Leidenschaft mit dem unerwarteten, grausamen und bis zuletzt unbemerkten, durch Leidenschaft provozierten Auftauchen des Todes (im Gegensatz zur durchaus erwarteten, dialogischen Präsenz des Todes im spätmittelalterlichen Totentanz) siehe DIETER KOEPLIN / TILMAN FALK, *Lukas Cranach*, Bd. I, Basel/Stuttgart 1974, S. 150.
- ¹² FALK / BIEDERMANN / GEISSLER, Burgkmair-Ausstellungskatalog Augsburg 1973, Nr. 41 (mit eingehender Besprechung und Lit.). Der geflügelte Chronos-Tod kehrt wieder auf dem Stich «Tod und nacktes Mädchen» von H.S. Beham 1547 mit der lateinischen Beischrift: «Alle im Menschen verkörperte Schönheit vernichtet der Tod» (PAULI 151; HOLLSTEIN III, S. 91).
- ¹³ *Baldung*, Basel 1978, S. 26 mit Anm. 21 (Lit. dort angegeben). Die Frau trägt eine Haube, ist also anscheinend verheiratet und steht, falls der Liebhaber nicht ihr Gemahl ist, im Begriff, Ehebruch zu begehen – der Tod ein Rächer? – GERT VON DER OSTEN (mündliche Auskunft) datiert das Pariser Täfelchen früher als K. OETTINGER, nämlich etwa in die Zeit zwischen 1500 und 1503, also vor Baldungs Eintritt in die Werkstatt Dürers, aber unter dem Eindruck der Dürer-Graphik.
- Damit verknüpft ist die Frage nach Datierung und Autorschaft der «Dürer-Zeichnung» WINKLER 161 (vgl. unten Anm. 17).
- ¹⁴ *Baldung*, Basel 1978, S. 27f. mit Anm. 34f.; BODE/VOLBACH, in: *Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen* 49, 1918, Nr. 65; JANSON (siehe Anm. 15); FRITZ ARENS, *Die ursprüngliche Verwendung gotischer Stein- und Tonmodel*, in: *Mainzer Zeitschrift* 66, 1971, S. 106ff.
- ¹⁵ HORST W. JANSON, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3, 1939/40, S. 243ff., mit Abb.
- ¹⁶ ERNST SCHLEUTER, *Der Meister PW*, Straßburg/Leipzig 1935, S. 16 und 68, Taf. VII. 2. – Zur künstlerischen Herkunft dieses Meisters siehe FEDJA ANZELEWSKY, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 30, 1968, S. 185–200.
- ¹⁷ Siehe Anm. 13. – Als Baldung-Erfindungen (oder dann Baldung-Quellen) kommen unter den «Dürer»-Zeichnungen, die thematisch hierher gehören, vor allem in Betracht die Frankfurter Zeichnung «Reiter vom Tod überfallen» (WINKLER 161; STRAUSS VI, XW 161; LISA OEHLER, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 17, 1959, S. 153ff., und in: *Städel-Jahrbuch*, NF 4, 1973, S. 49) und die Helldunkelzeichnung «Die drei Lebenden und die drei Toten» (WINKLER 162; STRAUSS VI, XW. 162, hier die neuere Lit. angegeben, zusätzlich siehe WILLY ROTZLER, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, Winterthur 1961). OETTINGER (KARL OETTINGER / KARL-ADOLF KNAPPE, *Hans Baldung und Albrecht Dürer in Nürnberg*, Nürnberg 1963, S. 32 und 117, Anm. 459) hielt für die beiden Zeichnungen an Dürers Autorschaft fest, gerade im Vergleich mit Baldung. Vgl. auch EDMUND SCHILLING, in: *Kunsthistorische Forschungen, Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Salzburg 1972, S. 196–198.
- ¹⁸ KOCH A 18; *Baldung*, Basel 1978, S. 24 mit Anm. 4, Abb. 12.
- ¹⁹ KOCH 68; *Baldung*, Basel 1978, S. 24 mit Anm. 5, Abb. 13.
- ²⁰ *Baldung*, Basel 1978, S. 24: «Die Tatsache, daß «Tod und Mädchen» nur ein Datum, aber keine Signatur trägt, «Tod und Frau» dagegen nur eine Signatur, aber kein Datum, legt die Frage nahe, ob die beiden Bilder nicht zusammengehörige Gegenstücke gewesen sein könnten...» Tatsächlich tragen fast alle Gemälde Baldungs, die überhaupt bezeichnet sind, sowohl das Datum als auch das Monogramm, höchst selten bloß eines von beiden (ausnahmsweise nur datiert ist die «Heilige Familie» von 1513 in Innsbruck). Wann die beiden Täfelchen und ob als Paar oder einzeln sie in die Sammlung Faesch gelangt sind, ist nicht bekannt. Die meisten Sammler sind besonders daran interessiert, Stücke zu erwerben, die sie als zugehörig zum bereits in ihrem Besitz Befindlichen betrachten.
- ²¹ Die von Dr. Paolo Cadorin festgestellten genauen Maße sind folgende: «Tod und Mädchen», Holz (Dicke etwa 6 mm): 30,3/30,3 (Höhe links/rechts) × 14,7/14,6 cm (Breite oben/unten), Malfläche 29,5/29,7 cm × 14,3/14,4 cm; «Tod und Frau», Holz (Dicke etwa 7 mm): 31,3/31,0 cm × 18,7/18,7 cm, Malfläche 29,8/29,8 cm × 17,2/17,0 cm. Bei «Tod und Mädchen» ist die Holztafel bis knapp an den intakten Malrand heran beschnitten. Bei «Tod und Frau» ist die Tafel unbeschnitten, und es blieb ein ziemlich breiter, ursprünglich im Rahmen steckender, unbemalter Holzrand von rings etwa 8–9 mm stehen.
- ²² Abgebildet in einem demnächst erscheinenden, dank der Freundlichkeit von Prof. Dr. HORST VEY und Dr. W. HARTMANN (Universität-TH Karlsruhe) in den Druckfahnen mir zugänglich gemachten, wichtigen Aufsatz von WOLFGANG HARTMANN, *Hans Baldungs «Eva, Schlange und Tod» in Ottawa*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 15, 1978 (S. 7–20), S. 11. Hartmann datiert das Bild in Ottawa vom 1513, was mir wegen des Körpertyps der Eva (magere Brüste, breite Hüften, wie erst in den 1520er

- Jahren bei Baldung in den Frauendarstellungen vorherrschend) unmöglich erscheint. VON DER OSTEN: «1474/25».
- ²³ KOCH 67; *Baldung*, Basel 1978, S. 26 mit Anm. 26, Abb. 9. Zum Spiegelmotiv vgl. Baldungs frühes Vanitas-Lebensalterbildchen in Wien (*Baldung*, Basel 1978, S. 25f. mit Anm. 6, Abb. 10; OETTINGER/KNAPPE, vgl. Anm. 17, S. 43f., Abb. 20) und ein Dürer, Kulmbach oder Baldung zugeschriebenes Zeichnungspaar im British Museum (WINKLER 627f., STRAUSS VI, XW. 627), und Dürers «Narrenschiff»-Illustration «Überhebung der Hoffart» (FRANZ BÄCHTIGER, *Vanitas – Schicksalsbedeutung in der deutschen Renaissancegraphik*, Diss. München 1969, S. 57ff.; Katalog der Ausstellung «Diablos et diableries», Genf, Cabinet des estampes, 1976/77, Einleitung von JEAN WIRTH, Kapitel *Femmes au miroir* von ROSANNA BRUSEGAN, S. 31ff.), ferner zum Beispiel das Hans Memling zugeschriebene Reisealtärchen in Straßburg, das die Bilder des Todes und des nackten Vanitas-Mädchens noch in den Altarzusammenhang integriert und an die Darstellung des Jüngsten Gerichtes und der Hölle anschließt; der auf der Flügelaußenseite neben dem Besitzerwappen (der venezianischen Familie Borelli) gezeigte Totenschädel spricht in der Ichform des Bildbetrachters, der zwischen Gottesfurcht oder Vanitas wählen kann, indem er den Bibelspruch, Hiob, Kap. 19, zitiert: «Aber ich weiß, daß mein Erlöser lebt, und am Jüngsten Tag wird er mich aus der Erde erwecken. Und ich werde danach mit dieser meiner Haut umgeben werden und werde in meinem Fleisch Gott den Erlöser sehen», während das Vanitas-Mädchen zum Skelett zerfällt (Abb. bei M. J. FRIEDLÄNDER / N. VERONEE-VERHAEGEN, *Early Netherlandish Painting VI* 1, Leyden 1971, Nr. 21, Taf. 61–63).
- ²⁴ Siehe Anm. 8.
- ²⁵ So bei Baldungs «Wetterhexen» von 1523 und bereits auf der als Kopie eines Originals der Zeit um 1507 (oder wenig später) überlieferten Helldunkelzeichnung einer nackten Frau mit blühender Pflanze (Distel?) in der Hand und einem schmerzlichen Pfeil (Liebes- und Todespfeil zugleich? – vgl. Anm. 6) in der Brust (*Baldung*, Basel 1978, Nr. 25, Abb. 33); das schmerzverzerrte Gesicht dieser hexenartigen Frau erinnert an das Mädchen im Bild des Bargello (siehe Anm. 8).
- ²⁶ Dr. FRANK HIERONYMUS verdanke ich den Hinweis auf dieses Wandbild, das besprochen und abgebildet ist bei HEINRICH ALFRED SCHMID, *Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein aus den Jahren 1515/16*, Frauenfeld 1936, S. 43ff. und 50f., Taf. XVII (Lautenspielerin und Tod neben Geigenspielerin und Narr).
- ²⁷ LUCIE STUMM, *Niklaus Manuel Deutsch von Bern als bildender Künstler*, Bern 1925, Taf. XXI–XXII; CONRAD ANDRÉ BEERLI, *Le peintre poète Nicolas Manuel et l'évolution sociale de son temps*, Genf 1953, Taf. XII; PAUL ZINSLI, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel...*, Bern 1953, S. 41.
- ²⁸ PAUL GANZ, *Zwei Schreibbüchlein des Niklaus Manuel Deutsch von Bern*, 1909 (Datierung 1517 bis gegen 1520); HANS KOEGLER, *Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Niklaus Manuel Deutsch*, Basel 1930, S. 61f., Nr. 52 und 54 (Datierung «Etwa 1520 bis nach 1522»).
- ²⁹ ZINSLI (vgl. Anm. 27), Farbtafel nach S. 56; BEERLI (vgl. Anm. 27), Taf. XVIII nach S. 118; HELLMUT ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz*, 2. Aufl., Köln/Graz 1968, S. 271.
- ³⁰ BARTSCH 94; Katalog der Ausstellung «Albrecht Dürer 1471/1971», Nürnberg 1971 (Prestel-Verlag, München), Nr. 463; Katalog der Ausstellung «Deutsche Kunst der Dürer-Zeit», Dresden 1971/72, Nr. 194.
- ³¹ GEORG BUSSMANN, *Manierismus im Spätwerk Hans Baldung Griens*, Heidelberg 1966, S. 53ff., Abb. 24f. – Deutliche Todesattribute sind die laublosen Bäume auf dem Stich des Meisters PW (siehe Anm. 16) oder etwa auf der zweiteiligen «Liebespaar-und-Tod»-Komposition eines Meisters der Bodensee-gegend um 1480 (ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik VII*, München/Berlin 1955, S. 41, Abb. 85; L. v. WILCKENS / L. GROTE, *Deutsche Kunst und Kultur im Germanischen National-Museum*, Nürnberg 1952, Abb. S. 75. Mit diesem Bild ist ikonographisch vergleichbar ein Hochzeitsbild in Bad Godesberg, vgl. EDUARD SYNDIGUS, *Hochzeit und Tod – ein wiederentdecktes Bild*, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 6, 1952, S. 47–56).
- ³² LUDWIG BALDASS, *Der Stilwandel im Werke Hans Baldungs*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, NF 3, 1926, S. 14f.; CARL KOCH, *Die Zeichnungen Hans Baldung Griens*, Berlin 1941, Nr. 117 und S. 34, wo das neue Pathos der Lukretien von 1519/20 charakterisiert wird.
- ³³ Siehe Anm. 8.
- ³⁴ Siehe Anm. 15.
- ³⁵ Siehe Anm. 27f.
- ³⁶ Dazu und zu Baldung: HANNA GAGEL im inhaltsreichen Heft *Der Mensch um 1500, Werke aus Kirchen und Kunstkammern* (Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz), Berlin 1977, S. 142–147.

Beilage:

ERGEBNISSE DER WISSENSCHAFTLICHEN UNTERSUCHUNG DER BEIDEN HOLZTAFELN «DER TOD UND DAS MÄDCHEN» UND «DER TOD UND DIE FRAU» VON HANS BALDUNG GRIEN

von PAOLO CADORIN

Anläßlich des Kolloquiums über Hans Baldung Grien im Juni 1978 äußerte sich D. Koepplin zur Frage der Datierung der beiden Holztafeln von Hans Baldung Grien «Der Tod und das Mädchen» und «Der Tod und die Frau». Er hatte wohl nicht unrecht, der allgemein ange-

nommenen These, daß nämlich die beiden Tafeln im gleichen Jahr entstanden seien, zu widersprechen.

1956 wurden zur Untersuchung beider Bilder in bezug auf eine bevorstehende Restaurierung unter anderem Infrarot- und Röntgenaufnahmen angefertigt. Die Gemälde



Abb. 9 Hans Baldung Grien: Der Tod und das Mädchen. 1517. Ausschnitt, Infrarotaufnahme von 1956. Kunstmuseum Basel

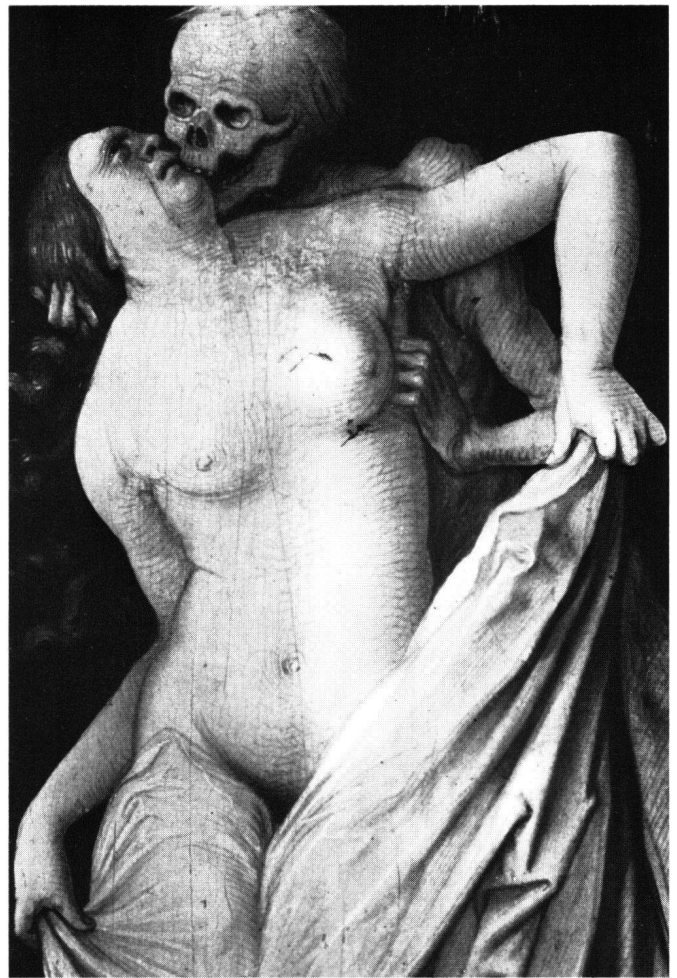


Abb. 10 Hans Baldung Grien: Der Tod und die Frau. Ausschnitt, Infrarotaufnahme von 1956. Kunstmuseum Basel

wurden damals noch als zusammengehörende Bestandteile eines Ensembles betrachtet, da sie einander auf den ersten Blick sehr ähnlich sind, außerdem die gleiche Holzsorte (Linde) und nur geringfügig unterschiedliche Maße aufweisen («Der Tod und das Mädchen» Malfläche $29,6 \times 14,4$ cm, «Der Tod und die Frau» Malfläche $29,8 \times 17,1$ cm). Sowohl die Infrarot- als auch die Röntgenaufnahmen zeigten jedoch große Unterschiede im maltechnischen Aufbau der Bilder.

Die auf den Infrarotaufnahmen (Abb. 9 und 10) besonders gut lesbaren Vorzeichnungen weisen wesentliche Unterschiede auf. Während beim «Tod und dem Mädchen» die Vorzeichnung sich im wesentlichen auf die Umrisse der Figur des Mädchens begrenzt und einige wenige Schatten andeutet (siehe zum Beispiel Wange, Schulter, Arm und Beine), ist die Vorzeichnung beim «Tod und der Frau» so vollständig ausgeführt, daß sämtliche Modellierungen nicht nur der Figur der Frau, sondern auch ihres Gewandes und der Figur des Todes, ja sogar des Schattenwurfes am Boden ganz präzise und vollständig erkennbar

sind. Der Künstler geht in seiner zeichnerischen Ausführung so weit, daß sie schon als eigenständige Aussage bestehen könnte. Die frappante Übereinstimmung dieser Vorzeichnung mit der in den Uffizien in Florenz aufbewahrten Zeichnung gleichen Sujets von Baldung (Hans Baldung im Kunstmuseum Basel, 1978, Abb. 13) läßt uns vermuten, daß der Künstler selber, sei es aus persönlichen Gründen, sei es wegen eines Auftrages, die Uffizien-Komposition als Vorlage für die Ausführung dieses Bildes übernommen hat.

Weitere Unterschiede zwischen beiden Bildern lassen sich mit den Röntgenaufnahmen deutlich belegen (Abb. 11 und 12). Während bei dem Bild des Mädchens die Lichtmassen in breiten Flächen aufgetragen sind, finden wir bei der Frau eine extrem feine, lokalisierte Pinselführung, welche eine ganz andere Gesinnung in der maltechnischen Ausführung andeutet. Hinzu kommt, daß Baldung die weiße Grundierung, welche beide Tafeln überzieht, verschiedenartig verwendet. Während beim «Tod und dem Mädchen» die Bleiweißmasse der Lichter in der



Abb. 11 Hans Baldung Grien: Der Tod und das Mädchen, 1517. Ausschnitt, Röntgenaufnahme von 1956. Kunstmuseum Basel



Abb. 12 Hans Baldung Grien: Der Tod und die Frau. Ausschnitt, Röntgenaufnahme von 1956. Kunstmuseum Basel

Farbschicht an den hellen Stellen den größten Teil der Grundierung überdeckt, benutzt Baldung beim «Tod und der Frau» die weiße Grundierung sozusagen als Farbe, die er mit feinen Lasuren überzieht. Auf dem Röntgenbild treten die Lasuren (da für Röntgenstrahlen durchlässig) nicht in Erscheinung.

Zusammenfassend kann man sagen, daß sowohl die großen Unterschiede in den Vorzeichnungen als auch im maltechnischen Aufbau der Farbschicht beider Bilder eindeutig den Schluß zulassen, daß die beiden Tafeln von Hans Baldung Grien nicht gleichzeitig entstanden sein können.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 2, 5, 6, 8: Kunstmuseum Basel
 Abb. 3: Bayerisches Nationalmuseum München
 Abb. 4: Museo nazionale del Bargello Firenze
 Abb. 7: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem
 Abb. 9–12: Kunstmuseum Basel, Atelier für Gemälderestaurierung