

FROSCH UND KRÖTE  
ALS SYMBOLGESTALTEN IN DER KIRCHLICHEN KUNST

B A N D I

INAUGURAL-DISSERTATION  
ZUR  
ERLANGUNG DES DOKTORGRADES  
DER PHILOSOPHIE DES FACHBEREICHS KUNSTGESCHICHTE  
DER JUSTUS-LIEBIG-UNIVERSITÄT GIESSEN

VORGELEGT VON

JUTTA FAILING  
AUS GIESSEN

2002

## DANKSAGUNG

Danken möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Norbert Werner für die Betreuung meiner Forschungsarbeit.

Danken möchte ich weiterhin der Justus-Liebig-Universität Gießen für die finanzielle Förderung durch ein Promotionsstipendium.

Für die freundliche Unterstützung danke ich  
Musées de Strasbourg (Musée de l'Œuvre Notre-Dame)  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt  
Tiroler Volkskunstmuseum Innsbruck  
Museum für Sepulkralkultur Kassel

Für die akribische Endlektüre danke ich Andrea Spille und Birgit Brunk. Für geduldige Gespräche, Hinweise und Computerhilfen danke ich Dr. Ralf Pasternack, Dr. Marco Müller, Dagmar Klein, Ria Gerth, Lars Wirtler und Christoph Schlott.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern, denen diese Arbeit gewidmet ist.

Dank nicht zuletzt den Katzen *Sergeant Pepper* (†) und *Calimero*, die mich nicht aus den Augen ließen.



„Keine Tierfamilie hat von alters her bis zum heutigen Tage mehr unter dem allgemeinen Abscheu der Menschen zu leiden gehabt, keine ist unerbittlicher und mit größerem Unrecht verfolgt worden als die der Kröten.“

Alfred Edmund Brehm, Tierleben (1864)

„daz fröschel hat die art, daz es vor hin schreit, wenn ain regen wil komen, aber ze anderr zeit singet ez selten oder nümmer.“

Konrad von Megenberg, Buch der Natur (1348 - 1350)

„Von doppelter Art - löblich und tadelich - ist alle Kreatur.“

Physiologus

## BAND I

|     |                                                                                               |      |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1.  | EINFÜHRUNG                                                                                    | I-1  |
| 1.1 | GEGENSTAND DER UNTERSUCHUNG                                                                   | I-1  |
| 1.2 | FRAGESTELLUNG, ZIEL UND METHODE                                                               | I-4  |
| 1.3 | FORSCHUNGSSTAND                                                                               | I-9  |
| 2.  | AUSSERCHRISTLICHE TRADITION                                                                   | I-14 |
| 2.1 | ALTEUROPA UND ÄGYPTEN                                                                         | I-14 |
| 2.2 | CHRISTLICHES ÄGYPTEN:<br>„FROSCHLAMPEN“ ALS ZEUGNISSE DES<br>SPÄTANTIKEN SYNKRETISMUS         | I-21 |
| 3.  | KLASSISCHE UND FRÜHCHRISTLICHE QUELLEN<br>DES FROSCH- UND KRÖTEN-SIGNUMS                      | I-25 |
| 3.1 | GRIECHISCHE UND RÖMISCHE SCHRIFTEN                                                            | I-25 |
| 3.2 | PATRISTISCHE ZEUGNISSE                                                                        | I-32 |
| 3.3 | DER PHYSIOLOGUS:<br>VOM LANDFROSCHE UND VOM WASSERFROSCHE -<br>GLAUBENSTREUE CONTRA WELTLIEBE | I-37 |
| 4.  | CHRISTLICHES MITTELALTER:<br>ZWISCHEN DÄMONISIERUNG UND<br>THERAPEUTISCHER WERTSCHÄTZUNG      | I-42 |
| 4.1 | DIE ENZYKLOPÄDISCHE BESCHREIBUNG                                                              | I-42 |
| 4.2 | GIFT - ARZNEI - PESTAMULETT                                                                   | I-47 |
| 4.3 | KETZER- UND HEXENTIER                                                                         | I-52 |
| 4.4 | LIED, SCHWANK UND FASTNACHTSSPIEL:<br>DIE KRÖTE ALS SEXUALMETAPHER                            | I-61 |
| 4.5 | MÄRCHEN UND SAGEN:<br>DIE WANDELBARE GESTALT                                                  | I-67 |
| 4.6 | HEILIGENLEGENDEN                                                                              | I-73 |
| 4.7 | ZUSAMMENFASSUNG                                                                               | I-78 |

|         |                                                                                                           |       |
|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 5.      | FROSCH UND KRÖTE IN<br>BILDKÜNSTLERISCHEN ERSCHEINUNGSFORMEN                                              | I-81  |
| 5. 1    | DER BIBLISCHE MOTIVKREIS                                                                                  | I-82  |
| 5.1.1   | APOKALYPSE-HANDSCHRIFTEN                                                                                  | I-82  |
| 5.1.2   | ERSCHAFFUNG DER TIERE                                                                                     | I-90  |
| 5.2     | WELTGERICHT:<br>SEELENWÄGUNG UND HÖLLENKESSEL                                                             | I-96  |
| 5.2.1   | DIE KRÖTE AM GERICHTSPORTAL<br>DER KATHEDRALE IN SAINT-LAZARE IN AUTUN                                    | I-100 |
| 5.2.2   | DIE KRÖTEN AM GERICHTSPORTAL<br>DER KATHEDRALE SAINT-ETIENNE IN BOURGES                                   | I-103 |
| 5.2.3   | DIE KRÖTE AM EHEMALIGEN LETTNER<br>DER KATHEDRALE SAINT-ETIENNE IN BOURGES                                | I-105 |
| 5.2.4   | DIE KRÖTE AM HÖLLENKESSEL -<br>FRAGMENT EINES JÜNGSTEN GERICHTS AN DER<br>KATHEDRALE SAINT-YVED IN BRAINE | I-109 |
| 5.2.5   | ZUSAMMENFASSUNG                                                                                           | I-111 |
| 5.2.6   | “FEMME AUX SERPENTS”                                                                                      | I-113 |
| 5.3     | DIE APOTROPÄISCHE KRÖTE UND<br>DER VERFOLGTE FROSCH                                                       | I-118 |
| 5.3.1   | DIE KRÖTE AM WESTPORTAL DES FREISINGER<br>MARIENDOMS UND AM TREPPENAUFANG DER<br>TOTENKAPELLE IN SCHWAZ   | I-119 |
| 5.3.2   | DER FROSCH AM TÜRSTURZ DER STIFTSKIRCHE<br>ST. ZENO IN REICHENHALL                                        | I-125 |
| 5.3.3   | ZUSAMMENFASSUNG                                                                                           | I-128 |
| 5.4     | TAFELMALEREI                                                                                              | I-129 |
| 5.4.1   | DIE „LUXURIA-KRÖTE“                                                                                       | I-130 |
| 5.4.1.1 | TOD UND TUGEND: DIE LIEBENDEN                                                                             | I-131 |
| 5.4.1.2 | COLIJN DE COTER: FRAGMENT EINES JÜNGSTEN<br>GERICHTS                                                      | I-136 |

|           |                                                                                                                |       |
|-----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 5.4.2     | MARIA MIT DEM FROSCH -<br>NICOLAUS SCHIT: NIEDERERLENBACHER ALTAR                                              | I-138 |
| 5.4.3     | DIE KRÖTE IM PASSIONSGESCHEHEN                                                                                 | I-145 |
| 5.4.3.1   | MEISTER AUS DEM BODENSEERAUM:<br>KREUZAUFRICHTUNG UND KREUZIGUNG                                               | I-145 |
| 5.4.3.2   | NIKOLAUS HABERSCHRACK: CHRISTUS AM ÖLBERG                                                                      | I-146 |
| 5.4.4     | FROSCH UND KRÖTE BEI HIERONYMUS BOSCH                                                                          | I-150 |
| 5.4.4.1   | DAS WAPPENTIER DES BÖSEN                                                                                       | I-152 |
| 5.4.4.2   | DIE LASTERKRÖTE                                                                                                | I-154 |
| 5.4.5     | DER FROSCH ALS ZEICHEN DER REGENERATION                                                                        | I-169 |
| 5.4.5.1   | FROSCH UND SCHMETTERLING I:<br>JÜNGERER MEISTER DER HL. SIPPE (KÖLN):<br>PFEILMARTER DES HL. SEBASTIAN         | I-170 |
| 5.4.5.2   | FROSCH UND SCHMETTERLING II:<br>MEISTER VON ST. SEVERIN UND<br>MEISTER DER URSULA-LEGENDE<br>FRANZISKANERALTAR | I-175 |
| 5.4.6     | ZUSAMMENFASSUNG                                                                                                | I-180 |
| 5.4.7     | FROSCH UND KRÖTE IN DER VANITAS-BILDLICHKEIT                                                                   | I-183 |
| 5.4.7.1   | TRANSI-GRABMALE                                                                                                | I-184 |
| 5.4.7.2   | DIE BEGEGNUNG DER DREI LEBENDEN UND DER<br>DREI TOTEN UND DER TRIUMPH DES TODES                                | I-193 |
| 5.4.7.3   | DIE KRÖTE IM TOTENTANZ                                                                                         | I-198 |
| 5.4.7.4   | NATUROBJEKT UND SCHMUCK:<br>DIE ZÄHMUNG DER „AASTIERE“                                                         | I-206 |
| 5.4.7.4.1 | DAS KAISERGRAB IM BAMBERGER DOM                                                                                | I-208 |
| 5.4.7.4.2 | DER SEBALDUSSCHREIN IN DER ST. SEBALDUSKIRCHE<br>IN NÜRNBERG                                                   | I-216 |
| 5.4.7.5   | WALDSTÜCK UND GROTTENSTILLEBEN                                                                                 | I-222 |

|     |                                                      |       |
|-----|------------------------------------------------------|-------|
| 6.  | FROSCH UND KRÖTE IN DER EMBLEMATIK                   | I-232 |
| 6.1 | DIE KRÖTE IN DER ALCHEMISTISCHEN EMBLEMATIK          | I-238 |
| 6.2 | ZUSAMMENFASSUNG                                      | I-241 |
| 7.  | EX VOTO:<br>DIE KRÖTE IM KATHOLISCHEN VOTIVBRAUCHTUM | I-243 |
| 8.  | ERGEBNISSE                                           | I-258 |
| 9.  | EIDESSTATTLICHE VERSICHERUNG                         | I-267 |

## **BAND II**

|     |                       |        |
|-----|-----------------------|--------|
| 10. | ABBILDUNGEN           | II-1   |
| 11. | ABBILDUNGSVERZEICHNIS | II-105 |
| 12. | LITERATUR             | II-126 |

# **1. EINFÜHRUNG**

## **1.1 GEGENSTAND DER UNTERSUCHUNG**

Tiere sind in ihrer Vielfalt von Gestalt und Verhalten und wegen ihres häufigen Vorkommens in der Bibel früh als Dingzeichen verstanden und ausgelegt worden. Die Exegese der ersten christlichen Jahrhunderte prägte bestimmte Deutungsmuster, die, verknüpft mit Vorstellungen aus der spätantiken Zoologie und Naturkunde, das Bild des Tieres für das gesamte Mittelalter festlegten. Die Tiere sind, je nach dem Bibelkontext, in dem sie erwähnt werden, Partner oder Widerpart des Menschen, Träger göttlicher oder dämonischer Kräfte respektive Sinnbilder für gute und böse Prinzipien. Die Verbildlichungen, namentlich der romanischen und frühgotischen Epoche, stehen ganz im Zeichen der theologischen Wirklichkeitsdeutung, welche die Natur als Signatur eines heilsgeschichtlichen Vorgangs begreift, der sich zugleich in der Seele des Gläubigen abspielt. Bei der frühchristlichen Auslegung bestimmter biblischer Texte und Szenen entstanden Ambivalenzen und Widersprüche, die sich auch im typologischen und allegorischen Sinnzusammenhang der Bildwerke artikulierten. Eine Reihe von Tieren, darunter Frosch und Kröte, nahm dabei sehr unterschiedliche symbolische Bedeutungen an, die vielfach allein aus dem jeweiligen Bildzusammenhang zugänglich sind.

Zu den moralisierenden Zeichen, welche die repräsentativen Zonen der Sakralbauten besetzen, gehörten seit dem frühen 12. Jahrhundert die Bilder von Frosch und Kröte. Biblische Berichte und die diesen Amphibien eigene erdgebundene Lebensart veranlassten bereits die Kirchenväter in bildhaften Predigten zu negativen Charakterisierungen, die während des gesamten Mittelalters immer wieder neu aufgegriffen wurden.

Zu den frühchristlichen Ausdeutungen kamen in nachfolgender Zeit andere hinzu, jedoch keineswegs ausnahmslos negative, wie von der älteren Forschung gewöhnlich geäußert.

In nahezu allen Gattungen der abendländischen Kunst fanden Frosch und Kröte Beachtung, gemessen an der Anzahl der Denkmäler vornehmlich in der Bau- und Grabplastik sowie in der Tafelmalerei. Ein erstes Mal trifft man auf den Frosch in den Apokalypse-Handschriften des 10. Jahrhunderts, die Kröte erscheint erstmalig in der Bauplastik des frühen 12. Jahrhunderts als Erkennungszeichen der Luxuria, einer personifizierten Todsünde. Seit dieser Zeit gehören sie - mit wechselnder Präsenz - zum tierischen Inventar der christlichen Symbolkunst. Abschied nimmt das theologisch motivierte Bild von Frosch und Kröte in den Emblembüchern des 16. und 17. Jahrhunderts, in denen die Tiere Lebensregeln, Sprichwörter und Wahlsprüche sinnbildhaft illustrieren. Das Ende des moralisierten Tierbildes markieren der Naturabguss und die damit einhergehende Wahrnehmung der Fauna als naturwissenschaftliches Studienobjekt.

Nachhall fand die hochmittelalterliche Auslegung in den frühneuzeitlichen Votivgaben in Krötengestalt, deren Einsatz innerhalb des katholischen Votivbrauchtums bis ins frühe 20. Jahrhundert nachzuweisen ist. Als jüngste Zeugnisse für die Verbindung der Kröte mit der weiblichen Sphäre sind sie für diese Untersuchung von Interesse.

Einige der durch das Mittelalter hindurch ausgebildeten Implikationen erwiesen sich als so dauerhaft, dass sie bis heute - rudimentär - überlebt haben. Diese werden speziell von der Literatur „gepflegt“; Belletristik, Märchen- und Kinderbücher sowie psychologische Ratgeber können nicht auf sie verzichten.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Eine Auswahl: DESPROGES, PIERRE: Die schöne Geschichte von der pummeligen Kröte und andere Gemeinheiten, Oldenburg 1999; HEYNE, ISOLDE: Die Krötenmutter. Eine Bildergeschichte, Berlin

Von der Mehrzahl der in der Sakralkunst vorkommenden Tiergestalten geben Monografien und Lexika Auskunft.<sup>2</sup> Bislang wenig beachtet blieben in diesem Zusammenhang die Bilder von Frosch und Kröte, obgleich sie in den verschiedensten Bereichen der Sakralkunst anzutreffen sind. Lediglich das Auftreten der Kröte in ihrer Funktion als Votivbild erfuhr größere Aufmerksamkeit.<sup>3</sup>

In aller Kürze: Frosch und Kröte gehören zu den ältesten Symboltieren. Fast alle Kulturen haben sich mit ihnen beschäftigt, sie vielfach mit mythologischen, zuweilen märchenhaften Zügen versehen und in religiöse Ausdeutungen gleichsam eingehüllt.

- 
- 1989; JANOSCH: Die Tigerente und der Frosch, Zürich 1988; JELLOUSCHEK, HANS: Der Froschkönig. Ich liebe dich, weil ich dich brauche, Stuttgart 1999; KOPPETSCH, MARGARETE: Der Frosch in der Milchsüssel. Eine Mutter kämpft für ihr autistisches Kind, Freiburg 1994; KRUSCHE, HELMUT: Der Frosch auf der Butter. Die Grundlagen des Neurolinguistischen Programmierens, Düsseldorf 1992; LAMMEL, GISOLD: Eine giftige kleine Kröte, Berlin 1997 (Anekdoten des Malers Adolph Menzel (1815-1905), den böse Zungen eine „giftige Kröte“ nannten); RÖHRICH, LUTZ: Wage es, den Frosch zu küssen! Das Grimmsche Märchen Nummer Eins in seinen Wandlungen, Köln 1987.
- <sup>2</sup> BRAUNFELS, WOLFGANG: Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1973; EINHORN, JÜRGEN WERINHARD: Spiritalis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters (Münsterische Mittelalter-Schriften, Bd. 13) München 1976; FORSTNER, DOROTHEA: Die Welt der Symbole, Innsbruck/Wien/München 1967; KIRSCHBAUM, ENGELBERT (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968 - 1976; LIST, CLAUDIA: Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst, Stuttgart/Zürich 1993; LURKER, MANFRED: Bibliographie zur Symbolkunde 1 - 3, Baden-Baden 1964 - 1968; MESSELKEN, HEINZ: Die Signifikanz von Rabe und Taube in der mittelalterlichen Literatur, (Diss.) Köln 1965; OHLY, FRIEDRICH: Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung und das Taubenbild des Hugo de Folieto, in: Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster, Bd. 2, Münster 1968, S. 162 - 201; ROTH-BOJADZIEV, GERTRUD: Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Köln/Wien 1985; SCHMIDTKE, DIETRICH: Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100 - 1500), (Diss.) Berlin 1966 (Fotodruck 1968); SÜHLING, FRIEDRICH: Die Taube als religiöses Symbol im christlichen Altertum, Freiburg i.Br. 1930.
- <sup>3</sup> ASSION, PETER: Das Krötenvotiv in Franken, in: Bayrisches Jahrbuch für Volkskunde, München 1968, S. 65 - 79; HIPPEL, HANS: Votivgaben. Heilung durch den Glauben. Erklärung der Votivgaben der Wachszieherei Hipp durch die Mirakelbücher von Niederscheyern, Pfaffenhofen 1984; HIRSCHBERG, WALTER: Kröte = Gebärmutter?, in: Wiener Ethnohistorische Blätter, Heft 19, Wien 1980, S. 3 - 33; KRIS-RETTEBECK, LENZ: Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauch, Zürich/Freiburg i.Br. 1972; RICHTER, ERWIN: Die Opferung eiserner Bärmutterskrötenvotive im schwäbischen Sonderkult des hl. Rochus als himmlischer Gynäkologe. Ein volksmedizinischer Beitrag zur württembergischen Wallfahrtskunde, in: Württembergisches Jahrbuch für Volkskunde, Stuttgart 1959/60, S. 72 - 92.
-



## 1.2 FRAGESTELLUNG, ZIEL UND METHODE

Die vorliegende Untersuchung stellt sich die Aufgabe, aus dem weiten Feld der Tiermotivik Frosch und Kröte in ihren bildkünstlerischen und literarischen Erscheinungsformen herauszugreifen und ihre Bedeutung als Symbolgestalten in der religiös inspirierten Kunst zu ermitteln. Das Ziel liegt dabei nicht im Additiven, d.h. dem bereits bekannten Material lediglich neue Belege hinzuzufügen, sondern im Interpretativen.

Die Arbeit widmet sich zunächst den verschiedenen zeitgenössischen Schriften, darunter dem moraltheologischen und religionspädagogischen Lehrgut, das mit seinen Torauslegungen, Tiermetaphern und Allegorien auf die bildende Kunst einwirkte.

Unter den bekannten Frosch- und Krötenbildern gibt es einige, denen sich keine der geläufigen Ausdeutungen zuweisen lässt. Für eine verlässliche ikonographische Bestimmung dieser noch offenen Fälle ist der örtliche und figürliche Bezugsrahmen von besonderem Interesse.

Das Material datiert überwiegend in den Zeitraum zwischen 1100 und 1600. Die Studie sieht darin ihren zeitlichen Rahmen. Räumlich gesehen setzt sich die Studie mit den Zeugnissen auf europäischem Boden auseinander, wobei es in der Natur des Themas liegt, dass diese überwiegend in den Zentren des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunstschaflens zu suchen sind. Die aus Nordost-Afrika bekannten Artefakte des frühen Christentums in Ägypten werden nur insoweit berücksichtigt, als es zur Klärung der Ursprünge des westlichen Frosch- und Krötenbildes erforderlich ist. Neben der Frage nach Raum und Zeit des Bildes geht es dieser Studie um den jeweils eigenen Stellenwert des Signums innerhalb seiner geschichtlichen Entwicklung.

Eine Schwierigkeit bei der Sichtung der Bildwerke besteht darin, dass Frosch und Kröte immer eindeutig zoologisch unterschieden werden können. Das gesamte mittelalterliche Schrifttum hat diese Tiere im naturwissenschaftlichen Sinn kaum differenziert und deshalb häufig gleichwertig gesehen.<sup>4</sup> Frosch und Kröte gehören nach moderner Systematik zur Klasse der Froschlurche, wobei sie innerhalb dieser Gruppe zwei verschiedenen Unterordnungen angehören, die sich äußerlich mitunter stark ähneln und deshalb von Laien oft der verkehrten Gruppe zugeordnet werden. Eine Differenzierung nahmen mittelalterliche Künstler insofern vor, als sie Frösche - nach einer bis heute gängigen Auffassung - mit einem feingliedrigen Körper und glatter Epidermis, Kröten hingegen mit einer massigen, plumpen Gestalt und warziger Rückenhaut ausstatteten. Obgleich diese Kriterien aus moderner Sicht mehr als trügerisch sind, sollen sie im Folgenden zur Unterscheidung der Froschlurche gemäß mittelalterlicher Praxis dienen.

Über die Methoden der Betrachtung mittelalterlicher Kunstwerke, namentlich der romanischen und frühgotischen Tiersymbolik, herrscht noch immer Unstimmigkeit. Die Forschung hat sich den Tierbildern auf verschiedenen Wegen genähert. Die ältere morphologische Methode ging auf die Suche nach den formalen Ursprüngen der Tiergestalten.<sup>5</sup> Dieser formanalytische und formgeschichtliche Ansatz gelangte früh zum Resümee, dass die wesentlichsten früh- und hochmittelalterlichen Tierdarstellungen auf Vorlagen aus außereuropäischen Kulturkreisen zurückgehen. Bei der Suche nach motivisch gleichen Bildwerken durch alle Kulturen kam es allerdings nicht selten zu vorschnellen Schlüssen auf ein Abhängigkeitsverhältnis der Kulturen und Religionen sowie ihrer Motive. Dabei wurde zumeist die Tatsache übersehen,

---

<sup>4</sup> DIMIT, GUNTER: Frösche, Kröten, Salamander. Ein ethnologischer Streifzug durch die Welt der Lurche, in: *Stapfia* 47, zugleich Kataloge des OÖ. Landesmuseums N.F. 107, Wien 1996, S. 249.

<sup>5</sup> BERNHEIMER, RICHARD: *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München 1931; FOCILLON, HENRI: *L'Art des Sculpteurs Romains. Recherches sur l'histoire des formes*, Paris 1931 (Neudruck Paris 1964); KÖHN, HEINZ: *Romanisches Drachenornament in Bronze und Architekturplastik*, Straßburg 1930; BALTRUŠAITIS, JURGIS: *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris 1960.

dass motivisch gleiche Kunstwerke je nach Form, Ausdruck oder Kontext einen sehr unterschiedlichen Realitätscharakter aufweisen können.<sup>6</sup>

Das Hauptinteresse der kunstwissenschaftlichen Forschung gilt der symbolischen Lesart der Tierbilder und der ihnen eigenen religiösen Botschaft an den Betrachter respektive gläubigen Menschen. Zur Ermittlung des Inhalts und der gedanklichen Quellen mittelalterlicher Tierdarstellungen wird zunächst die christliche Literatur herangezogen, namentlich die Texte der Hl. Schrift und der Exegese, darunter die moralisierenden Tierausslegungen des populären *Physiologus*.<sup>7</sup> Das Ergebnis überrascht nicht: der Ursprung der verschiedenen Tiermotive liegt demnach primär in der Patristik. Freilich wird man bei einem Teil der frühchristlichen Quellen auch antike Autoren verarbeitet finden.

Diese Herleitung warf von verschiedenen Seiten die Frage auf, inwieweit es überhaupt statthaft ist, einem mittelalterlichen Werk, etwa einer romanischen Plastik, eine bestimmte literarische Aussage zuzuordnen, denn selbst die illuminierte Handschrift, der Idealfall einer literarisch-künstlerischen Konkordanz, gibt ihre besonderen Probleme auf.<sup>8</sup> Denkbar ist etwa, dass ein Illuminator statt den vom Autor intendierten Sinn zu veranschaulichen, sein eigenes Textverständnis umsetzte. Die künstlerische Gestaltung eines Tiermotivs kann demnach vom allegorischen Bild der Kleriker divergieren. Ferner holte sich der mittelalterliche Kunstbetrieb Anregungen aus diversen Model- und Musterbüchern, wobei nicht selten Teile einer ganzen

---

<sup>6</sup> FREY, DAGOBERT: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, Wien 1946, S. 107ff.

<sup>7</sup> Den Zugangsweg über die Literatur nahm bereits die ältere Forschung, vornehmlich die Verfasser von Lexika und Symboliken: u.a. MOLSDORF, WILHELM: Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis, Leipzig 1920; DERS.: Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926 (Neudruck Graz 1968); PIPER, FERDINAND: Mythologie der christlichen Kunst, Bd. I, Weimar 1847; RAHNER, HUGO: Griechische Mythen in christlicher Deutung, Zürich 1945 (Neudruck Darmstadt 1966); SAUER, JOSEF: Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg i.Br. 1924.

<sup>8</sup> EINHORN, JÜRGEN W.: Spiritualis Unicornis, a.a.O. S. 19; vgl. dazu MICHEL, PAUL: Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Großmünsterkreuzgangs, Wiesbaden 1979, S. 87ff.

Komposition herausgelöst und in einem anderen Zusammenhang wieder verwandt wurden, so dass sich unter Umständen der einstige Sinngehalt nur noch schwer abfragen lässt.

Die komplexe methodologische Frage, wie Text- und Bildzeugnisse befriedigend zueinander in Beziehung zu setzen sind, ist also nicht grundsätzlich zu beantworten. Bei dieser Arbeit wird es daher in einem Fall möglich sein, dem Bild den Text unmittelbar zuzuordnen. In einem anderen Fall werden zuerst die literarischen Quellen im Kontext gesehen und dann die Bildzeugnisse hinzugezogen.

Um den Stellenwert der vorliegenden Bildwerke im historischen Zusammenhang darzustellen, bedient sich die Studie einer formalanalytischen und inhaltsbezogenen Betrachtungsweise. Das formal Sichtbare dient dabei als Fundament für die ikonographische Deutung und hält sich an äußerliche Kriterien, wie zum Beispiel Frosch und Kröte für sich allein in enzyklopädischen Werken, in Gemeinschaft mit anderen Tieren, Frosch und Kröte in der Apokalypse, beim Jüngsten Gericht und im Totentanz, der Frosch als Epitheton der Heiligen und die Kröte als Motivbild. Im Kern der Arbeit geht es um eine ikonographische Analyse, welche mit Hilfe aller erreichbaren bildlichen und schriftlichen Quellen zum einstigen Sinngehalt der Frosch- und Krötenbilder führen wird. Da der Gesamtkomplex des Signums derart viele Ausgestaltungen und unterschiedliche Inhalte umfasst, lässt sich als Ergebnis jedoch nicht *die* Bildformel und *die* Bedeutung herausarbeiten. Das Signum stellt sich - wie die meisten Tier-Signa - polyvalent dar.

Die Determination der zahlreichen, auf die patristische Tierinterpretation wirkenden vorchristlichen Ideen macht es notwendig, interdisziplinär zu arbeiten, das bedeutet im vorliegenden Fall, Wortzeugnisse griechischer und römischer Provenienz heranzuziehen. Bei der Untersuchung der Votivkröten, die im katholischen Votivbrauch über Jahrhunderte von Bedeutung waren, greift die Studie erneut über das klassische Feld der Kunstgeschichte hinaus.

Im Vergleich zu anderen christlich interpretierten Tieren sind die Froschlurche insgesamt wenig dargestellt worden. Repräsentative und singuläre Beispiele werden in dieser Untersuchung vorgestellt und einer ikonographischen Betrachtung unterzogen.

### 1.3 FORSCHUNGSSTAND

Die Froschlurche gerieten vergleichsweise spät in das Blickfeld der kunstwissenschaftlichen Forschung. Ersten Beurteilungen begegnet man als Randbemerkungen in Publikationen zum Phänomen der doppelseitigen Figuren, die in der deutschen Kathedralplastik des ausgehenden 13. Jahrhunderts als Verkörperung der untreuen, betrügerischen Welt (mundus) in Erscheinung treten.<sup>9</sup> Das einende Moment der mundus-Figurationen ist die entblößte, mit Kröten, Eidechsen und Schlangen besetzte Rückseite, welche einen erschreckenden Kontrast zu der reizvoll-verlockenden Vorderseite bildet. Die Gemeinschaft mit Tieren, welche die christliche Exegese allgemein der Höllenmenagerie zuordnete, ließ auch für Frosch und Kröte einen primär dämonischen Charakter annehmen.<sup>10</sup> Supplementär führten Edeline Huhn und andere alt- und neutestamentarische Belegstellen an, die die Froschlurche ausdrücklich im dunkel-infernalischen Bereich lokalisieren.<sup>11</sup>

Die im apokalyptischen Geschehen auftretenden froschgestaltigen Dämonengeister sah der Theologe Franz Xaver Steinmetzer in der Mythologie des Zweistromlandes vorgebildet.<sup>12</sup> Er versuchte eine Gegenüberstellung des apokalyptischen Berichts mit

---

<sup>9</sup> ALTWEGG, WILHELM: Die sog. Frau Welt am Basler Münster, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 13, Basel 1914, S. 194 - 204; ASMUS, RUDOLF: Der „Fürst der Welt“ in der Vorhalle des Münsters von Freiburg i.Br., in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 35, Berlin 1912, S. 509 - 512; MASSMANN, HANS FERDINAND: „Der Werlte lön“ von Kuonrat von Wirzeberc, in: Gelehrter Anzeiger (hg. von Mitgliedern der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften), Bd. 19, München 1844, Sp. 913f. MORIZ-EICHBORN, KURT: Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 16, Straßburg 1899; SCHÄFER, KARL: Frau Welt. Eine Allegorie des Mittelalters, in: Schau-ins-Land. Zeitschrift des Breisgau-Vereins, Heft 17, Freiburg i.Br. 1891, S. 58 - 63; WACKERNAGEL, WILHELM: Der Welt Lohn, in: Haupt's Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. 6, Leipzig 1848, S. 151 - 155.

<sup>10</sup> BLECK, REINHARD: Zur Deutung der vier allegorischen Skulpturen am Südportal des Wormser Doms, in: Der Wormsgau, Bd. 14, Worms 1982/86, S. 113 - 125; HUHN, EDELINDE: Frau Welt und der Fürst der Welt. Eine religionsphilosophische Betrachtung über ein Thema aus der kirchlichen Plastik des Mittelalters, (Diss.) Berlin 1959.

<sup>11</sup> HUHN, EDELINDE: Frau Welt und Fürst der Welt, a.a.O.; STAMMLER, WOLFGANG: Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie (Freiburger Universitätsreden, N.F. 23) Freiburg i.d. Schweiz 1959.

<sup>12</sup> STEINMETZER, FRANZ XAVER: Das Froschsymbol in Offb 16, in: Biblische Zeitschrift, Bd. 10, Paderborn 1912, S. 252 - 260.

dem sumerischen Epos von der Höllenfahrt der Göttin *Istar*, musste diesen Ansatz aber wieder verwerfen, da er sich als nicht stichhaltig genug erwies.

Gelegentlich fanden Frosch und Kröte Beachtung aufgrund ihres Vorkommens in altägyptischen und griechisch-römischen Schriften.<sup>13</sup> Die Wirkung auf die christliche Tiermetaphorik wurde dabei kaum untersucht. Eine erste Zusammenstellung von Textmaterial, lose den verschiedensten Bereichen und Epochen entnommen, ist Karl Knortz zu verdanken.<sup>14</sup>

Unter den jüngeren Publikationen, die sich mit der literarischen Präsenz der Froschlurche beschäftigen, ragt die exzellente Untersuchung von Christoph Gerhardt heraus.<sup>15</sup> Er setzte sich mit der Kröte in ihrer Funktion als erotische Metapher in der mittelhochdeutschen Schwankliteratur auseinander und förderte dabei kaum Bekanntes zutage. In seinem Fazit wies Gerhardt auf den Einfluss des „volkstümlich-medizinisch-religiösen Brauchtums“ auf die Ausformung dichterischer Metaphern hin.<sup>16</sup>

Der bildhaften Verknüpfung der Froschlurche mit dem Weiblich-Sexuellen ging Waldemar Deonna nach, indem er, ausgehend von altägyptischen Kultbildern und griechisch-römischen Artefakten, Materialien aus den verschiedensten Kulturen fast unkommentiert aneinander reihte.<sup>17</sup> Das Ergebnis besteht aus einer Fülle an Stich-

---

<sup>13</sup> SPIEGELBERG, WILHELM: Der Frosch als Symbol der Auferstehung bei den Ägyptern, in: Sphinx VII, Uppsala 1903, S. 215 - 228; DEONNA, WALDEMAR: L'ex-voto de Cypsélos à Delphes: le symbolisme du palmier et des grenouilles, in: Revue de l'histoire des religions, Bd. 139, Paris 1950, S. 162 - 201; Bd. 140, Paris 1951, S. 5 - 58; ROER, HANS HENNIG: Schildkröte, Frosch und Eidechse in der griechischen und römischen Antike, (Diss.) Wien 1965.

<sup>14</sup> KNORTZ, KARL: Reptilien und Amphibien in Sage, Sitte und Literatur, Annaberg 1911. Eine bunte Sammlung mit Schwerpunkt auf Spätmittelalter und Frühe Neuzeit.

<sup>15</sup> GERHARDT, CHRISTOPH: Kröte und Igel in der schwankhaften Literatur des späten Mittelalters, in: Medizinhistorisches Journal, Bd. 16, Stuttgart/New York 1981, S. 340 - 357.

<sup>16</sup> Ebd. S. 350.

<sup>17</sup> DEONNA, WALDEMAR: La femme et la grenouille, in: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 94/2, Paris/New York 1952, S. 229 - 240.

wörtern und Hinweisen, die dem eigentlichen Ziel Deonnas, die Kontinuität eines spezifischen Sinngehalts aufzuzeigen, nicht gerecht werden.

Mehrheitlich waren es in der Vergangenheit Untersuchungen komplexer Einzelobjekte aus Malerei und Plastik, die eine Beschreibung und Deutung der Froschlurche vornahmen.<sup>18</sup> Auf diesem Weg gelangte die Kunstwissenschaft zu unterschiedlichen Interpretationen, die sich konzentriert in den Symbollexika wieder finden. Mögliche Abhängigkeiten der einzelnen Lesarten untereinander und die Präferenz bestimmter inhaltlicher Zusammenhänge innerhalb einer Epoche fanden bislang keine Beachtung.

Unter den wenigen jüngeren Beiträgen überzeugt vor allem Paul Michels 1979 vorgelegte ikonographische Studie zum romanischen Großmünsterkreuzgang in Zürich, in der er die zahlreichen, an den Kapitellen angebrachten Tierbilder untersucht.<sup>19</sup> Michel stellt die Aufdeckung der schriftlichen Zeugnisse als unabdingbares Gebot der Ikonographie voran, macht aber zugleich auf die Grenzen einer solchen Annäherung aufmerksam.

Der wohl prominentesten Krötendarstellung widmet sich Christoph Gerhardts Studie von 1985, in deren Mittelpunkt die Analyse der besonderen Symbolfunktion einer aus Kröte, Eidechse und Schlange gebildeten Trias steht.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> DEISCHL, HUGO: Die Kröte am Domportal zu Freising, in: *Frigisinga* (Beiträge zur Heimat- und Volkskunde von Freising und Umgebung) Bd. 4, Freising 1927, S. 66 - 81; KRIS, ERNST: Die Venus auf dem Frosch. Antikische und naturalistische Gesinnung in der Spätrenaissance, in: *Der Cicerone*, 18. Jg., Heft 14, Leipzig 1926, S. 490 - 494; LURKER, MANFRED: Das Tier in der Bildwelt des Hieronymus Bosch, in: *Studium Generale*, 20. Jg., Heft 4, Berlin/Heidelberg/New York 1967, S. 212 - 220; VISCHER, PETER: *Das Sebaldusgrab zu Nürnberg*, Leipzig 1938.

<sup>19</sup> MICHEL, PAUL: *Tiere als Symbol und Ornament*, a.a.O.

<sup>20</sup> GERHARDT, CHRISTOPH: Der Hund, der Eidechsen, Schlangen und Kröten verbellt. Zum Treppenaufgang der Kanzel im Wiener Stephansdom, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 38, Wien 1985, S. 115 - 132.



Gemessen an der Zahl der Publikationen, nahm die Diskussion um die Votivkröten im katholischen Brauchtum der Alpenländer den größten Raum ein. Bei den Votiven handelt es sich wohlgerne um einen Gegenstand der Volkskunde und nicht der Kunstwissenschaft. Interdisziplinäre Untersuchungen, die die Frosch- und Kröten-darstellungen aus den klassischen Kunstgattungen mit den entsprechenden Brauch-tumsobjekten und umgekehrt konfrontieren, liegen bislang nicht vor.

Zur Votivkröte referierte bereits 1891 Max Höfler.<sup>21</sup> Sein Aufsatz setzte einen regen Diskurs in Gang, der bis in die jüngere Zeit andauert und in dessen Mittelpunkt gleich bleibend die Frage nach Ursprung und Bedeutungsgehalt dieser Votivform steht. Edmund Blind<sup>22</sup>, Georg Thilenius<sup>23</sup> und andere<sup>24</sup> wiesen in diesem Zusam-menhang auf einschlägige Belegstellen im griechisch-römischen Schrifttum hin. Ferner kamen spätmittelalterliche Quellen in Betracht.<sup>25</sup> Spekulationen gaben der Herkunftsfrage immer wieder neue Nahrung.<sup>26</sup> In den meisten Fällen führte das Quellenmaterial in den Bereich der Volksmedizin mit ihren spezifischen Krank-heitsbildern und -auslösern.<sup>27</sup> Daneben galt es, sich mit den unzähligen, vereinzelt

---

<sup>21</sup> HÖFLER, MAX: Votivgaben beim St. Leonhardskult in Oberbayern, in: Beiträge zur Anthropologie und Urgeschichte Bayerns, Bd. 9, München 1891 - 1895, S. 109 - 136.

<sup>22</sup> BLIND, EDMUND: Gynäkologisch interessante „Ex voto“, in: Globus, Bd. 82, Berlin 1902, S. 69 - 74.

<sup>23</sup> THILENIUS, GEORG: Kröte und Gebärmutter, in: Globus, Bd. 87, Berlin 1905, S. 105 - 110.

<sup>24</sup> SATORI, PAUL: Votive und Weihgaben der katholischen Völker in Süddeutschland, in: Globus, Bd. 87, Berlin 1905, S. 91 - 96. GULDER, ALOIS: Die urnenfelderzeitliche „Frauenkröte“ von Maissau in Niederösterreich und ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund, in: Mitteilungen der Prähistorischen Kommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 10, Wien 1960.

<sup>25</sup> KRISS, RUDOLF: Das Gebärmuttervotiv. Ein Beitrag zur Volkskunde nebst einer Einleitung über Arten und Bedeutung der deutschen Opfergebräuche der Gegenwart, (Diss.) Augsburg 1929.

<sup>26</sup> Erwin Richter geht von einer Einflussnahme durch die mittelalterliche Astrologie aus. RICHTER, ERWIN: Einwirkung medico-astrologischen Volksdenkens auf Entstehung und Formung des Bär-mutterkrötenopfers der Männer im geistlichen Heilsbrauch, in: Sudhoffs Archiv für die Geschichte der Medizin, Bd. 42, Wiesbaden 1958, S. 326 - 349, Nachdruck in: Elfriede Grabner (Hg.): Volksmedizin. Probleme und Forschungsgeschichte (Wege der Forschung, Bd. 63), Darmstadt 1967, S. 372 - 398.

<sup>27</sup> BERNFELD, WERNER: Eine Beschwörung der Gebärmutter aus dem frühen Mittelalter, in: Kyklos (Jahrbuch des Instituts für Geschichte der Medizin an der Universität Leipzig), Bd. 2, Leipzig 1929, S. 272 - 274; CORNILLEAU, ROBERT: Le Crapaud bête fabuleuse et médicale, in: Aesculape, Paris 1940, S. 59 - 70; HEIMBERGER, HEINER: Schwangerschaft, Geburt und Frauenkrankheiten in der mittelalterlichen Volksmedizin, in: Württembergisches Jahrbuch für Volkskunde, Stuttgart 1957/58, S. 111ff.; STEUDEL, CAROLA: Die Kröte in der Apotheke, in: Das Tier im Tiegel. Angewandte Zoologie in Handwerk und Kunst. Kat. Ausst. Darmstadt (Hess. Landesmuseum) 1997/98, S. 41 - 57.

bis in die jüngste Zeit wirkenden Phantasmen, Volksbräuchen und -weisheiten auseinander zu setzen.<sup>28</sup>

Die bisherigen Ergebnisse zum Krötenvotiv fasste 1988 der Kulturanthropologe Walter Hirschberg zusammen.<sup>29</sup> Schwerpunkt seiner Monographie liegt auf der Ermittlung der Signifikanz der Lurche in den Weltkulturen, insbesondere im Bereich von Medizin und Magie. Ein Kapitel widmet Hirschberg den Zeugnissen in der christlichen Kunst, in dem er prominente Objekte, u.a. die Wiener Pilgram-Kanzel vorstellt. Im Ganzen aber gehen seine Ausführungen zur kirchlichen Kunst nicht über das bereits Bekannte hinaus.

Ein nur am Rande behandeltes Phänomen stellen die im katholischen Alpen- und Voralpenraum bis weit ins 19. Jahrhundert verbreiteten „Betrachtungssärge“ dar.<sup>30</sup> Dabei handelt es sich um Objekte des volksfrommen Brauchtums, deren Zweck es war, sich im Privaten mit der eigenen Vergänglichkeit auseinander zu setzen. Zum Inventar dieser Miniatursärge gehörten aus Wachs oder Metall geformte Kröten und Würmer, die auf das Skelett im Inneren gesetzt wurden.

Mehrheitlich beschränken sich die genannten Untersuchungen darauf, das Bildphänomen Frosch und Kröte isoliert, d.h. auf das jeweilige Objekt bezogen, zu betrachten. Weiterführendes zum komplexen Symbolgehalt dieser Tiere liegt dabei in der Regel nicht vor.

---

<sup>28</sup> DIMIT, GUNTER: Frösche, Kröten und Salamander, a.a.O.

<sup>29</sup> HIRSCHBERG, WALTER: Frosch und Kröte in Mythos und Brauch, a.a.O.

<sup>30</sup> RUNGALDIER, L.: Das Betrachtungssärglein. Eine alte Grödner Schnitzware, in: Der Schlern, Heft 33, Bozen 1959, S. 384; SÖRRIES, REINER: Betrachtungssärglein im volksfrommen Brauchtum, in: Vom Totenbaum zum Designersarg. Zur Kulturgeschichte des Sarges von der Antike bis zur Gegenwart, Kat. Ausst. Kassel (Museum für Sepulkralkultur) 1993, S. 77 - 82.

## 2. AUSSERCHRISTLICHE TRADITION

### 2.1 ALTEUROPA UND ÄGYPTEN

Seit Beginn des Neolithikums (ca. 6000 v. Chr.) kommen in Europa die Froschlurche in zeichnerischer und rundplastischer Form vor. Gravierungen auf kultisch gebrauchten Knochen führen uns möglicherweise noch weiter zurück in das Jungpaläolithikum. Das Bild von Frosch und Kröte begleitet den Menschen folglich schon sehr lange, doch welcher Art die religiösen oder magischen Vorstellungen waren, die diesem Bild in prähistorischer Zeit zugrunde lagen, bleibt unklar. Vieles deutet darauf hin, dass die Froschlurche primär in der weiblichen Sphäre verortet waren.

Die wahrscheinlich ältesten Zeugnisse kommen in Gestalt der sog. „Froschfrauen“ auf uns zu, in Knochen geritzte Figuren mit Froschbeinen. Sie wurden in südfranzösischen Höhlen entdeckt, datiert zwischen 15 000 und 12 000 v. Chr. Typisch für sie sind v-förmige Gliedmaßen und ein aufgetriebener Bauch. Einzelne sind unverkennbar als Froschlurche aufgefasst und zusätzlich mit anthropomorphen Details wie Augen, Nase und Rippen vermischt (**Abb. 1**). Die Betrachtung der Figuren hat in der Forschung Assoziationen in Richtung einer Fruchtbarkeitsymbolik ausgelöst. Die weit gespreizten Beine und die hoch erhobenen Arme wurden mal als Gebärhaltung interpretiert, mal als Kultgestus einer „Froschgöttin“ gesehen.<sup>31</sup> In Anbetracht der streng genommen geschlechtsneutralen Darstellungen sind das jedoch leicht anfechtbare Interpretationen.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> GIMBUTAS, MARIJA: *The Language of the Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, New York 1989, S. 251ff.

<sup>32</sup> Kritisch äußert sich diesbezüglich auch RÖDER, BRIGITTE: *Jungsteinzeit: Frauenzeit? - Frauen in großen bäuerlichen Gesellschaften Mitteleuropas*, in: *Frauen - Zeiten - Spuren* (Textbuch Neanderthal Museum), Mettmann 1998, S. 262ff.

Aus jüngerer Zeit liegen allerdings Fundstücke vor, bei denen ein Zusammenhang mit einer - wie auch immer gearteten - weiblichen Symbolik nicht zu leugnen ist. Gehäuft kommen diese in Anatolien vor. Es sind dreidimensionale Mischwesen aus Frosch und Frau, denen, wie das Beispiel aus dem zentralanatolischen Hacilar zeigt, ein vulvaähnlicher Spalt entlang des Rückens verläuft (**Abb. 2**). Bei anderen Figuren ist der Spalt an der organisch korrekten Stelle abgebildet. Auch kommt es vor, dass allein das Schamdreieck den anthropomorphen Anteil der Figur vertritt.

Einige der Figuren dienten offensichtlich als Amulett, denn sie weisen Löcher auf, die vermutlich der Befestigung oder Aufhängung dienten (**Abb. 3**). Ein solches Exemplar - aus dem Frühneolithikum (Ende 7. Jahrtausend) - wurde in Achilleion (Thessalien) entdeckt.<sup>33</sup> Die meisten figürlichen Beispiele entstammen dem Bestattungsbrauch des mediterranen Raums. Als Verzierung auf Gebrauchs- und Kultkeramik sind die froschähnlichen Figuren hingegen in ganz Europa verbreitet. Häufig ist eine extreme Reduktion auf die Grundform der Tiere zu beobachten.

Von einer einheitlichen Sinngebung kann bei diesen, verschiedenen Kulturen entstammenden Beispielen nicht ausgegangen werden. Die ersten konkreten Aussagen zur religiösen Symbolik des Frosches liefert die ägyptische Hieroglyphenschrift, die mit Bild des Tieres die elementaren Schwellenpunkte Geburt und Tod berührt. Der Frosch war heiliges Tier und Attribut der Geburtsgöttin und Schutzgöttin der Toten, *Heket* (Hiquit), die selbst froschköpfig erschien. Darstellungen zeigen die „Froschgöttin“ mit dem *anch*-Zeichen, das sie als Repräsentantin unvergänglicher Lebenskraft ausweist (**Abb. 4**). Schon in den Pyramidentexten des 3. Jahrtausends ist Heket belegt, wo sie - um das solare Todesschicksal zu erfüllen - dem Gott-König bei seinem Himmelsaufstieg hilft. Später ist sie Tochter des Sonnengottes Re, den sie als himmlische Geburtshelferin allmorgendlich aus der Finsternis befreit. Dem jüngeren Mythos nach empfängt sie fortwährend das Welt-Ei und trägt es aus. In Texten des

Mittleren Reiches (um 1978 bis um 1759 v. Chr.) wird Heket schließlich mit der Geburt aller Menschen in Verbindung gebracht. Neben anderen Gottheiten assistierte sie bei Geburten, wobei sie die Aufgabe der Hebamme übernahm und ihr Ehemann, der widderköpfige *Chnum*, das Werk vollendete, indem er die Gliedmaßen modellierte und den Körper belebte. Hekets Hieroglyphenzeichen folgt ein Wortbild, das einen auf einem Körbchen sitzenden Frosch zeigt. Das Ambivalente des Frosches tritt gleichermaßen beim Behältnis zutage; einerseits verkörpert er - in fast allen Kulturen - Fruchtbarkeit und das weibliche, umschließende Prinzip, andererseits deutet er im vorliegenden Kontext auf den Dunkelbereich, auf ein Abgeschlossenensein in endlicher Finsternis hin.

Erscheint der Frosch für sich unterhalb einer Barke, bezeichnet er den Nil, auf dem das Schiff fährt. Das Bild der Kaulquappe, das auch vorkommt, bildet die Hieroglyphe für die Zahl 100 000.

Reale Beobachtungen haben zur Lesart des Frosches als Symbol des entstehenden und sich immer wieder erneuernden Lebens beigetragen, wenn nicht sogar ein solches Verständnis initiiert. Die Rückkehr des totgeglaubten, faktisch winterstarken Frosches erfolgte zeitgleich mit den Überschwemmungen, bei denen fruchtbarer Nilschlamm auf die Felder gespült wurde. Tier und Fluss verkörperten das zyklische, lebensfreundliche Moment.<sup>34</sup> Sie markierten die Periode der Fruchtbarkeit und des Überflusses. Man registrierte die Gewohnheiten des Frosches - Paarungsverhalten, enorm hohe Fortpflanzungsrate, Quaken etc. - und deutete sie mit Blick auf den menschlichen Lebenszyklus: Am Ende des Jahres (des Lebens) „stirbt“ der Frosch

---

<sup>33</sup> Achilleion Ib, um 6300.

<sup>34</sup> „Die Verbindung von Frosch und Schöpfung wird dadurch unterstrichen, dass *Heh*, *Keku*, *Nun* und *Amun*, vier der acht Gottheiten, die die *Achtheit* des Schöpfungsmythos von Hermopolis bilden, froschköpfig gewesen sind.“ SHAW, IAN; NICHOLSON, PAUL (Hg.): „Frosch“, in: Reclams Lexikon des alten Ägyptens, Stuttgart 1998, S. 90. Vgl. dazu SPIEGELBERG, WILHELM: Der Frosch als Symbol der Auferstehung bei den Ägyptern, a.a.O. S. 215ff. Der Umstand, dass die vier männlichen Gottheiten „aus Re's Mund“ hervorkamen, stellt für Spiegelberg eine Parallele zum Motiv der apokalyptischen Froschgeister dar.

und kehrt nach Ablauf einer Frist wieder zurück, scheinbar verjüngt und rege Lautgebend. Zur Erneuerung im Tod trägt die Sonne (Re) bei, durch deren warme, befruchtende Strahlen der Schlamm der Überschwemmung „lebendig“ wird und die Tiere erzeugt respektive wieder belebt.

Die Assoziation des Frosches mit Geburt, Sterben und Wiederbelebung dokumentieren auch die Gegenstände, auf denen das Tier allein oder mit der Göttin dargestellt ist. Seit vordynastischer Zeit sind diese anzutreffen, selten sind es Alltagsobjekte. Zunächst dominiert Kultgerät, das den Frosch dreidimensional nachbildet, d.h. Froschgefäße und -figuren, die bei Ritualen im Zusammenhang mit Fruchtbarkeit und Geburt gebraucht wurden. Gegen Ende des Mittleren Reiches häufen sich die Artefakte im Grabkontext. Froschfiguren aus unterschiedlichen Materialien wurden in die Binden der Mumien gewickelt oder als Grabinventar beigegeben. Daneben kommen Tongefäße mit Froschdarstellungen vor, die offenbar dazu dienten, den Verstorbenen einen Wasservorrat mitzugeben. Die Affinität des Frosches zum Wasser einerseits und zur weiblichen Gottheit andererseits heben in der Spätzeit zahlreiche Opferbecken und -platten hervor, die mit Froschfiguren bestückt sind (**Abb. 5**). Das Beispiel zeigt einen Frosch, der auf dem Rand eines kleinen quadratischen Beckens sitzt, während er den Rücken einer kahlköpfigen Figur zudreht. Das maßstäblich sehr große Tier, das hier über der Abflusssrinne hockt, ähnelt wegen seiner Rückenzeichnung mehr einer Kröte. Der kahlköpfige Mann auf der gegenüberliegenden Seite hält vor sich auf den Oberschenkeln eine Situla, von deren Öffnung zwei kräftige v-förmige Streifen auf den Beckenboden führen. Diese durch ein Zickzackmuster als Wasser kenntlich gemachten Streifen enden an zwei ebenfalls im Relief wiedergegeben schlanken Gefäßen. Zwischen den Streifen liegen zwei kreisrunde Brote. Eine hieroglyphische Inschrift entlang der

äußeren Längsseiten huldigt der Göttin *Isis*.<sup>35</sup> Die Weihung an die universelle Muttergöttin Isis und die auch bei Vergleichsstücken belegte Froschfigur lassen auf den Gebrauch dieser Becken im Kult von Muttergottheiten, zu denen auch Heket gehörte, schließen. Die Opferanlässe mögen vielfältig gewesen sein, im vorliegenden Fall deuten sie auf die glückliche Geburt eines Sohnes hin. Möglicherweise hat hier eine reale Kulthandlung, beispielsweise das Opfern von Brot, Votivgestalt angenommen. Zugleich macht das Beispiel deutlich, dass die Tiere in der Spätzeit umfassender verstanden wurden als ausschließlich auf Heket bezogen.<sup>36</sup> Gleichwohl blieben sie immer mit dem Aspekt des Vitalen verknüpft. Die Opferbecken und -platten bilden die Tiere im oder in der Nähe des Wassers, manchmal im Papyrusdickicht, ab und definieren sie so als belebten Teil jener göttlichen Naturmacht, von der das ganze Leben in Ägypten abhing. Dergestalt sind sie vielleicht auch in der Nähe des zweigeschlechtlichen Nilgottes *Hapi* (griech. Neilos) zu sehen, der die Überschwemmungen personifizierte und die Autorität über die Wassertiere innehatte.

Eine weitere wichtige Fundgruppe stellen froschgestaltige Amulette und Zauber-  
messer dar. Letztere sind seit dem Mittleren Reich belegt, Amulette reichen bis ins  
Alte Reich zurück. Amulette treten vor allem in der Spätzeit gehäuft auf, sowohl im  
Gebrauch der Lebenden als der Toten. Waren die Amulette der Frühzeit meist aus  
Fayence gefertigt, stellte man sie später aus Halbedelsteinen, Glas oder Holz her.  
Die durch alle Zeiten annähernd gleiche Verwendung von Amuletten bei Krankheit

---

<sup>35</sup> „*Isis möge Leben geben dem Ibsi, dem Sohn des Padi-Astarte.*“ SCHOSKE, SYLVIA; WILDUNG, DIETRICH: *Gott und Götter im Alten Ägypten*, Mainz 1992, S. 210. Der mit dem Namen der Göttin *Astarte* gebildete Personennamen deutet auf Memphis, Kultzentrum dieser Göttin, als Herkunftsort hin.

<sup>36</sup> Dass der Frosch in der Spätzeit auch der lunaren Göttin *Bastet* zugeordnet war, belegt die Inschrift auf der Unterseite zahlreicher Froschfiguren: „*Den Anfangstag eines schönen Jahres gebe die Göttin Bastet.*“ SELIGMANN, SIEGFRIED: *Die magischen Heil- und Schutzmittel aus der belebten Natur. Das Tierreich* (hg. von Jürgen Zwernemann), Berlin 1999, S. 92.

und irrationalen Ängsten dürfte auch die Ägypter motiviert haben. Für das Tragen eines Froschamuletts bei der Geburt liegen keine Hinweise vor. Auch können keine geschlechtsspezifischen Unterschiede im Gebrauch nachgewiesen werden. In den Gräbern sollte die magische Kraft des Amuletts offenbar die Toten vor den Gefahren schützen, die ihnen im Jenseits begegnen. Möglicherweise barg das Amulett auch die menschliche Hoffnung auf Wiedergeburt und Regeneration. In den gleichen Funktionszusammenhang wie die Amulette der Lebenden sind zweifelsohne die Zaubermesser zu stellen. Diese waren Hilfsmittel bei magisch-religiösen Ritualen, bei denen es um die Abwehr von Dämonen der Unterwelt ging.<sup>37</sup>

In der Ptolemäerzeit (330 - 30 v. Chr.) gewinnt Hekets Funktion als Lebenserneuerin stärker an Bedeutung. Darstellungen auf Sarkophagen und Wandbildern zeigen sie neben *Inpu* (griech. Anubis) an der Totenbahre des *Osiris* (**Abb. 6**). In dieser Spätzeit war die überaus komplexe Gestalt des Osiris vor allem mit Tod und der Idee der „Seeligkeit“ assoziiert. Danach lebt die Seele nach dem Tode weiter, wenn diese das Totengericht, dem Osiris vorsitzt, passiert hat. Übersteigt das Gewicht der Gerechtigkeit das der Sünden, öffnet Osiris der Seele den Weg in sein Reich. Sünder werden von einem Monstrum verschlungen und vernichtet. Dieses Konzept eines moralisch geprägten Totengerichts hat die christliche Religion motivisch fortgeführt (Seelenwägung, Höllenschlund, Paradies). Nach einer Version des Osiris-Mythos ertrinkt der Gott im Nil, seine Schwester *Nephthys* und seine Mutter *Nut* <sup>38</sup> finden ihn, und unter ihren Klagen kehrt er ins Leben zurück. In Tod und Wiederkehr stellte sich den Menschen der Naturablauf mit Vergehen und Neuwerden dar, wie sie es durch die Nilüberschwemmungen mit der Ablagerung von Fruchtländ vor Augen hatten.<sup>39</sup> Dieser chthonische Wesenszug des Gottes korrespondierte mit dem des

---

<sup>37</sup> Vgl. RACHET, GUY: „Magie“, in: Lexikon des alten Ägypten, Darmstadt 1999, S. 208.

<sup>38</sup> In einer jüngeren Fassung sind es *Nephthys* und *Isis* (Frau des Osiris und Tochter der Nut), die den Leichnam bewachen und ihn zu neuem Leben erwecken.

<sup>39</sup> Vgl. GROF, STANISLAV: Totenbücher. Bilder vom Leben und Sterben, München 1994, S. 9ff.



Frosches respektive der durch ihn manifestierten Göttin. Das Beispiel aus dem Hathortempel im oberägyptischen Dendéra zeigt Heket und Anubis an der Seite des zu neuem Leben erwachenden Osiris, darunter das Bild des toten Osiris, zu dessen Füßen ein riesiger Frosch sitzt.

Die Autorität der Heket im Totenkult, durch die ihre alte Stellung als Geburtsgöttin in den Hintergrund geriet, hat wahrscheinlich ihren Ursprung in einer Gleichsetzung mit der Göttin Nut, die als Herrin des Sternenhimmels zugleich Schutzgöttin der Toten war. Nut barg die Seelen „in ihrem (Himmels-)leib“, wo sie als Sterne wieder geboren wurden. Zu Gestaltparallelen mit Heket kam es allerdings nicht.

Die Klassifizierung des Heket-Tieres als „Frosch“ ist unter Ägyptologen nicht unumstritten; einige favorisieren inzwischen die Bezeichnung „Kröte“.<sup>40</sup> Für eine endgültige biologische Festlegung fehlt dem archäologischen Material aber letztlich die Beweiskraft. Zu ähnlich wurden Frosch und Kröte gestaltet. Dies stellt eine Schwierigkeit dar, mit der sich die vorliegende Untersuchung bis hin zu den Beispielen aus spätmittelalterlicher Zeit konfrontiert sieht. Für die ägyptischen Zeugnisse hält die Arbeit am zoologischen Artbegriff „Frosch“ fest, denn das Gros der Funde zeigt dem Frosch zugehörige Merkmale. Letztlich bleibt es im Dunklen, ob die Ägypter Frosch und Kröte streng unterschieden haben. Vermutlich vertrat das Heket-Tier beide Arten.

---

<sup>40</sup> Vgl. DROSE, VERA VON: „Kröte“, in: Lexikon der Ägyptologie (hg. von Wolfgang Helck u. Wolfhart Westendorf), Bd. 3, Wiesbaden 1980, Sp. 790.

## 2.2 CHRISTLICHES ÄGYPTEN: „FROSCHLAMPEN“ ALS ZEUGNISSE DES SPÄTANTIKEN SYNKRETISMUS

Die kultische Bedeutung des Frosches, die tief in die ägyptische Vorgeschichte zurückreicht, blieb auch für die Zeit unter griechischer und römischer Herrschaft deutlich und einsichtig. Selbst als im 3. Jahrhundert die ersten christlichen Schriften erschienen und die neue Religion zunehmend Anhänger fand, sollte die Formel Frosch = Leben vorerst weiter im Symboldenken verankert bleiben. Obgleich das Christentum den Tierkult ablehnte, waren die alten Ideen, die sich um den Frosch rankten, offenbar noch so vital, dass sie nicht, wie vieles andere abgedrängt, sondern unter christlichen Vorzeichen fortlebten. Stichhaltigster Beleg dafür sind die sog. „Froschlampen“, kleine Öllampen in Form einer vollplastischen Froschfigur oder mit dem Bild des Tieres auf dem Lampenkörper (**Abb. 7**) Auffallend häufig kommen sie im oberägyptischen Abydos vor, wo sich seit dem Mittleren Reich das Kultzentrum der Heket befand. In hellenistischer Zeit hatte der Ort zwar seine Bedeutung verloren, aber er blieb bekannt für seinen Osiris-Kult, in den, wie oben erläutert, Heket als *Regeneratrix* (Lebenserneuerin) involviert war. Die Lampen stammen überwiegend aus Häusern und nicht aus Gräbern, wie vereinzelt behauptet.<sup>41</sup> Der Beginn ihrer Verbreitung fällt in die Zeit unter römischer Herrschaft; Henning Wrede zieht sogar das frühe 3. Jahrhundert in Betracht.<sup>42</sup> Eine zweite Phase setzt im 4. Jahrhundert ein, als die Lampen mit Kreuz und Bibelzitat die neue Religion sichtbar machen. Diese christlichen Stücke reichen allerdings nicht über das 5. Jahrhundert hinaus. Typisch für letztere sind flach auf dem Lampenkörper aufliegende, stark stilisierte Froschfiguren. Auffällig ist die punktierte (Kröten-)haut einiger Exemplare. Voluten- und Blütendekor umspielen das Tier, dessen Kopf stets zum Flammenloch zeigt. Das Einfüllloch befindet sich wie schon bei den älteren Lampen oft im Zentrum des Tierkörpers, so dass die runde Öffnung gleichsam den Tierleib

---

<sup>41</sup> Vgl. HIRSCHBERG, WALTER: Frosch und Kröte in Mythos und Brauch, a.a.O. S. 45f.

bildet, von dem Kopf und Gliedmaßen ausgehen. Das Kreuz ist entweder auf der Unterseite eingraviert oder oben plastisch aufgelegt. Die Inschrift neben dem Kreuz ist dem Johannes-Evangelium entnommen:

ἐγώ εἰμι ἀνάστασις (Ich bin die Auferstehung).

Nahezu einhellig deutet die Forschung das Bild des Frosches als „Garant der Lebenserneuerung“ nach dem Tod.<sup>43</sup> Henning Wrede, der von einem komplexeren Sinngehalt ausgeht, stellt die Froschlampen den älteren „Embryonen- und Beslampen“ gegenüber, die, wie er schreibt, bei einer Geburt entzündet worden seien, um die Dunkelmächte zu vertreiben und die Geburtshilfe des Gottes *Bes* zu beschwören (**Abb. 8**).<sup>44</sup> Sicher ist diese Verwendung nicht, denn Wrede leitet sie im Wesentlichen über das Bildmaterial (Fackel als Attribut von *Bes*) und verschiedene Grabtexte ab. Dienlich ist ihm überdies das griechisch-römische Quellenmaterial zum Geburtsbrauchtum. Ferner kann Wrede eine Werkstatt des 4. Jahrhunderts benennen, in der die drei Lampentypen zur gleichen Zeit hergestellt worden sind. Ein identischer Gebrauch ist hieraus freilich nicht zu folgern.

Was die Froschlampen von den anderen Formtypen grundlegend unterscheidet, und dies spricht für eine spezifische Verwendung, ist der bildlich geäußerte Auferstehungsgedanke, namentlich das Kreuz und die tautologische Wiederholung seiner Heilsbotschaft in der Inschrift. Das Symbol von Tod und Leben (Ich bin die Auferstehung - und das Leben) eröffnet für die Froschlampen einen Geltungsraum,

---

<sup>42</sup> WREDE, HENNING: Ägyptische Lichtbräuche bei Geburten. Zur Deutung der Froschlampen, in: JAC (Jahrbuch für Antike und Christentum), Jg. 11/12, Münster/W. 1968 - 69, S. 84.

<sup>43</sup> U.a. SPIEGELBERG, WILHELM: Der Frosch als Symbol der Auferstehung bei den Ägyptern, a.a.O. S. 226f.; RISTOW, GÜNTHER: Das Frosch- und Krötenmotiv auf koptischen Tonlampen in der frühchristlich-byzantinischen Sammlung, in: Forschungen und Berichte (Staatliche Museen zu Berlin), Bd. 3/4, Berlin 1961, S. 60 - 69.

<sup>44</sup> *Bes* galt als Schutzgott vor Schlangen und allem Bösen, daneben stand er Wöchnerinnen und Säuglingen bei. Seiner Obhut wurden die Fehlgeburten anvertraut, die in hölzernen *Bes*-Figuren beigesetzt wurden. BELLINGER, GERHARD J.: „*Bes*“, in: Lexikon der Mythologie, München 1989, S. 75. Embryonenlampen kommen nur in Ägypten vor.

der eher im sepulkralen Bereich als im Geburtsbrauchtum zu suchen ist. Daneben ist die Funktion von Tier und Kreuz als Apotropäum nicht unbedeutend; froschgestaltige Amulette sind aus Ägypten wie aus dem ganzen griechisch-italischen Raum bis in die frühchristliche Zeit belegt.<sup>45</sup> Fanden die beiden Schutzzeichen zusammen, steigerte sich die geglaubte Wirkung. Für den Verstorbenen sicherte ein derart kraftgeladenes Objekt - in Verbindung mit dem brennenden Licht - den angstbesetzten Übergang ins Jenseits. Desgleichen machte es die Hoffnung auf die Auferstehung sichtbar. Zu Lebzeiten dürfen wir Grenzsituationen wie Geburt oder Krankheit annehmen, bei denen die Lampen Sicherheit garantierten. Da nicht alle Froschlampen funktionstüchtig und nur der Form nach Lampen sind, ist auch an eine Verwendung als Votiv im häuslichen Kult respektive im Totenkult zu denken, gleichsam als ein Bild gewordenen Opfers in miniature.

Mit Kreuz und Inschrift wurden die Froschlampen zu „amuleta sacra“ der neuen Religion, allerdings beschränkt auf Ägypten. Offiziell wurden sie offenbar nie sanktioniert. Dagegen sprach das heidnische Fundament, das den Frosch in Ehren hielt, und von dem sich die Reichskirche vehement zu distanzieren bemühte. Für die Christen außerhalb Ägyptens war der Frosch Synonym für Götzendienst und Häresie, und das weit über die belegte Verbreitungszeit der Froschlampen hinaus. Ein letzter Hinweis auf die Existenz eines „Froschkultes“ auf ägyptischem Boden liefert die 529 promulierte Gesetzessammlung des Kaisers Iustinian (Codex Iustinianus), in der der Sekte der „Batrachiten“ (Froschverehrer) Zuzug und Aufenthalt im römischen Reich untersagt wird.<sup>46</sup> Das Verbot erfolgte im Rahmen einer allgemeinen Einschränkung und Sanktion nichtchristlicher Religionen und häretischer Bekenntnisse. Ob es sich bei den „Froschverehrern“ im Kern um eine christliche Gemeinschaft handelte, bleibt offen. Unklar ist ferner, wie dieser Kult im

---

<sup>45</sup> Vgl. ROER, HANS HENNING: Schildkröte, Frosch und Eidechse in der griechischen und römischen Antike, a.a.O. S. 149ff.

<sup>46</sup> Cod.Iust. 1, 1.1 - 2. KRÜGER, PAUL (Hg.): Codex Iustinianus, Corpus Iuris Civilis, Bd. 2, Stereotypausgabe, Berlin <sup>6</sup>1895, S. 5.

Einzelnen strukturiert war und welche Symbolvorstellungen er mit dem Frosch verband.

### 3. KLASSISCHE UND FRÜHCHRISTLICHE QUELLEN DES FROSCH- UND KRÖTEN-SIGNUMS

#### 3.1 GRIECHISCHE UND RÖMISCHE SCHRIFTEN

Die Zoologie der Griechen und Römer zeigt sich als ein Konglomerat aus naturwissenschaftlicher Beobachtung und Mystizismus. Exemplarisch dafür stehen die zahlreichen Berichte von Frosch und Kröte.<sup>47</sup> Ihre allgemein als hässlich empfundene Gestalt, ihr Leben in feuchten, dunklen Erdlöchern und ihre vermeintliche Giftigkeit<sup>48</sup> veranlassten bestimmte Kategorisierungen, die sich als außergewöhnlich insistierend erwiesen. Ungünstige Beurteilungen sind, nicht zuletzt aufgrund einer irrealen Furcht vor diesen Tieren, in der Überzahl. Die wenigen positiven Urteile lokalisieren die Eigenschaften von Frosch und Kröte vielfach im Phantastischen.

Im Land- und Wasserfrosch sah man einen Wetterpropheten, der durch das Eintauchen ins Wasser Regen ankündigt.<sup>49</sup> Demgegenüber stand das irrealer Schreckgespenst des „Froschregens“, bei dem massenhaft lebende Frösche vom Himmel fallen, die sogleich Straßen und Häuser verunreinigen, Brunnen vergiften und zuletzt die Menschen zur Aufgabe ihres Landes zwingen.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Sprachlich trennen die römischen Quellen die Tiere aufgrund ihrer Hautfärbung in *bufo* (Kröte/braun) und *rana* (Frosch/grün).

<sup>48</sup> Plinius d.Ä. (23/24 - 79 n.Chr.) geht wiederholt auf das Toxikum der Froschlurche ein: *Historia naturalis* 8, 110; 11, 196; (Gift der Haut) 25, 123; (Gift der Milz) 32, 18. Vgl. Aelianus (um 170 - 235 n.Chr.), *De natura animalium* 17, 12.

<sup>49</sup> Aristoteles (384 - 322/21 v.Chr.), *Problemata* 1, 22, 862a 10; Aratos (um 315 - 240 v.Chr.), *Diosemeia* („Wetterkunde“) 946; Plin. nat. 18, 361.

<sup>50</sup> Vertreibung der Bevölkerung einer gallischen Stadt durch Frösche: Varro bei Plin. nat. 8, 104. Vertreibung der Autariaten: Diodorus Siculus (1.Jh. v.Chr.), *Bibliotheca historica* 3, 30. Vgl. Strabon (64/63 v. - 23/26 n.Chr.), *Geographika* 16, 772; Aelian. nat. 2, 56. Gegen den Aberglauben vom „Froschregen“ wandte sich Theophrast (um 370 - um 287 v.Chr.), *Fragmente* 174. Siehe auch DENNIS, JERRY: Wenn es Frösche und Fische regnet. Unglaubliche Phänomene zwischen Himmel und Erde, Reinbek 1994.

Insgesamt zeigt sich die Kenntnis der amphibischen Lebensweise lückenhaft und mit einer Vielzahl von Legenden durchsetzt. Exemplarisch dafür steht die Auffassung, die Froschlurche seien aus Schlamm geboren und lösten sich nach einer bestimmten Zeit wieder darin auf.<sup>51</sup> Unter den bei Plinius beschriebenen Arten finden sich die sog. stummen Frösche, *ranae mutae*, die auf der Kykladeninsel Seriphos beheimatet sind.<sup>52</sup> Ihr lautloses Wesen haben sie der Sage nach *Perseus* zu verdanken, der einst auf der Insel ausruhte, wegen der Froschrufe aber keinen Schlaf fand. Daraufhin bat *Perseus* seinen Vater *Jupiter*, die Schreihälse zum Schweigen zu bringen.<sup>53</sup> *Jupiter* belegte die Frösche der Insel mit einem Fluch, der sie für immer verstummen ließ.<sup>54</sup>

Froschrufe gelten mal als freche Störung für Götter und Menschen, mal als Segen, wenn sie durstige Wanderer zur rettenden Quelle<sup>55</sup> führen. Gefallen am lärmenden Froschgesang finden lediglich *Pan* und die Quellnymphen.<sup>56</sup>

Die Tierdichtung kennt den klugen Frosch, der am Nilufer die angreifende *Hydra* überlistet, indem er eilig ein Schilfrohr quer ins Maul nimmt und so nicht gefressen wird.<sup>57</sup> Es ist das Lehrstück von der List der Kleinen und scheinbar Wehrlosen, die mit Klugheit ihren Feind besiegen.

Nach *Aristophanes* gehören die Frösche der Unterwelt an und bevölkern den Fluss, über den *Charon* die Verstorbenen ins Reich des *Hades* bringt.<sup>58</sup> In seiner Frosch-

---

<sup>51</sup> Entstehung im Schlamm: Ovid (43 v. - 17. n.Chr.), *Metamorphosen* 15, 375; Plutarch (um 45 - 125 n.Chr.), *Quaestiones convivales* („Tischgespräche“) 2, 3; Jagd auf Bienen: Aristoteles, *Historia animalum* 626a 9; Aelian. nat. 1, 58; Amphibische Lebensweise: Aristot. hist.an. 487a 28.

<sup>52</sup> Plin. nat. 8, 227. Mit *rana* sind bei Plinius verschiedene Arten der *Echten Frösche*, Familie *Ranidae*, bezeichnet. Darunter der gehörnte, in Dornenhecken lebende Giftfrosch *rana rubeta*. Vermutlich ist damit aber eine Krötenart gemeint.

<sup>53</sup> Bei Antigonos von Karystos (3. Jh. v.Chr.) ist Herakles Urheber der stummen Frösche (Antig. Car. 4).

<sup>54</sup> Ähnliches berichtet Aelianus von einem See im thessalischen Pierien: Aelian. nat. 3, 37. Plinius weiß von stummen Fröschen in einem makedonischen See: Plin. nat. 11, 268. 8, 227.

<sup>55</sup> Platon (428/27 - 349/48 v.Chr.), *Anthologica Palatina* 6,43.

<sup>56</sup> Aristophanes (um 445 - um 385 v.Chr.), *Batrachoi* („Die Frösche“) 229. Vgl. Plat. Anth.Pal. 9, 406.

<sup>57</sup> Aelianus, *Varia historia* 1, 3; Aesop/Aisopos (6. Jh. v.Chr.), *Fabulae* 76.

<sup>58</sup> Aristoph. *Batrach.* 187ff; vgl. Iuvenal (2. Jh. n.Chr.), *Saturae* 2, 150.

Komödie „Batrachoi“ trifft ein munterer Frosch-Chor auf den Gott *Dionysos*. Mit ihrem beharrlichen Gesang, zu dem Dionysos im Takt über den Styx rudern muss, erregen die Frösche den Zorn des Gottes. Ungeachtet der humoristischen Qualität des „Dialogs“ zwischen Tier und Gottheit, lässt das Zusammentreffen in der jenseitigen Sphäre an eine Beziehung der Protagonisten im Kultischen denken. Naheliegend ist, dass die Frösche dem Jenseitsaspekt des Dionysos angehören, denn wie die Amphibien im Wechsel der Jahreszeiten kommen und „verschwinden“ respektive geboren werden und sterben, verstand man auch Dionysos als zyklische Erscheinung.

In diesem Kontext ist die kaiserzeitliche Gleichsetzung des Dionysos mit *Sabazios*, phrygisch-thrakischer Gott der vegetativen Fruchtbarkeit, zu erwähnen.<sup>59</sup> Sabazios, der als Arzt- und Schutzgott der Gebärenden verehrt wurde, besitzt eine Reihe tierischer Attribute, darunter den Frosch. Zeichen seiner Verehrung waren bronzene Votivhände, Bildzeichen der segnenden und Hilfe bringenden göttlichen Hand, auf denen sich die Attribute des Gottes, Tiere, Pflanzen und Gegenstände drängen.<sup>60</sup>

Die Motive des Gebärens, des Wassers und der Frösche treffen im Mythos der *Latona* zusammen. Ovid erzählt den Werdegang der Muttergöttin Latona, welche die lykischen Bauern, die ihr den Zugang zum Wasser verwehren, zur Strafe in Frösche verwandelt.<sup>61</sup> Diesem Zauber geht die Irrfahrt der von Zeus schwangeren Göttin voraus, die, verfolgt von der eifersüchtigen *Iuno*, Zuflucht auf der Insel Delos findet. Dort bringt sie die Zwillinge zur Welt, mit denen sie bald darauf nach Lykien flieht. Als sie an einem Fluss ihren Durst stillen will und Bauern sich ihr in den Weg

---

<sup>59</sup> Sabazios wurde auch mit Jupiter gleichgesetzt.

<sup>60</sup> Die regelmäßig wiederkehrenden Attribute des Sabazios sind: Schlange, Eidechse, Schildkröte, Widderkopf, Krater, Doppelflöte, liegende Frau mit Kind, Büste des Hermes, des Dionysos und der Kybele. FAUTH, WOLFGANG: „Sabazios“, in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike (hg. von Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer u.a.), Bd. 4, München 1972, Sp. 1540 - 1551.

<sup>61</sup> Ov. met. 6, 317ff.



stellen, werden sie von Latona kurzerhand in Frösche verzaubert. Für die Bestrafung von Missgunst zeigte sich der Frosch offenbar als die geeignete Kreatur.

Frösche erscheinen auch im Umkreis von Latonas Sohn, dem delphischen *Apollon*. Plutarch berichtet von einem Weihegeschenk des Tyrannen *Kypselos* an Apollon, das im 6. vorchristlichen Jahrhundert von Korinth nach Delphi gelangt sein soll.<sup>62</sup> Überlieferungen zufolge bestand diese Stiftung aus einer Palme, an deren Basis Frösche und Schlangen nachgebildet waren. Offenbar hatte man den ursprünglichen Sinnzusammenhang vergessen, denn selbst Plutarch rätselt über die Bewandnis des Dargestellten. Hier trägt Aristophanes zur Klärung bei, wenn er den Frosch aufgrund seiner mantischen Kraft, mit der er begabt sei, Apollon als heiliges Tier zuordnet.<sup>63</sup>

Als Verkörperung von Dummheit, Feigheit und Anmaßung entwirft die griechische Tierdichtung den Frosch. Reichhaltigste Quelle bildet Äsops Fabelsammlung aus dem 6. vorchristlichen Jahrhundert.<sup>64</sup> Sowohl griechische als auch römische Autoren haben wiederholt darauf zurückgegriffen.<sup>65</sup>

Da ist der Frosch, der so groß sein möchte wie ein Ochse und sich aufbläst, bis er schließlich platzt. Ein anderer Frosch will sich von seinem Kameraden nicht überreden lassen, die vertraute Straßenpfütze zu verlassen. Das Schicksal kommt in Gestalt eines Pferdes, das den uneinsichtigen Frosch unter seinen Hufen zertritt.

Als die Frösche *Zeus* um einen König bitten, wirft ihnen der Gott lediglich ein Stück Holz in den Teich. Die Frösche äußern ihren Unmut, was Zeus wiederum veranlasst,

---

<sup>62</sup> Plutarch, *De Phytiae oraculis* 12; *Septem sapientes* 21.

<sup>63</sup> Aristoph. *Batrach.* 231. Daneben zählen Schlange und Palme zu Apollos Attributen. Das Reptil verkörperte die durch Apollo von den finsternen Mächten befreite Sonne, in der Palme nahm das Lebensprinzip des Gottes Gestalt an. PAUL-STENGEL, CAMILLA: Schlangenspuren. Reptilien in der Kulturgeschichte, Königstein/Ts. 1996, S. 165.

<sup>64</sup> Aesop. *fab.* 43f. 70. 143. 146. 302. 307. 312.

<sup>65</sup> U.a. bei Phaedrus (um 15 v. - um 50 n.Chr.), *Fabulae Aesopiae* 1, 6. 24. 30; Babrios (2.Jh. n.Chr.), *Fabulae*; Horaz (65 - 8 v.Chr.), *Sermones* II 3, 314ff.

einen Kranich zu schicken, der die Teichbewohner nacheinander auffrisst. Da jammern die verbliebenen Frösche, sie hätten sich mit dem ersten König zufrieden geben sollen.

Heimtückisch ist der Frosch, der einer Maus verspricht, sie unversehrt übers Wasser zu setzen, sie aber dennoch zu ertränken versucht. Ein Greifvogel packt Frosch und Maus und sorgt auf diese Weise für ausgleichende Gerechtigkeit.<sup>66</sup> Auf dieser äsopischen Fabel basiert das Tierepos „*Batrachomyomachia*“ (Froschmäusekrieg), das die Tiere, streng militärisch organisiert, gegeneinander kämpfen lässt.<sup>67</sup> Dieses aus dem 5. vorchristlichen Jahrhundert stammende Epos schildert nach Fabelart, dabei den Stil der homerischen Ilias parodierend, den eintägigen Krieg zwischen Mäusen und Fröschen. Die Maus *Psicharpax* (Brosamendieb) wird vom Frosch *Physignathos* (Pausbacke) eingeladen, sein im Wasser gelegenes Königreich zu besuchen. Dorthin soll die Maus auf dem Rücken des Frosches gelangen. Doch der Frosch taucht aus Furcht vor der Wasserschlange unter, und die Maus ertrinkt. Daraufhin erklären die aufgebrachten Nager den Fröschen den Krieg. Zeus fordert die Götter auf, den beiden Parteien zu helfen. Athene lehnt ab, und begründet dies mit dem Schaden, der von den Tieren ausgeht, etwa Kopfweh durch den Froschgesang. Als der Kampf zugunsten der Mäuse zu enden droht, greift Zeus ein, indem er die Krabben schickt, welche die Mäuse in die Flucht schlagen.

---

<sup>66</sup> Mäuse führen hier abermals zu Apollo, und zwar in seiner Erscheinung als *Apollo Smintheus* (sminthos = Maus) mit der Maus als Attribut. Sein Kult war über die ganze griechische Welt, ferner bis in die westlichen Provinzen des römischen Reiches verbreitet. Eine Statue des Gottes - mit der Maus - befand sich im Tempel zu Chrysa (Werk des Skopas von Paros, um 380 v.Chr.). Dergestalt wurde Apollo gegen Mäusefraß angerufen. Die chthonische, und folglich mit der Unterwelt in Verbindung stehende Maus begriff man offenbar als eine Art Krankheitsdämon. Ihr Bild fand wie das des Frosches als Apotrophäum Verwendung (u.a. auf Münzen). Zugleich wurde die Maus (wiederum eine Gemeinsamkeit mit dem Frosch) als ein prophetisches Tier angesehen. Die Maus gehörte ferner zu den Attributen des Sabazios. Vgl. SELIGMANN, SIEGFRIED: Die magischen Heil- und Schutzmittel aus der belebten Natur, a.a.O. S. 199. Eine umfangreiche Quellensammlung zu Apollo Smintheus bei BECKMANN, BJARNE: Die Maus im Altertum. Vorbereitende Untersuchungen zu einer Herausgabe der hochmittelalterlichen Mäusesagen, Zürich 1972, S. 67ff.

<sup>67</sup> Homer oder Pigres von Halikarnassos (1. Hälfte 5. Jh. v.Chr.) zugeschrieben.

Feindschaft pflegt der Frosch nicht allein mit den Mäusen, auch seine natürlichen Feinde, wie Storch und Schlange, sind ihm zuwider.<sup>68</sup>

Dem realen Tier gegenüber bleiben die antiken Naturbeobachter stets kritisch, wobei sie nicht müde werden, die Giftwirkung der Froschlurche auf Mensch und Tier zu betonen. Dabei wird stets stark übertrieben, wenn nicht gar fabuliert. Von Rindern verschluckt, sollen Frosch und Kröte Magenaufblähungen verursachen, in den Rachen von Hunden geworfen, deren Bellen beseitigen.<sup>69</sup> In der sympathetischen Praxis der Volksmedizin wird das Toxikum zum Heilmittel gegen Vergiftungen.<sup>70</sup> An Gebäuden oder Gerät angebracht, wirken die Frösche als Apotropäum. Schutz vor Missernten und Unwettern versprach sich die Landwirtschaft vom magischen Frosch.

Die enge Bindung der chthonischen, mit Zauberkraft ausgestatteten Kröte zur dunklen, dreigestaltigen Unterweltgöttin *Hekate* macht sie in griechischer Zeit zum populären Zaubertier. Eine Fülle von Praktiken, allesamt der Sexualität, Fruchtbarkeit, Diskretion und Treue dienlich, ziehen Nutzen aus Gift oder Kadaver.<sup>71</sup> Kuriose Rezepte und Anschauungen waren im Umlauf, wie der Gebrauch der Zunge des Wasserfrosches zum Ausplaudern von Geheimnissen im Schlaf.<sup>72</sup>

Unheilabwehrenden Effekt erhoffte man sich vorrangig von der Kröte, ihre Innereien dienten als Amulett bei Fieber oder Schmerzen, aphrodisische Wirkung versprach das Krötenblut.<sup>73</sup> Der Satiredichter Iuvenal verspottete den römischen Aberglauben,

---

<sup>68</sup> Storch: Plut. quaest.conv. 8, 7, 3; Schlange: Aelian. nat. 9, 15; Aristoph. Batrach. 82; Plin. nat. 30, 129; Aesop. fab. 76; Vergil (70 - 19 v.Chr.), Georgica 3, 431.

<sup>69</sup> Plin. nat. 32, 75, 140.

<sup>70</sup> Plin. nat. 25, 123. Im 1. nachchristlichen Jahrhundert empfiehlt Dioskurides die Tiere, in einer Öl-Salz-Brühe gekocht, als Gegenmittel bei Schlangenbissen (Alexipharmaka 3,52).

<sup>71</sup> Plin. nat. 18, 158, 294, 303. Bei Plinius (nat. 32, 48ff.) findet sich eine lange Liste der Frosch- und Kröten-Sympathiemittel. Zum Beispiel schildert er die Sitte, beim Einfahren des Getreides eine Kröte am Scheunentor aufzuhängen (Plin. nat. 18, 303). Vgl. dazu Geoponica 2, 18, 14; Iuv. 1, 70.

<sup>72</sup> Ps.-Demokrit bei Plin. nat. 32, 48.

<sup>73</sup> Iuv. 1, 70, 3, 44.

und karikierte die Krötenlunge als tödliches Gift, das Frauen bevorzugt zur Ermordung ihrer Gatten anwendeten.<sup>74</sup>

Im Vergleich zum Frosch wurde die Kröte stets als die schädlichere und gefährlichere Kreatur eingestuft, weshalb das Volk ihr wohl auch die größere zauberische Kraft zuschrieb. Augen oder Gliedmaßen der Tiere wurden als Amulett am Körper getragen, etwa bei Augenkrankheiten oder als Schutz vor Schadenzauber.<sup>75</sup>

Die enzyklopädische Naturkunde des Plinius stellt die Bezugsquelle für unzählige, aus Kröte und Frosch gewonnene Heil- und Schutzmittel dar, die in der römischen Kaiserzeit und weit darüber hinaus im gesamten christlichen Mittelalter kursierten. Vieles davon war schon Aristoteles bekannt, was für die Kontinuität bestimmter Vorstellungen spricht. Die alten Ideen fielen in der späten Kaiserzeit durch das Aufkommen neuer synkretistischer Kulte mit pseudomagischem Gedankengut auf einen idealen Nährboden. Der Mystizismus erhielt enormen Auftrieb und lieferte dank der fiktiven antidämonischen und heilenden Wirkung der verschiedenen Tierarten ein ausgesprochen reiches Repertoire.

Während die Kröte in der Alltagswelt Priorität als Apotropäum besaß, war der Frosch in Sage und Fabel das bevorzugte Tier. Missfallen erregte der Frosch gewöhnlich durch sein Quaken, dem allein die obersten Götter ein Ende bereiten konnten. Nur sein Paarungsruf im Frühling, den man als Signal für das Naturerwachen nach der Winterruhe empfand, stieß auf Sympathie.<sup>76</sup> Das hier mit den Amphibien verbundene zyklische Moment äußert sich auch in der Assoziation mit Erlöser-Gottheiten wie Apollon und Dionysos. Das Metamorphose-Motiv erscheint ebenso im Latona-Mythos, obgleich im Sinne einer göttlichen Strafe. Im Hinblick auf die Funktion der Latona als Gebärerin und Beschützerin des neuen Lebens lässt

---

<sup>74</sup> Iuv. 6, 659. 2, 150.

<sup>75</sup> Plin. nat. 32, 74.

sich für den Frosch, über die genannten Konnotationen hinaus, der Kontakt zu der aus altägyptischer Zeit überlieferten Sphäre von Fruchtbarkeit und Geburt herstellen.

### 3.2 PATRISTISCHE ZEUGNISSE

Bei der Deutung des Frosch- und Kröten-Signums durch die frühe Kirche ist die Ausstrahlung der einschlägigen Bibelstellen offenkundig, die mit den Tieren allgemein dämonisches Potential verknüpfen. Naturkundlich-medizinisches, wie es die klassischen Schriften vermitteln, bleibt dabei weitgehend ausgeklammert. Nur wenige gehen, vorchristlichen Enzyklopädien verpflichtet, biologischen Fragen nach, etwa zur Entstehung der Frösche.<sup>77</sup>

Seit Origines hat der Frosch seinen festen exegetischen Platz bei der Auslegung der ägyptischen Plage.<sup>78</sup> Das Buch Exodus schildert bildreich eine Froschinvasion, die, von Jahwe durch Moses gesandt, den Pharao bewegen soll, die Israeliten ziehen zu lassen. In großer Zahl verlassen Frösche den Nil, bedecken das Land und verseuchen die Brunnen.<sup>79</sup> Der Pharao sagt daraufhin den Israeliten den Auszug zu, hält aber nicht Wort, worauf weitere Plagen das Land heimsuchen. Der Einsatz der Frösche als gottgewolltes Übel bestimmt im Weiteren die Richtung ihrer Ausdeutung. Origines stellt zunächst die zehn ägyptischen Plagen gleichnishaft den zehn Geboten gegenüber, wobei er das Sextum (Ehebruch) der Froschplage gleichstellt und somit

---

<sup>76</sup> Plutarch, *De defectu oraculorum* („Über die Abnahme der Orakel“) 12.

<sup>77</sup> U.a. bei Basilius (der Große; um 330 - 379 n.Chr.), *Hexaemeron* („Sechstageswerk“) 8. Homilie, Kap. I (In: *Sources chrétiennes* 26, 1950, S. 130). Basilius schreibt, dass Frösche, Mäuse, Insekten und Aale aus der Erde entstehen können. Siehe NITSCHKE, AUGUST: Verhalten und Bewegung der Tiere nach frühen christlichen Lehren, in: *Studium Generale*, 20.Jg., Heft 4, Berlin/Heidelberg/New York 1967, S. 238.

<sup>78</sup> Origines (um 185 - um 254).

<sup>79</sup> Ex 8,2; Ps 77,45. Die Froschplage erinnert an das Phänomen des „Froschregens“.

die Tiere in die Sphäre lasterhafter Sexualität geraten.<sup>80</sup> Diesen Anstoß, das Signum zu sexualisieren, hat die frühchristliche Bibelexegese zunächst nicht gezielt weiterentwickelt; erst nach der Jahrtausendwende vollzieht sich dahingehend ein Wandel und es ist häufiger die Rede vom amphibischen Lebensraum, der dem Zustand „niedriger Sinnlichkeit“ gleiche.<sup>81</sup>

Das besondere Interesse der Kirchenlehrer galt dem Ruf der Frösche, den sie, wie schon klassische Autoren, bestimmten verachteten Personengruppen „in den Mund“ legten. Einer der ersten, der das Froschquaken im moralischen Sinne auslegt, ist Beda Venerabilis. Ihm zufolge sind die ägyptischen Frösche den Werken der Dichter gleichzusetzen, denn das Quaken sei wie der eitle und aufgeblasene Tonfall der Poeten. Das reale Tier hingegen beurteilt Beda schlicht als nutzlos, da von ihm nur „Geplärre und Gequake“ zu hören sei.<sup>82</sup> Hier beruft sich Beda auf Augustinus als Autorität, der den Frosch wegen seiner „geschwätzigen Eitelkeit“ tadelte.<sup>83</sup>

Die Schwatzhaftigkeit ist der Grundtenor aller Erklärungen der ägyptischen Frösche, doch erst nach der Jahrtausendwende, etwa bei Bruno von Würzburg und Bruno von Asti, wird dieses Spezifikum konsequent auf die Häretiker angewandt.<sup>84</sup> Daneben sind List und Falschheit ihre distinktiven Merkmale, mit deren Hilfe sie die

---

<sup>80</sup> Orgines, Ex. Hom. IV 6s (In: PG 12, 321-3). Vgl. Deutung bei Augustinus (354 - 430 n.Chr.), Sermones 8, De decem plagis (In: PL 38, 67-74). Später bei Honorius Augustodunensis († um 1150), De decem plagis aegypti (In: PL 172, 265 - 70).

<sup>81</sup> U.a. bei Bruno von Würzburg († 1045), Expositio psalmodum (In: PL 142, 297 A). Zitiert nach BAMBECK, MANFRED: Göttliche Komödie und Exegese, Berlin/New York 1975, S. 78.

<sup>82</sup> Beda Venerabilis († 735), Pentateuchum commentarii (In: PL 91, 301 D - 302 A). Zitiert nach BAMBECK, MANFRED: Göttliche Komödie und Exegese, a.a.O., S. 76f („Ad nihil enim aliud hoc animal utile est nisi quod sonum vocis improbae importunis clamoribus redit.”)

<sup>83</sup> Hl. Augustinus (354 - 430), Enarratio in psalmum LXXVII, CCL 38,2,1087 („Rana est loquacissima vanitas“). Zitiert nach BAMBECK, MANFRED: Göttliche Komödie und Exegese, a.a.O. S. 77.

<sup>84</sup> Bruno von Würzburg, Ex. psalm. (In: PL 142,297 A); Bruno von Asti († 1123), Expositio in psalmos (In: PL 164,1001 B,C).

Menschen täuschen und so von Gott wegführen. Jüngere Autoren, darunter Hugo von Saint-Cher, folgten dieser exegetischen Linie.<sup>85</sup>

Als wichtigste Quelle für das vernichtende Urteil über den Frosch in der frühen Kirche kann aber sein Erscheinen beim Weltgericht gelten. Im Bericht der Apokalypse ist die Rede von unreinen Geistern, die in Froschgestalt daherkommen und „aus dem Maul des Drachen und aus dem Maul des Lügenpropheten hervorgehen“.<sup>86</sup> Die Froschgeister werden ausgeschickt „zu den Königen auf dem ganzen Kreis der Welt, um sie zusammenzuholen für den Krieg am großen Tag Gottes“.<sup>87</sup> Diese Komplizenschaft mit dem Satansdrachen ließ eine positive Wertung kaum zu. Für Primasius von Hadrumetum ist sie sogar Anlass, selbst das reale Tier so hassenswert wie den Teufel zu betrachten. Sein Quaken empfindet Primasius als abstoßend und betrügerisch, sein Verhalten als Mahnung für den einfachen Gläubigen.<sup>88</sup> Auch Beda schildert mit Nachdruck Trug und Heuchelei der Frösche; wie die Knechte des Teufels gaukelten sie vor, im reinen Wasser zu leben, obgleich der Schlamm ihre Heimat sei.<sup>89</sup> Die Auslegung der apokalyptischen Frösche auf die Antipoden von Kirche und Dogma war zu Bedas Zeit bereits Allgemeingut geworden.

Zu den attribuierten Eigenschaften trat spätestens im 9. Jahrhundert der Makel der Blasphemie. Für Haimo von Auxerre ist das Hervorkommen der Froschgeister aus dem geöffneten Dämonenmaul gleichbedeutend mit dem Übergehen des Teufels und seiner Gefolgschaft zur offenen Blasphemie gegen Christus und zur Nachstellung von dessen Anhängern. Frösche, proklamiert Haimo, lärmen, stören die Ruhe und hausen im Schlamm; ebenso würden die Teufelsknechte versuchen, den Auser-

---

<sup>85</sup> Hugo von Saint-Cher (1190 - 1263), *Ugonis de S. Charo, Opera omnia in universum Vetus et Novum Testamentum tomi octo, Coloniae Agrippinae, Sumptibus Ioannis Gymnici sub Monocerote, anno 1621, t. II, 204.* Zitiert nach BAMBECK, MANFRED: *Göttliche Komödie und Exegese*, a.a.O. S. 78f.

<sup>86</sup> Offb 16,12-16. Die Visionen von der Ausgießung der sieben Zornschaalen stehen motivisch den zehn ägyptischen Plagen nahe.

<sup>87</sup> Offb 16,13-14.

<sup>88</sup> Primasius von Hadrumetum († nach 552), *Commentarii, in Apocalypsin* (In: PL 68, 896 C - 897 A).

<sup>89</sup> Beda Venerabilis, *Explanatio Apocalypis* (In: PL 93, 180 D - 181 A).

wählten Ruhe und Frieden zu nehmen und sie in den Schlamm, somit in die Unreinheit der Sünde hinunterzustoßen.<sup>90</sup> Nach der Jahrtausendwende ist Ähnliches zu lesen, etwa bei Hugo von Saint-Cher, der die Froschgeister den damaligen Rechtsgelehrten gleichsetzt, die, wie die Frösche, den Frieden unter den Menschen empfindlich stören, derweil sie selbst im Schlamm der Üppigkeit leben.<sup>91</sup> Darüber hinaus bekräftigt Hugo das alte, schon für die ägyptischen Frösche diagnostizierte Phänomen der Schwatzhaftigkeit. Festzuhalten bleibt, dass spätestens seit Hugo die zwei exegetischen Hauptstränge - die Deutung auf Häretiker und Dämonen - zusammenlaufen.

Als Ergebnis kann man festhalten, dass die frühchristlichen Exegeten im Frosch durchgängig die allegorische Konfiguration bestimmter Sünderkategorien sahen - Häretiker, Betrüger und Blender. Das Fundament dazu bildete die biblische Tiermetaphorik. In der Auffassung, jedes Ding der Schöpfung verweise auf Gott und das instinktive Verhalten der Kreatur diene dem Menschen als Lehre, legte man auch beim Tier einen menschlichen Maßstab an. Der Frosch wurde in diesem Verständnis zum Exemplum des lasterhaften Menschen, der, vom Widersacher Gottes angeleitet, ketzerische Irrlehren aussät und demgemäß beim Weltende den zerstörerischen Mächten angehört. Zentrales Kriterium stellte der Froschgesang dar, der, einst als nervtötende, gleichwohl harmlose Störung verstanden, nun zur verdammenswerten Gotteslästerung statuiert wurde.

Zählte der Frosch in der griechisch-römischen Religion noch zum Programm positiv besetzter Gottheiten und erfuhr entsprechende Würdigung, geriet er aus christlicher Perspektive in den Bannkreis des teuflischen Versuchers, dessen Ziel es ist, sich

---

<sup>90</sup> Haimo von Auxerre (= Haymo Halberstatensis episcopus, † 853), *Expositio in Apocalypsin* (In: PL 117, 1133 A, B). Zitiert nach BAMBECK, MANFRED: *Göttliche Komödie und Exegese*, a.a.O. S.80f. („Exivit ergo de ore draconis bestiae et pseudo-prophetae, id est, de seipsis ad apertam blasphemiam contra Christum et ad apertam persecutionem contra sanctos illius.“).



gegen Gott aufzulehnen. Der Umstand, dass der apokalyptische Bericht die Zerschlagung der „Hure Babylons“, gemeint ist das heidnische Rom, prophezeit, hat zur absoluten Dämonisierung des Frosches beigetragen. Die Abwertung als Sakraltier einer nichtchristlichen Gläubigkeit ist notabene schon im alttestamentarischen Text spürbar: die Nilfrösche wenden sich mit einem Mal gegen jene, die sie kultisch verehren. Und statt das fruchtbare Leben anzukündigen, folgen ihnen Seuche und Tod.

Die Feinde des Christentums finden für lange Zeit im Frosch ihre „hässliche“ Gestalt. Die Analogie von Frosch- und Ketzerhabitus wurde dabei im Wesentlichen von zwei Bibelstellen gerechtfertigt. Den jeweiligen geistlichen Feindbildern gehorchend, nahm man in den häretischen Kreis immer wieder andere Abtrünnige auf. Wie Bruno von Astensis formuliert, sind Häretiker „zerstörte Seelen“, die von der Allmacht Gottes auf ihren Grundschlamm zurückgejagt werden, von dem aus sie aber ihr Zerstörungswerk erneut aufnehmen.<sup>92</sup>

Der starre, an das Tier gekoppelte Vorwurf der Häresie wirft letztlich auch die Todes- und Jenseitsthematik auf. Häretiker gingen den sicheren Weg in den geistigen Tod; ein Pfad, der Verführer wie Verführte betraf. Sie hatten Verdammtenstatus inne, der ihnen nach dem Ableben den Weg in die Höllenflammen wies. Demzufolge überrascht es kaum, wenn die Froschlurche, genauer die Kröte, in den plastischen Gerichtsdarstellungen an den geschundenen Leibern der Sünder haftend erscheinen.

---

<sup>91</sup> Hugo von Saint-Cher (um 1190 - 1263). Zitiert nach SKREINER, WILFRIED AUGUST: Studien zu den Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen in der abendländischen Malerei, (Diss.) Graz 1963, S. 169.

<sup>92</sup> Bruno von Astensis, Benediktinerbischof von Segni († 1123), *De sacramentis ecclesiae* (PL 165, 1089).

### 3.3 DER PHYSIOLOGUS: VOM LANDFROSCH UND VOM WASSERFROSCH - GLAUBENSTREUE CONTRA WELTLIEBE

Für die Tier-Signa der ersten christlichen Jahrhunderte waren drei Quellengattungen ausschlaggebend. Die älteste stellt die *Septuaginta* dar, eine im 3. vorchristlichen Jahrhundert begonnene griechische Übersetzung der hebräischen Bibel. Später prägten vor allem die exegetischen Schriften der Kirchenväter und der griechische *Physiologus* die christliche Tierschau. Der größte Einfluss ging dabei von der Physiologus-Schrift aus, die um 400 zunächst ins Lateinische, später in weitere romanische Sprachen übersetzt wurde.<sup>93</sup> Ihr Einfluss reicht weit ins Mittelalter hinein; sie war bis ins 13. Jahrhundert neben der Bibel die meistverbreitete Schrift. Ihr Archetypus wird in das 2. nachchristliche Jahrhundert datiert.<sup>94</sup> Der anonyme Bericht beruft sich auf einen *physiologus* (Naturkundler) als Autorität. Auf die kosmopolitische Kultur des Werks, das wahrscheinlich auf ägyptischen Boden entstand, verweisen die darin enthaltenen ägyptischen, orientalischen und griechischen Traditionen.

Reale und phantastische Tiere, Pflanzen und Mineralien werden im *Physiologus* erklärt und typologisch auf Christus, den Teufel, die Kirche und den Menschen bezogen. Die frühchristliche Exegese und Apologetik ist von diesen bildhaften Interpretationen durchdrungen und versucht mit ihrer Hilfe die Antwort auf die Frage, was der Mensch für sich persönlich aus der Natur, dem lebendigen „Buch Gottes“, zu lernen vermag.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Abriss der Diskussion um die Entstehungszeit der lateinischen Versionen bei EINHORN, JÜRGEN W.: *Spiritalis unicornis*, a.a.O., S. 52f.

<sup>94</sup> Vgl. EINHORN, JÜRGEN W.: *Spiritalis unicornis*, a.a.O., S. 50.

<sup>95</sup> LIST, CLAUDIA: *Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst*, a.a.O. S. 73.

Der griechische *Physiologus* kennt, nach Lebensräumen unterschieden, Land- und Wasserfrosch. Beide Arten sind als Ding-Zeichen für die Zerrissenheit der menschlichen Seele zu begreifen; sie sind die Repräsentanten des Konflikts zwischen redlicher Gläubigkeit und weltlicher Versuchung. Während der Landfrosch die rechte Entscheidung vertritt, steht der Wasserfrosch für den falschen, von Gott wegführenden Weg.

Der Landfrosch wird den rechten Gemeindemitgliedern gleichgestellt, da er tapfer die flammende Glut der Begierde erträgt und nur durch Nachstellung zugrunde geht. Der Wasserfrosch aber entspricht den Weltleuten, denen bereits eine geringe Hitze genügt, um in Ausschweifung und Schamlosigkeit einzutauchen. Regen tötet den Landfrosch, der Wasserfrosch kommt durch die Hitze der Sonne zu Tode. Die Differenzierung in Land- und Wassertier mag darauf hinweisen, dass hier Frösche zum einen, Erdkröten zum anderen angesprochen sind. Da weitere spezifische Merkmale, beispielsweise die Hautfärbung, nicht zur Sprache kommen, ist eine sichere biologische Zuordnung nicht möglich.

Der *Physiologus*, die Hauptquelle für die mittelalterliche Tiersymbolik, nahm indes wenig Einfluss auf das frühchristliche Frosch- und Kröten-Signum. Insbesondere die positive Wertung des (Land-)frosches fand kein Echo außerhalb der Physiologus-Rezeption. Lediglich die Identifikation des Wasserfrosches mit lasterhaften, der Welt zugewandten Menschen, wurde bemüht. So konstatiert der Hl. Blasius<sup>96</sup>, Wasserfrösche seien wie jene Mönche, die einer weltlichen Anfechtung nicht standhalten und von bösen Gedanken verwirrt nach falschen Zielen strebten.

---

<sup>96</sup> Bischof in Sebaste/Kleinasien († 316).

Der griechische Physiologus-Text ist in vier verschiedenen, zeitlich fast ein Jahrtausend überbrückenden Redaktionen überliefert;<sup>97</sup> der ursprüngliche Bestand wurde durch Kürzungen, Zusätze und Änderungen modifiziert, das theologisch-erbauliche Beiwerk wucherte und neue Motive kamen hinzu.<sup>98</sup> Über Jahrhunderte bestanden die verschiedenen Fassungen nebeneinander. Die Translationen sind zahlreich, wobei für die Frage nach der Bedeutung des Frosch- und Krötenmotivs in der westlichen Literatur und Kunst die lateinischen Bearbeitungen als unmittelbare Quellen am wichtigsten sind. In der Nachfolge der lateinischen Editionen stehen die volkssprachlichen Versionen, etwa zwei althochdeutsche Fassungen des 11. und 12. Jahrhunderts.<sup>99</sup> In den lateinischen Grundstock wurden etwa seit dem 10. Jahrhundert Auslegungen aus anderen Quellen eingewoben, im einzelnen Überlieferungen aus der antiken Tierkunde<sup>100</sup>, zoologische Erkenntnisse aus den *Etymologien* des Isidors von Sevilla und die exegetische Literatur im Allgemeinen. Die verschiedenen Physiologus-Übersetzungen bildeten wiederum das Substrat für den Literaturzweig der hoch- und spätmittelalterlichen *Bestiarien*, die in der Auslegung den Menschen im Spannungsfeld von Tugend und Laster in den Mittelpunkt rückten.

Das Schema, aus der Eigenart des tierischen Verhaltens auf die Bedeutung der Kreatur als Ding-Zeichen zu schließen, blieb im christlichen Schrifttum während des gesamten Mittelalters gegenwärtig. Dazu trug die enorme Popularität der Physiologus-Schriften bei, die im 5. Jahrhundert zunächst durch päpstliches Dekret verboten, dann von gleicher Seite sanktioniert und als theologisches Lehr- und Hilfsmittel empfohlen wurden.<sup>101</sup> Anteil hatten die Tiererzählungen aber hauptsächlich an

---

<sup>97</sup> Zur Überlieferungsgeschichte der vier Physiologus-Redaktionen siehe EINHORN, JÜRGEN W.: *Spiritualis unicornis*, a.a.O. S. 50ff.

<sup>98</sup> SEEL, OTTO (Hg.): *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*. Zürich/München 1992 (Erstdruck München 1960) S. 90f, 126. Die Bibelstellen des Physiologus beruhen für das Alte Testament auf der *Septuaginta*, die für das Neue Testament auf dem Urtext in der gemeingriechischen Sprache (*Koiné*).

<sup>99</sup> HIRSCHBERG, WALTER: *Frosch und Kröte in Mythos und Brauch*, a.a.O. S. 85f.

<sup>100</sup> U.a. Hauptwerke der antiken Naturkunde: Plinius d.Ä.: *Historia naturalis*; Aelianus: *De natura animalium*.

<sup>101</sup> Papst Gelasius I. (492 - 496 n.Chr.) verbot im Jahre 494 per Dekret die Verbreitung der Physiologus-Inhalte. 100 Jahre später sanktionierte Papst Gregor (590 - 604 n.Chr.) den Physiologus erneut.

naturkundlichen Abhandlungen; über dieses Medium lebte lange Zeit die fiktive Schau zum Wesen der Froschlurche fort. Neue, zugleich bahnbrechende Impulse für die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Tier gaben erst die wieder entdeckten zoologischen Werke des Aristoteles aus dem Arabischen, die Albertus Magnus um 1250 zusammenfassend darstellte.

Die späteren Physiologus-Schriften haben allgemein die Froschlurche sorgfältiger unterschieden als ihre Vorgänger. Exemplarisch steht der Kommentar zur Kröte aus einem Physiologus des 16. Jahrhunderts, der, wie Wera von Blankenburg bemerkt, aus dem Besitz des Leonardos da Vinci stammen soll und auf einen „alten unbekannten“ Physiologus zurückgeht.<sup>102</sup> In der Übersetzung hieß es: *„Die Kröte flieht das Licht der Sonne; wird sie hierbei mit Gewalt festgehalten, so bläht sie sich auf, damit sie den Kopf unten verbirgt und sich vor den Strahlen schützt. Ebenso der Feind hellstrahlender Tugend, der nur gezwungenerweise mit aufgeblasener Gesinnung vor ihr bestehen kann.“*

Die Charakterisierung der lichtscheuen Kröte ähnelt auffallend der des Wasserfrosches aus den älteren Physiologus-Fassungen. Diese Parallele lässt den Schluss zu, dass die älteren Termini „Wasser- und Landfrosch“ schlicht Kröte und Frosch unterschieden. Das Motiv des Aufblähens ist bereits im einschlägigen äsopischen Bericht anzutreffen.

Einige der jüngeren Editionen, etwa die des Spaniers Ponce de Leon aus dem Jahre 1587, hielten an der Trennung in Wasser- und Landfrosch fest, ebenso an deren Ausdeutung auf redliche und unredliche Geistliche. Im genannten Text heißt es: *„Der Landfrosch erträgt die Wärme der Sonne; auch Kälte, Regen, Winde und Winterstürme hält er aus. Der Wasserfrosch hingegen aber kann nichts davon*

*ertragen, sondern bei Anbruch des Winters versenkt er sich in die Tiefe. Wenn aber die Sonne warm scheint, so taucht er hervor und setzt sich der Wärme aus. Wenn dann die Wärme der Sonne wächst, kann er sie nicht ertragen und stürzt sich wiederum in die Tiefe. So können auch die Mönche, welche müßig ihr Leben zubringen, keineswegs Hunger, Durst, Nacktheit, Enthaltbarkeit und das Liegen auf dem Erdboden ertragen. Diejenigen aber, welche sich dem Müßiggang nicht hingeben, fasten gerne und ertragen alles.“*<sup>103</sup>

Der Physiologus-Text initiierte für den Frosch eine - eingeschränkte - positive Wertung, die sich allerdings hauptsächlich im Schrifttum niederschlug. Der Sprung in die Bildkunst gelang nur vereinzelt, da zunächst vor allem der infernalische Raum die Plattform für eine Darstellung bot und dort wiederum die Kröte favorisiert wurde. Der Frosch dagegen findet seit dem 13. Jahrhundert auffallend häufig Erwähnung an der Seite von Heiligen, auf welche die lobende Physiologus-Deutung auf den Landfrosch (Märtyrer) anwendbar ist.

---

<sup>102</sup> Zitiert nach BLANKENBURG, WERA VON: Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter, Leipzig 1943, S. 196. Die genannte Physiologus-Fassung wurde herausgegeben von I.P. RICHTER (The Literary Works of Leonardo da Vinci, London 1883).

<sup>103</sup> Zitiert nach SEEL, OTTO: Der Physiologus, a.a.O. S. 92. Den fragmentarischen wie unzuverlässigen (griechischen) Text druckte der Humanist Petavius 1622 nach. Eine erste halbwegs zuverlässige Edition legte PITRA, JOHANN B. (Spicilegium Solesmense, Paris 1855) vor. LAUCHERT, FRIEDRICH veröffentlichte 1899 den griechischen und den jüngeren deutschen Physiologus aus dem 12. Jahrhundert (Geschichte des Physiologus, mit zwei Textbeilagen, Straßburg 1899; Neudruck Genf 1974).

#### 4. CHRISTLICHES MITTELALTER: ZWISCHEN DÄMONISIERUNG UND THERAPEUTISCHER WERTSCHÄTZUNG

##### 4.1 DIE ENZYKLOPÄDISCHE BESCHREIBUNG

*„Dieses Thier [Kröte] ist ein überaus kaltes und feuchtes Thier, gantz vergift, erschrockenlich häßlich und schädlich.“*<sup>104</sup>

Dieses Zitat aus der „Historia animalium“ des 1565 in Zürich verstorbenen Arztes und Naturforschers Conrad Gessner fasst im Großen und Ganzen das naturwissenschaftliche Wissen des Mittelalters und der Frühneuzeit von der Kröte zusammen. Gessners Leistung bestand darin, dass er die mediävalen Darstellungen mit denen der klassischen Autoren vereinte und sie mit eigenen Beobachtungen ergänzte.<sup>105</sup> Enzyklopädisch sammelte Gessner alle in seiner Zeit bekannten Lebewesen, eingeschlossen einiger Fabelwesen wie das Einhorn und mehrköpfige Drachen. Die Illustrationen, die er für das Tierbuch anfertigen ließ, basieren schon weitgehend auf dem Naturstudium. Damit war der entscheidende Schritt zu einer streng naturwissenschaftlichen Systematik der Tiere getan. Dennoch saß Gessner älteren Irrtümern auf; beispielsweise ist er überzeugt, dass sich die Frösche teils durch Eier vermehren, *„anderstheils wachsen sie von jhnen selbs auß dem schleim vnnd kaat [Kot] der faulen Wässer“*.<sup>106</sup> Gessner weiß außerdem, dass die Frösche mit Begierde Bienen fressen und dass in England keine Frösche vorkommen.<sup>107</sup> Seine Darstellung der Froschlurche wurde zum Standard in ganz Europa, und selbst am Ende des 18.

---

<sup>104</sup> Conrad Gessner, *Historia animalium* (dts. Tierbuch) Zürich 1551; *Das ist eine kurtze beschreybung aller vierfüßigen Thieren*, Zürich 1583, 169<sup>v</sup> (Neudruck Hannover 1980). Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts folgten zahlreiche neue, teils verbesserte Editionen.

<sup>105</sup> Vgl. HELMCKE, JOHANN-GERHARD: Der Humanist Conrad Gessner auf der Wende von mittelalterlicher Tierkunde zur neuzeitlichen Zoologie, in: *Physis*, Heft 4, 12. Jg., Pisa/Florenz 1970, S. 329 - 346.

<sup>106</sup> Conrad Gessner, *Tierbuch*, a.a.O. 167<sup>b</sup>.

<sup>107</sup> Hier zitiert Gessner Plinius (nat. 9, 189).

Jahrhunderts geben die Enzyklopädisten noch unterschwellig die negative Haltung diesen Tieren gegenüber wieder. So heißt es 1791 bei Johann Georg Krünitz:

*„Kröte, ein vierfüßiges, nacktes und ungeschwänztes Amphibium, welches zu der Gattung der Frösche gehört, aber einen dicken mit Warzen besetzten Körper, eine gelbliche Kehle und einen langsamen Gang hat. Im verächtlichen Verstande und im gemeinen Leben wird auch wohl ein kleiner zorniger oder boshafter Mensch eine Kröte, oder böse Kröte und ein sehr häßlicher Mensch eine garstige Kröte, genannt.“*<sup>108</sup>

Einschätzungen wie „Ungeziefer“<sup>109</sup> oder „Wesen wie Koth und Schlamm“<sup>110</sup> begleiteten die Kröte seit langem. Daneben waren einige, teils schon durch antike Schriften initiierte Phantasmen noch im 18. Jahrhundert selbst in gebildeten Kreisen geglaubte Realität. Beispielsweise war man überzeugt, dass die Kröte fähig sei, sich vor Neid oder Wut bis zum Platzen aufzublasen.<sup>111</sup> Und in Krünitz' Enzyklopädie erfahren wir, dass die Tiere über Jahre ohne jede Nahrung, sogar ohne Luft in einem Gemäuer leben könnten.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> KRÜNITZ, JOHANN GEORG: „Kröte“, in: Ökonomisch-technologische Enzyklopädie, Bd. 50, Berlin 1791, S. 72.

<sup>109</sup> ZEDLER, JOHANN HEINRICH: „Kröte“, in: Großes vollständiges Universal-Lexikon, Bd. 15, Halle/Leipzig 1737, S. 1956 (Neudruck Graz 1962).

<sup>110</sup> SCHOPENHAUER, ARTHUR (1788 - 1860): Parerga und Paralipomena, in: Zur Metaphysik des Schönen, Kap. 19, S. 457. Zitiert nach NIKUI, AHMAD: Die Kröte in der Geschichte der Medizin, (Diss.) Köln 1976, S. 8.

<sup>111</sup> Bereits Albertus Magnus (um 1193 - 1280) berichtet von diesem Phänomen, in: De animalibus libri 26, 10. STADLER, HERMANN (Hg.): Albertus Magnus, De animalibus libri, Münster 1916 - 1921.

<sup>112</sup> KRÜNITZ, JOHANN GEORG: „Kröte“, in: Ökonomisch-technologische Enzyklopädie, Bd. 50, a.a.O. S. 72f.



Etliche zoologische Ungereimtheiten, die in den deutschsprachigen Ländern bis weit in die Neuzeit populär waren, lassen sich zurückführen auf die Beschreibungen im „Buch der Natur“ des Konrad von Megenberg.<sup>113</sup> Diese erste deutsche Naturgeschichte, verfasst in den Jahren 1348 bis 1350, liefert eine umfassende Schilderung der Lebensweise und der Spezifika der Froschlurche. Die Berichte sind jedoch durchdrungen von Mystizismen und Spekulationen, so dass sie kaum als objektives Tierstudium gelten können. Da ist die Rede vom Frosch, der in der Zeit des „Frauendreißigers“ verstummt, ansonsten aber munter quakt.<sup>114</sup> Weiter heißt es, dass die Kröte gerne Salbei frisst und im Kopf des Tieres ein Wunderstein zu finden sei.<sup>115</sup> Der Autor behandelt Frosch und Kröte im Buch „von den Würmern“ und klassifiziert die Kröte innerhalb dieser Gattung als einen „vergifteten Wurm“.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> Konrad von Megenberg (1309 - 1374), Domkanoniker in Regensburg, übersetzte das „Liber de naturarum“ des Thomas von Cantimpré, auch Thomas von Brabant (1201 - 1263 oder 1270/72), ins Deutsche. Konrad hat das „Buch der Natur“ bzw. das „Buoch von den natürleichen Dingen“, wie der korrekte Titel lautet, bearbeitet, erweitert und nach einem seinshierarchischen (ordo-)Prinzip in acht Büchern neu geordnet. Im dritten Buch beschreibt er die Tierwelt (Vierfüßer, Vögel, Meerestiere, Reptilien, Insekten). SOLLBACH, GERHARD E. (Hg.): Das Tierbuch des Konrad von Megenberg, Dortmund 1989.

<sup>114</sup> Der „Frauendreißiger“ bezeichnet den Zeitraum zwischen Mariä Himmelfahrt (15. August) und Mariä Geburt (8. September). Im deutschen Volksglauben galten diese Tage als geheiligt, da man annahm, die Natur sei dann den Menschen gegenüber besonders freundlich gesinnt. Man fing die sonst als giftig geltende Kröte (auch Frosch), durchbohrte sie mit einem Stock und hing sie in den Ställen auf, wo sie Krankheitsgifte an sich ziehen sollten. BÄCHTOLD-STÄUBLI, HANNS: „Frauendreißiger“, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (HWDA), Bd. 2, Berlin/Leipzig 1930, Sp. 1775.

<sup>115</sup> Konrad von Megenberg, Buch der Natur 175, 295 - 297.

<sup>116</sup> Ebd. 295.

Die Unterscheidung der Tiere ist insgesamt nebulös; oft spricht Konrad von der „kleinen“ und „groszen krott“.<sup>117</sup> Offenbar ist mit der „kleinen krott“ der zierlichere Frosch angesprochen. Dies scheinen die Holzschnitte zu bestätigen, die das Naturbuch illustrieren. Zumindest die heimischen Tiere sind einigermaßen korrekt wiedergegeben.

Hildegard von Bingen berichtet in ihrem um 1150 erschienenen „Tier- und Artznayenbuch“ von der „credda“, die durch das Bebrüten eines Schlangen- oder Hühnereies einen jungen Basilisken erzeugt, welcher dann in der Erde heranwächst.<sup>118</sup> Der zeitgenössischen Lesart folgend erkennt Hildegard in der Kröte zuvorderst die Teufelskreatur. Zugleich empfiehlt sie das Tier, da es eine „große Bitterkeit“ in sich trägt, als Arznei gegen Geschwülste (orfime).<sup>119</sup> Vom „vrosch“ berichtet Hildegard, dass er mehr warm als kalt sei und durch die Luft entstehe, welche bei den Bäumen Wachstum bewirkt:

*„Zu jener Zeit, während die Bäume grünen und blühen, stellen die bösen Geister den Menschen mehr nach als zu anderen Zeit, weil dann auch die Gedanken der Menschen mehr auf eitles Spiel und Fröhlichkeit gerichtet sind und es treiben die Leute durch teuflischen Einfluss zu dieser Zeit **Abgötterei und eitle Dinge** mit diesem Gewürm. Wenn jemand verhindern will, dass mit ihm Teufelskünste getrieben werden, muss er den Laubfrosch in einen queckbronen [Brunnen] werfen. Zu Heilmitteln taugt er ganz und gar nicht.“*<sup>120</sup>

Hildegard deutet die Kröte geringschätzig als „Gewürm“; Konrad von Megenberg folgt ihr später darin. Zusätzlich hebt sie die Affinität der Kröte zu den Dämonen

---

<sup>117</sup> Konrad von Megenberg, Buch der Natur, 296.

<sup>118</sup> Hildegard von Bingen (1098 - 1179), Thier- und Artznayenbuch. Zitiert nach HIRSCHBERG, WALTER: Frosch und Kröte in Mythos und Brauch, Wien 1988, S. 85.

<sup>119</sup> Hildegard von Bingen, Naturkunde, 68 - 74 (übersetzt und erläutert von Peter Riethe) Salzburg 1980, S. 139.

<sup>120</sup> Ebd. S. 140.

hervor und warnt vor den Verlockungen der eitlen Weltfreude. Die Kategorien „kalt“ und „Luft“ fußen auf der antiken Lehre des Epedokles, nach der alle Gebilde der Natur aus den vier Elementen Feuer, Wasser, Erde und Luft bestehen, deren Eigenschaften Wärme, Feuchtigkeit, Trockenheit und Kälte darstellen.

Erste Ansätze für eine nicht ausschließlich durch die Lasterlehre motivierte Tierchau liefern im 13. Jahrhundert Bartholomaeus Anglicus und Albertus Magnus. Beide schildern erstmals in christlicher Zeit die Metamorphose aus der Kaulquappe, Albertus zusätzlich die Schallblasen und die Überwinterung in Erdhöhlen.<sup>121</sup> Ein Schüler des Albertus, der Dominikaner Thomas von Cantimpré, unterscheidet bei den Fröschen eine grünliche und rötliche Art.<sup>122</sup>

Die Nachrichten mittelalterlicher Enzyklopädisten über das allgemeine Verhalten von Frosch und Kröte sind insgesamt spärlich. Mehr als die Lebensweise oder Ernährungsgewohnheiten interessierte der vermeintliche Charakter der Tiere. Beispielsweise befand man die Tiere als feige, da sie bei Gefahr sogleich ins Wasser flüchten. Wie fehlgeleitete Menschen geben sie endlos Laut, schrieb Thomas von Cantimpré. Überdies reizten die Laute stets zu Vergleichen mit dem Menschen. Gleichzeitig galt der Ruf als Wetterprognose:

*„daz fröschel hat die art, daz es vor hin schreit, wenn ain regen wil komen, aber ze anderr zeit singet ez selten oder nümmer.“*<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Albertus Magnus, *De animalibus libri* 26, 23; Bartholomaeus Anglicus (um 1200 - nach 1260), *De genuinis rerum coelestium, terrestrium et infernarum proprietatibus libri* 18, in: Georgius Bartholdus Pontanus (Hg.), Frankfurt 1609, 89. Zitiert nach HÜNEMÖRDER, CHRISTIAN: „Lurche“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, München/Zürich 1993, Sp. 16.

<sup>122</sup> Thomas von Cantimpré, *De naturis rerum* 9, 35. Vgl. HILKA, ALFONS (Hg.): *Eine altfranzösische moralisierende Bearbeitung des Liber de monstruosis hominibus Orientis*, aus: Thomas von Cantimpré, *De naturis rerum* nach der einzigen Handschrift (Paris, Bibl. Nat. fr. 15106), Berlin 1933.

<sup>123</sup> Konrad von Megenberg, *Buch der Natur* 20.

Die moralische Auslegung der Froschlurche wie der Tiere insgesamt dominiert bis ins 16. Jahrhundert. Regelmäßig ist es die „Hässlichkeit“ der Froschlurche, die Anlass zur Kritik liefert. Dass eine ansprechende Gestalt aber gleichfalls eine moralische Gefahr darstellte, belegt die theologische Betrachtung der Katze.<sup>124</sup>

Die zoologische Illustration war bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts häufig ungenau und irreführend. Erst mit Conrad Gessners Tierbuch, und parallel dazu Dürers Tierdarstellungen, ging es um eine präzise Wiedergabe des Geschauten, entsprungen aus dem Bedürfnis nach einer echten Dokumentation. Die älteren Frosch- und Krötenbilder erfassen zwar zumeist das Charakteristische der Tiere, verfälschen aber deren Größe oder Hautbeschaffenheit. Typisch dafür ist eine Kröte aus dem 1491 von Peter Schoeffer in Mainz gedruckten Arzneibuch „Hortus sanitatis“ (**Abb. 9**). Zu sehen ist hier, wie man den begehrten „Krötenstein“ gewinnt. Ein Mann beugt sich zu dem riesigen Tier herab und holt aus dessen Kopf den Wunderstein.

#### **4.2 GIFT - ARZNEI - PESTAMULETT**

In der mittelalterlichen Medizin sind die antiken Erfahrungen und Anschauungen eng verschmolzen mit volkstümlichem Wissen, das sich vor allem aus magischem Denken und empirischen Kenntnissen speist. Für das Heilen von Krankheiten bei Menschen und Nutztieren schöpften die Ärzte und das Volk aus den Ressourcen des Pflanzen- und Mineralienreiches, griffen dabei aber auch zu tierischen Substanzen. Nicht wenige dieser Mittel dürften wirkungslos oder sogar toxisch gewesen sein. In der Gruppe der „Animalia“, der tierischen Heilmittel, fehlten zu keiner Zeit die Froschlurche. Eingesetzt wurden die ganzen Tiere oder deren Innereien, auch ihr

---

<sup>124</sup> BOBIS, LAURENCE: Die Katze. Geschichte und Legenden, Leipzig 2001, S. 112ff.

Fett und Blut. Ein populäres Verfahren war das „Aufbinden“ einer lebenden Kröte auf die erkrankte Körperstelle des Menschen. War das Tier schließlich verendet, hatte es das „Krankheitsgift“ in sich aufgenommen.

Kröten galten nicht nur als hässliche, sondern auch als äußerst giftige Tiere. Wenn sie einen Menschen nur „anhauchten“, d.h. ihren Giftsaft verspritzten, sollten schlimme und nur schwer heilbare Geschwüre entstehen.<sup>125</sup> Schon Plinius berichtet von der Kröte, dass sie „voller Gift“ sei, nur die Krötenleber hielt er für harmlos.<sup>126</sup> Es sollen sogar Morde mit Krötengift vorgekommen sein.<sup>127</sup> Und noch aus jüngerer Zeit sind „Vergiftungsfälle“ bekannt.<sup>128</sup> Dass es sich bei dem „Gift“ um ein in den Haut- und Ohrendrüsen entwickeltes und nur im Falle einer echten Gefahr auf die Außenhaut entleertes Sekret handelt, entdeckte die Zoologie erst im 18. Jahrhundert. Das Sekret kann bei einer Berührung mit der menschlichen Schleimhaut zu Irritationen oder selten zu einer allergischen Reaktion führen. Lebensgefahr besteht bei Kontakt jedoch nicht.

Die Toxizität nahm bereits Plinius zum Anlass, die Kröte als Therapeutikum zu empfehlen. Im 5. Jahrhundert nennt der gallische Arzt Marcellus Empiricus - durch Plinius angeregt - die Kröte ein Gift anziehendes Tier, das zugleich ein wirksames Fiebermittel bilde.<sup>129</sup> Die entgiftende Wirkung wird der Kröte in nachfolgender Zeit immer wieder nachgesagt. Selbst die Klostermedizin betrachtete die Kröte als einen Arzneilieferanten und empfahl die Leber gegen „Skrofeln“ (Gelbsucht, Drüsen-

---

<sup>125</sup> BANDINI, DITTE U. GIOVANNI: „Kröte“, in: Kleines Lexikon des Hexenwesens, München 1999, S. 122f.

<sup>126</sup> Plin. nat. 8, 110; 11, 196; 25, 123; 32, 18.

<sup>127</sup> Juvenal (Saturnae 6, 659) beschreibt die Krötenlunge als Mittel für den Gattenmord.

<sup>128</sup> KRÜNITZ, JOHANN GEORG: „Kröte“, in: Ökonomisch-technologische Enzyklopädie, Bd. 50, a.a.O. S. 82: „(...) bekam ein Bauer, der nach einer Wette eine lebendige Kröte gekäuet hatte, nach zwey Tagen eine geschwollene Zunge und den Schlucken. Der Wundarzt machte zwey lange Einschnitte, woraus viel Blut floß, und so genas der Töpel wieder.“

<sup>129</sup> Marcellus Empiricus (um 400 n. Chr.), De medicamentis.

entzündung, auch Aussatz). Mit den Pestepidemien wurde die Kröte - nicht der Frosch - wichtig als Schutzamulett und Gegenmittel der Seuche. Gedörrte Kröten sollten die „Pestdünste“ aufnehmen und so eine Ansteckung verhindern.<sup>130</sup> Bei Conrad Gessner heißt es dazu: „*Ein gederte [gedörrte] Krott auff ein pestilenz gelegt/ soll vil giffits an sich ziehen.*“<sup>131</sup>

Basierend auf dem Prinzip der Signaturenlehre, „*similia similibus*“, sprach Paracelsus dem Krötengift Heilkraft zu - wohlgemerkt in der richtigen Dosis.<sup>132</sup> Die Volksmedizin hat in vielen europäischen Landschaften bis weit ins 19. Jahrhundert darauf vertraut und Kröten- und Froschpräparate bei äußerlichen Karzinomen, Warzen, Milzbrand („blaue Blattern“) und Hämorrhiden empfohlen. Die innere Verabreichung war selten, meist hat man gedörrte oder noch lebende Tiere „aufgebunden“. Selbst Plinius kennt nur ein einziges Rezept, in dem Kröten innerlich verwendet werden.<sup>133</sup> Bevor die Digitalisglykoside bekannt waren, setzten Ärzte das Hautsekret (Bufotoxin) in der Herztherapie ein.<sup>134</sup> Noch heute ist

---

<sup>130</sup> Der Ruf als Prophylaktikum hing den Tieren bis ins 17. Jahrhundert an. Vgl. HELMONT, JAN B. VAN: *Opuscula medica inaudita*, Köln 1644; Frankfurt 1707. Zitiert nach SELIGMANN, SIEGFRIED: *Die magischen Heil- und Schutzmittel aus der belebten Natur*, a.a.O. S. 178: „Nach dem Kemptener Wunderbüchlein vom Jahre 1806 soll man zu demselben Zwecke [gegen den Blutfluss] eine getrocknete Kröte unter die Achsel binden.“

<sup>131</sup> MARZELL, HEINRICH: Die Kröte als Pestmittel bei Paracelsus, in: *Die medizinische Welt*, Nr. 45, Stuttgart 1966, S. 2441.

<sup>132</sup> PARACELSUS (1493/94 - 1541): „Alle Dinge sind Gift, und nichts ist ohne Gift; allein die Dosis macht, dass ein Ding kein Gift ist.“ Mit dem Prinzip der Bekämpfung des „Gleichen mit dem Gleichen“ wurde die Homöopathie begründet.

<sup>133</sup> Plin. nat. 32, 110. Kröteneingeweide in Öl oder altem Fett gegen Gelenkschmerzen.

<sup>134</sup> STEUDEL, CAROLA: Die Kröte in der Apotheke, a.a.O. S. 52: „Im Mittelalter nahm man an, dass die Kröten ihre Giftigkeit durch magische Kräfte aus der Christrose (*Helleborus niger*) gewönnen, unter der sie häufig zu finden waren. Interessant ist, dass das Hellebrigenin und das Bufotalidin, ein wirksamer Inhaltsstoff der Christrose bzw. der Erdkröte, tatsächlich chemisch identisch sind. Allerdings besteht das Krötengift aus mehreren unterschiedlichen Substanzen, die verschiedene biologische Wirkungen entfalten. Das sind zum einen biogene Amine, zu denen das Adrenalin und das Noradrenalin gehören, aber auch Bufotenin und Bufotenidin. Beide besitzen eine gefäßverengende und daher blutdrucksteigernde Wirkung; eines der Bufoteninderivate ist darüber hinaus eines der stärksten bekannten Halluzinogene. Zum anderen beinhaltet das Krötengift auch Bufogenine und Bufotoxine, Steroide bzw. deren Ester, deren physiologische Wirkung den Digitalisgiften ähnelt. Sie steigern die Kontraktionskraft des kranken Herzens und haben eine starke lokalanästhetische Wirkung, die die des Kokains um ein Mehrfaches übertrifft.“

Bufotoxin in der Homöopathie als Verreibung offizinell. Von Bedeutung ist hier im Hinblick auf die Erscheinung der Votivkröten die Feststellung, dass im gynäkologischen Krankheitskreis die Froschlurche mit Ausnahme der Behandlung von Brustkrebs nicht zum Einsatz kamen.

Die für Kröte und Frosch stets tödliche Prozedur des „Aufbindens“ war auch in der Tiermedizin gebräuchlich. Mang Seuters „Rossarzneibuch“ von 1583 rät beim „Hautrotz“ (Anschwellung der Lymphgefäße in der Haut) der Pferde, an deren Hals eine lebendige Kröte aufzubinden.<sup>135</sup> Sobald die Kröte verendet sei, sterbe auch der „Wurm“, der die Krankheit verursacht habe. Zugleich zählte man die Froschlurche selbst zum „Gewürm“ und reihte sie damit in die Gruppe der Krankheitsauslöser. Auf diesem Volksglauben eines im Leibesinneren wütenden „Gewürms“ fußt die moderne Redensart „etwas wurmt mich“, gebraucht im Sinne von „eine Sache ärgert oder stört mich“.

Mit der Verbreitung der Signaturenlehre stieß auch der Frosch auf größeres Interesse, etwa als Arznei bei Hals-, Haut- und Augenkrankheiten. Die heute gebräuchliche Redensart „einen Frosch im Hals haben“ bei Heiserkeit dürfte auf die Verwendung des Frosches bei Halskrankheiten zurückzuführen sein. Die „Triefaugen“ des Frosches fanden ihr Äquivalent in Bindehautentzündungen.

In die Reihe der Frosch- und Krötenpräparate gehört auch der sog. „Krötenstein“. Thomas von Cantimpré kannte ihn, ebenso Albertus Magnus, der den Stein „borax“ nannte.<sup>136</sup> Konrad von Megenberg empfahl ihn, um „der vergift pôsheit“ zu vertreiben.<sup>137</sup> Man sagte ihm erstaunliche Heilkraft nach, vor allem bei Vergiftungen,

---

<sup>135</sup> MARZELL, HEINRICH: Die Kröte als Pestmittel bei Paracelsus, a.a.O. S. 2442. Marzell zitiert L. Scholl: Die aus dem Tierreich stammenden Heilmittel im „Rossarzneibuch“ des Mang Seuter (1583) und ihre Anwendung, (Diss.) München 1939, S. 53. Bereits Plinius kennt die Frösche als Mittel gegen die Räude bei Pferden (nat. 32, 140).

<sup>136</sup> Thomas von Cantimpré, nat.rer. 2, 386; Albertus Magnus, an.lib. 1012.

<sup>137</sup> Konrad von Megenberg, Buch der Natur 296.

Epilepsie und Nierensteinen. Doch mehr noch als an seine medizinische Wirkung glaubte man an die apotropäische Kraft des „Krötensteins“, weswegen er teuer als Amulett gegen Krankheit und Schadenzauber gehandelt wurde. Tatsächlich waren diese Objekte, die bis ins 17. Jahrhundert sogar in Gold und Silber gefasst und als Ringe getragen wurden, fossile Seeigel oder Backenzähne von Fischen.<sup>138</sup> Die Verkäufer rechtfertigten den hohen Preis mit den aufwendigen Methoden, den „Stein“ zu erhalten. Selbst Shakespeare verglich seine Kostbarkeit mit der eines Juwels:

*„Sweet are the uses of adversity,  
Which like the toad, ugly and venomous,  
Wears yet a precious jewel in his head.“*<sup>139</sup>

Erst um 1750 begannen Ärzte an der Existenz der Steine zu zweifeln, schließlich tat man sie als Erscheinung des Volksglaubens ab.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Die versteinerte Schale des Seeigels (Echenit) wird in der bergmännischen Sprache auch als „Kröten- oder Froschstein“ bezeichnet.

<sup>139</sup> William Shakespeare, Twelfth Night or what you will. As you like 2, 1, Vers 12 - 14.

<sup>140</sup> „Lapis bufonites, Lapis bufonum, der Kröten-Stein, wird zuweilen in den Apotheken aufbehalten, ist ein Stein, so nach der gemeinen Leute Glauben von der Kröte herkommt (...) Sie sind auf der einen Seite hohl, auf der anderen rund, wie wohl diese Gestalt öfters differieret, sehen grau-gelb aus.“ KRÜNITZ, JOHANN GEORG.: „Kröte“, in: Ökonomisch-technologische Enzyklopädie, Bd. 50, a.a.O. Sp. 1957.



### 4.3 KETZER- UND HEXENTIER

Zwischen dem 14. und 18. Jahrhundert kam es in zahlreichen europäischen Ländern zur Verfolgung der Hexerei (maleficium).<sup>141</sup> Intensität und Form der Verfolgung variierten je nach Region. Die im Volk verbreiteten magischen Praktiken, die vielfach auf vorchristlichen Überlieferungen basierten, wurden theologisch zu Merkmalen einer Sekte erklärt, die vom rechten Glauben abfallen will. Das Delikt „Hexerei“ setzte sich zusammen aus Teufelspakt und -buhlschaft, Hexenflug, Teilnahme am Hexensabbat und Schadenzauber. Die Existenz der sog. „weißen Magie“, d.h. Praktiken wie Segnen, Wahrsagerei, Amulett- und Spiegelzauber oder Wetterläuten wurden zwar missbilligt, gewöhnlich aber nicht strafrechtlich verfolgt.<sup>142</sup> In der volkstümlichen Magie wie im gelehrten Aberglauben kreisten viele Vorstellungen um bestimmte Tiere. Selbstredend befanden sich Kröte und Frosch unter ihnen.

Vor allem die falsch verstandene Biologie, die geglaubte Giftigkeit, gepaart mit einem wenig schmeichelhaften, bei vielen Menschen Ekel verursachenden Äußeren, hat die Froschlurche als diabolische Wesen qualifiziert. Die literarischen Überlieferungen taten ein Übriges. Wie die meisten Totemtiere der Hexen sind sie dämmerungs- und nachtaktiv und ihr nächtlicher „Radau“, für den die Froschlurche bekannt sind, sah man in der Nähe des teuflischen Getöses. Dass ein Warnruf der männlichen Tiere dem Schrei eines Säuglings ähnelt, mag zu weiteren irrationalen Erklärungen geführt haben. Die Affinität der Froschlurche zur Frau und zum Weiblichen im Allgemeinen machte in christlicher Zeit das Bild der Luxuria

---

<sup>141</sup> In Deutschland (Fürstbtei Kempten) wurde 1775 die letzte als Hexe angeklagte Frau zum Tod (durch das Schwert) verurteilt. Hier kann nicht auf die zahlreichen Aspekte der Hexenverfolgung in Deutschland und in den anderen europäischen Ländern eingegangen werden. Es sei verwiesen auf die einschlägige Literatur. Zur Verfolgungspraxis in Hessen siehe REHBAUM-KELLER, ADELHEID: Sündenbock: Hexe, Ausgrenzung und Vernichtung gestern - und heute? Gießen 1994.

<sup>142</sup> Siehe dazu auch FRANZ, ECKHART G.; LANGE, THOMAS: „...möchten verbrennet werden“. Ausgrenzung und Gewalt gegen Ketzer, Juden, Hexen ... auch in der hessischen Geschichte, Kat. Ausst. der hess. Staatsarchive, Darmstadt 1994, S. 16f.

(Wollust) erstmals augenfällig. Parallel zu den ersten Figurationen dieser Todsünde ist eine wachsende Abneigung gegen die Froschlurche zu konstatieren. Seit dieser Zeit sind sie nicht mehr Wesen unter vielen, in deren Gestalt der Teufel schlüpfen kann, sie werden zu einer seiner bevorzugten Inkarnationen.

Als Teufelsverkörperung sah man die Froschlurche zunächst in Verbindung mit den Riten verschiedener ketzerischer Sekten. Die sexuelle Konnotation der Tiere verstärkt die innere Stimmigkeit des Bildes, denn häufig standen die Häretiker in Verdacht, sich fleischlichen Exzessen hinzugeben. Die Gerüchte vom „Kröten- oder Froschteufel“, den die Ketzer anbeten, erreichten ihren Höhepunkt im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts. 1233 schickt Papst Gregor IX. eine Bulle an die Bischöfe von Paderborn, Hildesheim, Münster, Verden und Osnabrück, in der er sie ermahnt, gegen den Froschkult eines ketzerischen Konventikels in ihren Diözesen vorzugehen.<sup>143</sup>

Der Prediger und Beichtvater der Landgräfin Elisabeth von Thüringen, Konrad von Marburg, erhielt darin alle Vollmachten zur Verfolgung der Sekte. Die Bulle schildert emphatisch die satanischen Rituale, wobei deren ekelhafter und beispielloser Charakter unterstrichen wird: Beim Eintritt in die Sekte erscheint dem Novizen eine Kröte, die auf den After oder Mund geküsst werden muss. Eine Widerlichkeit folgt daraufhin der anderen und das Ganze endet schließlich in einer turbulenten Sexorgie, die in einer beinahe lustvollen Detailtreue Beschreibung erfährt.

Die Bulle bezeichnet die Mitglieder der Sekte als „die Verlorenen“; Guillaume d’Auvergne, der schon 1230 in seinem „Tractatus de fide et legibus“ den „Krötenkuss“ erläutert, titulierte die Mitglieder als „Anbeter Luzifers“ und die Sekte als „ruchlose Tochter der Häresie der Manichäer“, was die Gemeinschaft möglicherweise als Katharer ausweist.

Der Vorwurf, Kröte, Frosch, auch Katze, auf Anus oder Maul zu küssen, um damit dem Teufel zu huldigen und ihm Treue zu schwören, trifft nach und nach alle der verfolgten Gruppen. Dies bestätigt indirekt der Franziskaner David von Augsburg, der um 1265 auf ein Gerücht hinweist, das Katharer und Waldenser nachsagt, sie würden erst diese Tiere in bekannter Weise küssen und sich dann im Dunklen paaren.<sup>144</sup>

Seitens der Inquisitoren wurden die Froschlurche fortan mit noch stärkerem Misstrauen betrachtet. In den unter der Folter abgerungenen Geständnissen erscheint das Bild der diabolischen Froschlurche gewissermaßen als Stereotyp. Zunächst beiläufig taucht in den Bekenntnissen Hexerei als Motiv auf, was in der Folge auch die Ketzertiere in die zauberische Sphäre versetzt. Der zauberische Gebrauch der Froschlurche und anderer Tiere (Katze, Fledermaus, Hahn etc.) wird zum konkreten Anklagepunkt, als im Spätmittelalter die systematische Verfolgung der Hexerei einsetzt. Die Dämonologen vermuten die Tiere als Ingredienz in Tränken und Salben oder bringen sie mit Schadenzauber in Verbindung. In dem 1487 von den Dominikanern Jakob Sprenger und Heinrich Institoris verfassten „Hexenhammer“, „Malleus Maleficarum“,<sup>145</sup> der die theologischen Probleme der Hexenlehre zusammenfasst und praktische Fragen der Hexenverfolgung erörtert, ist die Kröte, weniger der Frosch, an die „Bosheit des Weibes“ gebunden. Welche Bedeutung die Verfasser der Kröte im gefürchteten Hostienfrevl beimaßen, zeigt der nachfolgende Auszug:

---

<sup>143</sup> BOBIS, LAURENCE: Die Katze, a.a.O. S. 187f.

<sup>144</sup> Tractatus de haeresi Pauperum de Lugduno, in: Martene, E.; Durand U.: Thesaurus novus anecdotarum, Paris 1717, V, col. 1781 - 1782.

<sup>145</sup> Die durch Papst Innozenz VIII. initiierte Schrift avancierte zu einem „Gesetzbuch“ in Hexenfragen. Bis 1669 wurde der „Hexenhammer“ insgesamt 28mal wieder aufgelegt.

*„In einer Stadt, die zu nennen nicht frommt, wie das Gebot der Liebe und die Vernunft es befiehlt, nahm eine Hexe den Leib des Herrn, und plötzlich sich verneigend, wie es die verfluchte Weiberart ist, brachte sie das Kleid an den Mund, nahm den Leib des Herrn (aus dem Munde) heraus, wickelte ihn in das Tuch und legte ihn, also vom Dämon unterwiesen, in einen Topf, in dem eine Kröte war, und verbarg ihn in der Erde im Stalle nahe bei der Scheune ihres Hauses, unter Beifügung sehr vieler anderer Dinge, mit denen sie ihre Hexentaten hätte vollbringen sollen. Durch die Weisheit Gottes aber, ward diese schwere Untat entdeckt und kam ans Licht. Denn am folgenden Tage, als ein Tagelöhner am Stalle vorbei nach seiner Arbeit ging, hörte er eine Stimme, wie von einem heulenden Kinde, und als er näher trat, bis er zum Estrich gekommen war, unter dem der Topf verborgen lag, hörte er es um so deutlicher. In der Meinung, ein Kind sei dort von einem Weibe vergraben worden, holte er den Schulzen oder Ortsvorsteher und erzählte die Geschichte (...).“*<sup>146</sup>

Als die Frau zurückkehrt, um den Topf wieder auszugraben, wird sie aufgegriffen und peinlich verhört. Sie gesteht, Hostie und Kröte hätten ihr dazu gedient, ein „Pulver“ für einen Schadenzauber herzustellen. Nicht nur der Diebstahl und das Vergraben der Hostie machten diese Freveltat aus, auch die Berührung mit einem „unreinen“ Tier, von dem es an anderer Stelle heißt, es sei „durch Fäulnis“<sup>147</sup> entstanden, war verurteilenswert. Das Vergraben einer Kröte bei einer Fruchtscheune oder auf dem Acker gehört zu den Zauberpraktiken, die bereits Plinius vertraut waren.<sup>148</sup> Römische Bauern erhofften sich dadurch den Schutz des Korns vor „Sperlingen und Wurmfraß“. Über dieses Beispiel hinaus lassen sich im frühneuzeitlichen Zauberglauben noch zahlreiche andere Parallelen zur antiken Magie an-

---

<sup>146</sup> SCHMIDT, J.W.R. (Hg.): Der Hexenhammer (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1937/38), II. Teil, Holzminden 2002, S. 50f.

<sup>147</sup> Ebd. I. Teil, S. 113.

<sup>148</sup> Plin. nat. 18, 158.

führen. Es scheint, als habe der gelehrte Aberglaube versucht, einige der „heidnischen“ Ideen den Angeklagten aufzudrängen. Ob das Volk den Zauber mit Kröte und Frosch wirklich in dieser Weise praktiziert hat, wie uns die Protokolle glauben lassen wollen, ist nicht sicher zu belegen. Angesichts des reichen volkstümlichen Zauber- und Wunderglaubens ist dies - auf die Tiere bezogen - nicht ganz abwegig. Der Hostienfrevl hingegen dürfte eine Zutat der Theologen gewesen sein. Auch sei im vorliegenden Fall nochmals auf den schrillen Warnruf der männlichen Tiere hingewiesen, der beim Hörer leicht zu Missverständnissen führen kann.<sup>149</sup>

Für den magisch-kultischen Gebrauch der Froschlurche gibt es außerhalb der theologisch motivierten Zeugnisse kaum echte Hinweise. Noch am ehesten liegen diese im Zusammenhang im Totenkult vor. In zwei fränkischen Frauengräbern des 6. und 7. Jahrhunderts fanden sich neben Goldschmuck und Gerät die Reste von jeweils sieben Fröschen. Im älteren Grab unter dem Kölner Dom lagen die Tiere in einer Kupferschale, daneben ein Knickwandtopf aus Ton mit eingeritzten Kreuzen.<sup>150</sup> Die zweite Bestattung unter dem Xantener Dom war reicher ausgestattet und enthielt außerdem ein Bronzebecken, das die Frösche barg. Als Totenspeise kommen sie in beiden Fällen kaum in Betracht, denn schon in der Antike mied man das Fleisch als giftig. Nachweisen lassen sich die Tiere lediglich im Speiseplan des einfachen Volkes.<sup>151</sup> Die Funde deuten darauf hin, dass hier ein verwurzelter Brauch in das christliche Denken integriert worden ist. Welche konkreten Ideen man mit

---

<sup>149</sup> Die Männchen geben diesen Laut nur bei der Paarung. Damit versuchen sie zu verhindern, dass ihnen andere (paarungswillige) männliche Tiere auf den Rücken steigen.

<sup>150</sup> WREDE, HENNING: Ägyptische Lichtbräuche bei Geburten, a.a.O. S. 92.

<sup>151</sup> „Als erstes sicheres Zeugnis dafür, dass Frösche in römischer Zeit, zumindest in der Provinz, als Gericht in Frage kamen, gilt der Nachweis in Augusta Raurica (Kaiseraugst).“ MÜLLER, R.: „Frosch“, in: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde (hg. von Heinrich Beck u.a.), Bd. 3, Berlin/New York 1998, S. 111.

dem Frosch verknüpft hat, bleibt spekulativ. Zuvorderst drängt sich der Gedanke an die Regeneration der Lebenskräfte auf, analog zum Tier, das im Frühling aus seiner Winterstarre zurückkehrt. Ebenso könnten die Tiere Schutz beim Übertritt in die jenseitige, „dunkle“, unbekannte Welt geboten haben. Das antike, mit Frosch- und Kröte verbundene Amulettbrauchtum steht dem sehr nahe. Jedoch waren es ehemals Kröten- und Froschfiguren aus Stein oder Ton und nicht die Tiere selbst, die in die Gräber gelangten. Da weitere archäologische Funde dieser Art aus christlicher Zeit bislang nicht vorliegen, muss offen bleiben, ob diese Sitte nur für Frauen galt. Die Zahl Sieben reizt freilich zur magischen Ausdeutung, sollte aber nicht überbewertet werden. Sicher ist, dass man die Tiere in irgendeiner Form „wert“ genug erachtete, um sie nach antik-heidnischem Muster beizugeben. Möglicherweise wurde hier ein Abwehrzauber inszeniert. Eine derartige apotropäische Vorkehrung will zwar nicht recht zur äußeren Manifestation christlicher Frömmigkeit passen, indessen waren kirchlich-zeremonielle Handlungen gerade im Totenkult bis weit in die Neuzeit hinein von abergläubischen Maßnahmen begleitet.<sup>152</sup>

Seit dem 19. Jahrhundert sind mehrfach mumifizierte Kröten bei Hausumbauten und -abbrüchen dokumentiert worden. Diese Zufallsfunde aus meist frühneuzeitlichen Häusern belegen den Gebrauch der Tiere als Bauopfer, oft unter Türschwellen.<sup>153</sup>

Die aus den Prozessakten vorliegenden Zauberanleitungen und Rezepte mit Frosch und Kröte sind vorsichtig zu behandeln. Hierbei dürften die Phantasien der Dämonologen eine nicht geringe Rolle gespielt haben. Wie in der mittelalterlichen Medizin sah man auch die Tiere im magischen Arzneibuch als Rohstoff. Und bis

---

<sup>152</sup> Bis in die jüngere Zeit gelangten - je nach Landschaft und Persönlichkeit des Toten - folgende Gegenstände in den Sarg: Pflanzen, Gewürze, „Zehrpfeinig“, Nadel und Faden, Schere, Schuhe, Regenschirm, Kartenspiel etc. SÖRRIES, REINER: „Grabbeigabe“, in: Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur. Wörterbuch zur Sepulkralkultur (Volkskundlich-kulturgeschichtlicher Teil) Braunschweig 2002, S. 117.

<sup>153</sup> Vgl. KLUSEMAN, KURT: Das Bauopfer, Graz/Hamburg 1919, S. 19.

heute sind Kröte und Frosch in der Ikonographie von „Hexenküchen“ unerlässliche Utensilien (**Abb. 10**). Dazu genügt bereits der Blick in Kinderbücher, die eine Hexe selten ohne Kröte, Frosch, Katze oder Raben zeigen.

Die Kröte erscheint dann, wenn es gilt, Zaubermittel zuzubereiten oder die Hexe bzw. der Hexer die Gestalt verändern will. Dann wird der zauberische Mensch selbst zur Kröte, um so arglistig die Redlichen zu täuschen. Es ist folglich nicht allein der Teufel, der die Kröte für den Gestaltwandel bevorzugt, auch seine irdischen Gefährten entscheiden sich mit Vorliebe für dieses Tier. Da der Teufel von Natur als Trickser und Betrüger gesehen wurde, war sein Gestaltwandel für die Theologen nichts wirklich Überraschendes. Und den Hexen verlieh der Teufel eben die Fähigkeit dazu. Diese gelehrte Ansicht zirkuliert spätestens seit dem 16. Jahrhundert eigenständig im Volk und bleibt in vielen europäischen Landschaften bis weit ins 19. Jahrhundert existent. Unzählige örtliche Sagen und Märchen speisen sich aus dieser Vorstellung. Die meisten Vertreter der Inquisition - unabhängig ihrer nationalen Herkunft - brachten die Metamorphose der Hexen und Hexer mit dem Sabbat in Verbindung, d.h. der nächtlichen Zusammenkunft im Beisein des Teufels. Ferner bezichtigte man die Hexen und Hexer, sie würden sich Kröten - auch Katzen, Raben, Ratten, Schmetterlinge - als vertraute Hausgeister (familiars) halten, die dann zu verschiedenen Diensten herangezogen würden.

In den nachreformatorischen Hexenprozessen verliert das Phänomen der Verwandlung an Bedeutung. Die weltlichen Gerichte und die ausführenden Juristen waren nun mehr an den verschiedenen Formen des Schadenzaubers und an kriminellen Straftaten wie Prostitution und Kindstötung interessiert. Dennoch hielten die kirchlichen Autoritäten an der Existenz des Gestaltwandels fest. Verbreitet waren seit dem 16. Jahrhundert Berichte, nach denen Hexen imstande seien, Kröten

in den Leib anderer Menschen zu zaubern. Auch wollten Frauen Kröten geboren haben. Bereits Konrad von Megenberg kennt dieses Phänomen, spricht aber von Ehebrecherinnen, die wegen ihrer Wollust Kröten gebären.<sup>154</sup> Für ihn sind die Tiere eindeutig eine Bestrafung der Luxuria.

Die Befürchtung, dass es Kröten möglich ist, im menschlichen Körper zu existieren, dort heranzuwachsen und Schmerzen zu verursachen, begegnet uns in der an anderer Stelle besprochenen mittelhochdeutschen Erzählung „Moriz von Craôn“. Gerät darin ein Mann durch eigenes Verschulden in Bedrängnis, sind es später die Hexen, die dem Redlichen die „Plagegeister“ in den Leib zaubern. Es wurde schon gesagt, dass das Volk vielerorts missgestaltete Säuglinge dem im Uterus wirkenden „Krötenalp“ zur Last gelegt hat. In diesen Ideenkreis um Geburt und Gefährdung ist der sog. „Krötensegen“ anzusiedeln, wie ihn etwa die Hanauer Kirchenordnung von 1659 bestätigt.<sup>155</sup> Darin werden die Hebammen aufgefordert, zur Erleichterung der Geburten künftig den „Krötensegen“ zu unterlassen. Der Wortlaut dieses Segenspruchs ist nicht überliefert.

Die Nachrichten über den Aberglauben rund um die Froschlurche häufen sich mit den nachreformatorischen Verfolgungen. Bei den frühen Quellen ist sorgsam zu trennen, ob es sich dabei um Schilderungen eines tatsächlich im Volk gelebten Aberglaubens handelt oder schlicht um gelehrte Einbildungen, welche im Volk kursierten. Allein das Material aus den deutschsprachigen Landschaften liegt sehr umfangreich vor und kann hier nur mit wenigen Belegstellen erläutert werden. Seit dem 18. Jahrhundert sind die Quellen auffallend häufig im Alpenraum angesiedelt. Abergläubische Maßnahmen mit Kröte und Frosch sind dort als reale Erscheinungen bis ins 19. Jahrhundert belegt. Die Verbreitung der kirchlichen Krötenvotive in eben

---

<sup>154</sup> Konrad von Megenberg: Buch der Natur 493, 31.

<sup>155</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI, HANNS: „Kröte“, in: HWDA, Bd. 5 (1933), Sp. 634f.



diesen Regionen spricht außerdem für eine besondere Relevanz der Tiere bei übernatürlichen Anliegen.

In ganz Europa sah das Volk in Kröten verwandelte Hexen. Wer sie verletzte oder tötete, musste mit Krankheit rechnen. Wer sich aber mit ihnen befreundete, erhielt Geld und Gold. Eine Kröte im Stall, an einer Schnur aufgehängt oder an die Stalltür genagelt, sollte das Vieh vor Schadenzauber schützen. War eine Kröte unter der Türschwelle vergraben, konnte keine Hexe das Haus betreten. Kinder durften nicht mit „Kröte“ angesprochen werden, da sie sonst nicht mehr wuchsen. Eine Kröte in der Tasche sicherte das Glück im Spiel.<sup>156</sup>

Günstiger kam der Frosch davon. Vielerorts stand er im Ruf, Glück zu bringen. Sein Quaken wurde als Geschrei ungeborener Kinder gedeutet. Hierin haben die Sagen vom Geburtsteich ihren Ursprung. Froschknochen und -blut kamen beim Liebeszauber zum Einsatz. Wer auf einen Frosch spukte, dem wuchs eine Geschwulst auf der Zunge.<sup>157</sup> Eine große Rolle spielte der Frosch im Pfingstbrauchtum. An den Feiertagen zwickte man das Tier so lange bis es quakte, tötete es und spießte es schließlich auf. Auch warf man im Frühjahr Knochen vom Kirchhof in den Froschteich, damit die Frösche im Sommer nicht störend quakten. Allorts war der Frosch als Wetterprophet anerkannt.

Selbst im magischen Gebrauch kam dem Frosch gegenüber der Kröte eine bevorzugte Position zu. Zwar sah man im Frosch auch das Hexentier, doch war er auch

---

<sup>156</sup> Sämtliche Bräuche erläutert bei BÄCHTOLD-STÄUBLI, HANNS: „Kröte“, in: HWDA, Bd. 5 (1933), Sp. 608ff.; DERS.: „Frosch“, in: HWDA, Bd. 3 (1931), Sp. 124ff.

<sup>157</sup> Medizinisch „Ranula“ (Froschgeschwulst), Zyste neben dem Zungenbändchen.

für weißmagische Handlungen günstig. Amulettfunktion besaßen Frosch und Kröte gleichermaßen. Waren es zunächst die Tiere selbst, die als Amulette gebraucht wurden, etwa als Schutz gegen die Pest, kamen seit dem 18. Jahrhundert vermehrt Gestaltamulette, vorzugsweise aus Silber, auf. Diese wurden im mediterranen Raum noch um 1900 getragen. Der ambivalente Umgang mit den Tieren - mal Schutz, mal Bedrohung - entspricht dem sympathetischen Prinzip „Gleiches vertreibt Gleiches“.

#### 4.4 LIED, SCHWANK UND FASTNACHTSSPIEL: DIE KRÖTE ALS SEXUALMETAPHER

Die mittelhochdeutsche Dichtung kennt viele Metaphern für die äußeren Geschlechtsorgane des Menschen, ebenso für den Geschlechtsakt. Geläufig sind Tier- und Sachpersonifikationen sowie komisch-derbe Vergleiche; ein Bild des Phallus stellt etwa die aus ihrem Loch ein- und ausschlüpfende Maus dar.<sup>158</sup> Weniger bekannt ist die Identifikation der Kröte mit der Vulva. Lied und Schwankmäre gebrauchen sie zur spöttischen Kritik an der - lüsternen - Frau.

Bereits die späte Minnedichtung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sah die Kröte der weiblichen Geschlechtssphäre zugehörig, setzte sie als Sexualmetapher aber nur im Sinne eines Scheltworts für die Frau ein. So heißt es bei Neidhart von Reuenthal:

*„ich geschaffe, daz dich **krot** diu reise gar verbirt.“*<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Vgl. BECKMANN, BJARNE: Die Maus im Altertum, a.a.O.

<sup>159</sup> KEINZ, FRIEDRICH (Hg.): Die Lieder Neidharts von Reuenthal, Leipzig <sup>2</sup>1910, S. 151.

Eine um 1450 entstandene Handschrift wandelt diese Liedzeile ab in

*„ich schaff, das das der krotollff dich uil gar verpirt.“<sup>160</sup>*

Aus dem Scheltwort ist die Bezeichnung für den „Krötenalp“, „krotollff“, geworden, der durch die Volksmedizin für Erkrankungen der Gebärmutter verantwortlich gemacht wurde.

In einer Erzählung des 14. Jahrhunderts, betitelt „Der weiße Rosendorn“, hören wir erneut von der Kröte, nunmehr wird das Tier „verwechselt“ mit der personifizierten, streitlustigen Vulva.<sup>161</sup> So wird sie Gegenstand des Spottes und Metapher für die „Streitlust der Weiber“. Es wird von einer Jungfrau erzählt, welche sich von ihrer „fut“<sup>162</sup>, d.h. Vulva, trennen will, weil sie sich deren Hässlichkeit schämt. Von der Jungfrau wütend titulierte als „ungenheimer fleck“<sup>163</sup> und als „zu rauch“<sup>164</sup>, rau, empfunden, verlässt die „fut von zorn“<sup>165</sup> kurzerhand ihren Platz und geht eigene Wege. Doch bald muss das Mädchen feststellen, dass sie ohne Scham keinen Liebhaber findet. Auch der Scham ergeht es nicht besser, denn während ihrer Wanderschaft wird sie mit einer Kröte verwechselt, weshalb man ihr ausweicht und

---

<sup>160</sup> WIESSNER, EDMUND: Vollständiges Wörterbuch zu Neidharts Liedern, Leipzig 1954, S. 158.

<sup>161</sup> FISCHER, HANNS (Hg.): „Vō dem weissen rosen dorn“ (auch: „Vō den wurczgarten“), in: Die deutschen Märendichtungen des 15. Jahrhunderts (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 12), München 1966, Nr. 4, a, b, S. 444 - 461. Die Erzählung ist in zwei Redaktionen überliefert: Dresden Msc. M 68, Bl. 50ra - 51vb (D2) und Karlsruhe Hs. Karlsruhe 408, Bl. 190va [V. 1-16] (K). Vgl. dazu GERHARDT, CHRISTOPH: Kröte und Igel in schwankhafter Literatur des späten Mittelalters, in: Medizinhistorisches Journal, Bd. 16, Stuttgart/New York 1981, S. 340ff. Gerhardt datiert den „Rosendorn“ ins 14. Jahrhundert.

<sup>162</sup> Fassung II, V. 166ff.; Fassung I („fud“, V. 170ff.

<sup>163</sup> Fassung II, V. 161; Fassung I („ungenemū geflektū“) V. 165.

<sup>164</sup> Fassung II, V. 117; Fassung I („ruch“) V. 123.

<sup>165</sup> Nur in Fassung I, V. 114 („von zorn begund si<ch> strauben“).

sie sogar tritt. Im Text heißt es dann: „*wann sie sach ein jünglink,/ von dem wart es ir messeboten./ man het sie für ein krotten.*“<sup>166</sup> Erst als der anonyme Icherzähler und heimliche Beobachter der grotesken Auseinandersetzung die „fut“ an die Frau „nagelt“, hat der Streit ein Ende.<sup>167</sup>

Versehen mit Menschlich-Allzumenschlichem, wie Zorn und Starrsinn gerät die Scham hier zum Individuum, das, wie zu hören, nicht ohne die „Besitzerin“ - und umkehrt - zufrieden leben kann. Die ohnehin wenig populäre Kröte parodiert die hässliche und nun am Boden sich fortbewegende Scham. Auf diese Weise schafft der Text eine zusätzliche Pointe zur Frau, deren „Streitlust“ selbst vor dem eigenen Körper nicht Halt macht.

Die Identifikation der Kröte mit der boshaften Frau führt das Fastnachtsspiel vor. Der Tiername zielt dort als derbes Schimpfwort auf Frauen aus dem bäuerlichen Milieu, die sich „zänkisch“ oder sexuell freizügig behaupten. Dabei werden die Frauen jedoch weniger charakterisiert als karikiert. Denn wie alle volkstümlichen Protagonisten der Spiele sind sie vorrangig Gegenstand der Belustigung und Satire auf die „Derbheit“ der Landbevölkerung.

Ähnliche Inhalte haben die Schwänke des 15. Jahrhunderts.<sup>168</sup> Wie im Fastnachtsspiel geht es um die Grobheit in allen Lebensäußerungen, im Besonderen aber um die Komik der geschlechtlichen Verhältnisse. Anlass dafür bilden oft Streitigkeiten

---

<sup>166</sup> Fassung II, V. 200 - 202; Fassung I, V. 208 - 210 („wa si sich sechen lie,/ da ward es ir missepotten,/ wann man het si für ain krotten.“).

<sup>167</sup> „Nagel“ umschreibt hier das männliche Glied. Vgl. FILZECK, KARL: Metaphorische Bildungen im älteren deutschen Fastnachtsspiel, (Diss.) Köln 1933, S. 52. In Fassung II (V. 241 – 247) heißt es: „ein nagel an der stunde/ vast ich den hinein treip,/ das die fut seit do bleip./ Ich rot einem iklichen man,/ der ein libes weip gewan,/ das er seinem weip/ die fut an den leib/ nagel, das sie ir icht entrinne.“

<sup>168</sup> Fastnachtsspiele sind oft dramatisierte ältere Schwänke. Vgl. FILZECK, KARL: Metaphorische Bildungen im älteren deutschen Fastnachtsspiel, a.a.O. S. 7.

unter Eheleuten oder Dienstboten. Im Streitgespräch zwischen „Wirtsknecht und Hausmeit“ räsoniert der Mann über die fleischliche Lust der Magd:

*„Ich sag, wann du schon frü stest auff,  
So eylst du gar mit stillem lauff,  
In stal, das du die roßknecht weckst.  
Pyß du dich dann zu eym gestreckst,  
Der dir recht wol die **krotten** perdt,  
Sich dann darnach sein kaum erwerdt,  
Ist es ein stundt wol auff den tag.“* <sup>169</sup>

Hans Folz, der Verfasser dieser Zeilen, setzt die Kröte der liederlichen Scham gleich, welche die Magd frühmorgens in den Stall zu den Rossknechten treibt. Anders als im „Rosendorn“, wo anfangs ohne Euphemismus von der „fut“ die Rede ist, verhüllt Folz die Scham mit obszönem Witz. Tatsächlich dient diese Verhüllung zur Aufdeckung eines tabuisierten Bereichs.

Wie die dichterischen Bilder für den Geschlechtsakt oft auf kirchliche Anschauungen zurückgehen, haben diese auch Anteil am Entstehen der Metaphern für die Scham.<sup>170</sup> Das Sündentier, Zeichen der Luxuria, wird vom Spiel in parodistischer Weise reflektiert. Eine Abwertung findet nach wie vor statt, doch ist das religiöse Moment der Buße und Strafe ausgeklammert.

---

<sup>169</sup> FISCHER, HANNS (Hg.): Hans Folz. Die Reimpaarsprüche, in: Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 1, München 1961, S. 131 - 139: „Von einem wirtzknecht/ vnd der haußmayd“, bes. V. 35 - 41.

<sup>170</sup> FILZECK, KARL: Metaphorische Bildungen im älteren deutschen Fastnachtsspiel, a.a.O. S. 49.

Unter den Tierarten, die in den verschiedenen literarischen Genres erscheinen, ist die Kröte eine Randerscheinung. Im Bereich des Obszönen und Komischen dominieren andere Tiere, beispielsweise die Katze. Mit Vorliebe sind es aber Tiere, denen die zeitgenössischen Enzyklopädisten ohnehin ein übersteigertes Sexualverhalten nachsagen. Oft sind bestimmte Laster an Tiere geknüpft. Die in ihrem realen Paarungsverhalten auffällige Kröte steht a priori dem Geschlechtlichen nahe, übertragen auf die Frau, deren Unkeuschheit ein Gemeinplatz der misogynen Literatur des Mittelalters darstellt. Die moralische Hässlichkeit der Kröte, wie sie die Theologen propagierten, blieb nicht ohne Wirkung auf die Metaphernbildung.

Zielte die Anrede „Kröte“ anfangs offenkundig allein auf die Frau als das zank-süchtige Geschlecht, ist sie spätestens seit dem 14. Jahrhundert auch auf das weibliche Geschlechtsteil angewandt worden. Beide Bilder konnten sich in der Sexualmetaphorik dauerhaft etablieren.

Die dichterische Assoziation der Scham mit dem Tier sieht Christoph Gerhardt durch das Votivbrauchtum motiviert, das den krankmachenden „Krötenalp“ in Wachs oder Metall nachbildete.<sup>171</sup> Dagegen ist einzuwenden, dass Votivkröten literarisch erst seit dem 16. Jahrhundert fassbar sind und die ältesten erhaltenen plastischen Exemplare aus dem frühen 17. Jahrhundert stammen. Gerhardts Argument, dass ein Brauchtum im Allgemeinen älter ist als sein ältester literarischer oder bildlicher Beleg, zeigt sich hier wenig überzeugend. Erwiesen ist, dass Votiv-

---

<sup>171</sup> Gerhardt beruft sich auf die bereits in der antiken Medizin verbreitete Ansicht, dass der Uterus ein lebendiges Gebilde sei, das durch den ganzen Körper hin und her wandern könne. GERHARDT, CHRISTOPH: Kröte und Igel in schwankhafter Literatur des späten Mittelalters, a.a.O. S. 342. Das Motiv der Wanderung hat im „Rosendorn“ eine gewisse Parallele, obgleich es dort die Scham ist, welche entfernt von der Frau umherstreift.

kröte und Metapher das Tier im negativen Kontext gebrauchen, obgleich in ganz unterschiedlicher Weise. Während das Wortbild den äußeren Genitalbereich bezeichnet, ist die Votivkröte gedanklich mit dem inneren Geburtsorgan verknüpft: Das eine dient der Karikatur und dem beißenden Spott, das andere figuriert als das „bissige“, Unterleibsleiden verursachende Krankheitstier.

Sehr viel näher als dem Motivgegenstand steht die Metapher den „Luxuria-Kröten“. Zwar verkörpern diese nicht das Geschlechtsteil, doch haben sie gleich der Bildmetapher die Sexualität als Aggressionsziel. Allerdings geht es im Fastnachtsspiel und in der Märendichtung nicht um die Verdammung von Sexualität, sondern um die Anprangerung der weiblichen Sinnlichkeit aus männlicher Perspektive: Die „Sünde“ geschieht und der Autor verweist - halb im Scherz - auf den schwachen Willen des Mannes gegenüber den weiblichen Verführungskräften.<sup>172</sup>

Der „vrosch“ als Träger sexueller Metaphorik kommt zunächst nur ganz am Rande vor. Hier ist die Tatsache zu berücksichtigen, dass Frosch und Kröte bis ins 16. Jahrhundert nicht immer säuberlich unterschieden wurden und so letztlich mit einer „krott“ ebenso ein Frosch gemeint sein kann. Stärker tritt der sexuelle Frosch in den späteren Märchen zutage, wo er jedoch fast ausschließlich den Mann repräsentiert. Die Froschgestalt ist dort, ohne dass es geschildert wird, das Resultat einer bösen „Hexentat“. Der Mann ist verzaubert, verwünscht, verdammt. Wie oben beschrieben, taucht das Motiv der Erlösung eines solchen Mannes durch eine edle - weibliche - Seele bereits in einem Exempel des 13. Jahrhunderts auf. Die uns tradierten Märchen und Sagen vermeiden generell zu eindeutige Anspielungen oder gar konkrete Bilder; gleichwohl sind viele der Geschichten im 19. Jahrhundert von den Sammlern dahingehend entschärft und somit verfälscht worden.

---

<sup>172</sup> Zum maskulinen Moralismus im Fastnachtsspiel siehe BASTIAN, HAGEN: Mummenschanz. Sinneslust und Gefühlsbeherrschung im Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1983, S. 87ff.

Die Benennung einer „bösen“ Frau als „Frosch“ ist nicht greifbar, bedingt dadurch, dass der Frosch in der deutschen Sprache männlich, die Kröte dagegen weiblich ist. Im Fall der Kröte projizierte die Lasterlehre ohnedies das Weibliche auf das Tier. Wie lange das Volk in bestimmten Landschaften am Ausdruck „Kröte“ im Sinne einer verächtlichen Bezeichnung für eine „Weibsperson“ festhielt, belegt die Erläuterung des mundartlichen Wortes „Höppin“ (Kröte) in Johann Schmellers „Wörterbuch der bayerischen Dialekte“.<sup>173</sup> Die Volksmeinung, dass Kröten giftig seien, hat sich hier auf die „giftige“, also unangenehme Frau übertragen.

#### **4.5 MÄRCHEN UND SAGEN: DIE WANDELBARE GESTALT**

In fast allen Kulturen treffen wir in den Geschichten des Volkes auf die Froschlurche. Besonders in der europäischen Sagen- und Märchenwelt sind sie zuhauf zu finden. Die mit den Tieren verbundenen Erzählmotive lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Wandlung und Erlösung - Mangel und Erfüllung - Krankheit und Genesung - Strafe.

Beginnen wir mit einem der populärsten deutschen Märchen. Sein vollständiger Titel lautet: „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“ (KHM 1), das im Wesentlichen auf einer Erzählung basiert, die Wilhelm Grimm in der Familie des Apothekers Wild

---

<sup>173</sup> SCHMELLER, JOHANN ANDREAS: „Höppin“, in: Bayerisches Wörterbuch, München 1996 (Neudruck der Ausgabe von 1872 - 1877), Sp. 1140: „Die Höppin stinkt vor Hoffart“. Inzwischen ist die Bezeichnung „Kröte“ in einigen deutschen Dialekten als Kosewort etabliert, etwa in Rheinhessen: „goldich krott“ oder „klaa krott“ für ein hübsches, kleines Mädchen.



in Kassel hörte.<sup>174</sup> In der Urfassung, die bald mit Rücksicht auf die Adressaten des Märchens die meisten erotischen Anspielungen einbüßte, fordert der Froschprinz noch sehr direkt: „Ich will bei dir schlafen“, später abgemildert in „legte sich die Königstochter zu ihm“.

Lutz Röhrich verfolgt die Spuren der Frosch-Mann-Geschichte bis ins 13. Jahrhundert namentlich zu einer Exempelerzählung des Predigers Berthold von Regensburg, in der von einem verzauberten Frosch berichtet wird, für den ein Mädchen viel Kummer auf sich nimmt.<sup>175</sup> Sogar in einem 60 n. Chr. datierten satirischen Roman wird Röhrich fündig, macht aber zu Recht darauf aufmerksam, dass aus einem solchen Einzelbeleg das allgemeine Bekanntsein einer Erzählung von der Art des Froschkönig-Märchens nicht vorausgesetzt werden kann. Petronius, welcher im „Gastmahl des Trimalchio“ die gesellschaftlichen Verhältnisse vornehmlich der ungebildeten Neureichen schildert, sagt über diese Menschen: „*qui fuit rana, nunc est rex*“ (der gerade noch Frosch war, ist jetzt König).<sup>176</sup>

Das Grundmotiv der Wandlung vom Tier zum Menschen ist in diesen Geschichten evident. Neuartig beim Froschkönig-Märchen und seinen Varianten<sup>177</sup> sind die offenen und verdeckten sexuellen Anspielungen. Der Frosch ist, anders als der Titel

---

<sup>174</sup> Das Märchen vom Froschkönig findet sich bereits in der ersten Ausgabe der „Kinder- und Hausmärchen“ (KHM) von 1812. Der Titel der ersten Niederschrift lautete noch: „Die Königstochter und der verzauberte Prinz“. Der älteste erhaltene europäische Text des Froschkönigmärchens, eine Inhaltsangabe aus „The complaynt of Scotland“ (1548), war Jacob und Wilhelm Grimm bekannt. DIEDERICH, ULF: „Der Froschkönig“, in: Who's who im Märchen, München <sup>2</sup>1996, S. 115ff. Vgl. RÖHRICH, LUTZ: Wage es den Frosch zu küssen! Das Grimmsche Märchen Nummer Eins in seinen Wandlungen, a.a.O. S. 23. RÖLLEKE, HEINZ (Hg.): Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen (KHM), 3 Bde., Stuttgart 1984.

<sup>175</sup> RÖHRICH, LUTZ: Wage es den Frosch zu küssen! a.a.O. S. 26ff. Berthold von Regensburg (um 1210 - 1272), Rusticanus de sancti.

<sup>176</sup> Ebd. S. 27. Petronius (27 - 66 n. Chr.), Cena Trimalchionis, 77.

<sup>177</sup> Im russischen Märchen „Die Froschzarin“ (auch „Zarentochter Unke“) ist ein Mädchen die verzauberte „Tierbraut“, ebenso im albanischen Märchen „Das Froschmädchen“. Aus Schweden sind 11 Varianten des „Froschkönigs“ bekannt, aus Dänemark sogar 27, aus Irland 13 und 12 Varianten aus Polen. RÖHRICH, LUTZ: Wage es den Frosch zu küssen! a.a.O. S. 24f.

suggeriert, keine Herrschergestalt, sondern der „Tierbräutigam“, den die Frau in einem „Vernichtungsakt“<sup>178</sup> erlöst.

Vor allem im Alpenraum sah der Volksglaube in Kröte und Frosch die „arme Seele“, die auf der Erde in dieser Gestalt umherirren und Sündenschuld abbüßen muss.<sup>179</sup> Dergestalt seien sie an bestimmten Tagen (z.B. Allerseelen) in der Nähe von Kapellen und Friedhöfen zu finden. Sie dann zu töten, ziehe die eigene Verdammnis nach sich. In den Geschichten kommt es vor, dass Kröten aus dem Mund von Sündern springen. Im Grimmschen Märchen „Die Eselshaut“ (KHM 144) hüpfen sie einer „bösen Frau“ aus dem Mund, sobald sie ihn öffnet. Das Motiv erinnert an den plastischen „Krötenmann“ neben der Luxuria im Höllenkessel der Kathedrale von Bourges. Dort geht die Kröte allerdings den umgekehrten Weg, drängt sich in den Mund des Elenden, um dessen Laster (Gula) anschaulich zu machen. Das „Kröten-Speien“ ist kein originär deutsches Märchen- und Sagenmotiv; bereits in dem französischen Feenmärchen „Les fées“, 1697 durch Charles Perrault publiziert, wird erzählt, wie dem guten Mädchen am Ende „Perlen und Edelsteine“ beim Sprechen aus dem Mund heraussprudeln, während das böse Mädchen Kröten speien muss.<sup>180</sup> Das Märchen weist Ähnlichkeit mit dem der „Frau Holle“ (KHM 24) auf, dessen romanischen Wurzeln hinlänglich untersucht sind. Das Motiv der beiden ungleichen

---

<sup>178</sup> DIEDERICH, ULF: „Der Froschkönig“, in: Who's who im Märchen, a.a.O. S. 117.

<sup>179</sup> „Noch vor 140 Jahren schrieb der österreichische Sagensammler Ignaz Zingerle von der in Tirol verbreiteten Vorstellung, dass Kröten arme Seelen seien. (...) Zwischen Innsbruck und Seefeld sei eine Kröte zu einem Fuhrmann auf den Wagen gesprungen. Der habe das Untier mehrfach von seinem Gefährt geworfen, bis er ihm schließlich die Mitfahrt bewilligte. Bei der Heiligblutkirche von Seefeld sei die Kröte dann abgesprungen und kurz darauf als ‚wunderschöne Jungfrau‘ wieder erschienen: ‚Sie dankte ihm und sagte, sie habe in ihrem Leben eine Wallfahrt zum heiligen Blute in Seefeld verlobt, habe aber das Gelübde nicht erfüllt. Zur Buße habe sie als Kröte umgehen müssen, bis sie das Versäumte endlich erfüllt haben würde. Jetzt sei ihr Gelöbnis erfüllt, und sie nun erlöst. Bei diesen Worten war sie verschwunden.“ SCHENDA, RUDOLF: „Kröte“, in: Who's who der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten, München 1995, S. 183ff. ZINGERLE, IGNAZ V.: Sagen aus Tirol, Innsbruck <sup>2</sup>1891.

<sup>180</sup> PERRAULT, CHARLES: Histoires ou contes du temps passé (1697). DISTELMAIER-HAAS, DORIS (Hg.): Charles Perrault. Sämtliche Märchen, Stuttgart 1986.

Schwester erscheint schon in einer italienischen Märchensammlung von 1634.<sup>181</sup> Dort erhält das fleißige Mädchen einen Zaubersegen, der ihr beim Sprechen „Rosen und Jasmin“, beim Kämmen „Perlen und Edelsteine“ beschert, während die Faule mit Schaum vorm Mund und „alchimistischen Tieren“ gesegnet wird. In dem Märchen „Der undankbare Sohn“ (KHM 145) ergeht es dem Negativhelden nicht besser. Auch er speit zur Strafe Kröten. Der Frosch muss im Übrigen für diese Maßnahme nie herhalten.

Der Frosch hat anders als die Kröte häufig die Funktion eines Fruchtbarkeits- und Glückspropheten inne. Im bekannten Märchen „Dornröschen“ (KHM 50) kündigt er am Brunnen der Königin die Geburt einer Tochter an. In einem russischen Märchen entsteigt ein „alter lahmer Frosch“ dem Wasser und weist einem Suchenden den Weg zu einer schier unlösbaren Aufgabe, die aber am Ende zum Lebensglück verhilft.<sup>182</sup> Viele Märchen kennen den Brunnen, der versiegt ist, der kein Wasser mehr geben will. Dann ist das Leben in höchstem Maße gefährdet, alle Fruchtbarkeit verwandelt sich in Dürre und Tod. Im deutschen Märchen „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“ (KHM 29) hockt eine Kröte unter einem Stein und muss erst getötet werden, bevor das Brunnenwasser wieder fließen kann und damit auf symbolischer Ebene die Gesundung fortschreiten kann. In einem anderen Grimmschen Märchen, „Die drei Federn“ (KHM 63), muss der junge Held in eine Erdhöhle steigen, wo ihm eine alte Kröte, „Itsche“ genannt, die Dinge schenkt, die er

---

<sup>181</sup> Die Märchensammlung erschien von 1634 bis 1636 unter dem Titel *Lo cunto de li cunti* (Das Märchen aller Märchen). Verfasser war Giambattista Basile. Diese auch unter dem späteren Titel *Pentamerone* bekannte Sammlung liegt im Deutschen in einer Übersetzung vor, zu der Jacob Grimm 1846 das Vorwort schrieb. BOEHLICH, WALTER (Hg.): Basile. Das Märchen aller Märchen, 5 Bde., Frankfurt/M. 1982.

<sup>182</sup> „Geh ins Land ICHWEISSNICHTWOHIN und hol mir das ICHWEISSNICHTWAS“ (Russland). BETZ, OTTO: Lebensweg und Todesreise, Freiburg 1989, S. 85ff.

für seinen Entwicklungsweg so dringend braucht. Zuletzt gibt ihm die alte Kröte noch eine „junge Itsche“ zur Frau, die sich, wie nicht anders zu erwarten, in ein schönes Mädchen verwandelt.

Wer sich mit einer Kröte gut stellt, kann zu Reichtum gelangen: „*In Hausen an der Möhlin [östlich von Basel] hatte eine Frau ein Geldmännlein, das war eine Kröte, die täglich in einem Glas Rotwein gebadet wurde. Aus jedem Taler machte die Kröte zwei.*“<sup>183</sup> In Schatzsagen findet sich häufig die Kröte als Schatzhüterin. Und nicht selten verwandeln sich Kröten in Geld und umgekehrt.<sup>184</sup> Kröten können auch Goldmünzen „ausbrüten“. Von ähnlichen Kröten wusste bereits Hildegard von Bingen zu berichten, nur waren es bei ihr Basilisken, die aus den Eiern schlüpften.

Gelegentlich hören wir in den Geschichten vom Geiz der Kinder gegenüber ihren alten Eltern.<sup>185</sup> Im thüringischen Neustadt erzählt die Sage von einem reichen Mann, der sein Haus mit allem Besitz seinen Kindern schenkt. Doch die Kinder vernachlässigen den alten Vater und geben ihm immer weniger zu essen, bis er schließlich verhungert. Bald darauf stellen sich bei den Erben höchst unangenehme Gäste ein: Immer, wenn sie den Brotschrank öffnen, sitzt Getier, Schlangen und eine Kröte, auf ihrem Brot. Schließlich lassen die Ratsherren eine steinernes Brot anfertigen und als Warnung für alle am Neustädter Rathaus aufhängen. Dort hängt heute eine moderne Nachbildung des sog. „Krötensteins“ (**Abb. 11**). Zwei Schlangen fressen sich durch den Laib, auf dem eine große Kröte hockt. Ein Eisenring dient als

---

<sup>183</sup> Zitiert nach BÄCHTOLD-STÄUBLI, HANNS: „Wein“, in: HWDA, Bd. 9 (1941) Sp. 299.

<sup>184</sup> Der moderne umgangssprachliche Ausdruck „Kröten“ für Geld steht damit nicht in Verbindung. „Ein paar Kröten“ ist abgeleitet vom norddeutschen Wort „Groten“ (Groschen). KLUGE, FRIEDRICH: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache (bearb. von Elmar Seebold), Berlin/New York <sup>23</sup>1999, S. 489.

<sup>185</sup> Gehäuft kommt die „Geizkröte“ in Frankreich vor. Paul Sébillot zählt allein fünf Sagen aus den verschiedenen Teilen Frankreichs auf, wo dem Sohn, der sein reiches Essen vor den greisen Eltern verbirgt, eine Kröte ins Gesicht springt und sich dort festsetzt. SÉBILLOT, PAUL: Le Folk-Lore de France, Bd. 3: La Faune et la Flore, Paris 1906, 3, 295f.

Aufhängung. Der originale 24-kg-Stein soll Dieben um den Hals gehängt worden sein, wenn sie am Pranger stehen mussten.<sup>186</sup>

Manchmal verschafft sich die Kröte Zutritt in Kirchen oder unterwühlt die Bauten. In Bamberg schickte der Teufel zwei Kröten, um den Dombau zu verhindern. Wenn sich die Kröte unter der Kirche im schweizerischen Sargans (Kt. St. Gallen) umdreht, muss der Bau einstürzen. Versteckt lauert die Kröte auf arglose Gläubige.<sup>187</sup> In der alten Gießener Stadtkirche ließ ein Mädchen aus Versehen ihre Hostie fallen und konnte sie auf dem Boden nicht wieder finden. Das Mädchen wurde krank, nichts half, bis man den Eltern den Rat gab, eine Bodenplatte in der Kirche anzuheben. So getan, saß unter der Platte eine Kröte, die die verschwundene Hostie im Maul hielt. Man entriss ihr die Hostie und gab sie dem Mädchen zu essen, worauf es sofort wieder gesund war.<sup>188</sup> Die verbreitete Fama des Hostienfrevels dürfte auf die Entstehung dieser Sage ebenso eingewirkt haben wie die Überzeugung vom „Gifttier“.

Der Aspekt der Sünde tritt bei der Kröte viel stärker zutage als beim Frosch. Kurzum, die Volkserzählungen schildern uns die Kröte - entsprechend ihrer medizinischen und zauberischen Einschätzung - als das negativere und zugleich „mächtigere“ Tier, da es vom Teufel die größere Unterstützung erfährt. Im sexuellen Kontext werden aber beide Tiere gesehen. Gleichwohl ist der glatthäutige Frosch als „Tierbräutigam“ erfolgreicher als die Kröte. Offenbar hat sich der Mensch in gewisser Weise schon immer eher mit dem Frosch als mit der Kröte verbunden gefühlt, jedenfalls scheinen das die - zumeist negativen - Vergleiche, die bereits in den klassischen Fabeln vorkommen, zu bestätigen: „kalter Frosch“ (gefühlsarmer

---

<sup>186</sup> WURZEL, THOMAS; JAKOBSON, HANS-PETER: Museum Neustadt an der Orla, in: Museums Tour mit Leo Löwenzahn durch Thüringen, Heft 5, Weimar 1998, S. 28f. Das Original befindet sich im Stadtmuseum Neustadt.

<sup>187</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI, HANNS: „Kröte“, in: HWDA, Bd. 5 (1933) Sp. 626.

<sup>188</sup> SCHÜLING, HERMANN (Hg.): Gießener Sagen, Gießen 1980, S. 11.

Mensch), „Nacktfrosch“ (nackter Mensch), aufgeblasener Frosch“ (Angeber), „Angstfrosch“ etc.

#### **4.6 HEILIGENLEGENDEN**

Die natürliche Eigentümlichkeit der Froschlurche, namentlich der laute Ruf, rief schon bei den antiken Autoren Unbehagen hervor und war Anlass für Ächtung und Parodie. Nur Jupiter oder durch ihn autorisierte Menschen konnten die Tiere verstummen lassen. Allerdings schätzte man auch den Ruf, da er durstige Wanderer zur rettenden Quelle führte. In den patristischen Belegen wirkte allein das negative Bild des Quälgeistes nach, wobei man die Tiere dämonisierte und auf die Häretiker, später auch auf die Poeten bezog. Und wiederum war nur die höchste himmlische Autorität oder der unmittelbar durch Gott gelenkte Mensch befähigt, dem „Lärmen“ ein Ende zu bereiten. Dieser Vorgang gleicht somit einem Mysterium, welches die Allmacht Gottes auf Erden offenbart. Der daran beteiligte Mensch legt auf diese Weise Zeugnis ab von seiner Nähe zu Gott, die ihn über andere Menschen stellt. Verschiedene Heiligenviten haben dieses Wunder motivisch verarbeitet und als Beweis angeführt für die Macht des Glaubens über das Böse und Ketzerische. Gemeinsam ist diesen Legenden, dass sie vom Heidnischen als einer unfruchtbaren Landschaft sprechen. Fast immer handelt es sich um Sümpfe oder Hochwasserauen, die, wenn alles Kriechgetier von dort vertrieben oder verstummt ist, urbar werden.

In einem Fall bevölkern Frösche und Schlangen die Insel Reichenau und weichen erst durch die Ankunft des Hl. Pirmin. Als der Benediktinermönch 724 die Insel betrat, um dort ein Kloster zu gründen, sollen die Tiere augenblicklich in den Untersee geflohen sein. Sinnbildlich stehen diese Tiere für die Ungläubigen,

namentlich die Alemannen, auf die Pirmin nicht erst auf der Reichenau traf, sondern bereits bei seiner Missionstätigkeit im Oberrheingebiet.<sup>189</sup> Miniaturen des 10. Jahrhunderts aus der Reichenauer Schule zeigen den Heiligen in Pontifikalkleidung und Hirtenstab.<sup>190</sup> Zur Identifizierung diente später meist nur das Kirchenmodell. Frosch und Schlange fanden lange keinen Niederschlag in der Ikonographie, erst auf süddeutschen Holzschnitten des späten 15. Jahrhunderts wird ihre Vertreibung von der Insel Reichenau dargestellt.<sup>191</sup> Als tatsächliches Attribut erscheinen sie auf einem Glasgemälde von 1556 aus der Münsterkirche St. Maria und Markus in Mittelzell auf der Reichenau (**Abb. 12**). Zur Rechten des Heiligen hockt am Boden ein großer Frosch, den Rücken Pirmin zugekehrt. Die Schlange hält der Bischof ostentativ vom Körper entfernt in seiner rechten Hand. Außerhalb der Reichenau blieb die Legende ohne größere Wirkung auf die bildliche Darstellung des Heiligen. Neben aller religiösen Symbolik bestätigte die Tiervertreibung auch die weltliche Autorität Pirmins als Klostergründer und Missionar der Reichenau. Für die Folgestationen des Heiligen, zuletzt das pfälzische Kloster Hornbach, war der örtliche Kontext der Frosch-Legende weniger relevant und deshalb die Tiere nicht dringend notwendig zur Identifikation.

Das Verbannen, insbesondere von Schlange (Drache) oder wilden Tieren, kommt in verschiedenen Heiligenlegenden vor. Fast immer geht es darum, in einem Landstrich oder Ort das Heidentum auszurotten: Erst wenn die Sinnbilder von Wildheit, Chaos und Unreinheit entfernt oder gezähmt sind, können Ordnung und christlicher Friede einkehren.<sup>192</sup> Zum Erzählmotiv der Verbannung tritt mitunter das der Ruhestörung.

---

<sup>189</sup> Im Jahr 727 wurde Pirmin aus dem Kloster Reichenau entfernt, vermutlich als eine Folge der Gegnerschaft des Bischofs von Konstanz, Audoin, in dessen Diözese das eigenständige Kloster lag. Nach Stationen im Elsass gründet Pirmin 740 das Kloster Hornbach im Bliesgau (Pfalz), wo er 753 stirbt. BREUKELAAR, ADRIAAN: „Hl. Pirminius“, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 7, Herzberg 1994, Sp. 634 - 637.

<sup>190</sup> BRAUN, JOSEPH: „Pirminius“, in: Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, S. 610.

<sup>191</sup> Anton Koberger, Nürnberg 1488.

<sup>192</sup> Z.B. Honoratus von Arles (5. Jh.).

Das Lärmen ist zwar nicht lebensbedrohlich wie das Gift der Schlange oder das Toben eines Wildtieres (z.B. Eber), aber dennoch wird es als lästiges Signal des *genius loci* empfunden. Das Verstummen auf Befehl attestiert den Triumph des christlichen Glaubens über Land und Mensch. Ein wenig bekanntes Beispiel für diese Art der Annexion stellt die Vita der französischen Lokalheiligen Ulphia (Wulfia) von Amiens dar. Die Heilige soll um 750 Schülerin des Hl. Domitius gewesen sein, der in Fouencamps bei Amiens als Eremit lebte. 1279 gelangten Ulphias Gebeine und die ihres Lehrers in die Kathedrale von Amiens.<sup>193</sup> Die Legende erzählt, die Heilige habe den Fröschen in den Sümpfen um Amiens zu schweigen befohlen, da sich Domitius im Gebet gestört fühlte. Die Tiere verstummten daraufhin und zogen sich zurück. Eine Statue im linken Gewände des St.-Firminus-Portals an der Westseite der Kathedrale zeigt Ulphia als Jungfrau mit Buch und erhobener rechter Hand (**Abb. 13**).<sup>194</sup> Die Figur steht auf einer Konsole, auf der die eigentliche Standplatte aufliegt. Getragen wird die Konsole von einer menschlichen Figur, die einen Mann mit vor der Brust gekreuzten Armen darstellt. Die Beobachtung, dass Ulphia auf einem Frosch steht, kann nicht bestätigt werden.<sup>195</sup> Es ist zu vermuten, dass die Legende erst im Zuge der Reliquienverehrung aufkam.

Eine gänzlich andere Wendung nimmt die Frosch-Legende eines Heiligen des 11. Jahrhunderts. Dieser bringt die Tiere zum Schweigen, bereut aber bald sein Handeln. Ihm gelingt es überdies aus dem Nichts eine Quelle für die durstigen Ungläubigen, denen er predigte, ausfindig zu machen. Sein Wirkungskreis war das heutige Sachsen, wo er die Volksgruppe der Wenden (Sorben) missionierte. Über das Leben

<sup>193</sup> RÉAU, LOUIS: „Ulphe d’Amiens“, in: *Iconographie de l’art chrétien*, Bd. 3: *Iconographie des saints*, Paris 1959, S. 1291f. Vgl. GARET, MAURICE: *La légende picarde de sainte Ulphe et de saint Domice*, Amiens 1913.

<sup>194</sup> Willibald Sauerländer datiert die Figur zwischen 1225 und 1230. Sie gehört zu der Reihe von insgesamt 12 Gewandfiguren, die mehrheitlich offenbar Ortspatrone darstellen. Die Benennungen (durch Georges Durand) sind teils unsicher. SAUERLÄNDER, WILLIBALD: *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140 - 1270*, München 1970, S. 142ff.

<sup>195</sup> RÉAU, LOUIS: *Iconographie de l’art chrétien*, a.a.O. S. 1291.



des Hl. Benno von Meißen stehen nur wenige historisch belegte Fakten zur Verfügung. Auch die 1512 in Vorbereitung seiner Heiligsprechung verfasste Vita verharret in der Legendenbildung.<sup>196</sup> Darin wird Benno als Missionsbischof von großer Anziehungskraft beschrieben, dem es gelang, den im weiten Sumpfland der Elbe lebenden Menschen ihre abergläubische Furcht vor den Geistern ihrer Gegend zu nehmen. Erst nachdem er segnend und betend in die Sümpfe gegangen war, sollen die Menschen bereit gewesen sein, das Land zu kultivieren. Hier tritt die ansässige Bevölkerung an die Stelle der Frösche. Diese „unkt“ ob ihres Aberglaubens. Die Tiere selber kommen im Vergleich weitaus besser davon. Auf sie trifft Benno an einem Pfuhl, wo sie munter quaken. Von den Fröschen gestört, schalt Benno die Tiere zu schweigen. Als er in der darauf folgenden Stille im Gebet fortfahren wollte, gelang es ihm nicht und bald plagte ihn das Gewissen. So befahl er den Tieren wieder Laut zu geben, denn schließlich sei ihr Quaken von Gott geschaffen und somit rechters. Sofort quakte es von allen Seiten wie zuvor, und Benno pries gemeinsam mit den Tieren Gott.

Die Quell-Legende kommt ohne Frösche aus, denn dort ist es der Heilige selbst, der mit Hilfe seines Bischofsstabes, den er in die Erde stößt, Wasser findet. Die Affinität zum Wasser einerseits und die Legende von der Rückkehr eines Schlüssels im Bauch eines Elbfisches andererseits machten Benno zum Patron der Fischer. Auch gegen Trockenheit wurde er angerufen.<sup>197</sup> Darstellungen zeigen Benno mit Fisch und Schlüssel; die Frösche, denen er am Ende mit franziskanischer Tierliebe begegnet, finden keine Verbildlichung.

---

<sup>196</sup> BERNHART, JOSEPH: Heilige und Tiere, München 1937, S. 182.

<sup>197</sup> MYSLIVEC, JOSEF: „Benno von Meißen“, in: LCI, Bd. 5, a.a.O. Sp. 367f.

In keinem Fall ist der Frosch zum festen Attribut eines Heiligen geworden, was kaum der negativen Lesart anzulasten ist, denn schließlich fanden auch Satansdrache und Maus (mus diaboli) attributive Verwendung. Vielleicht stand der starke örtliche Bezug der Frosch-Berichte einer generellen Charakterisierung im Wege.

Der Auftrag der wenigen „Frosch-Heiligen“ bestand im Wesentlichen in der Mission, deren Erfolg letztlich auch die Tiere durch ihr Verstummen oder ihre Flucht symbolisieren. Wenn der Hl. Benno reumütig den Fröschen das Singen wieder erlaubt und schließlich mit ihnen gemeinsam „betet“, spiegelt das im Grunde bereits die frühzeitliche Hinwendung zur Tierwelt und zur Natur im Allgemeinen. Für das 11. Jahrhundert, als der Heilige lebte, ist ein solches Finale kaum denkbar, denn das Gebet mit dem Frosch wäre vor dem Hintergrund der apokalyptischen Schilderung als Frevel gegenüber Gott angesehen worden. Ohnehin klaffen zwischen den einzelnen Viten und den tatsächlichen Lebenszeiten zum Teil etliche Jahrhunderte, wodurch die Bewertung und der Umgang mit dem Frosch als jeweils aktualisiert und instrumentalisiert gelten darf, etwa wenn im Hinblick auf eine geplante Heiligsprechung der Triumph über das Tier als eine Art nachträgliches Gutachten ins Feld geführt wird.

Der Kern dieser Legenden ist im antiken Erzählstoff vorgebildet. Das Vorhandene hat die christliche Rezeption apologisch erweitert und als didaktische Lehrstücke genutzt, um die Autorität des Glaubens einerseits und die Unterlegenheit von Heidentum und Häresie andererseits abzuhandeln. Der Frosch geriet dabei zum Topos für das Lästige, Störende, Überlebte, das es auszuschalten gilt. Nur in der Benno-Legende verliert das Tier diese Signifikanz und erhält den Eigenwert eines von Gott geschaffenen und geschätzten Individuums.

## 4.7 ZUSAMMENFASSUNG

Die Schädlichkeit der Froschlurche, insbesondere der Kröte, hat das christliche Mittelalter stets hervorgehoben. Dieses Stigma brachte unzählige paradoxe Vorstellungen hervor, die das Misstrauen den Tieren gegenüber noch verstärkten. Seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert sahen die geistlichen Texte die Froschlurche mehr und mehr dem diabolischen Bereich zugehörig, was die zeitgenössische Bauplastik in der „Luxuria-Kröte“ interpretierte. Die moralische Hässlichkeit der Tiere wird in dieser Zeit zum Gemeinplatz.

Parallel zu dieser Verschärfung begann sich der medizinische Diskurs zu radikalisieren, und die Kröte geriet noch stärker in den Ruf ein Gifttier zu sein. Als solches stand es aber in der Skala der therapeutischen Wirksamkeit mit an oberster Stelle. Das breite Spektrum der Verwendungszwecke liefert Aufschluss darüber, wie sehr man diese tierische Materie als Arznei geschätzt hat. Der Einfluss durch die medizinischen Traktate der Spätantike ist markant, doch sind deren Anleitungen nicht immer bindend. Vielmehr bildete die zeitgenössische Lehre eine ganze Reihe neuartiger, ungleich komplexerer Verwendungsweisen aus. Diese wurden wiederum von der Volksmedizin moduliert und mit abergläubischen Vorstellungen durchwirkt, die in den Bereich der sympathetischen Magie reichen. Der mit den Tieren überlieferte volkstümliche Aberglaube hat allerdings bis zum Spätmittelalter kaum überlieferte Spuren hinterlassen. Die den häretischen Sekten nachgesagten Praktiken sind als echte Dokumente des Volksglaubens kaum anzuerkennen, denn sie stellen im Grunde genommen Propagandamaterial für die rigide Ausmerzungen des Ketzerischen dar. Das Interesse der Geistlichkeit an den im Volk kursierenden Ideen

und damit der verbundene Eifer einer umfassenden Dokumentation, wuchs sukzessiv mit den Repressionswellen gegen vermeintliche Hexen und Hexer an. Die wertlosen Geständnisse schienen die Brisanz der Dämonenkröte noch zu bestätigen.

Abgesehen von ihrem medizinischen Nutzen sah die mittelalterliche und frühneuzeitliche Gesellschaft die Froschlurche als „wertlos“ an, da sie weder Fleischlieferanten im eigentlichen Sinne darstellten noch in der Landwirtschaft Verwendung fanden. Selbst die diabolische Katze machte sich noch als Mäusefängerin nützlich. Allerdings konnten die Tiere in der symbolischen Umkehrung auch Glück und Reichtum bringen: Kröten führen zu unterirdischen Schätzen und Frösche kündigen Kindersegen an. Diese lichtereren Momente sind jedoch erst in den Quellen des jüngeren Volksglaubens nachzuweisen. In der mittelhochdeutschen Dichtung, die vor allem die Kröte kennt, geht es ausschließlich um den Aspekt der Sexualität. Das dem Tier nachgesagte übersteigerte Sexualverhalten und die mit der Luxuria-Gestalt bildhaft gewordene dämonisierte - weibliche - Sexualität in der Nachfolge Evas regte dort entsprechende Metaphern an.

„Wissenschaftliche“ Fragestellungen gewannen erst seit dem 12. Jahrhundert an Bedeutung. Der Wendepunkt war erreicht, als man die philosophischen Werke des Aristoteles und den Beitrag der arabischen Wissenschaft wieder entdeckte. Die am realen Tier beobachteten Verhaltensweisen gaben Anlass zu detaillierten Spekulationen, vor allem die Metamorphose der Froschlurche wurde aufmerksam betrachtet. Doch noch interessierten sich die Enzyklopädisten in erster Linie für den „Charakter“ von Frosch und Kröte. Dieser würde sich durch Feigheit auszeichnen. Außerdem sei das Tier mit unrechten Menschen zu vergleichen, da es endlos Laut gebe. Selbst die frühneuzeitlichen Betrachtungen, die das tierische Verhalten bei

weitem präziser darstellen, hielten noch an der Neigung zum Moralisieren fest. Von den mit der Kröte verknüpften Phantasmen erwies sich der Glaube an den „Krötenstein“ im Kopf des Tieres am beständigsten.

Die mittelalterlichen Schilderung der Froschlurche - einmal Dämonen- und Gifttier, dann feige, laute und wandelbare Gestalt - hat die Vorstellungswelt bis in die Neuzeit geprägt. Die mit diesen Tieren verbundene Symbolik wirkt selbst noch in der Gegenwart. Man trifft auf sie, wenngleich in deformierter oder verblasster Form, in heutigen Darstellungen des liebenswerten, „verhexten“ Froschprinzen und der „garstigen“ Kröte sowie in einigen Redewendungen.

## 5. FROSCH UND KRÖTE IN BILDKÜNSTLERISCHEN ERSCHEINUNGSFORMEN

In der bildenden Kunst des Mittelalters treten Tiere und zoomorphe Gestalten sehr häufig auf, und zwar in drei verschiedenen Darstellungszusammenhängen. Entweder erscheinen sie als reines Ornament, als Vermittler symbolischer - und magischer - Botschaften oder sie sind thematisch klar umrissene Umsetzungen von narrativen Texten ins Medium des Bildes.<sup>198</sup> Letztgenannter Bereich der Text-Verbildlichung umfasst religiöse und profane Themen. Für das frühe Frosch- und Krötenbild in der kirchlichen Kunst bildeten biblische Sujets die Vorlage, zuvorderst die apokalyptischen Froschdämonen. Die dort konstituierte Bedeutung prägte den *sensus moralis* der Froschlurche auf Dauer. Frosch und Kröte erfuhren im Vergleich zu anderen christlich interpretierten Tieren (Löwe, Schlange, Taube etc.) wenig bildliche Umsetzung. Dennoch sind sie in den wichtigsten Kunstgattungen anzutreffen. Auch wurden sie wie kaum eine andere Kreatur mit Sexualität und Weiblichkeit verknüpft. Überhaupt rühren die Froschlurche am Dunklen, d.h. am moralisch Schlechten. Der gestalt waren sie Bedrohung und Mahnung zugleich.

Im Folgenden gilt es den spezifischen Symbolweg des Frosch- und Krötenbildes von den Anfängen in der Buchmalerei über die Monumentalkunst bis hin zur spätmittelalterlichen Tafelmalerei zu untersuchen. Dabei ist es wichtig zu klären, welche Wertung eine Gattung jeweils favorisierte und modifiziert weitergab. Grundsätzlich kann man sagen, dass Frosch und Kröte nie als Elemente reiner Ornamentik auftreten. Der Frosch - und mit ihm auch die Kröte - ist zu sehr der biblischen und exegetischen Reputation verhaftet, dass er kaum als Drölerie in Frage kommt. Für die richtige Einschätzung sind weiterhin die Tiere wichtig, die zusammen mit Frosch

---

<sup>198</sup> DINZELBACHER, PETER (Hg.): Mensch und Tier in der Geschichte Europas, Stuttgart 2000, S. 243.

und Kröte erscheinen. Sie bestätigen entweder die negative Deutung oder eröffnen - in zwei konkreten Fällen - die Möglichkeit einer positiven symbolischen Verwendung. Es wird versucht, die jeweiligen Bildquellen zu bestimmen und sie in die Zusammenhänge symbolischen Verstehens einzubetten.

## **5.1 DER BIBLISCHE MOTIVKREIS**

### **5.1.1 APOKALYPSE-HANDSCHRIFTEN**

Die literarische Wurzel für die christliche Deutung der Froschlurche stellt der apokalyptische Bericht dar. Beim endzeitlichen Geschehen verkörpern sie gleichsam den Auswurf der dämonischen Trinität von Drache, Tier und Lügenprophet. Sie werden von diesen Wesenheiten ausgespieen und verteilen sich über die ganze Welt, um die Herrscher zum Krieg gegen Gott zu sammeln. In den Fröschen haben Dämonen-geister Gestalt angenommen, die als Sendboten die Lästerungen ihrer satanischen Urheber ausstreuen, namentlich Götzendienst und Hurerei. Das sexuelle Moment spielt zwar eine untergeordnete Rolle, gehört aber über die Gestalt der Hure Babylon, die vom „Tier aus dem Meer“ getragen wird, zum festen apokalyptischen Kanon. Hier könnten die im Hochmittelalter bildhaft gewordenen sexuellen Implikationen für die Froschlurche ihren Anfang genommen haben. Die Hure, „Babylon magna“, wesenhaft Repräsentantin des Polytheismus und explizit Symbolgestalt des römischen Imperiums<sup>199</sup>, wird in bildlichen Darstellungen als Frau vorgeführt und deren Verderbtheit durch eine gezierte Gestik betont. Oft trägt sie eine Mauerkrone oder einen Turban auf dem Kopf und einen Becher in der Hand. Über ihr siebenköpfiges Reittier steht die Hure in Kontakt zur dämonischen Trinität. An

---

<sup>199</sup> LURKER, MANFRED: „Apokalypse“, in: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart <sup>4</sup>1988, S. 42.

der Sendung der Geister hat sie jedoch keinen Anteil. In den Illustrationen kommt es dennoch vor, dass die Vision der Hure und die der Froschgeister - in freier Umgestaltung des Textes - auf einem Bild zusammengefasst sind. Eine szenische Durchdringung der Visionen findet dabei aber nicht statt, so dass die Hure an keiner Stelle tatsächlich mit den Fröschen in Berührung kommt.

Die Aussendung der Froschgeister schildert einerseits die irdische Herrschaft des Bösen, andererseits illustriert sie in der Folge die Empfänglichkeit der Menschheit für die Lästerungen Gottes. Mit der Aussendung wird zugleich das Bild der antichristlichen Trinität eingeschaltet, die sich der Erde bemächtigt und einen schrecklichen Machtkampf bewirkt, in welchem sie zuletzt unterliegt. Der Auftakt zum Kampf ist eine der Hauptszenen in den apokalyptischen Handschriften, denn dort bietet sich Möglichkeit einer Gesamtschau auf das dämonische Potential in der Welt. Für den Untersuchungsgegenstand erschloss sich mit der apokalyptischen Vision die erste kirchlich sanktionierte Plattform für die bildliche Darstellung.

Aus dem altchristlichen Bilderkreis sind keine Apokalypse-Zyklen überliefert, gleichwohl sind sie spätestens vom 6. Jahrhundert an vorauszusetzen.<sup>200</sup> Der visionäre Text, gegen Ende des 1. Jahrhundert von einem pseudonymen Verfasser erstellt, stieß zunächst auf erhebliche Kritik.<sup>201</sup> Erst die für das Christentum günstige politische Entwicklung unter Konstantin und die Überwindung theologischer Spannungen (u.a. Chiliasmus-Diskurs) ebneten den Weg für eine bildliche Auseinandersetzung mit den Endzeitvisionen. Die Darstellungen blieben zunächst lange beschränkt auf die Wiedergabe christologisch interpretierbarer Bildsymbole, dar-

---

<sup>200</sup> Vgl. HOFMANN, FRIEDHELM: Mittelalterliche Apokalypsedarstellungen, in: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag (hg. von Richard Gassen u. Bernhard Holeczek), Kat. Ausst. Ludwigshafen a.R. 1985, S. 23f.

<sup>201</sup> Vgl. NIGG, WALTER: Das ewige Reich. Geschichte einer Hoffnung, Zürich <sup>2</sup>1954, S. 70ff.



unter bevorzugt das Motiv der Majestas Domini mit den vier apokalyptischen Tieren. Letzteres wurde in monumentaler Ausgestaltung zum Zeugnis des christlichen Sieges. Die breite Schilderung der Endzeitvisionen fand sich hauptsächlich in den illustrierten Handschriften, wo die altchristlichen Bildelemente, angereichert mit textgetreuer Phantastik, fortlebten. Hier treffen wir erstmals auf den Frosch.

Den für das Froschbild wesentliche Vorgang des Ausspeiens lösen die apokalyptischen Bilderkreise unterschiedlich.<sup>202</sup> In den nordspanischen Handschriften des 10. bis 13. Jahrhunderts, die alle den in Asturien entstandenen Apokalypse-Kommentar des Beatus von Liébana aus dem Jahre 784 illustrieren, fällt ein stegähnlicher Kontakt zwischen Froschgeist und Dämonenmaul auf, welche die Deszendenz des Sendboten bildhaft unterstreicht. Das Beispiel einer Beatus-Handschrift aus der Zeit zwischen 930 und 950 zeigt außerdem, wie statisch dieser Steg aufgefasst ist und dieser bis ans Hinterteil des Tieres reicht (**Abb. 14**). Die Frösche sind formelhaft auf die wichtigsten Merkmale reduziert und mit auffallend großen Augen dargestellt. In abstrahierter Gestalt finden auch die drei Wesen zusammen, die, wie fast durchgängig in den Beatus-Handschriften, als Schlange, löwenähnliche Bestie und Mensch auftreten. Sie sind in der Reihenfolge ihres Erscheinens angeordnet, wobei ihre Figuren einander nicht überschneiden. Stellvertretend für die Herrscher stehen dem Propheten drei Figuren gegenüber, auf die der untere Frosch unmittelbar zuspringt.

Stilistisch gehört die Illustration dem mozarabischen Kunstkreis an, der generell für die frühen Beatus-Handschriften prägend war. Spätestens seit dem 8. Jahrhundert entwickelte sich ein Stil, für den die stark vergrößernde Reduktion antiker Formsprache zum Flächigen, zur formelhaften Figurenzeichnung typisch ist. Auch die

---

<sup>202</sup> Vgl. NEUSS, WILHELM: Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration, 2 Bde., Münster/Westfalen, 1931.

charakteristische strichelnde Binnenzeichnung ist hier anzutreffen, so deuten bei den Fröschen kurze, diagonale Striche die Hautstruktur an.

Als die Vision das endgültige Gericht über alle Menschen ankündigt, das durch sieben Engel, die Schalen des Zornes über die Erde ausgießen, vollzogen wird, kommt auch das Ende für die drei teuflischen Wesen.<sup>203</sup> Das Tier und der Lügenprophet sowie deren Anhänger finden den Feuertod, der Drache wird im Abgrund gefesselt und einstweilen unschädlich gemacht. Die fünfte der sieben Schalen trifft den Thron des Tieres, über dessen Reich Finsternis kommt, woraufhin sich die Menschen vor Angst die Zunge zerbeißen; die sechste Schale ergießt sich in den Euphrat.

Die einzelnen Stufen der Bestrafung werden häufig komprimiert dargestellt, was zuweilen mit einer gewissen Vereinfachung und zeichenhaften Darstellung einhergeht. Am Beispiel einer Illustration aus der Gruppe der nordostfränkischen Apokalypse-Handschriften soll diese Simplifizierung erläutert werden. Entnommen ist das Beispiel der repräsentativen Handschrift dieser Gruppe, der im ersten Viertel des 9. Jahrhunderts entstandenen Trierer Apokalypse.

Die kolorierte Federzeichnung vereint szenisch die Ausgießung der fünften und sechsten Schale mit der Sendung der drei Geister (**Abb. 15**). Himmlische und irdische Sphäre sind strikt getrennt, wie auch der Text eine antithetische Begrifflichkeit benutzt (oben - unten; Licht - Finsternis). Im unteren Teil des Bildes treffen Tier, geflügelter Satansdrache und Prophet aufeinander. Oben wird die Reihe der Racheengel ansichtig, von denen zwei ihre Schalen leeren. Der Zorn der fünften Schale trifft hier das Tier selbst, die sechste ergießt sich in den von oben nach unten

---

<sup>203</sup> Offb 14, 6-20.

fließenden Euphrat. Über dem Fluss tritt die Personifikation der Sonne auf, die sich dem sechsten Engel zuwendet und auf dessen Schale weist. Der Text schildert, wie die Sonne den Fluss austrocknet, und dadurch der Weg frei wird für die Könige des Ostens.<sup>204</sup>

Der Satansdrache steht dem Tier in Augenhöhe gegenüber, raumgreifend windet sich sein Leib nach unten. Hinter ihm steht der Seher Johannes. Unter dem Drachen wiederum ist die vergleichsweise winzige Gestalt des falschen Propheten auszumachen. Die drei Wesen speien jeweils einen Frosch aus. Offenbar um das geisterhafte Schweben anschaulicher zu machen, spreizen die Frösche ihre Extremitäten weit vom Körper. Notwendig sind diese Sendboten in der Schalenvision nicht, da bereits die Vergeltung ihrer Herren im Gange ist. Somit liegt der Schluss nahe, dass den Fröschen nunmehr vor allem attributiver Charakter zukommt und sie die - geändigte - Gefährlichkeit der satanischen Mächte visualisieren.

Die szenische Komprimierung der Schalenvision stellt kein spezifisches Kennzeichen der fränkischen Handschriften dar. Auch in der dritten bedeutenden Gruppe der Apokalypse-Handschriften stößt man darauf, wenngleich stilistisch entwickelter. Wichtigstes Werk dieser im oberdeutschen Alpenraum entstandenen Gruppe ist die Bamberger Apokalypse, für die vermutlich Kaiser Otto I. um das Jahr 1000 den Auftrag gab.<sup>205</sup> Sie entstammt der Reichenauer Malschule und entwirft in fünfzig Illustrationen die Endzeitthematik in einer einfachen, zugleich monumentalen Bildersprache. Die ausgewählte Illustration fasst auf einem Bild drei der Schalenvisionen zusammen (**Abb. 16**). Im oberen Bildfeld stehen drei sich herabneigende Engel in einer Reihe und gießen aus Hörnern den durch dünne rote Linien sichtbaren göttlichen Zorn auf die Erde. Der Inhalt der vierten Schale trifft zwei Männer, die

---

<sup>204</sup> Vgl. SCHILLER, GERTRUD: Die Apokalypse des Johannes, in: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 5, Gütersloh 1991, S. 134.

<sup>205</sup> <http://www.alma-larsson.de/apokalypse.htm> (08/2001). Später gelangte die Handschrift durch Heinrich II. als Schenkung an das Stephansstift nach Bamberg.

sich gegen die Hitze der glutrot gefärbten Sonne zu schützen versuchen. Sie nehmen die Strafe der fünften Schale vorweg, indem sie gleichzeitig ihre Zungen zerbeißen. Ein dritter Mann hebt seine Arme zum Himmel empor, vermutlich vertritt er die Verfluchten. Die fünfte Schale ergießt sich in den Rachen des Tieres, die sechste in den Euphrat, aus dem zwei gehörnte Wesen aufsteigen. Diesen entspringt aus den weit geöffneten Mäulern jeweils ein Frosch. Der linke Froschgeist schwebt bereits hoch in der Luft, während der rechte gerade dem Maul seines Herrn entwichen ist. Der Evangelist beobachtet von der rechten unteren Ecke aus die Szene.

Die Farbgebung ist in der Bamberger Apokalypse nicht zufällig gewählt. Sie differenziert die einzelnen Sphären und weist ihnen einen religiösen wie psychologisch-ästhetischen Symbolwert zu. Für den irdischen Bereich herrschen dunkle Erdfarben vor und ein gräuliches Blau bestimmt das Wasser. Dunkelheit meint spirituelles Dunkel, worin der endzeitliche Mensch und die dämonischen Kräfte versinken. In der vorliegenden Illustration trägt die purpurne Sonne die reinigende Glut des Göttlichen in die Welt. Die Lichtfarben Purpur und Gold verbieten sich wesentlich für die personifizierten satanischen Dynamiken. Deren Schattenexistenz visualisiert das dunkle Farbschema. Demgemäß finden wir die Froschgeister und ihre Herren koloriert.

In den Apokalypse-Handschriften erstaunt die oft nahezu naturgetreue Wiedergabe der Frösche. Diese zu identifizieren fällt auch ohne Textkenntnis nicht schwer. Die Draufsicht überwiegt und gelegentlich haben sie - in den hochmittelalterlichen Handschriften - eine fast menschliche Physiognomie.<sup>206</sup> Bis zur Unkenntlichkeit vereinfacht sind sie nur in seltenen Fällen, etwa in der Oxforder Apokalypse (Haimocodex) aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die dreispaltige Illustration deutscher Provenienz schildert im oberen Bildfeld den Empfang der

---

<sup>206</sup> Z. B. Berliner Beatus (Lombardei, nach 1150). Staatsbibliothek Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. 2° 572a, fol. 82v.

Schalen, im mittleren deren Ausgießung und unten beschränkt sich die Darstellung auf das Bild des Drachen mit drei Fröschen, der Hure und Johannes, der vom Engel unterwiesen, die Visionen schaut (Abb. 17). Die Frösche sind naiv und vergleichsweise wenig sorgfältig ausgeführt. Auch schweben sie nicht, sondern drängen sich dicht am Boden. Die dämonische Trias beschränkt sich hier auf die Schlange, der ein bauchig-längliches Gebilde aus dem weit geöffneten Maul ragt. Ein Frosch ist kaum darin zu erkennen. Ähnliche Gebilde ragen aus dem hinteren und vorderen Maul des Tieres, das rechts als Reittier der Hure auftritt. Möglicherweise deuten sie den satanischen Gifthauch an.

Die vorgestellten Zyklen veranschaulichen exemplarisch das Eintreffen des Froschbildes in der christlichen Kunst. Unter den Erscheinungen höherer Dunkelmächte gehört das Tier zu den wenigen, bei denen die Sorgfalt der Naturbeobachtung spürbar wird. Es war in der alltäglichen Umwelt erfahrbar und bot naturgemäß wenig Visionäres. Eine größere Herausforderung für die Illuminatoren stellten zweifellos die phantastischen Mischwesen oder die apokalyptischen Reiter dar. Die Dämonengeister sind als wirkliche Frösche aufgefasst, deren irrales Moment darin besteht, durch die Luft zu fliegen. Dass sie dabei aus dem Maul von drei Schreckensgestalten hervorkommen, belegt bildhaft ihre Abstammung. Die Kennzeichnung des Satanischen am Tier selbst erfolgt vergleichsweise zurückhaltend und vornehmlich über das Kolorit. In Beatuszyklen wird dies auch durch die Ausstattung mit einem menschenähnlichen Gesicht versucht. Das Mittel des partiellen Anthropomorphismus hat auch die französische Bauplastik für das Froschbild gebraucht und das Tier dergestalt in den Gerichtskontext integriert. Das steinerne Abbild folgt in diesem Fall bildhaft der Illustration und bestätigt somit die Vorbildfunktion der Buchmalerei für die Bauplastik im Allgemeinen.

Die grundsätzliche Frage, weshalb die Sendboten überhaupt als Frösche benannt werden, kann die nähere Betrachtung der Adressanten erhellen. Denn zwei von ihnen entstammen den Lebelementen des realen Amphibiums; der Pseudoprophet kommt aus den Tiefen der Erde, das Tier entsteigt dem Wasser. Der Drache hat prinzipiell eine besondere Verbindung zum Wasser. Bezug nehmend auf Psalm 74, in dem es heißt, dass Gott im Wasser die Häupter der Drachen zermahlt hat, und auf vorchristliche Traditionen von Reptilien als Quellenhüter, lauern Drachen an Seen und Quellen auf ihre Opfer.<sup>207</sup> Wie der Frosch enthält der Drache tödliches Gift, was seine Gefährlichkeit noch steigert. Doch reichen diese Analogien allein noch nicht aus, um das Motiv des Ausspeiens plausibel zu erklären. Nicht unwichtig ist in diesem Kontext die Tatsache, dass das Spucken im zeitgenössischen römischen Aberglauben von großer Bedeutung war, vor allem als unheilabwehrende Maßnahme.<sup>208</sup> In der bewussten Abgrenzung zum Heidnischen konnte dieses zauberische Mittel nicht toleriert werden, es sei denn, im sympathethischen Sinne, um damit die feindlichen geistig-religiösen Mächte zu charakterisieren.<sup>209</sup> Der Frosch, den schon das Alte Testament als Verkörperung dämonischer Mächte kannte, eignete sich im Besonderen für die Diskreditierung des Glaubensfeindes. Das Motiv des dämonischen Frosches fand der Verfasser oder Verfasserkreis der Apokalypse vermutlich bereits in der jüdischen Metaphorik vor. Anders als beim apokalyptischen Froschgeist stand dort das Tier auch im Dienst Gottes, denn es war Teil einer Strafe, die über die Ägypter verhängt wurde, da sie die Israeliten nicht ziehen ließen. Diese Strafe war um so eindrucksvoller und empfindlicher, als sie aus dem für die Ägypter

---

<sup>207</sup> PAUL-STENGEL, CAMILLA: Schlangenspuren. Reptilien in der Kulturgeschichte, a.a.O. S. 169ff; JÜLICH, THEO: Habitatio draconum, in: Gottesfurcht und Höllenangst. Ein Lesebuch zur mittelalterlichen Kunst, Darmstadt 1993, S. 137.

<sup>208</sup> Plin. nat. 28, 35ff.

<sup>209</sup> Im europäischen Volksglauben lebte das Motiv des Frosches (der Kröte), der aus dem Mund (des Sünders) springt, bis in die jüngere Zeit fort. Reichste Quelle stellt diesbezüglich die Märchen- und Sagenliteratur dar. Im Grimmschen Märchen *Die Eselshaut/Das Eselein* (KHM 144) hüpfen Kröten einer „bösen Frau“ aus dem Mund, sobald sie diesen öffnet. Auch das Speien wurde wiederholt mit Frosch und Kröte in Verbindung gebracht. Vgl. BÄCHTHOLD-STÄUBLI, HANNS: „Spucken“, in: HWDA, Bd. 8, a.a.O. Sp. 339f: „Spuckt ein Kind ein anderes an, so wächst ihm eine Kröte zum Munde heraus (Erzgebirge).“

heiligen, sonst nur Segen bringenden Nil hervorging. Zugleich dürfte es ein Angriff auf die ägyptische Tierverehrung gewesen sein.

Erst die Apokalypse nimmt dem Frosch diesen lichten Anteil, im Sinne Gottes zu wirken, d.h. dessen Werkzeug zu sein, und führt eine umfassende Dämonisierung durch.

### **5.1.2 ERSCHAFFUNG DER TIERE**

Die im frühen Christentum für viele Tiere entwickelte Polysemie, wobei ein und dasselbe Tier völlig Gegenteiliges bedeuten kann, ist bei Frosch und Kröte literarisch kaum ausgebildet. Verantwortlich dafür zeigt sich hauptsächlich die mehrfache Brandmarkung seitens der Mose-Bücher und der Endzeitschilderung. Das von Jahwe überlieferte Gebot verwirft den Frosch als „unrein“ und belegt ihn mit einem Verzehrtabu. Desgleichen sei er wie alles „was auf Erden schleicht und alles was auf dem Bauch kriecht“ zu meiden.<sup>210</sup> Allein der Umstand, dass der sonst verabscheute Frosch die Aufgabe erfüllt, mit der er von Gott betraut worden war, erhellt diese Signifikanz ein Stück weit.

Der Dämonisierung stand das Erleben der Froschlurche - wie der Tierwelt im Ganzen - als direkte Erscheinungsweise des Göttlichen gegenüber. Somit bot selbst das „Gewürm“ der Erde Anschauung für eine Idee des Göttlichen.<sup>211</sup> Der mittelalterliche Mensch war angehalten, in der Schöpfung, in der Tier- und Pflanzenwelt, die Spur Gottes aufzusuchen und zu verfolgen, bis er bei Gott anlangt. Im 12. Jahrhundert standen sich die Offenbarung in der Schrift und die in der Natur gleich-

---

<sup>210</sup> Lev 11, 41f.

<sup>211</sup> Gen 1, 24 (jumenta, bestiae und reptilia).

wertig gegenüber.<sup>212</sup> Die Auffassung, dass die ganze Schöpfung bedeutungshaltig ist und auf Gott verweist, initiierte die Metapher vom „Buch der Welt“. Danach hat Gott die giftigen, hässlichen und gefährlichen Tiere willentlich als Zeichen (*figurae*) seines unsichtbaren Wesens in die Welt gesetzt. Diese Zeichen galt es zu durchschauen und ihren inneren Wert zu deuten. Die Existenz von Lebewesen, die als Inkarnationen böser Mächte geschaut wurden, lehrte die Gläubigen, dass Satan und Sünde in der Welt präsent sind, und appellierte so mittelbar an einen frommen Lebenswandel. Man findet diese Konzeption - unter Berücksichtigung antiker naturwissenschaftlicher Meinungen - bereits bei Basilius, der die Tierseele für irdisch und damit vergänglich hält. Im Genesiskommentar von Basilius heißt es, dass sich die Menschen nicht vor den giftigen Tieren ängstigen sollten und den Schöpfer für deren Existenz tadeln, denn Gott habe diese Tiere gleichsam als Pädagogen geschaffen, um die Menschen durch Plagen zu erziehen.<sup>213</sup>

Den Naturerscheinungen wurde damit jede Eigengesetzlichkeit abgesprochen; alles unterlag göttlichem Willen oder war zumindest mittelbar Gott unterworfen. Vor diesem Hintergrund wird das zunächst geringe Interesse am zoologischen Eigendasein der Tiere verständlich, denn wenn Gott allgewaltig ist und so jederzeit in die Natur eingreifen kann, wird die Eigenart natürlicher Wesen zweitrangig. Erst im ausgehenden 11. Jahrhundert begannen Theologen die Tierwelt auch vom Natürlichen her zu sehen. Das Wirken Gottes wurde dabei keineswegs geleugnet, doch mehr in einer Mittlerrolle zwischen Lebewesen und schöpferischem Wesen der Natur gesehen.<sup>214</sup> Die Anhänger dieser neuen an der Natur orientierten Richtung glaubten neben den göttlichen Willensäußerungen auch rein natürliche Erklärungen nachweisen zu können. So hebt etwa Peter Abaelard in seinem Kommentar zur Schöpfungsgeschichte hervor, dass „die Kraft, die den natürlichen Erscheinungen

---

<sup>212</sup> MICHEL, PAUL: Tiere als Symbol und Ornament, a.a.O. S. 47f.

<sup>213</sup> Basilius, Hexameron, 9.

<sup>214</sup> Zur Naturdiskussion im 12. Jahrhundert siehe NITSCHKE, AUGUST: Verhalten und Bewegung der Tiere nach frühen christlichen Lehren, a.a.O. S. 242.



eigen sei, ihnen bei der Erschaffung der Welt von Gott verliehen wurde“.<sup>215</sup> Den Lebensgeist der Tiere führt Abaelard auf die Elemente zurück. Bei allem aber bleibt Gott der alleinige Schöpfer. Auch für Hildegard von Bingen stellen sich die Elemente als Vitalbereiche dar.<sup>216</sup> Bei ihr bringen sie jedoch nicht die Seele, sondern den irdischen Leib hervor. So schreibt Hildegard, dass Pflanzen dort wachsen, wo Erde, Regen und Sonne zusammenwirken. Tiere werden giftig, wenn sie aus der Erde im Inneren, wo sie bereits verfault ist, kommen.

In diesen, hier in Ansätzen aufgezeigten, religionsphilosophischen Diskurs führt uns bildhaft eine Miniatur aus dem „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landsberg hinein, die sich der Schilderung des fünften und sechsten Schöpfungstages widmet (**Abb. 18**). Das Bild leitet die einst für den Unterricht bestimmten Ausführungen über alttestamentarische Begebenheiten und Prophetien ein. Die Bedeutung des „Wonnen-Garten“ mit seinen über 300 Miniaturen als geradezu enzyklopädisches Handbuch des Wissens und der Heilswahrheiten des ausgehenden 12. Jahrhunderts ist hinreichend untersucht.<sup>217</sup> Was die Miniatur für die vorliegende Untersuchung qualifiziert, ist die Kröte im Schöpfungskreis, denn sie kam bis dahin in der entsprechenden Ikonographie nicht vor. Neu war generell die Vielzahl der Tiere. Zuvor vertraten meist nur Fische kollektiv das Element Wasser. Hinzu kommt hier, dass an den Tieren ihre natürlichen Eigentümlichkeiten hervorgehoben werden.

---

<sup>215</sup> Peter Abaelard (1079 - 1142), *Expositio in Hexameron*. ROMIG, M.R.: A Critical Edition of Peter Abaelard's *Expositio in Hexameron*, Los Angeles 1981, S. 64ff. Vgl. NITSCHKE, AUGUST: Verhalten und Bewegung der Tiere nach frühen christlichen Lehren, a.a.O. S. 243.

<sup>216</sup> Hildegard von Bingen, *Causae et curae* (Von den Ursachen und der Behandlung von Krankheiten, Augsburg 1997, S. 34).

<sup>217</sup> ROTT, H.G. UND WILD, G. (Hg.): *Hortus deliciarum*. Der „Wonnen-Garten“ der Herrad von Landsberg. Eine elsässische Bilder-Handschrift aus dem 12. Jahrhundert, Mülhausen/Elsass 1944; GILLEN, OTTO: *Ikonographische Studien zum „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landsberg mit besonderer Berücksichtigung des Jüngsten Gerichts*, Berlin 1931. Die Originalhandschrift (1175 - 1185) verbrannte 1870 in der Straßburger Dominikanerkirche. Nur Textauszüge und ein Teil der ursprünglich 336 Bilder sind erhalten.

Die Miniatur stellt den Schöpfer als präexistenten Christus dar, welchen sie nimbiert und mit seitlich erhobenen Armen ins Bildzentrum rückt. Etliche Land- und Wassertiere sind hier versammelt, unter ihnen drei Fabelwesen, namentlich Greif, Einhorn und ein Elefant mit Wildschweinhauern statt Stoßzähnen. Die realen Tiere sind in ihrer Gestalt gut erfasst und im Fall der Katze, die eine Maus zu fassen versucht, sogar im natürlichen Verhalten beobachtet. An den Ufern des mit Wellenlinien schematisch gezeichneten „Urmeeres“ türmen sich nach hinten gestaffelte Felsplateaus, die den Landtieren als eine Art Bühne dienen. Die Schöpfergestalt schreitet durch die sich öffnende Schlucht und setzt dabei das linke Bein nach vorn, während das rechte hinter der Horizontlinie verschwindet. Trotz der erkennbaren Unbeholfenheit überzeugt das monumentale Auftreten des Schöpfers, dessen statuarisches Gewand die majestätische Erscheinung unterstreicht. Am linken Ufer ist eine Kröte auszumachen, deren füllige Gestalt und punktierte Haut sie eindeutig als solche ausweisen. In ihrer Nähe halten sich noch eine Schlange und eine Eidechse auf. Wie alle gezeigten Tiere blickt die Kröte ihren Schöpfer an.

Die Achtung des natürlichen Bereichs, die hier spürbar wird, steht im Einklang mit dem damaligen Denken, dass alle Ereignisse dem harmonischen Willen Gottes unterliegen und sich in den Prozess der Heilgeschichte eingliedern lassen. Die Deutung der Ereignisse lässt sich nach diesem Gedanken allein durch die Heilgeschichte finden. Für das Tier bedeutet dies, dass es trotz manchem Fehl (Gift etc.) der Schau Gottes dient und im Schöpfungszusammenhang symbolisch-christologisch als Präfiguration der gestalterischen Kraft Christi dient. Die Tiere sind hier keiner symbolisch-allegorischen Deutung auf Tugenden und Laster unterworfen. Für die Kröte bedeutet diese Lesart eine wichtige Feststellung, denn die Zeit kennt sie in erster Linie als Höllentier und Attribut der Luxuria.

Die Genesis berichtet, dass die Tiere zeitlich zwischen den Pflanzen und den Menschen erschaffen wurden. „Damit ist ganz selbstverständlich eine Gemeinschaft von Mensch und Tier hergestellt“, induziert Camilla Paul-Stengel und verweist folgerecht auf den Psalmisten, der wissen lässt, dass sowohl dem Menschen als auch dem Tier die Gerechtigkeit und Hilfe Gottes zustehen.<sup>218</sup> Ein an sich dämonisches Tier wie die Kröte kann demzufolge auch unter göttlichem Schutz stehen und als ein von Gott geschaffenes Wesen Baustein im Heilsplan darstellen. In solcher Ambivalenz steht die Kröte einmal für das Teuflische, ein anderes Mal für das Göttliche. Schon der *Physiologus* belehrte dahingehend die Leser: „Von doppelter Art - löblich und tadelich - ist alle Kreatur“.<sup>219</sup>

Die Froschlurche zeigen sich in nachfolgender Zeit vergleichsweise selten in Schöpfungsbildern. Ein bekanntes Beispiel aus späterer Zeit ist der Holzschnitt von Lucas Cranach d. Ä. von 1534 (**Abb. 19**). Auf dem Vorsatzblatt aus der Lutherbibel ist Gott zu erkennen, der von oben auf sein Sechstageswerk schaut und dieses segnet. Die einzelnen Stufen der Schöpfung sind in einer im Kreis zusammengefassten Szene kumulativ-narrativ dargestellt, was als symbolischer Ausdruck für das harmonische Eingebettetsein in Gottes Schöpfung verstanden wurde. Die Geschöpfe der letzten Schöpfungstage erblickt man dabei wie durch ein Guckloch, das den Blick auf eine Miniaturlandschaft fokussiert. Die naturalistisch dargestellte Kröte platziert Cranach am Ufer eines Paradiesflusses, der mit den anderen drei Flüssen diese Landschaft respektive die Weltgegenden durchzieht. Wie so oft wird die Kröte in der Draufsicht abgebildet. Ein Kranich oder Storch beugt sich zu der Kröte hinab,

---

<sup>218</sup> Ps 36, 7: „Herr, du hilfst Menschen und Tieren“; PAUL-STENGEL, CAMILLA: Schlangenspuren, a.a.O. S. 36f.

<sup>219</sup> Berner Physiologus, fol. 9 v. Zitiert nach SCHMIDT, HEINRICH U. MARGARETHE: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst: Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik, München 1981, S. 18.

offenbar um sie zu schnappen. Die Gefährdung durch den Vogel will nicht so recht zu der paradiesischen Idylle passen, gleichwohl ist sie der Natur abgeschaut. Die Naturbeobachtung hat Cranach in anderen Werken, etwa in seinen Vogelstillleben noch profunder umgesetzt.

In anderen biblischen Geschichten, die Gelegenheit bieten, eine reiche Fauna darzustellen, etwa die Namensgebung der Tiere durch Adam (Gen 2, 19f), in der Ikonographie des Mittelalters „*vocatio animalium*“ genannt, oder die Geschichte von der Arche Noah (Gen 7), kommen die Froschlurche nicht vor. Über die Gründe ist nur zu mutmaßen. Dem Bericht nach hatte Noah den Auftrag, auch „zwei unreine Tiere“ mitzunehmen, wobei allerdings offen bleibt, um welche es sich dabei handelt. Die Ikonographie der Sintflut kennt weder Frosch noch Kröte, was vielleicht schlicht in einem Missverhältnis der Proportionen seine Ursache hatte. Die Arche, in den Verbildlichungen meist über mehrere Stockwerke hoch, nimmt oft nur Paare größerer Tierarten auf, die alle anderen repräsentieren.

Bei der Namensgebung, welche typologisch auf die spätantike Hirtendichtung zurückgeht, nimmt sich der Mensch als Krönung der göttlichen Schöpfung das Tier zum Gefährten, indem er ihm Namen gibt, und ist zugleich auch sein Meister. „So wie Orpheus im Leierspiel die Tiere besänftigt und sie durch seine Musik im friedlichen Miteinander vereint, so ist es Adam gegeben, in der Nennung der Namen die Einheit der göttlichen Schöpfung sinnfällig zu machen.“<sup>220</sup> In der bildlichen Darstellung des friedlichen Miteinanders von Mensch und Tier in paradiesischer Idylle nimmt oftmals mehr das exotische Tier Raum ein als das alltäglich erfahrbare,

---

<sup>220</sup> LIST, CLAUDIA: Tiere, a.a.O. S. 259.

nicht zuletzt, um damit die Kenntnis fremder Tiere zu demonstrieren. Sogar Bestien und Mischwesen erkennen Adam als ihren Herrn an. Symbolisch spiegelt diese tierische Vielfalt die Vielfalt der Welt, die es zu ordnen und zu beherrschen gilt.

So bleiben die Froschlurche innerhalb der biblischen Urgeschichte auf das Terrain des unmittelbaren Schöpfungsaktes verwiesen, wo sie wie alle sichtbaren Dinge der Welt ein Phänomen des Göttlichen verkörpern. Innerhalb dessen ging von den Tieren gleichsam ein didaktischer Appell aus, denn ihre Gegenwart in der Welt erzieht den Menschen letztlich zur Frömmigkeit und Tugend. Die ethischen Prinzipien Gut und Böse sind in diesem Fall nicht säuberlich zu trennen; das Tier an sich ist „unrein“, dem Irdischen verhaftet, was im Grunde lebensfeindlich und bedrohlich meint, doch schafft es gerade durch seine putative Gottferne das Gute.

## **5.2            WELTGERICHT:                   SEELENWÄGUNG UND HÖLLENKESSEL**

Literarische und bildkünstlerische Zeugnisse kategorisieren die Froschlurche als Höllentiere. Sie erscheinen als Begleiter dämonischer Mischwesen, als Epitheton der Verdammten und, am häufigsten, als Kennzeichen der Luxuria. Sie sind Protagonisten in Schreckensszenarien, die mit aller Deutlichkeit das Höllenkonzent der hoch- und spätmittelalterlichen Theologie vor Augen halten.

Die Idee vom ewigen Strafort der Verlorenen speist sich aus verschiedenen, zum Teil außerchristlichen Quellen.<sup>221</sup> Als Trägerszenen der Hölle fungieren das

---

<sup>221</sup> Die Ideen vom Gericht, von der Auferstehung der Toten, vom Untergang der Welt durch Feuer usw. sind durch das Medium der jüdischen Apokalypse (Henochobuch, Zephaniaapokalypse, Weisheit Salomos u.a.) auf orientalisch-ursprünge zurückzuführen. Der Ursprung der frühchristlichen Vorstellung von Himmel und Hölle ist u.a. in den Mysterien und orphisch-pythagoräischen Seelen- und Jenseitslehren zu suchen. HENNECKE, EDGAR: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Bd. 2: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes, Tübingen 1964, S. 471.

Weltgericht und die Höllenfahrt Christi.<sup>222</sup> Eine detaillierte Ausmalung von Strafe und Heil nehmen die apokryphischen Texte vor, etwa die um das Jahr 135 verfasste Petrus-Apokalypse, in der der jenseitige Zustand im Sinne einer predigthaftern Ermahnung illustriert wird. Darin heißt es:

*„(...) Und wiederum zwei Weiber: Man hängt sie an ihren Nacken und Haaren auf, in die Grube wirft man sie. Das sind die, welche sich Haarflechten gemacht haben nicht zur Schaffung des Schönen, sondern um sich zur Hurerei zu wenden, damit sie fingen Männerseelen zum Verderben. Und die Männer, die sich mit ihnen in Hurerei niedergelegt haben, hängt man an ihren Schenkeln in diesen brennenden Ort (...). Und die Weiber verschlungen bis an ihren Nacken und werden bestraft mit großem Schmerz. Das sind also die, welche ihre Kinder abtreiben und das Werk Gottes, das er geschaffen hat, verderben. (...) Und die Milch ihrer Mütter fließt von ihren Brüsten und gerinnt und stinkt, und daraus gehen **fleischfressende Tiere** hervor, und sie gehen heraus, wenden sich und quälen sie in Ewigkeit mit ihren Männern, weil sie sie verlassen haben, das Gebot Gottes und ihre Kinder getötet haben. (...) und ein Geist des Zorns züchtigt sie [Frauen und Männer] mit jeglicher Züchtigung, und nimmer schlafendes Gewürm frisst ihre Eingeweide.“<sup>223</sup>*

Der Bericht der Petrus-Apokalypse inspirierte nachfolgende Endzeitschilderungen und Weissagungsbücher<sup>224</sup>, und, nachdem er über Jahrhunderte tradiert und variiert

---

<sup>222</sup> Mt 25,31ff; Joh 5,24-29; Bericht von der „Höllenfahrt Christi“ im apokryphen Nikodemus-Evangelium. HENNECKE, EDGAR: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, a.a.O. S. 348 - 358.

<sup>223</sup> Übersetzung des äthiopischen Textes bei HENNECKE, EDGAR: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, a.a.O. S. 475 - 480. Clemens von Alexandria erkannte die Offenbarung als Schrift des Apostels Petrus (Eusebius, Historia ecclesiae VI, 14, 1). Der Hinweis auf die ägyptische Tierverehrung (10. Kapitel) könnte - sofern es sich nicht um einen späteren Einschub handelt - auf Ägypten als Entstehungsort hinweisen. Dort heißt es: „(...) alle Götzen, das Werk von Menschenhand, und was gleich den Bildern von Katzen und Löwen, von Reptilien und wilden Tieren, und welche Bilder davon angefertigt hatten, Männer und Weiber, in feurigen Ketten, die gezüchtigt werden wegen ihrer Verirrung (...)“.

<sup>224</sup> Christliche Sibyllinen (z.B. lateinische Version der tiburtinischen Sibylle aus dem 4. Jahrhundert); Thomas-Apokalypse und Paulus-Apokalypse. HENNECKE, EDGAR: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, a.a.O. S. 471; 498ff.

worden war, Dantes Höllenszenarien.<sup>225</sup> Neben der Petrus-Apokalypse und ihrer Nachfolge waren es die Berichte namhafter Kirchengelehrter wie Augustinus oder Papst Gregor I., die das antithetische Bild von Himmel und Hölle auf Dauer prägten.<sup>226</sup> Etwa zeitgleich mit Papst Gregors Höllenbildern empfing in Gallien Bischof Gregor von Tours eine Jenseitsvision, welche erneut eine ganze Reihe von Unterweltvisionen einleitete.<sup>227</sup> Das Fundament für die Explosion der Höllenidee im Hochmittelalter war gelegt.

Spätestens am Ende des christlichen Altertums waren die Hölle und noch mehr das Purgatorium, die vorgezogene Hölle, wesentliche Themen, weniger der Schultheologie als der elementaren Volksfrömmigkeit.<sup>228</sup> Zu einem grundlegenden Wandel kam es, als die Lehre vom Fegefeuer Bestandteil der fröhscholastischen Bußtheologie wurde und infolgedessen eine neue Qualität erhielt. Bestimmte theologische Kreise propagierten das Purgatorium als „Sozialidee“<sup>229</sup>, dadurch dass sie auf die Tragweite einer gläubigen Lebensführung im Diesseits hinwiesen und parallel dazu die Buße als zentralen Faktor zur Heilsgewinnung hervorhoben. Das

---

<sup>225</sup> Vgl. BAMBECK, MANRED: Göttliche Komödie und Exegese, a.a.O.; OHLER, NORBERT: Sterben und Tod im Mittelalter, München 1990, S. 173f.

<sup>226</sup> ALTENDORF, HANS DIETRICH nennt Augustinus und Gregor I. (Dialoge 4, 29f.; 593/94 verfasst) die „Väter der mittelalterlichen Höllenvorstellung“. Die Entstehung des theologischen Höllenbildes in der alten Kirche, in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Kat. Ausst. Köln 1994, S. 30f.

<sup>227</sup> Gregor von Tours, *Historia francorum* 8,5 (nach 591 abgeschlossen). ALTENDORF, HANS D.: Himmel, Hölle, Fegefeuer, a.a.O. S. 31.

<sup>228</sup> Das Wort Purgatorium oder Fegefeuer war als Begriff bereits Gregor von Tours geläufig.

<sup>229</sup> WEHRLI-JOHNS, MARTINA: Das Fegefeuer als Sozialidee, in: Himmel, Hölle, Fegefeuer, a.a.O. S. 47ff.; LE GOFF, JACQUES: *La bourse et la vie. Economie et religion au Moyen âge* (Textes du XX<sup>e</sup> siècle), Paris 1986, S. 69 - 89 (Dts. Übersetzung: Wucherzins und Höllenqualen. Ökonomie und Religion im Mittelalter, Stuttgart 1988). Le Goff schreibt von der „Geburt des Fegefeuers“ um 1170 - 1180 im intellektuellen Milieu der Kathedralschule von Nôtre Dame. Dort sei von den Vertretern der Fröhscholastik eine neue „Geographie des Jenseits“ entworfen worden, die besser der Realität der neuen städtischen Gesellschaft entsprochen habe als die dem Feudalzeitalter angemessene strikte Dualität von Himmel und Hölle. Mit der Schaffung eines dritten, mittleren Ortes sei der mittleren Schicht der Stadtbürger Rechnung getragen worden. Denn die soziale Funktion des Purgatoriums habe im Wesentlichen darin bestanden, den bisher zur Verdammnis prädestinierten Berufskategorien (z.B. Kaufmann und Geldverleiher) eine Möglichkeit der Errettung aufzuzeigen. An dieser Stelle lässt Le Goff zwei Tatsachen unberücksichtigt: Zum einen reicht die Idee vom Reinigungsfeuer als Maßnahme der Läuterung schon sehr viel weiter zurück, zum anderen bemühte sich bereits die monastische Theologie um die Jenseitsgeographie.

Fegefeuer wurde zum Ort respektive Zustand erklärt, in dem im Anschluss an die Vergebung der Sünden Bußstrafen zu erleiden sind, die zu Lebzeiten abzubüßen nicht möglich war. Dadurch erhielt die individuelle Bußleistung einen enorm hohen Stellenwert, was wiederum zur Modifikation der Bußpraxis und des Totenwesens führte.<sup>230</sup> Kurzum, das gesamte Leben der Laien wurde auf den Reue- und Bußgedanken hin ausgelegt. Sah die monastische Theologie im Purgatorium noch einen unbestimmten Zustand der Läuterung, den die Seele auf ihrer Wanderung zu passieren hat, wurde es seitens der Frühscholastiker in Beziehung gesetzt zum gegenwärtigen, vorläufigen Zustand des Menschen (*in via*) wie zu dessen endgültiger Bestimmung (*in patria*).<sup>231</sup> Die Leidenszeit des Gläubigen im Purgatorium war nun ganz entscheidend bestimmt von der Bußbereitschaft und den zu Lebzeiten geleisteten barmherzigen Werken.

Ogleich die Lehre vom endlichen Fegefeuer seit dem 12. Jahrhundert theologisch fest umrissen war, bildete sich eine entsprechende Ikonographie nur zögerlich aus, da die geistlichen Auftraggeber zunächst Veranschaulichungen des Endzustandes in der Hölle favorisierten. Erst das Spätmittelalter wandte sich verstärkt der Fegefeuer-Thematik zu, die schließlich über die Buchillustration Eingang in die Tafelmalerei fand.<sup>232</sup> Insgesamt zeigt sich das Purgatorium in seiner bildlichen Umsetzung weniger drastisch als der Zustand ewiger Höllenpein. Im Fegefeuer müssen die Seelen zwar auch Folter und Schmerz erdulden, doch wer lange genug für seine Schuld büßt, erfährt letztendlich Erlösung. Dieser Zwischenzustand impliziert Heilshoffnung, wohingegen die Hölle diese *a priori* entbehrt. Die plastischen Gerichtsdarstellungen bedienten sich am entsprechenden literarischen Vorrat, erfanden

---

<sup>230</sup> Beispielsweise die stellvertretende Buße der Lebenden durch Almosen, gute Werke und Messen, jährliche Beichtpflicht (festgesetzt 1215 im 4. Laterankonzil unter Papst Innozenz III.). Die Bettelorden (Dominikaner und Franziskaner) nahmen durch ihre liturgischen Dienste (Seelmessen) eine Führungsrolle im Totenwesen ein.

<sup>231</sup> WEHRLI-JONES, MARTINA: Himmel, Hölle, Fegefeuer, a.a.O. S. 47.

<sup>232</sup> Zu den ältesten bekannten Bildzeugnissen (auf deutschem Boden) gehört die Innenseite eines Altarflügels mit der Darstellung der Familie des Ritters Werner von Palant vor dem Fegefeuer. Meister des Palant-Altars, Aachen oder Köln, um 1425 (Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum).



weitere erschreckende Details und entwarfen so eine Unterwelt, die sie als bestialisches Gegenstück zum seligen Himmelreich popularisierten. Umgekehrt schürte der Jenseitsentwurf der Kunst die geistlichen Berichte.

Die Scheidung der Seligen von den Verdammten und der personifizierte Höllenrachen, in den Teufelsknechte die Verdammten hineindrängen, sind neben der Seelenwägung zentrale Motive westlicher Weltgerichtsbilder. Sie bilden die szenarische Plattform für das dämonische Tier.

### **5.2.1 DIE KRÖTE AM GERICHTSPORTAL DER KATHEDRALE SAINT-LAZARE IN AUTUN**

Um das Jahr 1130 findet durch den Bildhauer Gislebertus eine Kröte Eingang in das Bildprogramm des Weltgerichtsportals von Saint-Lazare in Autun (**Abb. 20**). Das Tier ist ein Phänomen in zweifacher Hinsicht: es handelt sich um das älteste und zugleich einzige für das 12. Jahrhundert bekannte plastische Krötenbild im Gerichtskontext. Die anderen aus der romanischen Bauplastik bekannten Beispiele sind motivisch mehrheitlich der Luxuria-Personifikation zugeordnet und gehören dem Komplex der Lasterdarstellungen an.

Die Autuner Kröte ist eine vergleichsweise unspektakuläre Zutat der Seelenwägungsszene, in deren Mittelpunkt der Streit zwischen Teufel und Erzengel steht. Der Augenblick des Streits und das bewegende Finale, die Errettung der Seele, sind links vom zentralen Majestas-Christus szenisch vereint. Da hier die Bedeutungsperspektive aufgehoben ist, treffen Teufel und Erzengel wie ebenbürtige Kontrahenten aufeinander, was entscheidend zur dramatischen Spannung der Szene beiträgt. Hinter dem Versucher steht die etwa auf ein Drittel verkleinerte Reihe der

Verdammten, unter ihnen an zweiter Stelle eine Nackte mit einer Schlange an der linken Brust. Die Elenden werden von einem Teufelsknecht an den Köpfen mit Hilfe von Ketten und Halseisen in den Leviathansrachen gezogen. Unterhalb davon, auf dem Türsturz, sieht man zwei große Teufelskrallen, die einen Sünder nach oben reißen. Alle Sünder, die zum Gericht auferstehen, sind so orientiert, dass sie das Motiv vor Augen haben. Links und rechts von den Krallen stehen die Sünder, die wohl als nächstes gepackt werden; sie sind mit Geldsack und Schlange als Laster kenntlich: links Avaritia und rechts Luxuria.

Die Gemeinschaft von Wollust und Habsucht ist ein genuin romanisches Motiv und im Kern die Resonanz auf damalige gesellschaftliche Veränderungen. Die buchstäbliche „Verteufelung“ von monetärem Besitz zielte in erster Linie auf die neu entstandene städtische Bürgerklasse, die ihre materiellen Mittel durch Warenproduktion, Handel und Geldverleih fortwährend steigerte. Geld allein durch Zinsen, also ohne mühseliges Arbeiten, zu vermehren, sahen die kirchlichen Ideologen als Mirakel von teuflischer Natur, das einzig der Lästerung Gottes diene. Die Unkeuschheit, außerhalb der Kirche als sinnliche, frühlibertäre Analogie zum ökonomischen Gewinnstreben empfunden, trug zur neuen Freiheit des Individuums bei, rüttelte aber heftig am überkommenen religiös-moralischen Fundament.<sup>233</sup> Auf Luxuria, Projektionsgestalt für den ureigenen menschlichen Sexualtrieb, stößt man in Autun gleich zweimal.

Die Kröte befindet sich in den Klauen eines Dämons mit weit aufgerissenem Maul und einem überlängten, dünnen Körper (**Abb. 21**). Obwohl der Dämon nur in zweiter Reihe, im Rücken des Satans, steht, nimmt er geschäftig Anteil am Wiegevorgang. Die Kröte hält er dabei wie einen Schild vor den Oberkörper. Der leicht aufgeblähte Leib des Tieres und die starr abgespreizten Extremitäten lassen es nach Krötenart

---

<sup>233</sup> Vgl. GEESE, UWE: Romanische Skulptur, in: Die Kunst der Romanik, Köln 1996, S. 344.

schwerfällig erscheinen. Markant sind die weit aufgerissenen, harten Augen und die lange, gerade „Nase“. Fast hat dieser Krötenkopf etwas Menschliches.

Die eigenartige Lokalisierung fiel bereits Willibald Sauerländer auf, für den sich das Tier wie ein Pendant zu jenem Buch verhält, das zwischen dem Hl. Michael und der zentralen Christusfigur von einer Nimbusgestalt gehalten wird. Das Buch identifizierte Sauerländer als das biblische „Liber vitae“, in dem die Redlichen und Auserwählten verzeichnet sind.<sup>234</sup> Gleichwohl ist die Identität des Buchträgers unklar.<sup>235</sup> Außer Frage steht seine Opposition zur teuflischen Sphäre. Hält er tatsächlich besagtes „Liber vitae“ in Händen, besitzt er zugleich das symbolische Gewicht an barmherzigen Werken, die die Seele für den Eintritt in den Himmel so dringend benötigt. Für die Kröte in der Funktion eines Pendants würde dies bedeuten, dass sie die Taten oder begangenen Sünden vertritt, deren Gewicht ganz bildlich den Versucher in seiner Anstrengung, die Seelen für sich zu gewinnen, unterstützt.

Beim augenblicklichen Urteilsspruch überwiegen die „Guten Werke“ und Michael behält die Oberhand, der die Seele nach oben ins Paradies entlässt. Der Satan indessen greift resolut nach der nächsten Seele. Zur diabolischen Ausstattung gehört die Schlange, die sich an den Beinen des Versuchers emporwindet, während ihr Hinterleib eine Spirale formt. Mit seinen drei anthropomorphen Häuption versucht das Reptil zwei Seelen einzuschüchtern, die sich vor dem Ungeheuer unter das

---

<sup>234</sup> Ex 32,32; Offb 3,5. S. 278f. SAUERLÄNDER, WILLIBALD: Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, B. 29, München/Berlin 1966, S. 278f.

<sup>235</sup> MÂLE, ÉMILE: L'art religieux du XX<sup>e</sup> siècle en France, Paris 1966, S. 416f. Mâle sieht in der Figur eine Johannes-Darstellung. Vgl. dazu SAUERLÄNDER, WILLIBALD: Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanon in Autun, a.a.O. S. 261 - 294. Sauerländer vergleicht die Figur mit jenem Engel, der zur Linken des Richters auf dem Tympanon in Conques, Ste-Foy (Südwestfrankreich), ein aufgeschlagenes Buch hält mit der Inschrift: „Signatur Liber Vitae“.

Gewand des Engels geflüchtet haben. Motivisch steht die Schlange dem apokalyptischen, siebenhäuptigen Reittier der Hure Babylon nahe.<sup>236</sup>

Die Autuner Kröte ist ein passives Tier, wie das Emblem des Bösen präsentiert sie der Dämon. Im Gerichtskontext gehört diese Kröte der diabolischen Sphäre an und steht dort im Dienst des Versuchers.

### 5.2.2 DIE KRÖTEN AM GERICHTSPORTAL DER KATHEDRALE SAINT-ETIENNE IN BOURGES

Im nächsten Beispiel erfährt diese „Dienstbarkeit“ eine ganz wörtliche Umsetzung. In dem nach 1226 entstandenen Gerichtsbild am Mittelportal der Kathedrale von Bourges sehen wir die Kröte, wie sie die Seelenwägung zum Vorteil des Teufels zu manipulieren versucht, indem sie sich an eine Waagschale hängt (**Abb. 22**).

Im Zentrum der Wägung steht nunmehr der Hl. Michael. Er hält das Wiegegerät in seiner erhobenen rechten Hand, mit der linken umfasst er beinahe zärtlich den Kopf des Auferstandenen, dessen Urteil die Waage gerade anzeigt. Das Ringen um die Seele geschieht undramatisch, fast ruhig; der Teufel scheint nur ein unbeteiligter Zuschauer zu sein. Allein die Knechte, welche die Elenden zum Feuerrachen schleppen, sind ganz und gar die vertrauten Peiniger. War es in Autun noch der Teufel selbst, der die Schale nach unten drückte, handelt in Bourges nun stellvertretend das Tier. An der Schale festgeklammert, schaut die Kröte grinsend und

---

<sup>236</sup> Offb 17,1-18. U.a. Oxforder Bilderapokalypse (Haimocodex), westdeutsch, 1. Hälfte 12. Jahrhundert, Ms. Bodley 352, fol. 10v. (Engel zeigt dem Seher die Hure) und Trinity-Apokalypse, England, 1250 - 1260, Ms. R. 585, fol. 19v. (Sechste Schale und Dämonengeister).

mit gefletschten Zähnen hinauf zum Erzengel. Hilfe bekommt sie von einem aus der Schale schauenden Kahlkopf. Doch ihr Gewicht reicht nicht aus und die Waage begünstigt den Kelch in der rechten Schale.

Der Weg der Verurteilten endet am Leviathansrachen, wo, geschürt von Blasebalgen, hohe Flammen aus dem Schlund schlagen (**Abb. 23**). Das Feuer erhitzt einen großen Kessel, in dem bereits einige Elende sieden. Roh, meist kopfüber, werden immer mehr Männer und Frauen in das Gefäß gestoßen. Über den Kesselrand schaut ein Kleriker, in dessen Mund gerade eine Kröte drängt. Links davon sucht eine Schlange den Weg in den Kessel. Eine zweite Kröte hängt an der Brust einer nackten Frau mit jugendlich aufgelöstem Haar. Sie und der „Krötenmann“ stehen an prominenter Stelle im Kessel, außerdem sind sie die Einzigen, die von Tieren heimgesucht werden. Auffallend ist auch, wie unterschiedlich sie ihre Strafe annehmen. Während die Frau ihr Schicksal still und resigniert empfängt, verrät die Mimik des Mannes Widerstand, Abscheu und Ekel. Die Kröte an der Brust ist Kennzeichen der *Luxuria*. Und um das Verdammen der Wollust und generell der Sünden geht es in dieser Darstellung. Schwieriger ist es, das Motiv der „verschluckten Kröte“ auf ein bestimmtes Laster auszulegen, da es außer in Bourges nicht vorkommt. Hierbei kann es sich um eine „spiegelnde Strafe“<sup>237</sup> handeln, die das Schlucken einer Ekel- und Giftkreatur auf das Verhalten im Diesseits anwendet. Für diese Art der Reflektion kommen zwei Laster in Frage: *Gula* und *Avaritia*. Wer zu Lebzeiten übermäßig die besten Speisen genießt, muss nach dem Tod die sprichwörtliche „Kröte schlucken“. Die zeitgenössische Lasterlehre rechnete *Gula* - neben der Wollust - zu den *carnalia*, den fleischlichen Sünden, und in der Hierarchie kam *Gula* gleich nach Hochmut (*Superbia*) und *Luxuria*. *Gula* und *Luxuria* wiederum galten als voneinander abhängig, denn wer sich im Essen und Trinken zügellos zeige, gerate auch

---

<sup>237</sup> Weish 11,16: „Man wird mit dem bestraft, womit man sündigt.“ Vgl. OHLER, NORBERT: Sterben und Tod im Mittelalter, a.a.O. S. 174.

leicht in den Bann sexueller Verführungskraft.<sup>238</sup> Spiegelt der „Krötenmann“ tatsächlich die Habsucht, steht die Kröte stellvertretend für das angehäuften Geld, von dem der Mensch „den Hals nicht voll genug“ bekam. Für eine sichere Zuordnung fehlt jedoch der Geldsack, der den Geizigen gewöhnlich ausweist und welcher ihm meist schwer um den Hals hängt.

Der „Krötenmann“ ruft die neutestamentarische Vision von den drei Froschgeistern in Erinnerung, die aus dem Maul des Drachen hervorkommen. Allerdings ist eine direkte motivische Abhängigkeit auf dem Weg über die Apokalypse-Handschriften nicht zu belegen. Letztmöglich kann das Bild auch vom volkstümlichen Glauben geprägt sein, nach dem Dämonen und Krankheitsgeister durch den Mund in den Körper gelangen.<sup>239</sup>

### **5.2.3            DIE KRÖTE AM EHEMALIGEN LETTNER DER KATHEDRALE SAINT-ETIENNE IN BOURGES**

Eine Kröte am Höllenkessel wird in Bourges nochmals im Inneren der Kathedrale sichtbar. Die Darstellung des mit Verdammten gefüllten Höllenkessels war dort Bestandteil des Lettners, der, nach Beschädigung (1562) und Restaurierung, nach 1750 abgebrochen wurde. Die heute im Louvre ausgestellten Fragmente folgten in ihrer Anordnung einer Rekonstruktion von Paul Gauchery.<sup>240</sup> Wichtigster Hinweis für die Datierung bildet die Vollendung des Langhauses um 1255. Der Chor war bereits 1214 fertig gestellt.

---

<sup>238</sup> ODERMATT-BÜRGI, REGULA: Die Sieben Todsünden, in: Totentanz-Forschungen. Referate vom Internationalen Kongress in Luzern, Zug/Schweiz 1996, S. 11.

<sup>239</sup> SÖRRIES, REINER: „Mund“, in: Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur, a.a.O. S. 227.

<sup>240</sup> GAUCHERY, PAUL: Restes de l'ancien jubé de la cathédrale de Bourges, in: Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre, Bd. 36, o.O. 1919.

Der in elf Bogenstellungen gegliederte Lettner befand sich zwischen Langhaus und Chor, vor dem neunten Joch im Westen (**Abb. 24**). Eine breite Mittelarkade führte in den Chor. Unter den beiden äußeren Arkaden im Norden und Süden standen Altäre. Die Schmalseiten der Lettner-Bühne waren nochmals je zwei Arkaden tief.<sup>241</sup> An der nördlichen Flanke der Brüstung sind Passionsszenen dargestellt: Verrat, Gefangennahme, Kreuztragung. Im Zentrum befindet sich das Relief der Kreuzigung, akzentuiert durch einen Kleeblattbogen. An der südlichen Flanke - vom Langhaus rechts - folgt zunächst das Relief der Kreuzabnahme. Daran schließt sich die Schilderung des Geschehens in der Vorhölle an. Der Auferstandene trifft im Totenreich auf das erste Menschenpaar und greift nach der Hand Adams als Zeichen für dessen Auferweckung und Befreiung. Am Boden liegt der gefesselte Satan. Rechts davon öffnet sich der Höllenrachen, der ein nacktes Menschenpaar, vermutlich Adam und Eva, freigibt.<sup>242</sup> Die Verdammten hocken zusammengepfercht im Kessel, der auf einem brennenden Holzstoß sitzt, den zwei Blasebalge anschüren. Teufelsknechte umstellen das Gefäß; ihre Figuren sind wegen der starken Beschädigung des Reliefs nur noch schemenhaft zu erkennen. Ein Händepaar drückt von oben die Elenden in den Kessel. Unter den Verdammten in der vorderen Reihe ist links eine Frau auszumachen, die ihren Mund wie zum Schrei geöffnet hat. Sie neigt ihren Kopf zu der Kröte hin, die unmittelbar vor ihr am Kessel hängt. Das Tier klammert sich breit an das Gefäß, seinen Kopf schon dicht am oberen Rand. Die Kröte apostrophiert die Frau als *Luxuria*, auch wenn die übliche radikale Annexion durch das Tier wegfällt. Da hier nur die Köpfe der Elenden ansichtig sind, musste für *Luxuria* eine variierte Darstellungsform gefunden werden. Der sinnliche Reiz ihrer

<sup>241</sup> SAUERLÄNDER, WILLIBALD: *Gotische Skulptur in Frankreich*, a.a.O. S. 185.

<sup>242</sup> Nach außerbiblischer Überlieferung wird Adam auferweckt und an der Spitze der Patriarchen und heiligen Vorväter und Propheten Israels von Christus aus dem Höllenrachen gerissen. Quellen (umstritten): 1. Petrusbrief 3, 19 ff.; Epheserbrief 4, 9. LUCCESI PALLI, ELISABETH: „Höllenfahrt Christi“, in: LCI, Bd. 2, a.a.O. Sp. 322ff.

Gestalt ist dadurch zwangsläufig stark zurückgenommen, indessen zeigt sich ihr Attribut, die Kröte, stärker exponiert. Obgleich zwischen Kröte und Luxuria kein Körperkontakt besteht, wird der moralisierende Zusammenhang dennoch deutlich. Luxuria, die Täterin, schaut zum Tier, das ihren Blick offenbar erwidert. Die Kröte steuert geradewegs auf Luxuria zu und deutet damit bereits die tragische Konsequenz an, die wir bei der Luxuria an der Westfassade von Bourges verbildlicht finden. Es braucht keinen weiblichen Akt, um die Verwerflichkeit der Geschlechtslust plausibel zu machen, ebenso muss die Kröte nicht notwendig an den Geschlechtsteilen haften. Der moralisierende, sinnenfeindliche Aspekt liegt hier vor allem auf der thematischen Ebene, und weniger in der Art und Weise der Darstellung. Darin liegt der wesentliche Unterschied zur Luxuria an der Westfassade.

Wiederum ist Luxuria nicht die einzige personifizierte Hauptsünde im Höllenkessel. Beleg dafür ist ein Gegenstand am rechten Kesselrand, der, obgleich stark beschädigt, wegen seiner bauchigen Gestalt als Geldsack zu identifizieren ist. Im Kessel büßen demnach zwei Laster in einer Art Schicksalsgemeinschaft, in der Luxuria den Zweig der fleischlichen Sünden, Avaritia den der geistigen Sünden, *spiritualia*, vertritt. Wie oben bereits erläutert, nahm in der Laienkonzeption die Habsucht eine besondere Stellung ein. Die Habsucht giert nach dem Bösen wie der Bär nach süßem Honig, vor allem aber die Luxuria lässt den Habsüchtigen in die Grube der ewigen Verdammnis tapen.<sup>243</sup> Luxuria und Avaritia fördern einander wie Luxuria und Gula: Der sündige Mensch giert nach Sexualität, der er ohne Maß verfällt. Treibende Kraft ist Luxuria, mit deren Personifikation die - nackte - Frau als

---

<sup>243</sup> ODERMATT-BÜRGI, REGULA: Die Sieben Todsünden, a.a.O. S. 15. Im „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landsberg (1170 - 1180) wird Avaritia u.a. von einem Bär begleitet. Der Bär charakterisiert außerdem die Wollust, etwa bei Hildegard von Bingen: „Wenn der Mensch sinnlich erregt oder lüstern ist, wie es sich nicht ziemt, so riecht das der Bär auf eine halbe Meile weit und würde zu ihm hineilen, wenn er könnte, der Bär zum Weibe, die Bärin zum Manne, und möchte sich mit ihm vermischen. (...) Das Fleisch des Bären taugt nicht zum Genuss, weil es den Menschen zu Begierden entflammt.“ HILDEGARD VON BINGEN: Naturkunde. Das Buch von dem inneren Wesen der verschiedenen Naturen in der Schöpfung (übersetzt und erläutert von Peter Riethe), Salzburg <sup>3</sup>1980, S. 126.



Verursacherin der Sündhaftigkeit, und, im Zusammenhang mit Eva, als *causa mortis* definiert wird.

Zu den Skulpturen der Westfassade besteht stilistisch keine erkennbare Beziehung, obgleich die Reliefs des Lettners nur unwesentlich später oder sogar zeitgleich entstanden sein müssen. Während die Figuren des Gerichts am Tympanon im Ganzen feingliedrig wiedergegeben sind und dabei mitunter in den Bewegungen etwas affektiert auftreten, wirken die Gestalten am Lettner trotz aller Lebendigkeit weitaus strenger und alles in allem stämmiger. Motivisch der Gerichtsdarstellung entlehnt ist zweifelsohne der Kessel und dessen gequälten Insassen. Blasebalge und diszipliniert am hochrunden Kessel emporschlagende Flammen finden sich hier wie dort. Nur der Höllenrachen am Lettner ist versetzt und vom Feuermaul zu einer übermächtigen Pforte geworden. Tragen die Kröten am Tympanon offen zur diffamierenden Darstellung der Laster bei und machen diese zudem kenntlich, ist die Kröte im Kircheninneren emblemartig und eher züchtig an den Kessel gesetzt. Die unreine Begierde des Fleisches, für die Luxuria steht, wird am Lettner, auf den der Blick der Laien während der Messe fiel, nur in der Andeutung verbildlicht. Verständlich bleibt Luxuria aber weiterhin durch ihr Attribut.

#### 5.2.4 DIE KRÖTE AM HÖLLENKESSEL - FRAGMENT DES JÜNGSTEN GERICHTS AN DER EHEMALIGEN ABTEIKIRCHE SAINT-YVED IN BRAINE

Die geistliche Einschätzung, dass die Luxuria in engster Beziehung zur Avaritia steht, hat deren paarweise Darstellung veranlasst.<sup>244</sup> Zudem sind sie die einzigen Laster, die unabhängig von einem Tugend- und Lasterzyklus gemeinsam oder auch allein vorkommen. An der Autuner Basilika sehen wir sie als Sündenpersonifikationen in der Reihe der Verdammten stehen, noch sind sie dort nur Randfiguren. Erst die Jenseitsschilderungen des 13. Jahrhunderts lokalisieren sie im Höllenkessel und rücken sie damit ins Zentrum des Foltergeschehens. Und erst im Kessel tritt der wegen seiner Wollust verurteilte Mensch der Habsucht als „Krötenfrau“ gegenüber. Dabei muss die Kröte nicht zwangsläufig am Körper der Sünderin haften.

Mit einer leicht verifizierbaren Symbolausstattung - Luxuria mit der Kröte an der Brust und Avaritia mit dem Geldsack - trifft man auf das Paar bei einer Höllendarstellung an der ehemaligen Abteikirche von Braine (Champagne). Wie bereits im Fall des jüngeren Lettners von Bourges sind dort lediglich mehrere Fragmente mit zwei inhaltlich nicht zusammenhängenden Szenen erhalten (**Abb. 25**).<sup>245</sup> Wiederum setzte dort die Rekonstruktion Höllenfahrt Christi und Höllenkessel unvermittelt nebeneinander, was kaum der alten Anordnung entsprechen kann. Willibald Sauerländer geht von der Entstehung kurz vor der Weihe im Jahre 1216 aus und verweist

---

<sup>244</sup> Schon die *Psychomachie* des Prudentius (4. Jh.), auf die sich die christliche Tugend- und Lasterlehre beruft, schildert die Nähe der Avaritia zur Luxuria. Während des Kampfes der Tugenden mit den Lastern sammelt Avaritia das Gold und die Edelsteine auf, welche die getötete Luxuria über den Sand gestreut hat. Die Avaritia birgt die Schätze zunächst an ihrer Brust (!) und füllt dann Säcke damit. Erst der Vernunft (Ratio) und der Barmherzigkeit (Operatio) gelingt es Avaritia zu töten. In den mittelalterlichen Prudentius-Handschriften folgt die Illustration der Avaritia derjenigen der Luxuria.

<sup>245</sup> Die Fragmente befinden sich heute im Musée Municipal in Soissons. Sie wurden 1829 bis 1849 restauriert. Das unvermittelte Nebeneinander von der Höllenfahrt Christi und Fragmenten einer Weltgerichtsdarstellung entspricht kaum der ursprünglichen Anordnung. Ob diese Bruchstücke aus einem Tympanon stammen oder zu einem anderen Ensemble, etwa einem Lettner, gehörten, ist nicht klar.

diesbezüglich auf ähnliche Stilkriterien in Laon und Chartres.<sup>246</sup> Nicht geklärt werden kann, ob die Bruchstücke aus einem Tympanon oder einem anderen Ensemble, etwa einem Lettner, stammen.

Im Kessel über dem Leviathansrachen stehen dicht gedrängt und in die Tiefe gestaffelt neun Verdammte. Von rechts werden weitere Verdammte - ausschließlich Geistliche - herangeführt. In Zentrum des Kessels befindet sich ein bärtiger Mann mit phrygischer Mütze und einem Geldsack, der ihm schwer um den Hals hängt und den er mit beiden Händen umfasst. Zur Linken des Geizigen steht eine nach vorn gebeugte Nackte mit einer überdimensionierten Kröte an der Brust. Ihre rechte Hand ist nach oben geführt, als wollte sie das verräterische Sudentier abstreifen. Ohne Attribut, allerdings mit eindeutiger Geste begegnet ein Sünder zur Rechten des Geizigen. Er büßt für sein Lästern und Spotten, indem ihm ein Teufelsknecht die Zunge, vielleicht mit einer Zange, herausreißt. Am linken Rand und oben auf getrennten Blöcken sind weitere Höllenfragmente auszumachen, beispielsweise eine gewaltige, burleske Teufelsfratze, welche gerade zwei Elende verschlingt. Die Physiognomien der Verdammten sind schmerz erfüllt, dabei derb und fleischig in der Gestaltung.

Die Kröte stellt sich hier als ein plumpes, naiv ausgeführtes Tier dar, das die Sünderin ebenso plakativ beschwert wie der Geldsack den Geizigen. Geschickt verbirgt das Tier die Blöße der Frau. Stilistisch fortgeschrittener sind die Kröten an der Westfassade in Bourges. Sie zeigen sich subtil in der Ausführung und sind im Vergleich weitaus naturgetreuer. Gilt das Jahr 1216 als terminus ante quem, ist die Luxuria-Avaritia-Gruppe in Braine die ältere. Nicht zu beweisen ist, ob deren Ikonographie vorbildlich für Bourges war. Die genannten motivischen Parallelen

---

<sup>246</sup> SAUERLÄNDER, WILLIBALD: Gotische Skulptur in Frankreich, a.a.O. S. 111f.; VITRY, PAUL: Die gotische Plastik Frankreichs, München 1929, S. 11f. Vitry datiert die Fragmente noch „um 1230“, was von Sauerländer mit Hinweis auf Vergleichsstücke an der Laoner Westfassade zurückgewiesen wird. Über die ursprüngliche Anordnung der Blöcke ist nichts bekannt.

sprechen freilich dafür. Gleichwohl haben die Gruppen stilistisch kaum Berührungspunkte. Denkbar ist jedoch, dass verschiedenartig geschulte Bildhauer der Chartreser oder Laoner Werkstatt dahingehend eine Mittlerfunktion übernahmen.

## **5.2.5 ZUSAMMENFASSUNG**

Der exponierte Auftritt von Luxuria und Avaritia im Kessel und damit die szenische Schaustellung zweier Hauptsünden und ihrer entsprechenden Vergeltungen, beschränkt sich auf Beispiele französischer Provenienz. Nur in der Bauplastik finden die Laster in dieser Weise zusammen, und nur dort ist auch die Kröte als exemplarische Strafe für die Unkeuschheit zu besichtigen. Erst die Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts greift das klerikale Bildmotiv der Bestrafung der Unkeuschheit wieder auf, ohne aber an die alte Kesselsituation anzuknüpfen. Der Typus der Luxuria mit Kröte wird aus dem Gerichtskontext herausgelöst und gerät bildhaft in die Konfrontation des Lebens mit dem Tod. Die Kröte wandelt sich dabei, auch bedingt durch Zeitereignisse, vom Sündentier zum Zeichen der Vanitas.

Die unmittelbare Verbindung von Luxuria und Avaritia ist in vielen romanischen Bildprogrammen etwa Südfrankreichs verbreitet. Doch erst an der gotischen Kathedrale kommen diese beiden Laster im Höllenkessel, d.h. an prominenter und zugleich Angst besetzter Stelle, zusammen. Das eigentliche Symbol des Segens und des Überflusses ist im christlichen Gerichtskontext zum satanischen Gefäß und somit gleichsam zum Füllhorn des Bösen pervertiert.<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> In vorchristlichen Mythen verkörpert der Kessel das weibliche, empfangende und nährende Prinzip. Er wandelt und gebiert Neues. Der Höllenkessel propagiert Wandlung durch Buße und Erlösung durch Leid.

Der Auftritt der Kröte im Gerichtskontext ist zunächst der eines Dämonenattributes. In der Klaue des Teufelsknechtes in Autun verkörpert sie ihrer Giftnatur entsprechend das Schädliche und Böse; sie ist stille Zeugin der Seelenwägung und Genossin des Satans. Ihr Kopf mit dem Anflug eines menschlichen Antlitzes verwirrt und lässt den modernen Interpreten unwillkürlich an die frühneuzeitlichen Votivkröten denken, bei denen bisweilen ein menschlicher Kopf einem Krötenrumpf aufgefropft ist. Da die Autuner Dämonenkröte in ihrer Art singulär ist, kann sie kaum als programmatisch gelten. Dennoch sei an dieser Stelle vorsichtig die These formuliert, dass sie bestimmte Ideen gestalterisch bündelt, die später - mittelbar - in den Votivkröten wiederkehren, etwa die von der dämonischen Krötennatur, die im Votiv, gemäß der sympathetischen Praxis Darstellung erfährt. In diesen Kontext gehört auch die volkstümliche Vorstellung, dass Kröten in der Natur verdammte Seelen sein können, die in dieser Ekelgestalt ihre Sündenschuld abtragen müssen. Unstreitig lebt darin die Assoziation der Kröte mit Infernalität fort. Zugleich wird die moralisierende Absicht deutlich. Die Bedeutung der Kröte im volksfrommen Brauchtum stellt sich außerordentlich komplex dar, doch fast immer resümiert die Beurteilung aus der Vorstellung vom diabolischen Tier. Auf diese Wertungen soll an anderer Stelle näher eingegangen werden. Hier sei nur festgehalten, dass die Autuner Kröte gestalterisch wie gedanklich Parallelen zu den späteren Votivkröten aufweist. Mit ihr nimmt erstmals eine Kröte unmittelbar am Gerichtsgeschehen teil, und das unabhängig von der Luxuria-Darstellung.

Auch in Bourges konfrontiert uns die Kröte mit ihrer diabolischen Dimension, doch ist sie dort als aktive Handlangerin des Teufels aufgefasst, die bildhaft das Lastergewicht verkörpert. Rund einhundert Jahre trennen diese Gerichtsbilder, in der Zwischenzeit erscheint die Kröte in der Bauplastik fast ausschließlich als Attribut der Luxuria. Wenn sie nicht Luxuria kennzeichnet, sind es die Schlangen (oder

Drachen) der Luxuria, in deren Gesellschaft sie auftritt.<sup>248</sup> Das Attribut verselbstständigte sich, wobei es weiterhin sinnfällig für das Dämonische blieb.

### 5.2.6 „FEMME AUX SERPENTS“

„Wer sein Weib liebt wie eine Geliebte, betreibt Ehebruch.“

Hieronymus, *Adversus Jovinianum*, I, 49 (nach Seneca)

Etwa zeitgleich mit dem Erscheinen der „Gerichtskröte“ am Portaltympanon in Autun entwickelt sich in der Bauplastik des Languedoc eine weibliche Lasterpersonifikation, deren Kennzeichen Schlangen, bald auch Kröten sind. Die Amphibien saugen an den Brüsten einer jugendlichen Nackten, manchmal sitzen sie an den Geschlechtsteilen: Es ist die „femme aux serpents“, die jede Art der Unkeuschheit vertritt.<sup>249</sup> Ihr Bildtypus verbreitete sich rasch in ganz Frankreich und Spanien, vereinzelt finden wir ihn auch in Italien und Deutschland.<sup>250</sup> Ihm folgten praktisch alle Luxuria-Darstellungen der romanischen Bauplastik. Erst die gotische Kunst erfand neue Typen wie die auf dem Ziegenbock reitende Nackte, die Schöne mit Spiegel und Kamm oder das tändelnde Liebespaar.

In der Figur der Luxuria konzentrierte sich die antisexuelle Haltung der Kirche, die zuvorderst die Frau als Verführerin zur Sünde apostrophierte. Vor allem der Sexualhass und die Frauenverachtung der mönchisch-asketischen Reformbewegung im 11. Jahrhundert nahm mit Luxuria Gestalt an. Gleichwohl hat die Abwertung der Sinnlichkeit und insbesondere der Frau in der Nachfolge Evas, eine lange Tradition,

---

<sup>248</sup> Vgl. MICHEL, PAUL: *Tiere als Symbol und Ornament*, a.a.O. S. 110ff. Zwei nach 1170 entstandene Kapitelle des Kreuzgangs zeigen Kröte bzw. Frosch im Kampf mit zwei Schlangen.

<sup>249</sup> MÂLE, ÉMILE : *L'art religieux du XX<sup>e</sup> siècle en France*, a.a.O. S. 375.

<sup>250</sup> HAMMER-TUGENDHAT, DANIELA: *Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter*, in: *Frauen, Bilder, Männer, Mythen* (Kunsthistorische Beiträge (hg. von Ilsebill B. Fliedl), Berlin 1987, S. 20.

basierend auf den stoischen Lehren propagierten Kleriker schon früh die Frau als Quelle von Lüsternheit und Ungehorsam.<sup>251</sup> Belegstellen gibt es zuhauf. Radikal tabuisieren sie alles Geschlechtliche. Bernhard von Clairvaux warnte sogar grundsätzlich vor dem Umgang mit Frauen, wollte ein Mann nicht sein Seelenheil gefährden.<sup>252</sup> Thomas von Aquin sah die Frau als etwas Mangelhaftes, als zufällige Naturerscheinung.<sup>253</sup> Jede Art der Unkeuschheit verurteilte Thomas als Todsünde. Der alleinige Zweck des ehelichen Beischlafes sei die Zeugung. Ein Mensch handle wider die Natur, suche er beim Geschlechtsakt Lust.

Die Identifizierung mit Schlange und Kröte entstand unabhängig vom Luxuria-Bild in den Schriften der Lasterlehre, etwa der *Psychomachie* des Prudentius, deren Bilder in erster Linie mit den Tugend-Laster-Kämpfen in Zusammenhang stehen.<sup>254</sup> Selbst wenn, wie im „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landsberg, den Lastern Tiere zugeordnet sind, kommt Luxuria nicht mit Schlange oder Kröte vor.

Was machte diese Tiere für das plastische Luxuria-Bild so interessant? Und warum haften sie nur an besagten Stellen und nicht am ganzen Körper? Antwort darauf gibt die ältere und positiv gedeutete Terra-Gestalt, Personifikation der Mutter Erde. Das antike Urbild zeigt sie als *Magna Mater*, wie sie Schlangen und Kinder stillt. Ihre Ikonographie wurde über karolingische und ottonische Elfenbeine, Exultet-Rollen und andere Handschriften dem Mittelalter weitertradiert. Die christliche Terra erscheint meist als eine dem Boden entwachsende Halbfigur mit ausgebreiteten Armen oder als eine breit hingelagerte Gestalt, in deren Schoss sich Tiere oder Kinder

---

<sup>251</sup> „Die eigentliche Grundlage der christlichen Morallehre sind die stoischen Schriften, nicht das Alte und Neue Testament. Die Stoiker beriefen sich dabei auf das Naturrecht. Sinnliche Triebe sollten von der Vernunft beherrscht werden.“ HAMMER-TUGENDHAT, DANIELA: Venus und Luxuria, a.a.O. S. 30.

<sup>252</sup> Bernhard von Clairvaux (1090 - 1153), Sermo in Cantic. cantic (In: PL 183, 109).

<sup>253</sup> Thomas von Aquin (um 1125 - 1274), Summa I, 92,1.

<sup>254</sup> Illustrationen der Psychomachie stellen Luxuria u.a. tanzend dar. Mit ihrem Tanz betört sie die Krieger und bringt sie dazu, ihre Waffen wegzuwerfen. Die Prudentius-Handschriften gehen auf ein Original des 5. Jahrhunderts zurück und spiegeln so noch deutlich antike Vorlagen wider.

schmiegen. Oft trägt sie Füllhorn oder Ähren als Zeichen ihrer Fruchtbarkeit. Nie ist sie vollkommen nackt.

Der Typus der Schlangen stillenden Frau war somit den Schöpfern der „*femmes aux serpents*“ bekannt. Die formalen Gemeinsamkeiten sind frappierend, so dass man einen nicht geringen Einfluss Terras auf die Ausformung der Luxuria annehmen darf. Streng genommen stehen sie sich auch in ihrem Wesen nahe, gleichwohl mit umgekehrten Vorzeichen: während Terra die universelle Nährmutter aller irdischen Geschöpfe ist, somit das Gute, die Fülle fördert und darstellt, repräsentiert Luxuria das Nähren der Laster, namentlich der sexuellen, unfruchtbaren Begierde. Positioniert man Terra und Luxuria im allgemein weiblich-mütterlichen Kontext, findet mit der Luxuria-Gestalt eine radikale Entwertung des weiblichen Prinzips statt. Der Mutterschoß pervertiert bei ihr zum Zentralort verderbter Sinnlichkeit. Dennoch, die Wirkung der fassbaren bildlich-plastischen Erscheinung der Luxuria ist fast immer sinnlich und erotisierend. Der moralisierende, sinnenfeindliche Aspekt liegt somit vornehmlich auf thematischer Ebene.

Umgekehrt haben die Luxuria-Verbildlichungen die der Terra nicht berührt. Ein vor 1235 entstandenes Wandbild im Limburger Dom zeigt sie noch mit Schlange und dem ebenfalls für Fruchtbarkeit stehenden Schwein (**Abb. 26**).

Vergegenwärtigt man sich die vorchristliche Relevanz der Froschlurche als Indikator und Zeichen der Fruchtbarkeit einerseits und die am realen Tier beobachtete Fertilität andererseits, überrascht es nicht, dass sie für das Luxuria-Bild ausgewählt wurden. An den Brüsten findet das fertile, gleichwohl biblisch „unreine“ Tier den adäquaten Ort. Es verdeckt die Scham und markiert zugleich den zentralen Ort der Begierde und Empfängnis. Ob die Kröte an den Brüsten saugt oder sich in diese



verbeißt, ist nicht immer sicher festzustellen. Vielleicht geschieht beides gleichzeitig: das Laster, das den Menschen befällt und schließlich zerstört.

Erst nährt Luxuria als Personifikation der Sünde das Laster, dann wird an ihr die Strafe für begangene Sünden demonstriert. Nicht immer liegt dieses Moment so eindeutig vor wie im südfranzösischen Moissac. Dort steht sie im Portalgewände der Kathedrale Saint-Pierre und ist Täterin und Sünderin zugleich (**Abb. 27**). Die Figur, zwischen 1115 und 1135 entstanden, ist außerdem ein frühes Beispiel für das gemeinsame Auftreten von Schlange und Kröte. An jeder Brust der Luxuria hängt eine Schlange, die sich nach unten ornamentartig um den knochig-dürren Frauenkörper windet. Die Kröte sitzt der Frau zwischen den Oberschenkeln, wobei sie sich mit ihren Vorderbeinen auf den Schenkeln abstützt. Nur der lange Krötenkopf verdeckt die Geschlechtsteile. Der Reiz der Nacktheit, der durch das aufgelöste, in Wellen fallende Haar noch unterstrichen wird, kontrastiert mit dem stark abgemagerten Körper. In einer leicht schwankenden Bewegung wendet sie sich nach rechts, die Arme wie abwehrend erhoben. Ihr folgt der Teufel mit aufgedunsenem Leib und verzerrter Tierfratze. Er ergreift grob ihren rechten Arm, den sie parallel zum linken erhoben hat. Wie eine betrogene Buhle des Teufels kommt hier Luxuria daher, Ernüchterung und Furcht sind greifbar und ein Entkommen ist nicht mehr möglich. Luxuria-Figurationen haben häufig den Versucher an ihrer Seite, um keinen Zweifel an der moralisierenden Absicht aufkommen zu lassen. In Moissac ist das Paar Rahmung und Pendant der Lazarus-Geschichte, das Moralexempel der Avaritia. Die beiden von den kirchlichen Ideologen am meisten attackierten Laster haben hier in sündhafter Solidarität zusammengefunden.<sup>255</sup>

---

<sup>255</sup> Mit der Aussonderung, durch die diese beiden Laster besonders kritisiert werden sollten, griffen die kirchlichen Ideologen die zwei „Quellen für Weltbezogenheit und freidenkerische Unabhängigkeit“ an. SCHAPIRO, MEYER: Die romanischen Skulpturen in Moissac I und II, in: Romanische Kunst. Ausgewählte Schriften, Köln 1987, S. 79.

In der gotischen Kunst taucht die „femme aux serpents“ nur noch vereinzelt auf und zwar fast ausschließlich in Höllenszenen. Die Nackte im Höllenkessel in Bourges ist das späteste plastische Bild einer Luxuria mit der Kröte. Wie schon in Moissac wird dort die Sünde durch die Täterin illustriert.

Die „Luxuria- oder Lasterkröte“ führte die Tiere von den Apokalypse-Handschriften in das öffentlichere Medium der Bauplastik. Damit fand gleichzeitig eine Ablösung von den motivischen Vorgaben des endzeitlichen Geschehens statt. Territorium der Kröte blieb allerdings das Infernalische. Die Portalbilder etablierten sie endgültig als Topos des Bösen und der Sünde.

### 5.3 DIE APOTROPÄISCHE KRÖTE UND DER VERFOLGTE FROSCH

Im Kontext einer Gerichtsdarstellung war die Kröte aufgeboden, um eine Vorstellung von der die Verdammten erwartenden höllischen Welt und ihren Qualen zu erwecken. Das Ziel bestand darin, das Fürchterliche dem Gläubigen vor Augen zu führen, um ihn zur Buße aufzurufen. Dem Krötenbild impliziert mitgegeben war die Ermahnung, dass der Teufel viele Verkleidungen (Wandlungen) kennt und sich diese zunutze macht, um den Menschen von Gott zu entfremden. Der Höllenrachen nimmt die Sünder auf und treibt sie in die Topographie des Grauens. Der Rachen - in Anlehnung an den Leviathan - wird dabei zum Gegenbild vom Schoß Abrahams, in dem der Selige - in der Gestalt des Lazarus - Aufnahme finden.

Verlässt die Kröte den Gerichtszusammenhang, wird ihre Zweckbestimmung eine andere. Sie bleibt zwar das dämonische Tier, und stellt als solches die allgegenwärtige Bedrohung durch die Mächte der Finsternis dar, doch ist sie darüber hinaus infolge der schädlichen „Persönlichkeit“, die man ihr beimaß, Repräsentantin von Kräften, die man respektieren und fürchten musste, auch um sie sich nutzbar machen zu können. Entsprechende Anleitungen waren selbst Klerikern nicht fremd, und das auch für den Frosch. So ist bei Hildegard von Bingen über den „vrosch“ zu lesen, dass er, wirft man ihn in einen Brunnen, Schutz vor den „Teufelskünsten“ biete. Dieser apotropäischen Komponente begegnen wir insbesondere in der romanischen Bauplastik, und zwar vornehmlich dort, wo das Tierbild isoliert steht, d.h. nur einen schwierig fassbaren Bezug zur Portalthematik herstellt. Exemplarisch dafür steht das Krötenbild am Westportal der Freisinger Marienkirche, das hier untersucht werden soll. In einem anderen Fall ist ein Frosch das durch das Böse verfolgte Objekt. Erstmals ist dort das Tier andeutend in seiner natürlichen Umgebung erfasst und noch dazu verhülltes Epitheton eines Heiligen.

### 5.3.1 DIE KRÖTE AM WESTPORTAL DES FREISINGER MARIENDOMS UND AM TREPPENAUFANGANG DER TOTENKAPELLE IN SCHWAZ

Ein bisher wenig beachtetes Krötenbild, das allein wegen seiner besonderen Position viele Fragen aufwirft, findet sich am Westportal des Freisinger Mariendoms. Die aus Kalkstein gefertigte Kröte tritt ohne weiteres tierisches Personal auf und nimmt augenscheinlich Bezug auf eine historische Gestalt, deren Bildnis sich ungefähr einen halben Meter über dem Tier befindet (**Abb. 28 - 31**).

Das innere Portal der Vorhalle<sup>256</sup>, an dem das Krötenbild erscheint, zeigt zu beiden Seiten die Bildnisse der Stifter: Kaiser Friedrich I. und Kaiserin Beatrix. Nach einem Brand im Jahre 1159 wurde der Dom als romanische Basilika errichtet, von der unter anderem das Westportal erhalten ist. Die Weihe erfolgte im Jahre 1205. Die Jahreszahl MCLXI über dem Bildnis der Kaiserin ist irreführend, denn diese wurde erst zusammen mit den Benennungen über den kaiserlichen Figuren im 18. Jahrhundert vermerkt.<sup>257</sup> Die Figuren sind aus dem noch an seiner ursprünglichen Stelle befindlichen Quader gemeißelt. Eine erste Restaurierung (1723 - 1724) hat die Figur der Kaiserin in Gesicht und Gewandpartie stark überarbeitet und abgeschlagene Stücke ergänzt. Unverändert hingegen sind die Köpfe des Kaisers und seines Begleiters.

Hugo Deischl, der bislang als einziger das Krötenbild genauer behandelt hat, sieht das Portal zu Recht erst nach dem Tode Friedrichs im Jahre 1190 vollendet, da der

---

<sup>256</sup> Die Vorhalle entstand erst im 14. Jahrhundert, indem man die bisher freistehenden Türme durch einen Anbau in die Kirche integrierte.

<sup>257</sup> FRIDERICUS ROMANORUM IMPERATOR AUGUSTUS (links); CONJUX BEATRIX COMITISSA BURGUNDIAE ANNO MCLXI (rechts).

Kaiser einen Nimbus trägt (**Abb. 32**).<sup>258</sup> In der Figur neben Friedrich erkennt die Forschung den Freisinger Bischof Adalbert.

Hans Karlinger rechnet die Bildnisse aufgrund stilistischer Parallelen mit dem Kapitellschmuck in der Freisinger Krypta dem „opus liutprecht“ zu, das anhand einer Inschrift bestimmt werden kann.<sup>259</sup> Das Figurenpersonal der bekannten Bestiensäule in der Krypta ist dieser Hand nicht zuzuordnen. Für Portalschmuck und Säule setzt Karlinger das Datum 1205 als terminus ante.

Sieht man vom kaiserlichen Thron mit seinen Vogelkrallen als Stützen ab, hat sich außer der Kröte kein weiteres tierisches Personal respektive Schmuckwerk am Portal erhalten. Auffallendes Detail stellen noch die bärtigen Eckköpfe dar, die zwischen die Kapitelle eingeschaltet sind und sich so organisch in das durchziehende Kapitellband einfügen.

Das Krötenmotiv erscheint nur an der rechten Portalseite. Bemerkenswert ist dort die Lokalisierung der Kröte. Das etwa 25 cm lange und 12 cm breite Tier schaut zur Kaiserin hinauf, die in der Mitte der Steinrippe ihren Platz hat und in der rechten Hand den Reichsapfel hält. Die heute stark beschädigte Kröte sitzt nicht wie die Kaiserin in der Mitte der Rippe, sondern etwas links davon an der Abrundung des Pfeilerwulstes über einer eingeschnittenen Rinne, die als gerade Linie zur Figur der Kaiser führt.

Deischl hat eine Reihe von Deutungsvorschlägen vorgebracht, vom „Teufelssymbol“ über „Friedhofskröte“ bis hin zur Votivkröte. Die Vorstellung der „Friedhofskröte“

---

<sup>258</sup> DEISCHL, HUGO: Die Kröte am Domportal zu Freising, a.a.O. S. 66 - 81.

<sup>259</sup> KARLINGER, HANS: Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050 - 1260, Augsburg 1924, S. 58.

entspringt dem alpenländischen Volksglauben, der darunter die Verkörperung der Kröte als ruhelose „arme Seele“ verstand, die über den Friedhof wandeln muss, bis sie Erlösung findet.<sup>260</sup> Die Sünder müssen demnach in Krötengestalt Buße tun. Noch wichtiger für die Erklärung der Kröte erscheint Deischl aber ein anderer, kirchlich sanktionierter Brauch des Alpenraums, wonach bei gynäkologischen Erkrankungen Votive in Krötengestalt geopfert wurden. Deischl charakterisiert die Freisinger Kröte abschließend als steinerne „Votivkröte“ und begründet deren Anbringung mit der dokumentierten anfänglichen Kinderlosigkeit der Kaiserin.

Das Phänomen der Votivkröte wird an anderer Stelle noch ausführlich zu behandeln sein, vorab sei lediglich bemerkt, dass diese Votivform nicht steinerner Form vorkam und sie im Übrigen nicht vor dem 16. Jahrhundert zu belegen ist.

Die Möglichkeit, dass es sich bei der Kröte um ein Teufelsbild handeln könnte, verwirft Deischl vorschnell.<sup>261</sup> Die Bauplastik kannte bis dahin die Kröte allein im Sünden- und Höllenkontext. Ihr Erscheinen entsprang nicht zoologischem Interesse oder künstlerischer Eigenmächtigkeit, sondern ist allein einer heilsgeschichtlichen Systematik zuzuschreiben. Der Sonderfall einer personellen Bezogenheit ändert nichts daran. Nur die stilistische Ausformung war - mehr oder minder - ästhetischen Überlegungen unterworfen.

Die dämonischen Tierwesen, die in der romanischen Kunst an den repräsentativen Zonen des Kirchengebäudes oder an Kultgerät angebracht wurden, versinnbildlichten Chaos, Tod, Finsternis, Heidentum und Häresie, zugleich standen sie im

---

<sup>260</sup> Vgl. HÖFLER, MAX: Friedhofskräten, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, Bd. 25, Berlin 1915, S. 123 - 126.

<sup>261</sup> „Es ist kaum anzunehmen, dass man gerade unter der Kaiserin Beatrix, der doch der Dom zu Freising so viel verdankte, eine Teufelsfratze oder das Sinnbild des Irrglaubens oder eine Totenkröte angebracht hätte. Wenn auch die Auffassung der damaligen Zeit derber und in ihrer Kundgabe rücksichtsloser als heutzutage war, einer solchen offenkundlichen Taktlosigkeit hätte man sich einer Wohltäterin gegenüber sicher enthalten.“ DEISCHL, HUGO: Die Kröte am Domportal zu Freising, a.a.O. S. 70.

Dienst einer apotropäischen Abwehr des Dargestellten.<sup>262</sup> In Freising kommen diese Angstwesen konzentriert an der Bestiensäule in der Hallenkrypta zusammen. Im Dunkel des unterirdischen Raumes wird dem „niedrigen“ Wesen der Dämonen Gestalt gegeben.

Vor diesem Hintergrund und vor allem angesichts der Tatsache, dass Kröte und Frosch im Ansehen von Dämonentieren standen, muss das Freisinger Exemplar betrachtet werden. In einer Höhe von 2,30 m kommt es dem Beschauer verhältnismäßig nahe, auch seine leichte Verschiebung zur Portalmitte hin rückt es stärker als die Kaiserin ins Blickfeld. Sollte hier das Feindliche in Krötengestalt fast greifbar nahe gebannt werden oder trat die Kröte als eine Art persönliches Apotropäum der Kaiserin auf? Sicher ist, dass dieses Krötenbild eine neue Konzeption vertritt, d.h. unabhängig von der zeitgenössischen Ikonographie der Luxuria und des Gerichts. Im verlorenen Tympanon dürfen wir ein mariologisches Motiv vermuten, wodurch dort der für das Krötenbild gewohnte Bildraum wegfiel. Durch ihre auffällige Anbringung, aber auch aufgrund der Wertungen, welche die Zeit für die Froschlurche bereithielt, steht die Freisinger Kröte wesenhaft den Neidköpfen<sup>263</sup> oder Teufelsfratzen nahe, wie sie als Abwehrmaßnahme gegen das Böse an romanischen Kirchen angebracht wurden.

---

<sup>262</sup> REINLE, ADOLF: Das Tier an der gotischen Kathedrale, in: Das Tier in der menschlichen Kultur (Zürcher Hochschulforum 5), Zürich/München 1983, S. 31.

<sup>263</sup> Ahd. *nīd* = Hass.

Neben der Freisinger Kröte existiert nur noch ein einziges Beispiel einer plastischen Kröte ähnlichen Charakters. Wiederum finden wir sie im Eingangsbereich und für die Gläubigen gut sichtbar. Allerdings ist sie erheblich jünger als das Freisinger Exemplar. Die zweite Kröte führt nach Schwaz ins Inntal (Tirol), wo sie am Treppenaufgang der sog. Totenkapelle angebracht ist (**Abb. 33**). Der 1504 vollendete zweistöckige Bau steht an der Nordseite des heutigen Stadtparks, wo sich einst der Friedhof der Pfarrkirche „Zu unserer lieben Frau Himmelfahrt“ befand. Im Untergeschoß befindet sich ein Karner, das Obergeschoß bietet Raum für eine Veitskapelle. Am Arkadenaufgang der äußeren Treppe ist die Kröte so angebracht, als ob sie sich in das obere Stockwerk begäbe. Max Höfler hat bereits 1915 das Tierbild untersucht und es als „Friedhofskröte“ bzw. „Seelenkröte“ identifiziert.<sup>264</sup> Entscheidend war für Höfler die Örtlichkeit. Es darf jedoch die Frage gestellt werden, ob das Kirchenregiment einer volkstümlichen Idee, wie die von der Kröte als Personifikation der nach Erlösung suchenden verdammten Seelen, tatsächlich so viel Vorschub leistete, dass das Tier mit ebendieser Konnotation am Sakralbau Gestalt annahm.

Eine besondere Bedeutung kommt der Schwazer Totenkapelle durch die Aufnahme eines Kapellenraums für den im Alpenraum außerordentlich populären Hl. Veit. Man verehrte ihn als Viehpatron und suchte seine Hilfe bei vielen Krankheiten. Im Elsass brachten noch im 19. Jahrhundert Frauen mit einem Kinderwunsch dem Heiligen Votivkröten aus Eisen dar. Ob dieser Opferbrauch in Schwaz präsent war, lässt sich nicht mehr belegen. Da die Votivkröten aber andernorts in Tirol vorkamen, vornehmlich Exemplare aus Wachs, wäre ihr Gebrauch für die Schwazer Veitskapelle nicht ungewöhnlich. Die besagte Aufwärtsbewegung der Kröte scheint dies sogar noch zu bestätigen. Dagegen spricht, dass sich die vermeintliche bauliche Kennzeichnung des Krötenopfers weder an anderen Veitskapellen noch an den

---

<sup>264</sup> HÖFLER, MAX: Friedhofskröten, a.a.O. S. 123.



großen süddeutschen und österreichischen Wallfahrtskirchen, die nachweislich Votivkröten in großer Zahl aufnahmen, wiederholt.

Somit bliebe im Grunde nur die Funktion eines Apotropäums, wenn nicht die Örtlichkeit und im Besonderen der Karner das Augenmerk auf die in damaliger Zeit mit der Kröte gepflegte Vanitas-Bildlichkeit lenken würde. Man erblickte in der Kröte das „Aastier“, das mit Würmer und Schlangen über den Leichnam herfällt. Dergestalt erschien die Kröte auf Grabsteinen und Epitaphen. Als das Schwazer Krötenbild entstand, war die Kröte in erster Linie Synonym für Tod und Vanitas. Am Treppengeländer mahnt sie die Lebenden, stets eingedenk des Todes zu sein. Die besondere Position fordert noch eine Deutung heraus. Verstehen wir die Treppe neben ihrer technischen Funktion als Symbol und interpretieren diese kühn als „Scala Dei“<sup>265</sup>, als Treppe zu Gott, mahnt das Tier darauf, nicht vom rechten Weg abzuweichen, d.h. den tugendhaften Aufstieg zum Heil anzustreben.

---

<sup>265</sup> Eigentlich wurden Zisterzienser- und Kartäuserklöster als *Scala Dei* bezeichnet. Vom 15. Jahrhundert an trug Maria aufgrund ihrer Mittlerschaft den Beinamen „Treppe zum Heil“. Die christliche Symbolik bezieht die Treppe allgemein auf die Himmelfahrt.

### 5.3.2 DER FROSCH AM TÜRSTURZ DER STIFTSKIRCHE ST. ZENO IN REICHENHALL

Folgt man der Spur des frommen Mäzenatentums Friedrichs I. führt der Weg nach Reichenhall bei Berchtesgaden, wo der Kaiser als Förderer des um 1120 gegründeten Chorherrenstiftes auftrat. An ihn erinnert noch ein zeitgenössisches Relief im Kreuzgang. Die 1228 geweihte Stiftskirche - die größte Basilika Oberbayerns - ist dem Hl. Zeno geweiht.<sup>266</sup> Dort finden wir die wohl früheste Froschdarstellung an einem Kirchenportal. Bis dahin waren die Tiere, ob als diabolisches Dingzeichen oder Attribut der Luxuria, stets mit den typischen Merkmalen einer Kröte ausgestattet. Anhaltspunkt für die Datierung ist die Weihe im Jahr 1228. Das Froschbild stellt gleich in zweifacher Hinsicht ein Novum dar; zum einen verhält es sich wie Drölerie, zum anderen steht es in Zusammenhang mit einer Mariendarstellung im Tympanon (**Abb. 34; 35**).

Im Zentrum des Bogenfeldes erscheint die thronende Gottesmutter mit dem Christuskind, flankiert von den Stiftspatronen, den Heiligen Zeno und Rupert. Die Gruppe ist in eine flache, bühnenartige Nische gestellt, die oben in einem dreifachen Bogen abschließt. Zu den Seiten begrenzen schlichte Säulen den szenarischen Raum. Den Zwischenraum bis zur inneren Archivolte füllen stilisierte Bilder von Sonne und Mond sowie das *Agnus Dei*. Von der Richtung der Freisinger Plastik des „opus liutprecht“ ist eine formgeschichtliche Entwicklung zum Reichenhaller Tympanon

---

<sup>266</sup> KARLINGER, HANS: Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050 - 1260, a.a.O. S. 62ff.; HAAS, WALTER; STROBEL, RICHARD: St. Zeno in Reichenhall, in: *Architectura* (Zeitschrift für Baukunst), Bd. 6, Berlin 1976, S. 1ff.; LANG, JOHANNES MAGNUS: St. Zeno in Reichenhall. Geschichte des Augustiner-Chorherrenstifts von der Gründung bis zur Säkularisation, (Diss.) Salzburg 2001.

denkbar. „Wie eine verunglückte Burleske“<sup>267</sup> gegenüber dem Stil des Tympanons muten nach Karlinger die Reliefs mit dem Sündenfall und den Engeln im Gewände und die beiden Löwen zu Füßen desselben an (**Abb. 36; 37**). Karlinger sieht darin die Arbeit eines Mitglieds der Hütte des sog. Moosburger Meisters, die rund 20 Jahre zuvor im Reichenhaller Kreuzgang tätig war. Zierlicher und gelöster gebildet sind dagegen die vegetabilen Voluten des Türsturzes, die einer Miniatur entnommen zu sein scheinen. In den rhythmisch angelegten Ranken, an denen vereinzelt Laubblätter sprießen, sitzen Drache und Pfau. In einer Spiralranke ist - auf seerosen-ähnlichen Blättern sitzend - ein zierlicher Frosch zu erkennen; Karlinger erkannte in der Figur noch ein „Männchen“ und „lustig Gezwerg“, auf deren potentiellen spirituellen Sinn er aber nicht eingeht. Letzteren gilt es nun für den Frosch zu erschließen. Die Ranke, die den Frosch sanft einrahmt, befindet sich direkt zu Füßen des Hl. Zeno. Das Tier selbst blickt nach oben zu einem Drachen, der es zu verschlingen droht. Das Ungeheuer hat bereits sein Maul aufgerissen und schaut zum Frosch herunter. Der Frosch ist somit ernstlich in Gefahr. Doch der Hl. Zeno setzt seinen Bischofsstab genau über den Kopf des Drachen auf. In welchem Zusammenhang Frosch und Hl. Zeno stehen, verdeutlicht die Vita des Heiligen.

Zeno, dessen Name bedeutet „der vom Zeus das Leben hat“, war von 362 bis etwa 380 Bischof von Verona.<sup>268</sup> Sein literarischer Nachlass beglaubigt ihn als Kämpfer gegen das Heidnische und legendären Berichten zufolge bestand bei ihm eine besondere Affinität zum Wasser und dessen Lebewesen. Er schützte seine Grabeskirche in Verona vor Überflutung und bewirkte ein Fischwunder. Folgerecht gehört der Fisch, der von seinem Bischofsstab oder einer Angelrute herabhängt, zu seinen

---

<sup>267</sup> KARLINGER, HANS: Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050 - 1260, a.a.O. S. 63.

<sup>268</sup> Hl. Zeno: <http://www.st-zeno.de/zeno.htm> (04/2001); SELLNER, ALBERT CHRISTIAN: Immerwährender Heiligenkalender, Frankfurt/M. 1998, S. 687f.

Attributen. Der gefangene Fisch kann letztlich als Symbol seiner Missionstätigkeit verstanden werden. Die Tiere des Wassers stehen unter seinem besonderen Schutz. Bis heute wird er gegen Überschwemmungen angerufen. Ferner machte er „Kinder reden und gehen“, was sinnbildlich auf seine Missionstätigkeit hinzeigt, welche die Menschen zur Quelle der Weisheit (Christus) führte.

Nun ist der Frosch bekanntlich auch im Wasser beheimatet und demzufolge wie der Fisch dem Patronat des Hl. Zeno unterstellt. Explizit wird der Frosch in der Vita nicht erwähnt, darf aber als Wasserbewohner, als der er am Portal durch die Seerosenblätter ausdrücklich ausgewiesen ist, sinnbildlich auf die Neuchristen respektive geläuterten Heiden gedeutet werden. Literarisch knüpft diese Deutung an die Beschreibung des Wasser- und Landfrosches im *Physiologus* an, gleichwohl mit dem Unterschied, dass dort die (fiktiven) Froscharten auf die Weltleute und die Frommen ausgelegt werden, d.h. das unehrenhafte und rechtschaffene Verhalten etablierter Christen repräsentieren. Dennoch bleibt festzuhalten, dass dem Frosch, genauer dem Landfrosch, dort eine positive Deutung (verfolgte Rechtschaffenheit) zukommt, wohingegen die Kröte das absolut Böse und Dunkle vertritt.

Setzen wir tatsächlich einen Angriff durch den Hl. Zeno auf den Drachen voraus, schützt der Heilige sinnbildlich den Frosch (Neuchrist) vor dem Verschlingen durch die dämonische Kreatur (Rückfall in den Irrglauben). Der Hl. Rupert, der ebenfalls im Bogenfeld erscheint, bestätigt indirekt diese Deutung. Es wurde an anderer Stelle bereits konstatiert, dass Frösche bevorzugt mit Heiligen auftreten, die eine Pionierleistung im weitesten Sinne vollbringen, etwa eine Einöde urbar machen und deren Bewohner christianisieren. Dieses trifft auf den genannten Heiligen zu, denn er kultivierte gegen Ende des 6. Jahrhunderts in der Donaulandschaft eine alte römische Siedlung (Juvavia), zog dafür aus Italien Siedler heran und brachte eine Salinenindustrie in Gang.

### 5.3.3 ZUSAMMENFASSUNG

Die Beispiele belegen das Vorkommen von Frosch und Kröte außerhalb des Gerichtszusammenhangs. Es sind singuläre Erscheinungen, entstanden aus der Gedankenwelt ihrer Zeit und für den modernen Interpreten nur mittelbar zu entschlüsseln. Der Aspekt des absolut Bösen und Infernalischen tritt sehr stark in den Hintergrund, beim Frosch scheint er sogar gänzlich abwesend zu sein. Für Letzteren wird die Bedeutung durch den Text des *Physiologus* und die Heiligenlegende unterstützt, die anderen Bilder erschließen sich durch den thematischen und örtlichen Kontext. Ist es von Fall zu Fall bereits schwierig, die wechselnde Bedeutung der Froschlurche zu klären, so ist es durch das Fehlen jeglicher Bezugstexte noch schwerer, die Tiere nicht über Gebühr zu bewerten.

## 5.4 TAFELMALEREI

Das kirchliche Dogma vom Sündentier strahlte auf alle bildkünstlerischen Medien und erreichte so eine breitere Öffentlichkeit, die in ihrem Bewusstsein das Erschreckende und Abstoßende der Froschlurche auf Dauer verankerte. In der Malerei erscheinen die Froschlurche fast immer dort, wo es um den Tod des Menschen, den Opfertod Christi, Leid und Sünde geht. Mittransportiert wird vielfach die Bedeutung der Vanitas. Frosch und Kröte sind auffallend naturalistisch gestaltet und nicht immer auf den ersten Blick ersichtlich. Meist sind es nicht die Tiere selbst, die schockieren oder gar ängstigen. Es ist vielmehr der infernalische Raum oder sein irdisches, von Angst und Schmerz durchdrungenes Pendant, der Schrecken und Beklemmung intoniert. Höhepunkt bilden hier die Szenarien des Hieronymus Bosch, die das Repertoire an Rohheiten gegenüber den Sündern um zahlreiche neue Strafen erweitern und diese in alptraumartigen Sequenzen verbildlichen.

Die Tiere bleiben in diesen Erlebnisräumen Zeichenträger des Negativen, ausdrücklich des Lasters, solange sie der diabolischen und endzeitlichen Manifestation dienlich sind und mit dem entsprechenden Figurenpersonal auftreten. Bricht aber das Tier aus dieser Ikonographie aus und erscheint etwa gemeinsam mit dem Schmetterling, ist der Weg frei für lichtere Implikationen. Den bestehenden Lesarten tat dies keinen Abbruch, zu nützlich war das Ekeltier, um mit ihm die Sünderseele zu stigmatisieren.

Die folgenden Analysen repräsentativer Tafelbilder des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts werden zeigen, wie die Froschlurche im etablierten christlichen Themenkanon Aufnahme finden und dort Negativwerte und Einzellaster versinn-

bildlichen. Die Bildformeln der Bauplastik verlieren im Tafelbild weitgehend an Bedeutung, allein die Luxuria-Figurationen halten noch daran fest.

#### 6.4.1 DIE „LUXURIA-KRÖTE“

Die „Luxuria-Kröte“ kann innerhalb der Malerei vor allem als Phänomen im Kontext der Vanitas angesehen werden. Verstanden sich die plastischen Pendants als Teil des Appells, den Tod als „der Sünde Sold“ zu begreifen und stets eingedenk des Gerichts zu leben, rückt in den Gemälden die Konfrontation des Lebens mit der Todesverfallenheit stärker in den Vordergrund.

Die Allegorie des *mundus*, die in der Kathedralplastik um 1280 in Erscheinung tritt, und in der die schlechten, in der Welt gehäuften Eigenschaften kulminieren, brachte das neue vanitäre Denken in drastischer Weise zur Anschauung.<sup>269</sup> Kröte, Schlange und Eidechse entlarven dort den *mundus*, die irdische Welt, als falschen Menschenfreund. Das Getier bevölkert die Rückseite des Betrügers, während sich dieser in der Vorderansicht jung, schön und verführerisch darstellt. Die Törichten und Verführbaren erwartet am Ende der bittere Lohn oder „Undank“ der Welt, namentlich Verdammung und ewiger Tod. Hierin manifestiert sich die zeitgenössische Verurteilung alles weltlichen Strebens angesichts einer steten Todesbedrohung. Aus der Anschauung heraus, dass alles eitel ist, was sich auf der Welt bewegt, verglich man den lebendigen Leib mit einem Madensack, der ebenso nichtig sei wie „Kot, Staub und Mist“.<sup>270</sup> Und wie der Mensch in der Welt konnte auch die Welt selbst nur ver-

---

<sup>269</sup> FAILING, JUTTA: „Fürst der Welt“ und „Frau Welt“ - zwei allegorische Figuren in der deutschen Plastik des ausgehenden 13. und beginnenden 14. Jahrhundert, (Mag.) Gießen 1997.

<sup>270</sup> Hermann von Fritzlar († nach 1349). PFEIFFER, HANS: Das Heiligenleben (Hermann v. Fritzlar), in: Deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts I, Leipzig 1845 (Neudruck 1962, S. 1 - 258). Zitiert nach SKREINER, WILFRIED AUGUST: Studien zu den Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen in der abendländischen Malerei, (Diss.) Graz 1963, S. 169.

gänglich und nichtig sein. Diese Charakterisierung verhalf dem alten Topos von der bösen Welt, die zur Sünde und Gottlosigkeit verlockt, zu neuer Wertigkeit.

Im 14. Jahrhundert wurde der Tod vor allem durch das massenhafte Sterben infolge der Pest weniger in seiner transitorischen Funktion - als Übergang zum Jenseits - trostreich erfahren, sondern zunehmend in seiner widerwärtigen Drastik. Man erlebte den Tod als Strafe für die Sünder, besonders den jähen Tod, der keine Sorge für das Seelenheil zuließ. Die theologische Mahnung der Vanitas, gepaart mit der Warnung vor der Gefährlichkeit der Weltlust, führte zur Ausbildung grausam-didaktischer Lehrstücke, die dem Beschauer bevorzugt den körperlichen Zerfall und die Inbesitznahme des Körpers durch Ekeltiere vor Augen hielten.

#### **5.4.1.1 TOD UND TUGEND: DIE LIEBENDEN**

Ein prominentes Beispiel aus der deutschen Malerei, das den Bildtypus der Sünderin mit Kröte aufnimmt und in einmaliger Weise im Sinne einer Allegorie des Sterbemüssens modifiziert, soll im Folgenden vorgestellt werden. Die besondere Spannung des um 1470 entstandenen zweiseitigen Tafelbildes eines anonymen oberrheinischen Meisters besteht in der harten Konfrontation von Vitalität und Tod, Eros und Qual.

Die Darstellung auf der Vorderseite gehört der Gattung der Braut- und Ehebildnisse an, die sich als Ausdruck des wachsenden individuellen Bewusstseins im ausgehenden 14. Jahrhundert aus ihren Bindungen an das Grabmal und Stifterbild herausgelöst hatte.<sup>271</sup> Charakteristisches Motiv ist die ins Bildzentrum gerückte Minnegabe.

---

<sup>271</sup> HESS, DANIEL: Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne, Frankfurt/M. 1996, S. 11ff.



Dargestellt ist ein junges Paar in einem dichten Blütengarten; der Mann umfasst behutsam seine Braut und reicht ihr einen Blütenzweig (**Abb. 38**). Für eine Identifizierung fehlen die sonst üblichen Wappenschilder. Die Begegnung der Hände ist zart und verhalten, die Gewandung modisch und vornehm. Auf der Rückseite der Tafel treten uns zwei Hautskelette entgegen, die, in einer Paarsituation, die Grausamkeit eines fiktiven Verwesungsprozesses vor Augen führen. Diese lebenden Leichname sind nackt, bar aller weltlichen Attribute, und mit Insekten und Schlangen besetzt (**Abb. 39**). Leichentücher bedecken notdürftig ihre Blöße. Der spärliche Haarwuchs, das Zahnbild und die ausgemergelten Brüste sind Zeichen ihres fortgeschrittenen Alters. Fast zärtlich berührt die Greisin den Mann an der Schulter, während dieser mit seiner rechten Hand das Tuch schützend nach oben rafft. Mehrere Schlangen winden sich um die Toten, stoßen in ihre faulen Leiber hinein, um an anderer Stelle wieder hervor zu kriechen. Wie Stricke knebeln sie die Toten und quälen sie mit ihrer Fresslust. Fliegen umsäumen offene Stellen, Maden ragen gierig aus dem Fleisch heraus und sogar zwei Libellen sind zugegen. Kurzum, das irdische Ende ist so abscheulich wie möglich dargestellt.

Zur schaurigen Dekor der Fäulnis gehört auch eine Kröte, die an markanter Stelle die Frau befällt. Ihr Kopf verdeckt die Scham, während ihr Körper an den Oberschenkeln der Frau Halt sucht. Sie ist formal der plastischen „Luxuria-Kröte“ verpflichtet und setzt dadurch einen besonderen Akzent auf die moralisierende Betrachtung. Dennoch haben wir es hier nicht mit einer jungen, unversehrten Luxuria-Gestalt zu tun. Vielmehr hat sich die Erotik des weiblichen Aktes ins extreme Gegenteil gekehrt; die „Krötenfrau“ kommt als Greisin und makaber belebter, imaginärer Leichnam daher. Tatsächlich frisst die Kröte das faule Fleisch, so wie die Laster selbst zuletzt am Seelenheil „nagen“, d.h. dieses unwiderruflich

zerstören. Der Kontrast zur idealisierten Schönheit und zärtlichen Erotik des Brautpaares könnte nicht größer sein: Was heute sprichwörtlich in Blüte steht, ist morgen verdorrt.

Ungewöhnlich war eine derart harte Konfrontation mit dem Tod keineswegs; der makabre Tod, d.h. der von der Fauna der Verwesung in Besitz genommene Leichnam, war in der Grabausstattung sowie in der Totentänzen dieser Zeit ein gängiges Motiv, das, um die leidenschaftliche Liebe zum Leben ad absurdum zu führen, mit Lebendigkeit und Anmut kontrastiert wurde. Exhibitionistischer Realismus paarte sich dabei mit wirksamer Fiktion. In dem Grauen, das der Anblick zerfressener Leichname hervorruft, sollte sich der Blick der Lebenden auf die Tugenden und eine gläubige Lebensführung fokussieren. Zugleich verstand man die Hässlichkeit der Toten als ethischen Wert, als „der Sünde Sold“, d.h. als Strafe für ein sündhaftes Leben. Nach kirchlichem Verständnis empfangen alle Menschen diesen Lohn aufgrund ihrer Verstrickung in die Schuld der Erbsünde.

Für die Kröte bedeutet dieser christliche Hintergrund, dass sie vorrangig als Sündentier einzustufen ist. Auf der Scham sitzend kontrastiert und in gewisser Weise karikiert sie die keusche Annäherung der Brautleute. Gleichzeitig steht sie, analog zum älteren Totentanz, zeichenhaft für die Verwesung.

Sündenbetrachtung und Vanitas durchdringen hier einander und dokumentieren in dieser Weise die zeitgenössische Ambivalenz zwischen Weltlust und Todesangst. Einerseits lehrten die Zeitumstände, dass der Tod jäh zugreift, ohne Rücksicht auf Stand, Alter und Frömmigkeit. Der jähe Tod, d.h. ohne die Sterbesakramente empfangen zu haben, war gefürchtet, da er praktisch die Verdammnis bedeutete. Danach hatte jeder Sorge zu tragen, dass er durch eine gläubige Lebensführung und

fromme Leistungen (Gebete, Wallfahrten, Lichtopfer etc.) sein Seelenheil sicherte. Die theologische Todesreflexion widmete sich in diesem Kontext verstärkt dem Topos der Eva und dem abgeleiteten Glaubenssatz von der Sündenverfallenheit aller Menschen. Auf der anderen Seite war noch die diesseitsfreudige Haltung der höfischen Laienkultur präsent, nach der die Welt den Menschen durch ihre Güter und Schönheit innerlich veredelt und so zu Gott führt. Zwar war das ritterliche Minne- und Frauenideal schon so weit verblasst, dass es mittlerweile in Dichtung und Graphik parodiert wurde, dennoch blieb der höfische Tugendkanon im Standesbewusstsein des spätmittelalterlichen Adels ein Vorbild. Beide Haltungen, die kirchliche und die anachronistisch-höfische, machen sich im vorliegenden Beispiel bemerkbar. Auf der Vorderseite werden dem Betrachter die beiden Protagonisten idealtypisch als Exempel der Schönheit vorgeführt. Äußere Schönheit, Anmut und Heiterkeit spiegelt nach höfischem Verständnis auch immer die inneren Werte und Tugenden.<sup>272</sup> In dem Blütengarten, wo das Paar zusammenfindet, ist kein Platz für Laster, denn jung, schön und damit tugendhaft sind seine Besucher. Darüber hinaus erfüllt das Bildnis der Brautleute aus dynastischer Sicht eine Art Stammbaumfunktion, da die Dargestellten eine neue Generation anführen. In der repräsentativen Kleidung manifestiert sich zugleich die monetäre Fülle.

Diesen weltlichen Idealen begegnet die Rückseite mit der Schau auf den physischen Tod. Das greise Paar mahnt zur Tugend und steten Wachsamkeit. Es zeigt die sprichwörtliche Kehrseite irdischen Wohlbefindens. Die Betrachtung der Vanitas trägt hier einen streng didaktischen Zug, da sie den Brautleuten in einer weltbezogenen, freudig-ausgelassenen Situation entgegenkommt. Hierin werden dem Paar zwei zentrale christliche Forderungen mitgegeben: die Erkenntnis der eigenen Endlichkeit und die Aufforderung für das Seelenheil Sorge zu tragen.

---

<sup>272</sup> HESS, DANIEL: Das Liebespaar, a.a.O. S. 35; Zur Identität des Schönen mit dem Wahren und Guten siehe ASSUNTO, ROSARIO: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1982, S. 43f.

Ein besonderer Zug der beiden Hautskelette sollte nicht übersehen werden. Ihre Mäuler sind geöffnet als sei bereits die Leichenstarre eingetreten. Während die Toten im älteren Totentanz sardonisch grinsen, wenn sie die Lebenden zum Reigen nötigen, stehen diese Mäuler verzerrt und ohnmächtig offen, als habe sich gerade eine entsetzliche Erkenntnis eingestellt. Diese Toten sind Opfer und Täter zugleich: Opfer der Zeit und des Todes und Täter ob ihrer Sünden. Die einzige identifizierbare Sünde ist die der Unkeuschheit. Dies teilt uns sicher die Kröte und vielleicht auch die Schlange mit, deren Kopf sich zum Ohr des Mannes reckt. Letztere scheint der Paradiesschlange nachempfunden, die den Zweifel in Eva legte und so zum Sündenfall anstieß.

Die Konfrontation eines Liebespaares mit einem verwesenden Pendant ist für die Gattung ungewöhnlich. Repräsentative Funktion kommt im Grunde allein der Vorderseite zu. Die dem Blick normalerweise entzogene Rückseite darf vor allem als intimer Spiegel für das *Memento mori* gelten. Das Bedenken des eigenen Todes und der Endlichkeit galt als vorbildliche und wichtige christliche Tugend. Als Einheit führen die Tafeln das eitle Bewusstsein des Menschen bildlich vor: Was in Blüte steht, wird doch wieder vergehen, und so Gott will kommt das Ende gerade dann, wenn die Schönheit ihren Höhepunkt erreicht zu haben scheint.

Die antithetische Schau von Eros und Tierzerfleischung ruft entfernt die Personifikation des Weltverführers in Erinnerung. Hier wie dort geht die Wirkung von einer „versteckten“ Schauderseite aus. Inhaltlich stehen sie sich allerdings nicht nahe. Beim *mundus* ist der Betrug immanent: Die Welt verführt die Ahnungslosen und Schwachen. Er ist Täter und diabolische Gestalt. Die Brautleute indessen „wissen“ um ihre Perspektive und ermahnen sich mit dem visionären Blick in eine putative Zukunft zu einem tugendhaften Leben.

In der Tafelmalerei dieser Zeit bildete der symbolische Verweis der Kröte auf die Vanitas noch die Ausnahme. Nur in der Grabplastik und im Totentanz ist er explizit enthalten. Die Malerei des 15. Jahrhunderts kennt Kröte und Frosch fast ausnahmslos im Sündenkontext. Der Typus der „Luxuria-Kröte“ spielte dabei nur eine untergeordnete Rolle, vor allem da sich die Luxuria-Gestalt selbst im Wandel befand. Kröte und Frosch gerieten in neue Zusammenhänge, blieben aber ihren negativen Implikationen weitgehend verbunden. Noch eng an das plastische Vorbild hält sich die Darstellung einer Kröte beim Geschehen am Höllenschlund. Gleichzeitig grenzt sie sich durch ihre naturalistische Wiedergabe von den älteren Krötenbildern in der Malerei vor 1450 ab.

#### **5.4.1.2 COLIJN DE COTER: FRAGMENT EINES JÜNGSTEN GERICHTS**

Die Tafel ist eines von vier erhaltenen Fragmenten eines Jüngsten Gerichts. Das um 1490 für die Kölner Pfarrei St. Alban geschaffene Bild illustriert das Geschehen am Höllenschlund, dramatisch und figurenreich inszeniert (**Abb. 40**). Es ist ein Werk des Brüsseler Malers Colijn de Coter, der als einer der Nachfolger Rogier van der Weydens arbeitete.<sup>273</sup> Von dem im Zuge der Säkularisierung zerlegten Altar sind neben dieser Tafel die Darstellungen des Hl. Michael als Seelenwäger, des Hl. Petrus mit den Seligen und des Hl. Johannes mit sechs Aposteln erhalten. Die übrigen zwei Tafeln sind vermutlich verloren. Auf ihnen befanden sich die Bilder des Weltrichters und der Gottesmutter mit den Aposteln.

---

<sup>273</sup> CHRISTEN, GABRIELA: Colijn de Coter, Fragment eines Jüngsten Gerichts: Die Verdammten, 1485 - 1490, in: Himmel, Hölle, Fegefeuer, a.a.O. S. 361f. Vgl. FRIEDLÄNDER, MAX J.: Das Jüngste Gericht Colyn de Coters, in: Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen, Bd. 31, Berlin 1910, S. 245f.

Im lodernden Höllenfeuer, das hier aus einer Felsspalte schlägt, erleiden die Elenden unsägliche Pein. Geflügelte Dämonen mit Fledermausköpfen und Vogelkrallen stoßen sie in den Spalt, reißen einem Verdamnten die Haut vom Leib, packen einen anderen roh an Brust und Gesicht und quälen einen dritten mit spitzem Gerät. Die Kreaturen sind eine Collage aus all dem, was furchterregend, angsteinflößend oder schlicht unangenehm ist. In der oberen Bildmitte öffnet sich der Blick auf einen Elenden, aus dessen Schädeldecke Flammen emporschlagen. Sein Gehirn hängt an der Stange neben ihm. Die Bildmitte beherrscht die Figur einer jugendlichen Frau, die mit pathetischer Geste ihre tränennassen Augen berührt. Die Kröte auf ihrer rechten Brust scheint sie dabei nicht wahrzunehmen. Das Tier ist naturalistisch erfasst und zieht dank des hellen Kolorits der Sünderin sogleich den Blick auf sich. Doch das Tierchen quält und foltert nicht wie der übrige Höllenzwinger, sondern sitzt still, fast wie ein vertrauter Begleiter auf der Nackten. Angegriffen wird die Sünderin nur von dem Geistlichen, der sich mit verzweifelter Miene in ihren linken Arm verbissen hat. Ein anderer Kleriker, diagonal hinter die Sünderin gestellt und mit ähnlich hellem Inkarnat, sucht Zuflucht im Gebet. Doch Gebete nutzen nicht mehr, brutal richtet ein Dämon einen Zweizack auf ihn.

Vor dem Schambereich der Frau kriecht ein krötenartiges Tier aus dem Höllenrachen. Forsch reckt es seinen Kopf nach oben, während ein Bein Halt auf dem Felsrand sucht. Schließlich hockt noch ein Echsentier auf einem Felsvorsprung vor dem eigentlichen Höllenrachen. Dieses hat sein Maul gefährlich weit aufgerissen, die Augen stieren den Betrachter an. Die Frau wendet sich zum Seelenwäger, von dessen Gestalt am unteren und oberen Rand lediglich die Finger der linken Hand und der Gewandsaum sichtbar sind. Dabei schließt sie mit der Hand ihre Augen,

wohl um so ihre innere Verblendung Gott und den Tugenden gegenüber deutlich zu machen.<sup>274</sup> Der weibliche Akt mit Kröte entspricht der aus der Portalplastik geläufigen Luxuria-Ikonographie. Ungewöhnlich ist allerdings der Biss, den hier ein Schicksalsgenosse, noch dazu ein Geistlicher, Luxuria zufügt. Neu ist diese Gemeinschaft nicht, was das erläuterte Beispiel an der Kathedrale von Bourges belegt. Dort war es die Strafe des Klerikers, eine Kröte zu verschlucken, um für die Sünde der Völlerei zu büßen. Im Kölner Bild greift der Mann offenbar das Laster an, dessen er schuldig wurde. Mit dem Biss nimmt er verzweifelt Rache für den Betrug der Luxuria.

#### **5.4.2 MARIA MIT DEM FROSCH - NICOLAUS SCHIT: NIEDERERLENBACHER ALTAR**

Die aus der Bauplastik entnommene Lokalisierung der Kröte an bestimmten Körperteilen hat die Tafelmalerei verhältnismäßig schnell aufgegeben und die Tiere, ob Kröte oder Frosch, getrennt von der Sünderin oder gleich ohne diese auf den Boden gesetzt. Exemplarisch für das autonome Auftreten des Sündentiers steht der 1497 entstandene Altar aus der Kirche in Niedererlenbach bei Frankfurt (**Abb. 41**). Dass es sich hier um einen Marienaltar handelt, in dessen Zentrum die Gottesmutter mit den Attributen des apokalyptischen Weibes erscheint, entfernt den Frosch auf dem Rasen vor Maria sicher weit von einer Deutung auf die Unkeuschheit.

---

<sup>274</sup> Geschlossene Augen (Augenbinde) kennzeichnen auch die Synagoge, Personifikation des Alten Bundes und des Judentums im Gegensatz zur Ecclesia, die den Neuen Bund und das Christentum repräsentiert. Sie trägt die Augenbinde (oder Schleier) als Zeichen ihrer Verstocktheit und Verblendung. Vgl. WEIS, ADOLF: Die „Synagoge“ am Münster zu Straßburg, in: Das Münster, Bd. 1, Straßburg 1947/48, S. 65 - 80.

Ernst Buchner erkannte den Flügelaltar als Frühwerk des mainfränkischen Malers Nicolaus Schit, der diesen 1497 für die Kirche in Niedererlenbach bei Frankfurt am Main anfertigte.<sup>275</sup> Die Zuschreibung begründet BUCHNER mit der generellen Neigung des Malers, seine Figuren aus zahlreichen, fremden Kupferstichen zu entnehmen und sie dann, nicht immer ohne Schwächen, zu kompilieren. Eng lehnt sich Schit an die Arbeiten Martin Schongauers und des Hausbuchmeisters an, der einige Zeit als identisch mit Schit galt.

Die Flügelinnenseiten zeigen die Apostel, die jeweils zu dritt insgesamt vier Bildfelder besetzen. Im geschlossenen Zustand, auf der Werktagsseite, begegnet rechts Michael als Seelenwäger und im Kampf gegen den Drachen, links erscheint die Verkündigung mit Maria und dem Engel. Die Außenbemalung, bei der unsichere Formulierungen und eine etwas matte Ornamentik auffallen, kontrastiert stark mit der Innenseite. Letztere zeichnet sich durch ihre dekorative Struktur und das stimmig-warme Kolorit aus.

Zentrale Figur der Mitteltafel ist Maria, die als die Frau der Apokalypse „mit der Sonne angetan, den Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt ein Kranz von zwölf Sternen“ erscheint.<sup>276</sup> Das apokalyptische Weib, das einen Sohn gebiert, der von einem zwölfköpfigen Drachen bedroht wird, ist hier auf Maria ausgelegt und ihr Bild durch die apokalyptischen Symbole erweitert. Das Scheusal, auf dem der Engel an Mariens Seite triumphierend steht, vertritt den endzeitlichen Drachen, Sinnbild des Teufels und der dunklen, feindlichen Mächte schlechthin. Der Drache, der vergebens die „Frau mit dem Kind“ verfolgt, wird als Zeichen für die verfolgte Mutter Jesu und als Symbol für die verfolgte Kirche gesehen.

---

<sup>275</sup> BUCHNER, ERNST: Studien zur mittelhessischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 4, München 1927, S. 301 - 313. Vgl. JÜLICH, THEO: *Habitatio draconum*, a.a.O. S. 127

<sup>276</sup> Offb 12, 1.



Das gelöste wellige Haar der Gottesmutter fällt über die rechte Schulter auf den blauen Mantel, der ihr traditionell als *Regina coeli*, als Himmelskönigin, zukommt. Als solche trägt sie die Krone, darunter den Schleier, der locker über die Brust nach unten fällt. In der emporgerafften Hälfte des Tuchs hält sie wärmend das Kind. Sanft wendet sie sich zu ihm hin und blickt auf den Apfel, den Jesus hält und der ihn als neuen Adam ausweist, welcher das Böse überwindet und die Sünden der Welt tilgt. Die grazile Mondsichel bildet einen Sockel, den der Mantelsaum zu beiden Seiten elegant umspielt. Intimes Detail ist das in einem vornehmen, grauen Lederbeutel geschützte Buch.

Der rechts von Maria stehende Hl. Michael trägt eine weiße Tunika und einen weiten schwarz-roten Mantel, den eine aufwendige Goldschnalle zusammenhält. Das Gewand bläht sich nach einer Seite in der Bewegung des Kampfes auf. Die Züge des weichen, jugendlichen Antlitzes sind ruhig, aber die Haltung verrät einen entschlossenen Charakter. Mit sicherer Bewegung stößt der Erzengel seinen Stab mit der Lanzenspitze in das Maul des Drachen. Auf den Boden gedrückt, versucht das Untier die tödliche Lanze mit seiner Krallenhand zu packen. Mit einer der Krabben-scheren, die ihm aus dem Leib wachsen, zwickt er Michael durch das Gewand in den Oberschenkel, eine andere Schere attackiert den Schild. Im Arm des Erzengels sitzen vier Seelen, die trotz des Kampfes ruhig verharren, beschirmt durch den weiß-roten Flügel und wissend um den sicheren Weg in die Seligkeit. Die vorderste Seele wendet sich ostentativ zur Gottesmutter, der wichtigsten Fürbitterin.

Links von Maria steht der Hl. Hieronymus im roten, pelzbesetzten Kardinalgewand, an seiner Seite, zutraulich wie ein Hündchen, der Löwe. In der rechten Hand hält der Heilige jenen Dorn, den er der Legende nach dem Tier aus der Pfote entfernte. Sanft streicht er über den Kopf des Löwen, der ihm die Pfote noch entgegenstreckt.

Die drei Nimben sind scheibenförmig und durch einen roten Streifen begrenzt, der am Scheitelpunkt nach rechts herunter in Schwarz übergeht. Eine Eigentümlichkeit, die vielleicht durch den Lichteinfall erklärt werden kann. Das Licht kommt von links, die rechte Seite liegt - geringfügig - im Schatten. Folglich verschwindet rechts der rote Streifen des Nimbus im Dunkel.<sup>277</sup> Am Boden wächst Rasen, den zwei kahle Flächen unterbrechen. Der Rasen zeigt botanisch genau bestimmbare, aber auch symbolisch gemeinte Pflanzen. Hinter den Figuren erhebt sich eine leicht hügelige, jedoch kahle Landschaft, die am rechten Bildrand durch einen steilen Felsen mit einem einzelnen Baum darauf abschließt. Nach oben ist die Tafel von einem einfachen Goldgrund hinterfangen. In Kopfhöhe der Heiligen setzt zu beiden Seiten reiches Astwerk ein, das schwungvoll in der Mitte über dem Sternenkranz Mariens zusammenfindet. Das schwarz konturierte Geflecht aus Ranken und Blüten spannt sich weit über die Szene und schafft dadurch fast die Intimität einer Laube. Das Halbrund des Astdaches korrespondiert mit dem Sternenkranz und spiegelbildlich mit der Mondsichel.

Im Gras, zwischen Akelei und Breitwegerich, sitzt ein Frosch. Wegen seiner Färbung, die kaum von der des Grasteppichs abweicht, fällt er zunächst kaum auf. Wir sehen ihn am Boden vor Maria und Hieronymus, wo er, wie es den Anschein hat, hinter einem großen Wegerichblatt Deckung sucht. Er ist zur Mitte hin orientiert, was für eine auf die Hauptfigur zielende Aussage spricht. Es liegt zunächst nahe, diesen Frosch auf die Apokalypse auszulegen, denn als Mariensymbol kennen wir das Tier nicht. Ebenso ist er kaum dem Hl. Hieronymus zuzuordnen. Der nächstliegende Deutungsweg bringt ihn also mit den apokalyptischen Froschgeistern zusammen, die als Knechte des Teufels in der Welt wirken. Die frühe Exegese kategorisierte sie als Bild für die Glaubensfeinde, namentlich

---

<sup>277</sup> SIMON, KARL: Studien zur Altfränkischen Malerei, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Heft 4, Bd. 34, Berlin 1912, S. 137f.

Häretiker, Betrüger und Blender. Während des gesamten Mittelalters hatte diese Lesart Bestand, variiert auf die jeweiligen Antipoden.

Der Drache liegt bezwungen am Boden, die Waffe zielt in sein Maul. Der Frosch als vermeintliches Signum des Bösen und somit dem Drachen zugehörig bleibt vom christlichen Streiter unbehelligt. Das kleine Tier zeigt sich vergleichsweise harmlos, mehr noch, es ist gleichsam organisch in die umgebende Natur Gottes integriert. Seiner Erscheinung liegt eine genaue Naturbeobachtung zugrunde, was ein Interesse am Tier als naturhistorisches Objekt parallel zur theologischen Interpretation belegt. Gerade bei der Gestaltung des Drachens wird deutlich, wie sehr die in der Natur vorkommenden Formen der geistlichen Lesart zuarbeiteten. So hat der Maler die bedrohlichen Klauen echten Krabbenschere nachgebildet.

Mit dem traditionellen und textgetreuen Bildtypus der Froschgeister hat dieser Frosch nichts gemein, denn die apokalyptischen Frösche werden von den drei teuflischen Wesen ausgespieen. Isoliert davon treffen wir die Froschgeister nicht an. Zwar erscheint Satan auch hier mit im Bild, doch er ist bereits gebändigt und - vorerst - unschädlich gemacht. Zudem ist eine Kooperation seinerseits mit dem Frosch nicht ersichtlich. Im Ganzen fehlt dem Tier die Evidenz der „Luxuria-Kröten“, die klar an das infernalische Objekt gebunden sind und so plakativ ihrer intendierten Funktion nachkommen. Die Lokalisierung bei Maria verunklärt zusätzlich die spirituelle Aussage. Der Frosch ist kein Mariensymbol und daher dem mariologischen Themenkreis fremd. Erstaunlich ist ferner, dass er hier inmitten einer reichen Vegetation auftaucht und gleichsam mit dieser verschmilzt, während in anderen Landschaftsszenarien Frosch und Kröte fast immer Felsen oder kahle Bodenstellen besetzen. Die Blumen und Kräuter um den Frosch sind Marien-

pflanzen, gleichzeitig sind in ihnen Passionssymbole zu erkennen. Zum Beispiel wächst an prominenter Stelle das Veilchen, wegen seiner violetten Farbe Symbol der Leiden Christi und der Demut, aus der alle Tugenden entspringen. Seine drei Blüten sind Zeichen der Trinität.

So eingebettet in die Sphäre von Schmerz und Opfertod einerseits und apokalyptischer Prophetie andererseits, ist dieser Frosch dem Lebensfeindlichen zugehörig. Betrachten wir ihn ferner aufgrund seiner zyklischen Natur mit der kosmischen Jungfrau verknüpft und verstehen deren Mondattribut als Sinnbild des ständigen Wechsels und folglich der Unbeständigkeit alles Irdischen, tritt der Vanitasaspekt zutage und mit ihm zuvorderst der Appell, das Glück nicht in dieser Welt mit ihren betrügerischen Gütern und Lasten zu suchen.

Die Zeit des Mondes ist die Zeit der nacht- und dämmerungsaktiven Froschlurche. So wie der Mond emporsteigt, taucht der Frosch aus dem Wasser und verschwindet wieder darin. Aus dem Dunkel der Seele tauchen Triebe und Sünden auf, und aus der Sünde erwächst der ewige Tod. Die Assoziation der Froschlurche mit Tod und Vanitas ist am deutlichsten profiliert bei den älteren Kadavergräbern und im Totentanz, wo im harten Gegenüber Leben und Tod, Vitalität und Todesverfallenheit formuliert sind. Dort sind die Tiere bewusst schockierend präsentiert, um dem Appell des *Memento mori* die nötige Dynamik zu verschaffen. Im Medium des Altarbildes war weniger der biologische Tod als der Tod der Seele Thema, und die Bestrafung der Verdammten bot noch mehr als der widerlich verwesende Leichnam Raum für didaktische Schreckensvisionen. Im lodernden Feuer der Hölle kleben die Froschlurche förmlich am Lasterleib und brandmarken diesen oder vielmehr die Seele als Besitztum des Teufels. Ein so radikales Bild will jedoch für den Frosch des

Niedererlenbacher Altars nicht passen, ohnehin ist seine Landschaft eine andere. Er bewohnt das Irdische und mahnt an das Unbeständige der Welt. Zugleich verkörpert er das Dunkle in der Welt, sprich die weltimmanente Sünde. Symbolische Fortsetzung findet dies gewissermaßen in dem Apfel in der Hand des Kindes, der für die Erlösung von der (Erb-)sünde durch den Opfertod Christi steht.

Die Botschaft ist Ermahnung zum gottesfürchtigen Lebenswandel und Erbauung zugleich. Den Lohn der Tugend empfangen die Redlichen, die sich im Bild sicher in die Armbeuge des Erzengels schmiegen. Mittlerin zum seligen Jenseits ist Maria, die ihren Sohn als Unterpfand der Erlösung dem Beter und Betrachter darbietet.

### 5.4.3 DIE KRÖTE IM PASSIONSGESCHEHEN

Im christologischen Themenkreis der Malerei sind Kröte und Frosch dort anzutreffen, wo es darum geht, einen Gegner, ob den heidnischen Menschen oder den Versucher, auszuweisen. Ihre Botschaft ist unmissverständlich: Sünde und Tod. Die Tiere kommen auch dann vor, wenn es gilt, eine bedrohliche und unheimliche Atmosphäre zu schaffen, konträr zum parallel dargestellten Heilsgeschehen. Selten ist die Gemeinschaft mit anderen Tieren. Hieronymus Bosch verwendete die Kröte als Emblem der Feindschaft auf dem Schild bewaffneter Irrgläubiger. Insgesamt gesehen sind die Beispiele spärlich und reichen nicht über das 16. Jahrhundert hinaus. Nur im Stillleben zeigen sich die Froschlurche, allerdings aus dem dämonischen Zusammenhang gelöst, auch später noch.

#### 5.4.3.1 MEISTER AUS DEM BODENSEERAUM: KREUZAUFRIHTUNG UND KREUZIGUNG

Außergewöhnlich für das Zusammentreffen einer Kröte mit einem Hund, noch dazu im Kontext der Passion, ist das Beispiel einer Passionstafel eines anonymen Meisters aus dem Bodenseeraum (**Abb. 42**). Die querrrechteckige Tafel, um 1450 datiert, stellt zwei Stationen der Passion dar: links die Annagelung Christi, rechts die Kreuzigung. Beide Szenen finden vor einem sich einheitlich erstreckenden Landschaftsraum statt. Raumtiefe wird durch das Hintereinanderstaffeln der Figuren erreicht. Der Erdboden ist bis auf die rechte Bildecke kahl und steinig. Unter dem schräg in die Bildfläche gekippten Kreuz, zwischen rechtem Kreuzbalken und dem unteren Henkersknecht, sitzt die Kröte. Sie ist flächig von oben erfasst, dunkelgrün

mit schwarzer Kontur. Sie scheint gerade einem Loch im Boden entschlüpft zu sein. Ihre schwarzen Punktaugen schauen zu dem zierlichen, braunen Hund, der, auf die Kröte hinweisend, seine linke Pfote nach ihr ausstreckt. Seine vorgestreckte, „schnüffelnde“ Nase unterstützt die Geste.

Die Tiere bilden gleichsam die Brücke zwischen den eigentlich aufeinander folgenden Szenen. Die Kröte ist Beiwerk der linken Szene, der Hund der rechten. Deutlich macht dies allein schon die unterschiedliche Farbigkeit des Erdbodens, auf dem sich die Tiere befinden. Trennende Gegenstände sind in der Bildmitte der Speer des Soldaten und der rote Schild des anderen Soldaten hinter der Annagelung. Auffallend ist die Maske auf dem Schild, wie die Kröte ein Signum der Gegner. Der dicht bei Maria sitzende Hund übernimmt die Rolle des treuen, wachsamen Tieres, das auf Bedrohliches aufmerksam macht. Mit Hund und Kröte stehen sich somit Gut und Böse gegenüber. Hier kann die geistliche Deutung des Hundes als Bild für den Priester, dessen Wort (= Bellen) die Irrgläubigen vertreibt oder allgemeiner gesprochen die Lügen des Teufels bekämpft, Verwendung gefunden haben.<sup>278</sup>

#### **5.4.3.2 NIKOLAUS HABERSCHRACK: CHRISTUS AM ÖLBERG**

An keiner Station innerhalb der Passion mutet die Anwesenheit der Kröte so fremd an wie beim Geschehen am Ölberg. Die traditionelle Ikonographie der Szene kennt weder Kröte noch Frosch, überhaupt kommen dort Tiere gewöhnlich nicht vor. Zwar würde die topographische Situation eine reiche Fauna grundsätzlich erlauben, doch

---

<sup>278</sup> Erscheint allein der Hund unter dem Kreuz, symbolisiert er die Treue (im Glauben) zum Herrn. Z.B. Hermen Rodes Tafelbild „Volkreiche Kreuzigung“, um 1484, Lübeck, Marienkirche.

im Garten Gethsemane ist - im Gegensatz zum marianischen „Hortus conclusus“ - das Leben im Rückzug. Dies ist kein beseeltes Paradies, sondern dunkler Ort der Todesangst und des Verrats. Hier kann ein Tier kaum positives Signum sein. Exemplarisch dafür steht das Bild zweier Kröten auf einer um 1468 entstandenen Altartafel des polnischen Malers Nikolaus (Mikolaj) Haberschrack (**Abb. 43**).<sup>279</sup>

Die Tafel, angefertigt für den Hauptaltar der Katharinen-Kirche in Krakau-Kazimierz, charakterisiert den Stil des gebürtigen Krakauers Haberschrack und stellt zugleich sein prominentes Hauptwerk dar. Typisch für ihn ist die Synthese einer lyrischen, beinahe märchenhaften Stimmung mit dem für die Krakauer Werkstätten seiner Zeit eigenen volkstümlichen Realismus. Ebenso der örtlichen Tradition verpflichtet sind die Figurentypen, was besonders die etwas starre Haltung und die Gebärden belegen. Dahinter steht vor allem der häufige Gebrauch graphischer Vorlagen.

Das tonig erdfarbene Kolorit taucht die Szenerie in das Dämmerlicht der nächtlichen Stunde, überdies ist es Träger der traurig-ernsten Stimmung und Ahnung der nahen Katastrophe. Der Maler friedet den Garten mit einem Weidenzaun ein und bepflanzt ihn, um Tiefe zu schaffen, mit Miniaturbäumen, vor denen sich Jesus und die drei schlafenden Jünger wie Riesen ausmachen. Ein einfaches Brettortor verschließt nach hinten das Areal. Blumen und Kräuter bedecken den Erdboden zu Füßen der Heiligen. Die Komposition ist trotz der realistischen Details wie Tor und Einfriedung sehr konstruiert. Besonders die vielen übereinander gesetzten Bäume, die nur schematisch den Ort als solchen kennzeichnen und nicht tatsächlich Atmosphäre schaffen, tragen dazu bei.

---

<sup>279</sup> SIMSON, OTTO VON: Das Mittelalter. Teil II: Das hohe Mittelalter (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6), Frankfurt 1972, S. 205.



Christus, optisches Zentrum der linken Bildhälfte, kniet am Boden. Sein Oberkörper ist leicht nach vorn gebeugt, die Hände liegen locker vor der Brust verschränkt. Christi Gebet und Flehen sind still; es ist kein Gebet der Todesangst, sondern das demütige Annehmen des Todesschicksals. Von links oben naht der Engel heran und stärkt Christus. Der Kelch, Symbol der Erlösungsleiden, steht auf einem Felsen in der oberen Mitte des Bildes. Mit Christus im Garten sind die Jünger Petrus, Johannes und der ältere Jakobus. Trotz seiner Bitte an die Jünger, mit ihm im Gebet zu wachen, werden die drei immer wieder vom Schlaf übermannt. Dicht beieinander sitzen oder liegen sie im Grün. Jakobus und Petrus haben im Halbschlaf ihren Kopf in die Hand gelegt. Johannes sitzt zusammengekauert zwischen ihnen, seinen Kopf erschöpft nach vorn geneigt. In der oberen linken Bildecke sind schon die von Judas angeführten Häscher zu sehen. Der Verräter, mit gelber Kappe, zeigt mit seiner Linken auf Christus. Über den Köpfen der Bewaffneten öffnet sich der Blick in den nächtlichen Sternenhimmel.

In der unteren Mitte der Tafel, wo die Einfriedung abrupt endet und der Blick auf die Jüngergruppe frei wird, hockt auf einem Stein eine Kröte. Sie schaut in den Garten, ihr Blick geht zu den Schlafenden. In der unteren linken Bildecke, auf einem schmalen Felsen, ist eine weitere Kröte zu bemerken. Sie schaut von oben auf Christus. Beide Kröten sind auffallend groß und mit unnatürlich kurzen und dünnen Beinen wiedergegeben. Der helle Fels, auf dem sie unbewegt sitzen, hebt ihre dunkle Gestalt noch hervor. Es hat den Anschein, als beobachteten oder belauerten sie aus der Distanz die Heiligen, entsprechend den Häschern am anderen Ende des Gartens, bevor diese Christus ergreifen. Die rechte Kröte ist insofern interessant, da sie sich auf der Mittelachse in der Verlängerung des Kelchs nach unten befindet und

wie das Pendant des metaphysischen Behältnisses erscheint. Auf symbolischer Ebene bedeutet dies die Konfrontation von irdischer Dunkelnatur - existent durch die Sünde - und Erlösungsverheißung.

Die antithetische Schau von Kelch und Tier ruft entfernt das Bild der Seelenwägung an der Kathedrale in Bourges in Erinnerung, wo der Kelch in der rechten Waagschale das Gewicht der Tugenden repräsentiert, während in der linken Schale eine Kröte die Laster verkörpert. Allgemeiner formuliert stehen sich die ethischen Begriffe Gut und Böse gegenüber, religiös begriffen, das Gott Wohlgefällige und das Gottferne. In Bezug auf das Bild Haberschracks ist fraglos der Verrat der gottferne Moment, dem der Erlöser, der durch seinen eigenen Tod die Mächte der Negation besiegt, entgegentritt. Die Tiere lauern wie der Verräter vor dem Zaun, wobei die rechte Kröte die offene Seite zwischen Christus und den Jüngern gleichsam abriegelt. Noch ist der Garten heiliger Bezirk, unberührt von Schuld und Sünde. Die Bedrohung kriecht aber schon heran wie die dunklen Kröten und wird in der geschlossenen Front der Soldaten schließlich greifbar. Wie die Propheten des nahen Todes sind die Tiere Christus nahe, düstere Gestalten auf kahlem Grund.

Bei keinem anderen Maler sind die Froschlurche so häufig und in derart eigenwilliger Gestaltung anzutreffen wie bei Hieronymus Bosch. Sie sind Teil einer irrealen Welt, in der das Böse und Allzumenschliche zu alptraumartigen Szenarien kulminiert. Jenseits gängiger Ikonographien formuliert Bosch die Präsenz des Satans in der Welt und was die vom Verführer angeleiteten Menschen zu tun bereit sind. Die Fauna agiert in dieser Welt als Dunkelement und Reflektion menschlicher Gier und Triebhaftigkeit. Die teils monströsen Kreaturen sind oft Mischwesen, kompiliert aus verschiedenen Tierarten, und dennoch im Detail naturalistisch abgebildet. Wie Nachtmahre belästigen sie die Menschen, fliegen umher, quälen und foltern die Elenden oder forcieren deren lästerliches Treiben. Wie das Böse die Welt durchdringt, erschließt sich das Getier den Handlungsraum: ein kriechendes, schleichendes, kletterndes und flatterndes Erobern.

Die Frage nach den Hintergründen der Boschschen Symbolik hat in der Kunstwissenschaft heftige Kontroversen entfacht. Die Interpreten verwiesen auf alchemistische und häretische Einflüsse und entwarfen auf der modernen Psychoanalyse fußende Theorien, die sich allmählich zu einem Konglomerat an Deutungen und Mutmaßungen auswuchsen.<sup>280</sup> Wilhelm Fraenger, ein Verfechter der symbolischen Interpretation, erkannte antiklerikale Bildmotive in Boschs Werken, die er auf die Autorität einer zur damaligen Zeit in ganz Europa verbreiteten häretischen Gruppe zurückführte, und von der er annahm, dass sexuelle Promiskuität einen Teil

---

<sup>280</sup> U.a. BOSING, WALTER: Hieronymus Bosch, um 1450 - 1516. Zwischen Himmel und Hölle, Köln 1987; RIBI, ALFRED: Die Dämonen des Hieronymus Bosch. Versuch einer Deutung, in: Jungiana, Bd. 3, Küsnacht 1990.

ihrer religiösen Riten bildete.<sup>281</sup> Aymès Wertheim sah eine Verbindung mit den Rosenkreuzern und zog zahlreiche Parallelen zu älteren Kulturen.<sup>282</sup>

Fest steht jedoch, dass keinerlei historische Beweise für eine Mitgliedschaft des Malers in einer Geheimsekte vorliegen. Ebenso fehlen Anhaltspunkte für Aufträge seitens derartiger Gruppen. Boschs Auftraggeber sind in der kirchlichen und säkularen Oberschicht zu suchen, nachweislich malte er für die Liebfrauenbruderschaft in 'sHertogenbosch, der er selbst angehörte. Diese Umstände sprechen im Ganzen eher für eine Spiritualität des Malers, die im Einklang zu dem von der Kirche etablierten Weltbild stand. Einfacher wird die Erklärung seiner Bildwelt durch diese Feststellung allerdings nicht. Eine bewusste Symbolik ist bei der Mehrzahl der Motive anzunehmen; gespeist wurde diese aus den Lehren des offiziellen Christentums (Dämonenlehre) sowie aus Volksglauben und -brauch. Möglicherweise spielten auch esoterische Strömungen eine Rolle.

In Boschs phantastisch-bizarrer Menagerie sind Kröten und krötenartige Kreaturen mit am häufigsten vertreten. Ihr Revier ist überwiegend der infernalische Raum, in dem sie allgemein gesprochen den dunklen Bodensatz des Menschen vertreten: Sünde, Trieb und Sexualität. Meist sitzen sie reglos auf nackten Leibern oder sind Zutat der Sündermahlzeit. In mehreren Fällen begegnen sie uns als eine Art Abzeichen auf Schild oder Tor, etwa wenn sie einen Portikus, unter dem Satan residiert, wie ein umlaufendes Zierband besetzen.

---

<sup>281</sup> FRAENGER, WILHELM: Hieronymus Bosch - Johannes der Täufer. Eine Meditationstafel des Freien Geistes, in: Zeitschrift für Kunst, Bd. 2, Leipzig 1948; DERS.: Die Hochzeit zu Kana. Ein Dokument semitischer Gnosis bei Hieronymus Bosch, Berlin 1950.

<sup>282</sup> WERTHEIM, AYMÈS: Hieronymus Bosch. Eine Einführung in seine geheime Symbolik. Dargestellt am „Garten der Freuden“ und an anderen Werken, Berlin 1957.

#### 5.4.4.1 DAS WAPPENTIER DES BÖSEN

Die Kröte dringt bei Bosch auch ins Passionsgeschehen ein, wo sie den Personen, an denen sie erscheint, gleichsam das Wappen des Unglaubens aufdrückt. Wie ein echtes Wappen die Ideale des Trägers symbolisieren kann, gibt die Kröte auf dem Schild der Gegner Christi die Seele des Bösen und Gottfeindlichen preis. Das Wappenzeichen des Feindes verwendete Bosch schon in einem seiner frühesten Werke, der „Ecco Homo“-Tafel, bei der sich das für ihn später so charakteristische unreal-finstere Moment bereits andeutet (**Abb. 44**).

Pilatus führt Christus vor das Volk. Neben Pilatus stehen die Worte „Ecco Homo“ (Seht, welch ein Mensch), die Menge schreit die Worte „Crucifige Eum“ (Kreuzigt ihn), und auf der Steinmauer findet sich noch das Anliegen der - übermalten - Stifter: „Salva nos, Christe Redemptor“ (Errette uns, Christ, unser Heiland!). In der Menge dominieren hässliche Physiognomien, grotesk überzeichnete Gesichter und offene, zahnlose Münder. Das Äußere spiegelt das Innere. Einer der Männer trägt einen lang-ovalen Schild mit einer überdimensionalen Kröte in der Mitte. Schild und Tier sind durch den rechten Bildrand angeschnitten und dadurch nur zur Hälfte sichtbar. Die applizierte Kröte streckt ihre Extremitäten nach Krötenart vom Körper, der Kopf schaut nach oben. Insgesamt ist das Typische des realen Tiers gut erfasst. Ungewöhnlich ist allein der „Schwanz“, der dem Tier als echsenartiges Element hinzugeben ist. Das Dunkel der Schildwölbung verschattet die Kröte und verortet sie so bildlich ins Zwielficht. Sie ist in der Finsternis beheimatet, gleich den unheimlichen dämonischen Kräften. Ebenso entstammen die Laster den dunkleren Bereichen der Psyche.

Ins grelle Licht gezerzt und auf dem Rücken liegend zeigt Bosch die Kröte im Bild der „Kreuztragung“ (**Abb. 45**). Abermals ist sie an einem Schild befestigt. Und auch hier wird das Tier nicht vollständig ansichtig. Ein abgestorbener Baum verdeckt es zu etwa einem Drittel. Den Schild hat sich der ganz in Weiß gekleidete Soldat auf den Rücken gezogen und mit einem Seil fixiert. An einem zweiten, längeren Seil zieht er den unter dem schweren Kreuz gebeugten Christus hinter sich her. Schaulustige und Schergen folgen Christus, dazwischen eine Frau mit weißer Haube, deren rechte, berüstete Hand auf dem Kreuzstamm liegt. Neben ihr steht ein Bärtiger im roten Gewand, der rüde auf Christus einschlägt. Im Vordergrund sind zwei Gruppen zu sehen, die jeweils einen Schächer in ihrer Mitte haben. Während der Uneinsichtige schreiend seine Hinrichtung erwartet, nimmt ein Priester dem reuigen Schächer die Beichte ab. In Sorge über die ihm anvertrauten Sünden legt der Priester die linke Hand an sein Kinn. Entlang des Baumstamms führt der Blick von der Beichtszene nach oben zur Kröte und weiter über die Köpfe der aufgeregten Menge: Die unten, an der Wurzel geflüsterten Sünden nehmen oben Ekelgestalt an. Gleichwohl ist die Kröte das Schildzeichen des Häschers. Das Tier liegt mit aufgeblähtem Bauch und offenem Maul auf dem Rücken. So schaut gewöhnlich ein totes Tier aus. Sehen wir in ihm das Teufelstier, ist sein Verenden in Gegenwart von Kreuz und Christus evident und gerät zum Symbol für die Überwindung der Feinde - das Böse, der Teufel, der Tod. Die Überwindung des Todes und der Sünde stellt die Erlösungstat Christi dar. Diesen Triumph hat Bosch in der Kreuztragung vorweggenommen. Auf dem Kalvarienberg, dann überall, wo das Kreuz emporragt, besitzt das Böse keine Macht.

Die Tafel bildete den linken Flügel eines heute verlorenen Altars. Auf der Rückseite ist auf einer Kreisfläche ein nackter Knabe mit Windrad und Laufstuhl dargestellt, der in seiner spielerischen Unbekümmertheit einen Kontrast zur Vorderseite her-

stellt. Das Kind ist unterschiedlich interpretiert worden; auffallend ist die präzise Wiedergabe zeitgenössischen Spielzeugs. Dieser starke Bezug auf Boschs eigene Gegenwart, der auf der Hauptseite durch die Gewandungen und Waffen entsteht, erhebt die Kreuztragung zu etwas Zeitlosem; beständig leben auch die Laster in der Welt, wo sie trügerisch mitten unter den Menschen lauern. Ihre Beute sind die Einfältigen, die wie Kinder ihren Begierden nachgeben.

#### **5.4.4.2 DIE LASTERKRÖTE**

Aus dem Œuvre Boschs sollen nachfolgend die wichtigsten Bilder untersucht werden, in denen die Kröte in den phantastischen Raum eindringt und sich unter die dort existierenden Schreckensgestalten mischt. Die Kröte ist bei Demütigung und Folter dabei, sie macht das Böse im Menschen sichtbar und führt den Betrachter ins eigene Dunkel, d.h. in die dunkleren Bereiche der menschlichen Psyche. Mit dem Krötenbild bricht Bosch den Stab über verschiedene Laster. Welche dies im Einzelnen sind, soll erläutert werden. Boschs Loslösung von den traditionellen biblischen Themen, an die sich seine Zeitgenossen noch überwiegend hielten, ermöglichte kühne, bislang nicht da gewesene Bilderfindungen, die das überall in der Welt lauernde Verderben minuziös und in aller Dramatik zur Anschauung bringen. Die Kröte hat hier ihr Revier. Sie verbreitet ihr „Gift“ wie die Sünde ihr verführerisches Gift ausstreut.

Wenden wir uns zunächst einer „Krötenfrau“ zu, bei der Bosch zwar prinzipiell an der etablierten Bildformel - Kröte und Nacktheit - festhält, die Figur aber in einen neuen Zusammenhang stellt und ihr den Spiegel als zusätzliches Attribut gibt (**Abb. 48**).

Die Figur zählt zum Inventar einer aufwühlenden und vielfigurigen Schreckensvision, einer Schilderung der Verdammung der Menschen, die sich rastlos irdischen Vergnügungen hingeben. Die drohenden Höllenstrafen sind grausam und in höchstem Maße demütigend. Den infernalischen Torturen gegenübergestellt ist das sündhafte Treiben der Menschen, die irdischen Freuden und Lustbarkeiten. Ferner ist das Paradies zu sehen, das den Samen der Verderbnis in sich trägt, der in dem falschen Weltparadies der Sinne Früchte trägt. Das Gemälde ist in der traditionellen Form des Triptychons angelegt und entfaltet das sündhafte Welttreiben auf seiner Mitteltafel, während Paradies und Hölle auf den Flügeln dargestellt sind (**Abb. 46; 47**). Die geschlossenen Flügel zeigen die Welt am dritten Schöpfungstag. Es ist Boschs größtes und wohl berühmtestes Werk, bekannt unter dem Titel „Garten der Lüste“. Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden, bildet es einen Höhepunkt an schauerlich-beunruhigenden Phantasmen innerhalb des Spätwerks.

Eine Landschaft mit berstenden Gebäuden, nächtlichen Bränden und Irrlichtern formt die infernalische Welt, in der ein weißes, baumähnliches Wesen sogleich den Blick auf sich zieht. Der Körper der männlichen Kreatur gleicht einer zerbrochenen Eierschale; seine Gliedmaßen sind eine Kreuzung aus Schweinsfüßen und Baumstämmen. Der Absurditäten nicht genug: im Inneren birgt der Leib eine Wirtsstube, die über eine Leiter zu erreichen ist. Die Symbolik ist im Einzelnen nicht eingängig, dürfte aber in der sexuellen Sphäre zu suchen sein; so handelt es sich bei der Sackpfeife auf dem „Hut“ um ein Requisit, das mehrmals bei anderen Darstellungen der Wollust auftaucht.

Am breiten Flussufer, das sich weit in den Vordergrund schiebt, sitzt die „Krötenfrau“ vor dem Kloakenstuhl des Teufels, das Tier zwischen ihren Brüsten. Ein eselsköpfiger Dämon schlingt seine Reptilarme um ihre Beine und verhindert so



ein Fortlaufen. Ein erdfarbenes Baumwesen hält ihr einen Spiegel entgegen und zwingt sie hineinzuschauen. Wohl um der Selbstreflexion zu entgehen, verschließt sie die Augen. Mit Luxuria hat diese Nackte nur noch wenig gemein. Bosch gibt ihr den Gegenstand narzisstischer Selbstbespiegelung mit, der im Lasterkontext die Hoffart (Superbia) ausweist. Die Nackte muss gegen ihren Willen in den konvexen Spiegel schauen und sich dem verzerrten Bild stellen. Ein Spiegel ermöglicht die Erweiterung des Blickwinkels, offenbart aber auch die Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit. Dass die Welt betrügt, indem sie die Menschen zur Eitelkeit verführt und am Ende um das Seelenheil bringt, popularisierten bereits im 13. Jahrhundert weltliche Dichtung und geistliches Schrifttum. „Den Teufel freilich freut’s“ lautete der Tenor der Prediger. In der 1493 erschienenen Sammlung lehrhafter Erzählungen, *Ritter von Turn*, heißt es: „*Von einer edlen frowen, die vor eym spiegel/ stand, sich schmuckend, und sy in dem spiegel/ den tüfel sach, ir den Hyndern zeigend.*“<sup>283</sup>

Die Kehrseite der sündigen, betrügerischen Welt zeigt Bosch ganz sinnfällig, indem er den Spiegel wie ein Instrument der Offenbarung am Gesäß des Baumdämons anbringt.

Zum Fingerzeig auf Superbia und Vanitas kommt bei Boschs Sünderin die Ansicht der Unkeuschheit, vermittelt durch die Eselskreatur, die begehrtlich Bauch und Herzgend der Sünderin umklammert. Der Esel kooperiert mit dem Teufel auf dem Kloakenstuhl, geht ihm sogar als Knecht zur Hand. Es liegt nahe, diesen Eselsdämon mit dem aus der romanischen Plastik bekannten Sinnbild der Weltlust - hier nun im Bündnis mit einem fleischlichen Laster - in Verbindung zu bringen.<sup>284</sup> Die dem Esel nachgesagte Geilheit und Zeugungskraft machten ihn außerdem zum Sinnbild der Unzucht, was seine Verwendung als Reittier der Luxuria initiierte.

---

<sup>283</sup> Zitiert nach HIRSCHBERG, WALTER: Frosch und Kröte in Mythos und Brauch, a.a.O. S. 129.

<sup>284</sup> Der Esel gehörte überdies zu den Reittieren der Luxuria (und der Synagoge). In Anknüpfung an die Gleichsetzung des Esels mit der Wollust steht die rechtssymbolische Sitte des Eselsrittes als Strafe für Ehebrecherinnen.

Die „Krötenfrau“ vereint folglich drei Aspekte. Sie zeigt die Konsequenz von Luxuria und Superbia und enthüllt deren betrügerisches Wesen. Die besondere Hinterlist der Superbia besteht darin, dass sie, um hier Hugo von St. Victor zu zitieren, die „radix vitiorum“ oder „Mutter und Königin aller anderen Sünden“ darstellt.<sup>285</sup> Wer hochmütig lebt, ist empfänglich für alle anderen Laster. Am Ende steht immer der Tod, auch wenn Schönheit und Reichtum den Menschen blenden und davon ablenken. Laster und Todesgewissheit haften am Menschen, wie die Kröte auf der Sünderin hockt. Wie ein Alpdruck liegt sie der Frau auf der Brust. In Anbetracht der unzähligen sexuellen Anspielungen, die der „Garten der Lüste“ enthält, ist zu schließen, dass hier der Akzent in erster Linie auf Luxuria liegt.

In der trügerisch-idyllischen Landschaft der mittleren Tafel, wo sich Liebende arglos vergnügen, necken und ohne Scheu auf wilden Tieren reiten, erscheint wiederum die Kröte. Am linken Bildrand fliegt sie, gepackt von den Klauen eines Greifs, durch die Lüfte, hoch über dem „Brunnen des Fleisches“.<sup>286</sup> Auf dem linken Altarflügel wird das Tier wiederum zu dem, was die christlichen Interpreten aus ihr machten: eine aus Schlamm geborene, erdgebundene Kreatur, die sich von Gott, dem bildlichen Quell des Lebens, abwendet. Gemeinsam verlassen Kröten und andere Lurche den Schlammhaufen unter dem Paradiesbrunnen und wandern ans steinige Ufer. Diese zentrale Szene stellt eine „creatio ex nihilo“ (Erschaffung aus dem Nichts) dar, gleichsam der Kontrapunkt zur Erschaffung des Menschen.<sup>287</sup> Gleichzeitig sind diese Tiere symbolhafter Ausdruck für all das Übel, das mit dem Sündenfall in die Welt gelangt.

---

<sup>285</sup> Hugo von St. Victor, didascalicon 7, 3 (PL 176, 814 B). Zitiert nach BOSING, WALTER: Hieronymus Bosch, a.a.O. S. 58.

<sup>286</sup> BOSING, WALTER: Hieronymus Bosch, a.a.O. S. 57.

<sup>287</sup> RIBI, ALFRED: Die Dämonen des Hieronymus Bosch, a.a.O. S. 88.

In der vorderen Szene der Paradiestafel, unweit der Eva, frisst gerade ein exotischer Vogel eine Kröte, weitere liegen vor ihm. Der Vogel mit dem breiten Maul gehört zu einer Schar fremdländischer und heimischer Tiere, die den Garten beleben. Beutetier ist neben der Kröte die Maus, ein weiteres komplexes Symboltier, das auf der Mitteltafel wiederkehrt als eindeutig phallisches Symbol. Dort kriecht die Maus in eine durchsichtige Röhre, die über ein uterusartiges Gebilde zu einem Liebespaar hinführt.

Die konstatierte Doppeldeutigkeit der „Krötenfrau“ findet Bestätigung durch den Vergleich mit einer Sünderin aus dem Frühwerk des Malers, bei der ein Titulus über das Laster, dessen sie angeklagt ist, unterrichtet (**Abb. 50**). Ihr wird die Superbia zur Last gelegt, gleichzeitig erscheint sie mit einer Kröte auf ihrer Scham. Um sie herum wird an weiteren Verdammten die Bestrafung der übrigen Todsünden vollzogen. Das runde Höllenbild flankiert mit drei weiteren Ansichten der „Letzten Dinge“<sup>288</sup> die Darstellung der Laster, die als sieben Abschnitte einer Scheibe zu sehen sind, und in deren Mitte sich Christus als Auferstandener befindet (**Abb. 49**). Der dem Sarkophag entsteigende Heiland weilt im Zentrum des göttlichen Auges, das von den sieben Sündenbildern geformt wird. In der Pupille stehen die Worte „Cave cave deus videt“ (Hab acht, hab acht, Gott sieht); was Gott sieht, sind die Sünden im äußeren Kreis des Auges. Wollust zeigen Liebespaare in einem roten Zelt, Hoffart ist bei einer Frau zu erkennen, die sich in einem Rundspiegel bewundert. Selbst ohne Beischrift sind diese Sünden leicht zu identifizieren. Ihnen gemeinsam ist neben dem hellen Kolorit die genrehafte Schilderung häuslichen Lebens.

---

<sup>288</sup> Die „Vier Letzten Dinge“ (Novissima) beinhalten Tod, Gericht, Himmel und Hölle. Die Ikonographie geht auf das um 1430 vermutlich von Gerard de Vliederhoven verfasste Cordiale „quator novissimorum“ zurück. Das als Nachschlagewerk empfohlene Sterbebüchlein war im 15. und 16. Jahrhundert weit verbreitet.

Das Höllenbild, bei dem es sich gemessen am zentralen Lasterkreis vermutlich um eine Werkstattarbeit handelt, benennt die Laster und ordnet die jeweiligen Maßnahmen für deren Vergeltung ringartig um eine finstere Höllengrube.<sup>289</sup> Die „Krötenfrau“ liegt an der Seite eines Mannes am Boden, ihren Arm abwehrend erhoben. Sie will sich vor einem Teufel schützen, der ihr den entlarvenden Spiegel entgegenhält. Eine weitere Kröte liegt als Höllenspeise auf der weiß gedeckten Tafel des Schlemmers im roten Zelt. Luxuria dagegen kommt ohne Kröte aus, dort drangsalieren Echsendämonen ein Liebespaar in einem riesigen Baldachinbett.

Die Kröte steht bei Bosch nicht mehr notwendig allein für Luxuria. Gleichwohl klingt auch bei Superbia das sexuelle Moment an; die aufwendige Gewandung und der Spiegel kennzeichnen - wie in der entsprechenden Darstellung im Sündenring des göttlichen Auges - die selbstverliebte Eitelkeit; die Gewandung verführt überdies andere zu Augenlust und Ausschweifung.

Bosch stattet auch Männer mit der Lasterkröte aus, beispielsweise in der Höllenstadt auf dem rechten Flügel des um 1500 entstandenen „Heuwagens“ (**Abb. 52**). Im unteren Drittel der Tafel, auf einer Brücke, liegt ein nackter Mann mit den Händen auf dem Rücken und einer Kröte auf dem Genital. Ein geflügelter Dämon mit Nagerkopf greift nach der Kröte respektive dem Geschlechtsteil. Der Mann setzt sich dessen nicht zur Wehr, mit geschlossenen Augen neigt er seinen Kopf zur Seite.

Die Sünden, die auf ihm lasten, setzt die Mitteltafel in Szene: ein hoch beladener, von Mensch-Tier-Dämonen gezogener Heuwagen, dem Menschen aller Stände wie in einer Prozession folgen (**Abb. 51**). Am Wagen streiten sich Männer und Frauen

---

<sup>289</sup> BOSING, WALTER: Hieronymus Bosch, a. a. O. S. 26.

um das Heu, das hier, getreu dem flämischen Sprichwort „Die Welt ist ein Heuhaufen, jeder nimmt davon, was er erraffen kann“, die Nichtigkeit irdischen Besitzes verkörpert.<sup>290</sup> Oben auf dem Heuhaufen, in einem dort vollkommen fremden Buschwerk, tauscht ein Liebespaar Küsse aus, beobachtet von einem hinter dem Gebüsch hervorlugenden Mann. Direkt vor dem Paar haben drei Musikanten Platz genommen, flankiert von einem Engel, der sich betend zu Christus in den Wolken hinwendet, und einem geflügelten, hellblau schimmernden Dämon. Letzterer weicht stark vom übrigen Höllenpersonal ab, besonders wegen seiner Farbigkeit und so eigentümlicher Details wie die Pfauenfeder oder die Nase, die der Dämon als Schalmey spielt. Der links im Busch steckende Stab mit Krug hängt wie eine Devise über der Szene. Bosch hat derart festgemachte Krüge wiederholt als Signum der Luxuria und der Völlerei (Gula) integriert.

Luxuria und Gula, umrahmt von weltlich-liederlicher Musik, hat dieser Heuwagen also geladen; mit ihnen als Köder betrügt der Teufel die Lebenden. Als das dem Teufel hier am meisten zuarbeitende Laster führt Bosch die Habsucht (Avaritia) vor. Sie triumphiert über den Menschen, veranlasst ihn, erbittert um eitle Nichtigkeiten zu streiten. Die Betrogenen finden sich schließlich in der Hölle wieder, wo sie wie der „Krötenmann“ ganz bildlich für ihre Sünden büßen. Die doppelte Betonung der Sexualregion beim „Krötenmann“ - Kröte und Dämonenkralle - leitet zu einem primär sexuell motivierten Laster. Superbia ließe sich dagegen streng genommen auf nahezu alle der Elenden übertragen. Ebenso eindeutig wie Luxuria ist wiederum Gula zu verifizieren. Am unteren Bildrand verschlingt ein fischartiges Wesen mit

---

<sup>290</sup> Auf altniederländische Sprichwörter als Quelle dieser Motive weist BENESCH, OTTO: Der Wald, der sieht und hört. Zur Erklärung einer Zeichnung von Bosch, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 58, Berlin 1937, S. 258 - 266.

menschlichen Beinen den Prasser, von dem nur noch die Beine aus dem Fischmaul ragen. Eine Schlange windet sich zwischen den Beinen des Elenden, offenbar hat sie die bloßen Geschlechtsteile zum Ziel.

Ein weiterer „Krötenmann“ begegnet auf dem Fragment eines Jüngsten Gerichts (**Abb. 53**). Auf dem vermutlich in den letzten Lebensjahren des Künstlers entstandenen Bild sind die Auferstehenden zu sehen, wie sie langsam aus ihren Gräbern klettern, darunter ein König und verschiedene kirchliche Würdenträger. Ängstlich bemühen sie sich den Monstren auszuweichen. Im mittleren Bildfeld legt ein Kardinal mit rotem Hut seine Hände schützend auf die Geschlechtsteile. Dabei wendet er voller Furcht sein Gesicht ab. Offenbar versetzt ihn die riesige Kröte in Schrecken, die sich ihm von der Seite nähert und aus deren Maul eine kleine, bläuliche Flamme züngelt. Diese Kröte ist das einzige reale Tier, wenn man von ihrer Fähigkeit Feuer zu speien absieht. Die Schutzgebärde des Geistlichen lenkt bildhaft den Blick auf die niederen, animalischen Leidenschaften: das Tier im Menschen.

Nicht immer sitzt die Kröte den Sündern so offensichtlich zwischen den Beinen. Brust und Herzgegend kommen als Orte ebenso vor. Auf der rechten Tafel des sog. Wiener Gerichts trifft ein Bannstrahl oder Pfeil die Kröte auf dem Herzen eines Mannes (**Abb. 56**). Eine zweite Kröte dient dem Mann als Tritt respektive Erhöhung, eine dritte sitzt auf seinem Kopf. Zu ihnen gesellt sich eine Schlange, welche sich um den Körper des Mannes windet. Begreift man die „Kröte am Herzen“ als Metapher, besetzt das „Gifttier“ den gedanklichen Sitz der Seele. Die Kröte ist somit Abbild der Sünde, die wie ein Giftpfeil den Menschen im Innersten trifft und tötet.

Dieser weltliche Giftstoff ist fraglos teuflischer Natur, was der Krötenreigen am nahen Portikus aufdeckt (**Abb. 55**). Denn unter dem Portikus thront der Teufel selbst, dessen Gestalt sich hier bedrohlich vor dem dunklen Hintergrund abzeichnet. Wie eine Zierborte umsäumen an die zwanzig Kröten den Portikus, vor dem Satan die Verdammten aburteilt und in die Höllengrube schickt. Das Geschehen um die Grube wird von einer Kröte auf dem Portikus beobachtet. Um zu bestimmen, über welche Laster hier explizit gerichtet wird, ist der inhaltliche Zusammenhang der drei Tafeln kurz zu eruieren. Als Pendant zur Höllenvision schildert Bosch auf dem linken Flügel - in Einzelszenen gestaffelt - die Paradiesgeschichte, von der Schaffung Evas bis zur Vertreibung (**Abb. 55**). Vom Himmel stürzen die rebellischen Engel wie Insekten herab. Die Mitteltafel spricht das Ereignis an, das die menschliche Geschichte beenden wird. Seelen kämpfen hilflos mit Teufeln, die sie beißen, stechen, verstümmeln, peinlich erniedrigen und auffressen. Es herrscht Chaos, die Naturgesetze sind aufgehoben. Eine geharnischte Kröte reitet auf einer nackten Frau, gleichzeitig schneidet sie einem Mann den Arm ab. Die Frau wiederum zieht auf dem roten Laken, das über ihrem Hintern hängt, einen zweiten Mann hinter sich her. Auffallend ist die große Zahl der Unglücklichen, die von Pfeilen, Messern und Stecken durchstoßen sind oder von Schlangen bedrängt werden. Über dem Inferno thront, unendliche Ruhe ausstrahlend, Christus mit den Aposteln als Beisitzer. Ihn begleiten die prominenten Fürbitter Maria und Johannes. Die Mitteltafel ist mit sexuellen Anspielungen bestückt, auszumachen am Beispiel der roten Bettstatt am linken Bildrand oder dem in Geschlechtsteile gestoßenen Pfeil. Die auf einer Frau reitenden Kröte gehört in diese Reihe, vorausgesetzt, es handelt sich um die bildhafte Umsetzung des Beherrschtseins, des „Gerittenseins“ von Teufel und Sünde.

Doch kehren wir noch einmal zum Ausgangspunkt, dem „Krötenmann“ auf der rechten Höllentafel zurück. Der Bannstrahl zielt auf sein Herz, mehr noch, er heftet den Mann geradezu an den Felsen, was ein Entfliehen unmöglich macht. Unweit vom Gepeinigten zwingen Dämonen eine Frau in ihrem Lebensbuch zu lesen und das darin enthaltene Sündenregister zu studieren. Die Dämonen spielen Musikinstrumente, die ihnen teils im Hintern stecken. Abgesehen von diesen deutlichen Bildern findet man die männliche Fleischeslust - ganz der zeitgenössischen Symbolsprache folgend - in der Sackpfeife gezeigt, wohingegen die Laute, das weiße Instrument mit dem Loch, an die Vagina erinnert.<sup>291</sup> Danach kann die von den Teufelsmusikanten gequälte Frau auch im Luxuria-Konzept gesehen werden. Dergestalt verhält sie sich wie das Pendant der Eva auf dem linken Flügel, was sie und die Frau im Allgemeinen als Initiatorin der Sünde, und, bezogen auf Eva, als *causa mortis* in der nachparadiesischen Welt definiert. Sie und der „Krötenmann“ sind zwar getrennt und erhalten unterschiedliche Strafen, doch deuten das ihnen eigene helle Kolorit sowie das Fehlen von weiteren Elenden gleicher Art in unmittelbarer Nähe auf eine Paarsituation hin, möglicherweise in Anlehnung an das ungehorsame erste Menschenpaar.

Bosch hat die Vergeltung der Sünden ideenreich illustriert und dabei immer wieder auf die negativen Implikationen der Kröte zurückgegriffen. In der Mehrzahl sind die Tiere passiv und kaum von ihrer realen Gestalt und Größe abweichend dargestellt. Sie gehören nicht zum Heer der Folterknechte, sondern sind wie eine Art Siegeszeichen auf den Elenden angebracht. Auf der Höllentafel des „Gartens der Lüste“ zeigt Bosch einen rot gekleideten Mann, der durch einen Weihwasserkessel als

---

<sup>291</sup> Vgl. HAGEN, ROSE-MARIE U. RAINER: Der Sünder und der Sonderling. Hieronymus Bosch, Das Narrenschiff, in: Meisterwerke europäischer Kunst als Dokumente ihrer Zeit erklärt („Warum trägt die Göttin einen Landsknechtshut?“), Köln <sup>2</sup>1986, S. 68.



Geistlicher gekennzeichnet ist (Abb. 47). Auf der linken Schulter des Mannes sitzt eine Kröte. Plausibel wird die Figur durch die Gegenwart einer Sau, die eine Nonnenhaube trägt. Die Sau schmiegt sich schmeichlerisch an einen Nackten, um ihn zum Unterzeichnen einer Schenkungsurkunde zu bewegen. Daneben wartet ein gepanzertes Ungeheuer, an dessen Schnabel ein Tintenfass hängt. Ihm ragt ein Pfeil aus dem Hinterteil und am insektenartigen Kopffortsatz wächst ein einzelner menschlicher Fuß. Der „Krötenmann“ nähert sich von hinten dem ungleichen Paar, offenbar um weitere Schriftstücke zur Unterzeichnung anzureichen. Er wird augenscheinlich von der gleichen Gier getrieben wie die Sau, deren Haube als Hinweis auf ein Nonnenkloster verstanden werden darf. Die Situation ist eindeutig: Habsucht ist hier die treibende Kraft, und Bosch lastet sie wie so oft den Geistlichen an. Die Kröte verrät ihren Träger als habsüchtigen Menschen.

Bosch prangert konsequent das Laster an, das nach den zeitgenössischen Moralbegriffen - neben Luxuria und Gula - als spezifisch klösterlich betrachtet wurde.<sup>292</sup> Der oft beträchtliche Reichtum der Ordenshäuser und die ökonomische Konkurrenz, die sie für die Gilden darstellten, gab der weltlichen Obrigkeit vielfach Anlass zur Kritik.<sup>293</sup> Überdies stieß man sich an der zwiespältigen Moralvorstellung der Kirche, die zwar ausdauernd Keuschheit predigte, deren Priester aber häufig genug ganz offen mit Frauen zusammenlebten. Dieser Haltung von Boschs Zeitgenossen gilt es Rechnung zu tragen, will man die Kritik des Künstlers an Mönchen und Nonnen aus der richtigen Perspektive sehen.

---

<sup>292</sup> BOSING, WALTER: Hieronymus Bosch, a.a.O. S. 32.

<sup>293</sup> Auch von kirchlicher Seite kam Kritik. So unternahm 1497 der weltlich orientierte Papst Alexander VI. (1492 - 1503) den - im Hinblick auf seine Person - grotesk anmutenden Versuch, die römischen Kardinäle in ihre Schranken zu weisen, indem er die Größe ihrer Haushalte auf 80 Personen beschränkte. HARRIS, LYNDIA: Hieronymus Bosch und die geheime Bildwelt der Katharer, Stuttgart 1996, S. 27.

Die Kröte erscheint bei Bosch vorrangig als Signum der fleischlichen Laster. Wenn es um die Darstellung der Völlerei geht, sind es ausnahmslos Männer, die mit der Kröte gezeigt werden. Zumeist sitzen die feisten Fresser an einer gedeckten Tafel, auf der Kröten und andere Ekeltiere auf den Verzehr warten. Beim Wiener Jüngsten Gericht soll der Sünder eine Eidechse schlucken, die ein hybrides Fischmonster gerade vor ihm auf die Tafel erbrochen hat (**Abb. 54**). Doch zuvor muss er noch einen quälerischen Schluck aus dem Weinfass erdulden. Beim „Tod des Verdammten“, Flügelfragment einer weiteren Bosch'schen Gerichtsschilderung, sitzt ebenfalls eine Kröte auf dem Tisch, doch dort steht das Möbel am Bett eines sterbenden Mannes. Am rot bezogenen Totenbett stehen düstere Teufelsknechte und eine Luxuria, welche dem Verdammten seine Untaten vorführen. Im Hintergrund ruft ein Dämon mit einem Signalhorn die Verdammten zur Teufelsburg herbei. Am Horn hängt emblemhaft die Fahne mit dem Bild einer Kröte.

Kröte, Schlange und Eidechse sollen einen Sünder beim Jüngsten Gericht des Brügger Triptychons laben (**Abb. 57**). Das Teufelsbankett ist hier in einem turmartigen, zum Betrachter hin geöffneten Pavillon aufgestellt. Der magere Sünder trägt die Kopfbedeckung des Priesters, ansonsten ist er nackt. Von hinten drängen Gestalten an ihn heran, darunter eine Nackte, die ihm offenbar etwas ins Ohr flüstert. Seitlich am Tisch sitzt eine zweite Frau, unter deren Kleid verräterisch eine Vogelklaue und ein nacktes Hinterteil herausragen. Es fällt schwer, den hageren Sünder mit Gula in Verbindung zu bringen. Eher scheint es bei dieser Darstellung um Luxuria zu gehen, und tatsächlich finden sich entsprechende Andeutungen, wie der mit Sackpfeife, Laute und Bett bestückte Dachaufbau des Pavillons oder das Messer, das durch eine Muschel sticht. Die Bestrafung der Gula begegnet uns noch einmal explizit in der unteren linken Ecke; aus einem mit Menschenleibern gestopften Fass müssen die Elenden trinken.

Die Tischsituation kehrt wieder auf dem rechten Seitenflügel des „Gartens der Lüste“, wo sich im Leib des weißen Baummenschen eine Gruppe nackter Männer versammelt hat (**Abb. 47**). Drei Zecher sitzen am Tisch, eine Frau mit Hörnerhaube holt ihnen aus einem Fass Nachschub. Statt auf Stühlen müssen sie auf einer riesigen Kröte sitzen. Dabei starren sie gebannt auf das gleißende Licht, das aus dem Rippengewölbe des „Baummenschen“ zu ihnen dringt. Ein Mann mit einem Pfeil im Gesäß und einer Stange mit einem Krug klettert eine Leiter empor, wohl um am Treffen der Säufer teilzunehmen. Über dem Eikörper zeigt eine Art Wirtshausschild die rote Sackpfeife auf weißem Grund. Das Instrument wurde in seiner Sexualsymbolik bereits erläutert.

Mindestens vier der sieben Hauptsünden hat Bosch in seinem Werk mit Kröten kenntlich gemacht: Luxuria, Superbia, Gula und Avaritia - und zwar in dieser Hierarchie. Es kommt gelegentlich vor, dass zwei oder mehr dieser Laster gleichzeitig durch das Tier symbolisiert werden. Daneben sind die Kröten, wenn es um den Weltlohn geht, Teil der Strafmahlzeit und müssen verschlungen werden. Die Präferenz der „Luxuria-Kröte“ ist sicheres Zeugnis dafür, dass das alte klerikale Bildmotiv der Luxuria mit der Kröte noch wirksam und verständlich war: Frau = Sexualität = Kröte bildete noch immer eine Gleichung.

Gerade die Geschlechtlichkeit hat Bosch als Domäne des Bösen begriffen und häufig thematisiert. In seinen Höllenbildern dominieren Obszönitäten und sexuelle Symbole. Den Typus der Luxuria mit Kröte wandelte Bosch dahingehend ab, dass er auch männliche Sünder mit dem Tier ausstattete, folglich das Laster nicht nur der Frau anlastete. Für das Symboltier des Antichristen erfand er neue formale Zusammenhänge, indem er es an Schilden, Fahnen und Durchgängen befestigte.

Die Symbole und Angstvisionen, die in Boschs Bildern begegnen, werden lesbar, wenn man sie auf der Grundlage der Glaubenslehren, der Nöte und Hoffnungen betrachtet, die die damalige Kultur prägten. Die Grundstimmung der Zeit hieß Angst. Die Predigt, dass die Guten verschont und die Bösen bestraft würden, hatte sich mit den ersten Pestwellen nicht bewahrheitet. Das Gespenst des drohenden Todes und mit ihm die Sorge um das Seelenheil beherrschte das Denken. Die irdische Existenz sollte Vorbereitung sein auf das Leben nach dem Tod, doch die Realität sah anders aus. Die Sünden ließen nicht vom Menschen ab. Im Glauben, der Teufel habe es besonders auf die Frommen abgesehen, sah man die Geistlichkeit im Zustand ständiger Versuchung. Anspielungen auf die Laster der Kirchenmänner und -frauen finden sich bei Bosch zuhauf: Kutten und Nonnenhauben tauchen als Requisiten immer wieder auf.

Boschs Zeitgenossen waren überzeugt, dass der Teufel gegen Gott und die Gläubigen arbeitete, jedermann glaubte an Christus und die Heiligen, aber gleichzeitig auch an Dämonen, Nachtmahre, Hexen und Ungeheuer. Die Truppen des Versuchers hielten sich auf der Erde auf, waren so den Menschen ganz nah und konnten sich jederzeit auf die Wankelmütigen, die nicht fest im Glauben standen, stürzen. Diese kontinuierliche Bedrohung lebt in Boschs Bildern, und selbst dort, wo die orthodoxe kirchliche Position weitgehend intakt scheint. Im Frankfurter „Ecco Homo“-Bild tritt uns das Dämonische in Gestalt einer Kröte und einer Eule entgegen. Die nachtsichtige Eule schaut in das Dunkel der Seele, die Kröte auf dem Schild lästert Christus, der dem Hohn der Menge ausgeliefert ist. Es sind latente Wesen, beunruhigend und faszinierend zugleich.

Bislang war stets die Rede von Kröten. Bosch hat sie offenbar den Fröschen vorgezogen, denn im Vergleich sind sie weitaus häufiger vertreten. Auffallend ist auch, dass der Frosch oft nur fragmentarisch erscheint, vorzugsweise seine dünnen Beine, die dann in Kombination mit anderen tierischen und pflanzlichen Formen ein Ungeheuer bilden. In ihren Fragmenten belegen diese phantastischen Geschöpfe ein sorgfältiges Naturstudium und einen perfiden Blick für all die tierischen Merkmale, die beim Menschen Ekel und Phobien auslösen. Im Übrigen deutet nichts darauf hin, dass Bosch Kröte und Frosch in Bezug auf den Sinngehalt grundlegend unterschieden hat.

#### 5.4.5 DER FROSCH ALS ZEICHEN DER REGENERATION

Angesichts der Stabilität und Dominanz negativer Deutungen stellt sich die Frage, ob die Froschlurche überhaupt für positive Implikationen geeignet erschienen. Die Literatur ließ diesbezüglich wenig Spielraum, doch war man insgesamt dem Frosch geneigter als der Kröte. Der populäre *Physiologus* nennt zumindest den Landfrosch ein aus christlicher Sicht vorbildliches Tier. Die tierische Gesellschaft, mit der Frosch und Kröte gewöhnlich auftreten - Würmer, Schlangen und anderes Kriechgetier - hat einen ähnlich schlechten Leumund. Auf dem Altar des Bodenseemeisters sehen wir die Kröte mit dem Hund, der jedoch deutlich in Opposition zu ihr steht. Auf zwei Kölner Altartafeln des ausgehenden 15. Jahrhunderts taucht der Frosch überraschend mit dem Schmetterling auf. Ein literarisches Vorbild besitzt dieses Beisammensein nicht. Auch die Ikonographie des Jüngsten Gerichts oder der Passion kennt ein solches Treffen nicht. Überhaupt ist kein früheres Bildbeispiel bekannt. Offensichtlich blieb es eine singuläre, auf die Kölner Malerei beschränkte Erscheinung, denn spätere Beispiele liegen nicht vor. Was die Tafeln grundsätzlich verbindet ist die Abbildung populärer männlicher Heiliger in den Schlüsselszenen ihres Lebens. Einem der Heiligen sind Tiere sogar *expressis verbis* zugeordnet, was jedoch die Aufdeckung des Sinngehalts für den Frosch keineswegs einfacher macht.

#### 5.4.5.1 FROSCH UND SCHMETTERLING I - JÜNGERER MEISTER DER HL. SIPPE (KÖLN): PFEILMARTER DES HL. SEBASTIAN

Der Altar gehört zum umfangreichen Œuvre des sog. Jüngeren Meisters der Hl. Sippe, ein in Köln ansässiger Maler, der die örtliche Tradition in der Nachfolge Stefan Lochners mit niederländischen Einflüssen vermischte (**Abb. 58**). Versuche, ihn mit dem Stadtmaler Lambert von Luytge zu identifizieren, erwiesen sich als nicht tragfähig.<sup>294</sup> Nach seinem Gesamtwerk zu urteilen, muss er um 1450 geboren und gegen 1515 gestorben sein. Unklar ist, wo er seine Ausbildung erhielt; sicher ist die Kenntnis niederländischer Werke. Der Sebastiansaltar, um 1493 entstanden, ist eine reifere Arbeit des Meisters. Er erzählt auf Mitteltafel und Flügelinnenseiten das Leben und Martyrium des Heiligen nach der *Legenda aurea*. Die Flügelaußenseiten zeigen links Maria mit Kind, Dorothea und Agnes, rechts den Hl. Rochus mit zwei männlichen Heiligen. Die Mitteltafel, auf der wir die Tiere finden, ist großflächig gestaltet und tonig in der Farbigkeit, was sich in einem Rot-Gold-Ton auf einem Grün-Gelb-Grund äußert. Der warme Rotton dominiert die Gewandungen der Figuren, die harmonisch und zugleich repräsentativ die Flächen ausfüllen.

Die Tafel schildert das Pfeilmartyrium mit der Figur des Heiligen als beherrschender Mittelpunkt. Im Hintergrund eröffnen drei Szenen das gleichzeitige und nachfolgende Geschehen. Die narrative Bildfolge führt den Blick von rechts nach links, wobei die fast kahle, felsige Landschaft für jede Szene eine eigene Plattform schafft. Hinter dem Heiligen führt der Blick tief in ein Tal hinein, das in der Ferne von einer Hügelkette begrenzt wird. Die obere linke Szene zeigt Kaiser Diokletian, wie er im Kreis seiner Soldaten das von ihm verfügte Urteil verfolgt. Hinten rechts neben

---

<sup>294</sup> RODE, HERBERT: Die Namen der Meister der Hl. Sippe und von St. Severin, in: WJR, Bd. 31, Köln 1969, S. 249ff.

Sebastian sehen wir Irene, die Witwe des Märtyrers Kastulus, welche die Pfeile aus dem Körper des Totgeglaubten zieht und diese ordentlich an das Marterpodest lehnt. Ein Engel salbt Sebastians Wunden. Die obere rechte Szene zeigt schließlich den wieder gesunden Heiligen auf der Freitreppe zum Kaiserpalast, wo er Diokletian schwere Vorwürfe wegen der Christenverfolgung macht. Das nachfolgende endgültige Urteil, die Beseitigung des Leichnams in einer Kloake sowie die wundersame Entdeckung und Bergung der Leiche illustriert die linke Flügellinnenseite.

Die Mitteltafel zeigt den Heiligen auf einem kreisförmigen, in Stein gefassten Podest stehend. Auf dem „Marterpodium“ wächst Rasen mit Löwenzahn und Wegerich. In der Mitte sprießt eine junge Eiche, die hier als Martersäule dient und deren Krone sich wie ein Baldachin über die Figur des Heiligen spannt. Mit erhobenen, symmetrisch gewinkelten Armen ist Sebastian an den Baum gefesselt, sein Oberkörper ist nackt, nur seine Beine bedeckt eine enge rote Hose in zeitgenössischer Mode. Das vornehme Obergewand liegt neben ihm, auf Boden und Podest sorgfältig arrangiert. Siebzehn Pfeile durchbohren ihn, die meisten treffen die entblößte Brust. Aus den vielen Wunden rinnt Blut. Die Figur Sebastians ist schlank, fast feminin zierlich gebildet. Das gefällige Antlitz mit den sanften Zügen unterstreicht die vornehme Herkunft und die Glaubensstärke angesichts des Todes. Hierin folgt die Erscheinung dem in der italienischen Renaissance geformten Bild des schönen, in seiner Qual entrückten Jünglings.

Etliche Soldaten haben Sebastian in ihre Mitte genommen, fünf von ihnen legen gerade neue Pfeile auf ihn an. Rechts von Sebastian bereitet gerade ein Soldat seine Armbrust zum Schuss vor. Auf der anderen Seite präpariert ein Soldat seinen Bogen. Die übrigen Soldaten verfolgen die Hinrichtung. Nicht zu übersehen ist der Porträtcharakter einiger Figuren, etwa jener, die in der linken Gruppe aus dem Bild schaut.



Ein Selbstbildnis des Künstlers ist hier nicht auszuschließen. Auffallend ist überdies die modische Gewandung, besonders die gestreiften Beinkleider zweier Soldaten auf der linken Seite.

In den angelegten Pfeilen und noch augenfälliger in den gewinkelten Armen Sebastians wird der symmetrische Aufbau der Tafel wirksam. Dies führt den Betrachterblick zum nimbierten Kopf, den die Arme hier gleichsam ein zweites Mal einrahmen. Im Rücken Sebastians schwingt die Handlungsbühne weit aus und führt in ein schmales Tal, wo die - hierarchisch untergeordnete - Heilungsszene Raum findet. Um die beiden anderen Nebenszenen bildwirksam zu integrieren, war es notwendig, sie erhöht, über den Köpfen der Soldaten, zu disponieren.

Auf dem Podest, neben dem Breitwegerich, sitzt ein Frosch im Gras. Seine Aufmerksamkeit gilt offenbar dem Heiligen, zu dem er sich hinwendet. Rechts daneben, jedoch unten am Boden vor dem Marterpodest, hat sich ein Schmetterling auf einem Wegerichblatt niedergelassen. Etwas verschattet durch das Podest, fällt der Falter zunächst kaum auf. Ins Licht gerückt und an prominenter Stelle platziert hingegen ist der Frosch, der so augenfälliger als der Schmetterling dem Heiligen und dessen Martyrium zugeordnet ist. Ein gemeinsamer Auftritt von Frosch oder Kröte mit einem Falter war bis dahin nicht vorgekommen, und es stellt sich hier die Frage, was diese Paarung veranlasste und ob die Tiere womöglich in Opposition stehen. Außerdem verlangt die Position der Tiere eine Deutung. Vergleichsweise einfach verhält es sich mit der Symbolik des Schmetterlings. Er stellt das erklärte Zeichen für die Auferstehung dar. Hintergrund ist die der antiken Mythologie entlehnte Vorstellung der personifizierten Menschenseele, wobei die Entwicklungsstufen (Raupe - Puppe - Schmetterling) den Aspekten Leben, Tod und Auferstehung gleichgestellt

sind.<sup>295</sup> Noch sitzt dieser Falter im Dunklen, wie sich das Schicksal des Heiligen im Vordergrund scheinbar verdüstert. Doch Sebastian weiß um die Unsterblichkeit der Seele, die - wie der Schmetterling - emporschwebt ins Licht. Diese Heilsgewissheit wird offenbar durch das friedliche Annehmen der Marter. Das Wunder geschieht und Sebastian kehrt ins wirkliche Leben zurück, um den letzten Auftrag zu erfüllen und sein endgültiges Martyrium zu empfangen. Gerät der Frosch angesichts dieser Auslegung zur antithetischen „figura diaboli“, die auf den Kaiser und seine Soldaten verweist und letztlich die Verdammung der Irrgläubigen anzeigt? Dieser - zugegeben bequemste - Deutungsweg würde jedoch nicht erklären, weshalb das eigentlich verfemte Tier einen derart exponierten Platz innehat und nicht seiner erdgebundenen, Dunkelnatur entsprechend zu Füßen der Henker seinen lichtlosen Ort findet.

Betrachten wir die nähere Umgebung des Froschs genauer. So sitzt das Tier gleich neben einem Breitwegerich, der, wie alle hier abgebildeten Kräuter, eine Heil- und Symbolpflanze darstellt. Wegerich galt als Wundheilmittel, die breiten Blätter bieten sich geradezu als Wundpflaster an. Löwenzahnblätter, wie sie unter dem Prunkgewand Sebastians hervorschauen, wurden bei inneren Erkrankungen eingesetzt. Bedeutsamer ist jedoch deren symbolische Auslegung auf das Heilsgeschehen. Wegerich, die typische Pflanze am Wegrand, verweist auf den Weg der Passion, auf den Pfad Christi.<sup>296</sup> An der Seite Sebastians muss sie als Hinweis auf die Nachfolge des Leidens Christi gedeutet werden. Die Ähnlichkeit Sebastians mit Christus liegt in der Nacktheit und den Stichverletzungen durch Pfeile (wie Dornen), auch der Baum (wie Geißelsäule und Kreuz) stellt eine Parallele her. Der Löwenzahn ist aufgrund seiner Blattform (Pfeil) ebenfalls eine Passionspflanze. Die Symbolik beider Pflanzen führt also zu Tod und Auferstehung, zu Leid und Regeneration. Zu

---

<sup>295</sup> Als Auferstehungssymbol erscheint das Tier hauptsächlich auf Madonnenbildern, z.B. Paradiesgärtlein (Maria im Rosenhag), Oberrheinischer Meister, um 1410/20, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut.

<sup>296</sup> BEHLING, LOTTILISA: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957, S. 59f.

Letzterem sind die realen Pflanzen tatsächlich fähig. Das Moment der Erneuerung im Tod kehrt im Frosch wieder, der im Winter „stirbt“, um dann im Frühling, nach dem (Todes-)schlaf der Natur, in gleicher Gestalt wiederzukehren. Konkrete Anleitung für den Frosch neben dem Märtyrer gibt der griechische *Physiologus*, der den (Land-)frosch den Rechtgläubigen gleichstellt, die der (Sonnen-)glut der Versuchung standhalten. Fürchten muss dieser Frosch nur die Verfolgung. An exponierter Stelle ins Licht gerückt und damit der „Vernichtung“ durch die Sonne ausgesetzt ist der Frosch neben Sebastian ganz offensichtlich. Somit stellt sich dieser Frosch als ein positiv zu deutendes Zeichen dar, das einmal auf die Regeneration im Tod zu deuten ist, zum anderen auf die Glaubensstärke, die der Verfolgung und dem Martyrium trotzt. Die Gnade, die Unsterblichkeit der Seele, nimmt im Schmetterling Gestalt an. Er und der Frosch kommen hier als Signa-Paar zusammen, das genau die Botschaft des Marterbildes transportiert: die Heilsgewissheit angesichts schlimmster Heimsuchungen und Angriffe.

Das Überleben des Pfeilangriffes war insbesondere in den Pestzeiten Gleichnis für den Schutz Gottes bei der Seuche, die die Menschen rasch, ja pfeilschnell zu Tode brachte. Der Hl. Sebastian wurde daher schon im 7. Jahrhundert Pestpatron. Gerade im Kontext der spätmittelalterlichen Pestangst fanden Sebastianusbruderschaften zusammen.<sup>297</sup> Oft, so auch auf diesem Altar, wird Sebastian mit dem zweiten Pestheiligen, Rochus, dargestellt. Ihn finden wir auf der Außenseite des linken Flügels, an der Seite von zwei weiteren Heiligen.

---

<sup>297</sup> Vermutlich war der Sebastiansaltar eine Stiftung der Kölner Sebastianus-Bruderschaft (gegr. 1269) und stand auf dem Altar der Sebastianskapelle in der Kirche des Augustiner-Eremiten-Klosters. ZEHNDER, FRANK G.: Katalog der Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums), Köln 1990, S. 286f.

Um den verwundeten Sebastian wächst die heilende Natur, namentlich die Heilkräuter, von denen der Wegerich im Hinblick auf seine Verwendung als Pflaster für platzende Pestgeschwüre auffällt. Eine konkrete Schutz- und Heilwirkung gegen die Seuche versprach man sich aber besonders von Frosch und Kröte, die gedörrt als Amulett getragen und pulverisiert auf Wunden gestreut oder geschluckt wurden. Paracelsus hat diese Verwendung später ausführlich beschrieben.<sup>298</sup> Diese (volks-)medizinische Bedeutung hat beim Sebastiansaltar mit seinem Pestvotum die positive Implikation mit Sicherheit gefördert, wenn nicht initiiert. Deswegen ist es legitim, hier vom Frosch als verhülltes Attribut des Pestheiligen zu sprechen. Gleichwohl handelt es sich um ein Einzelbeispiel, das keine Nachfolge fand. Das schon so lange kultivierte Negativbild erwies sich als durchschlagender und war auch in den Sehgewohnheiten dominanter.

#### **5.4.5.2 FROSCH UND SCHMETTERLING II - MEISTER VON ST. SEVERIN UND MEISTER DER URSULA-LEGENDE (KÖLN): FRANZISKANERALTAR**

Um den oben gewonnenen Deutungsansatz zu verifizieren, wenden wir uns einer weiteren Kölner Tafel zu, die zeitlich nur kaum nach dem Sebastiansaltar entstand. Dort sind wiederum Schmetterling und Frosch der Legende eines populären Heiligen beigegeben (**Abb. 59**). Das Triptychon ist dem Hl. Franziskus gewidmet und zeigt auf seiner Mitteltafel Szenen aus dem Leben des Heiligen. Die Flügelinnenseiten stellen jeweils einen Prediger einem Funktionsträger respektive Reformator des

---

<sup>298</sup> MARZELL, HEINRICH: Die Kröte als Pestmittel bei Paracelsus, a.a.O. S. 244lf.

Franziskanerordens gegenüber<sup>299</sup>, auf den Außenseiten stehen die marokkanischen Protomärtyrer des Ordens. Die Provenienz ist nicht geklärt, sicher ist nur, dass der Altar in Köln entstand. Frank Zehnder hält eine Datierung um 1505 für angemessen.<sup>300</sup>

Eine Zusammenarbeit von zwei Händen scheint offensichtlich. Als der ältere, erfahrenere Maler gilt der sog. Meister der Ursula-Legende, benannt nach dem aus der Kölner Severinskirche stammenden Zyklus. Er war vermutlich von Geburt und Ausbildung her Niederländer, denn sein Stil ist stark von Hans Memling und Hugo van der Goes geprägt. Der vorliegende Altar ist seine bislang späteste bekannte Arbeit. Als der zweite, wohl aus Köln stammende Maler wird der sog. Severinsmeister angesprochen, für den zwei Altarflügel in der Sakristei von St. Severin namengebend waren. Die klare Prägung durch die Kölner Tradition ist das Kriterium zur Unterscheidung seiner Arbeit von der des Meisters der Ursula-Legende.

In der Mitteltafel, um die es hier geht, sind beide Maler greifbar. Zwar bleibt offen, wer die Tiere integrierte, doch lassen sich andere Stilkriterien gut zuweisen. Während der ältere Meister verantwortlich ist für das kleinteilige Inventar, Kostüme und Körper, besteht die Leistung des Severinsmeisters in den sensiblen Farbabstufungen und der geradezu lyrischen Gesamtstimmung. Letzterer taucht die Hauptszene in eine feierlich gedämpfte Farbigkeit. Diese Aufteilung nach Figur und Atmosphäre lässt hinsichtlich der Tiere mehr an ein Werk des Meisters der Ursula-Legende denken.

---

<sup>299</sup> Innenseite linker Flügel: Hl. Johannes Kapistran und Hl. Bonaventura; rechter Flügel: Hl. Ludwig von Toulouse und Hl. Bernardino von Siena.

<sup>300</sup> ZEHNDER, FRANK G.: Katalog der Altkölner Malerei, a. a. O. S. 528.

In eine Gebirgslandschaft, die sich weit in die Tiefe des Bildes erstreckt, sind zentrale Szenen der Franziskuslegende eingebettet. Im Vordergrund ist die Stigmatisierung zu sehen, die der Heilige dem historischen Bericht nach 1224 im einsamen Gebiet am Berg Alverna empfing. Während eines Gebets erhielt er von Christus in Gestalt eines Seraphs mit sechs Flügeln die Wundmale. Der Gekreuzigte schwebt von oben links auf Franziskus zu, der demütig die Arme ausbreitet. Rote Verbindungslinien, die wie Schnüre zwischen Kreuz und Gliedmaßen des Heiligen verlaufen, markieren die Übertragung der Wundmale Christi. Bei Franziskus ist sein Ordensbruder Leo, der schlafend und an einen Felsen gelehnt auf dem Boden sitzt. Zwei Bäume rahmen die Hauptszene ein; auf der linken Seite sprießt aus einem Felsen ein dürrer Stamm, wohl Zeichen für die Einöde, in der sich Franziskus befindet, auf der rechten Seite, neben dem Schlafenden, wächst in einem schmalen Rasenstreifen ein kräftigerer, begrünter Baum. Zwei Tiere sind bei den Mönchen. Am unteren Bildrand, auf dem Stein unter der Akelei, breitet ein Admiral-Falter seine Flügel aus. Weiter rechts davon hockt ein Frosch auf dem Boden. Dieser schaut zum schlafenden Bruder Leo.

Tiere an sich sind Kennzeichen des Heiligen, dessen Liebe zur Kreatur die Legende emphatisch schildert. Doch sind es fast immer die Vögel, die diese fromme Tierliebe illustrieren. Selten zeigt sich Franziskus mit dem Lamm als Zeichen seiner Verehrung des göttlichen Lamms. Die Vogelpredigt hat der Maler hier nach hinten, über die Figur des Gefährten, gerückt. Vor der Stadtansicht sehen wir die Geschichte des Wolfs, dem Franziskus befahl, der Stadt Gubbio und ihren Bewohnern fern zu bleiben. Der Stigmatisation sind diese Tiere nicht zuzurechnen. Nur der Eseltreiber in der oberen rechten Bildecke, der mit seinem Tier den kahlen Berg hochsteigt, deutet auf das Mysterium hin. So soll bei der Stigmatisierung vor Tagesanbruch der

Berg in ein so helles Licht getaucht gewesen sein, dass sich die Maultiertreiber erhoben und ihre Tiere sattelten, da sie meinten, der Morgen sei angebrochen.<sup>301</sup>

Frosch und Schmetterling gehören dagegen zur Hauptszene, wo sie die Protagonisten und das Wunder als Signum begleiten. Der Falter hält sich näher bei Franziskus auf, der Frosch befindet sich entfernt davon zwischen den Männern, ist aber eindeutig dem Schlafenden zugewandt. Allein diese Situation ist verglichen mit dem Sebastiansaltar eine völlig andere. Das Interesse des Froschs gilt hier nicht der Hauptperson, sondern Leo, der das Wunder arglos verschläft, was sich gegenüber der ekstatischen Entrückung des Franziskus geradezu als Affront darstellt. Wenden wir das geläufige Bild vom Teufels- und Sündentier an, läuft die Suche nach einer konkreten spirituellen Aussage ins Leere, denn der Szene fehlt jede diabolische und endzeitliche Manifestation. Eine lässliche Sünde stellt hier allenfalls der Schlaf zur falschen Zeit dar. Betrachtet man jedoch den Schlaf selbst als Sinnbild und versteht ihn als Zustand irdischer Abhängigkeit und auch Apathie, verweist er wechselseitig auf den kleinen Frosch vor Leo. In seiner Existenz wird die Erdgebundenheit eindringlich offenbar: er entsteigt dem chthonischen Grund und verlässt ihn zeit- lebens nicht. Scheinbar träge, erdenschwer, bewegt er sich fort und seine lästigen Laute zeugen von dummer Einfalt gegenüber dem Wort Gottes. Hier sei an die Anstrengungen verschiedener Heiliger erinnert, das Rufen aus dem Froschteich zu unterbinden. Im Grunde äußert Leo in seiner temporären Teilnahmslosigkeit Einfalt gegenüber dem göttlichen Wunder. Und so schaut auch der Mensch mit Ausnahme der Heiligen nur selten das Wunder.

---

<sup>301</sup> ZEHNDER, FRANK G.: Katalog der Altkölner Malerei, a.a.O. S. 523.

Ist der Frosch Zeichen der Erdbundenheit des Menschen und dergestalt Fingerzeig auf Bruder Leo, verkörpert der Schmetterling die Befreiung der Seele aus dem Körper und ihren Weg ins Licht: Der Frosch deutet auf das Leben und der Schmetterling auf die Auferstehung. Der Aspekt der Regeneration, wie er beim Frosch des Sebastian ans Licht kommt, tritt allerdings auch hier hervor. Zwei Parallelen sind diesbezüglich festzustellen. Zum einen wächst nahe beim Frosch der Wegerich, das bewährte Wundheilmittel, zum anderen, und dieser Umstand ist der bedeutendere, steht auch Franziskus in der Nachfolge Christi. Neben den Stigmata sind es die Wunderheilungen und das vierzig tägige Fasten, die Fußwaschungen und der Einzug in die Städte, die den Lebensweg des Franziskus mit dem des göttlichen Sohns so ähnlich machen. Doch Franziskus ist kein Märtyrer, womit in diesem Fall der Frosch als Bild der Verfolgten ausscheidet. In Franziskus bestätigt Christus das Auferstehungsversprechen und mit dem Heiligen erscheinen die Tiere, in denen die Auferstehung symbolisch geschaut wird. Der Falter steht dafür, da er sich aus der erdenschweren Raupe über das Stadium der Auflösung in das himmlische Flügelwesen verwandelt. Eine auffällige Metamorphose macht auch der Frosch durch, nur dass er am Ende dem Irdischen verhaftet bleibt. Beide Tiere verkörpern Wandlung und Erneuerung; für den Frosch gilt diese Lesart aber offenbar nur, wenn er mit dem Schmetterling erscheint. Nur wenige Beispiele belegen diese symbolische Kooperation, denn noch war beim Frosch der Fokus auf dessen gefährliche Nähe zu den in der Welt wirkenden dunklen Mächten gelenkt. Trotz allem empfand man den Frosch, sofern er als solcher erkannt wurde, gegenüber der Kröte als das unschädlichere Tier.



#### 5.4.6 ZUSAMMENFASSUNG

Jedes Laster kann die menschliche Seele tödlich treffen. So bringen es die Bilder des Hieronymus Bosch auf den Punkt. Bei Bosch ist die Kröte Sündentier und Zeichen für eine teuflische Illusion, die den Blick von Gott auf ein wertloses Spiegelbild hinlenkt. Im Garten der Lüste sehen wir die „Krötenfrau“, umarmt von einem Dämon mit Eselskopf, deren Gesicht von einem Spiegel reflektiert wird, der auf dem Steiß eines knienden Dämons steht. Die Botschaft ist einfach: Eitelkeit und Koketterie haben die Frau ins Verderben geführt. „Der Spiegel ist der wahre Arsch des Teufels“<sup>302</sup> heißt folgerichtig ein zeitgenössisches flämisches Sprichwort. Die schon in der Bauplastik bezeugte sexuelle Konnotation der Kröte leitet auch in der Malerei die Lasterdarstellungen an. Doch niemand hat diese Krötensymbolik derart scharf formuliert wie Bosch. Entgegen der tradierten Identifizierung der Kröte mit der Frau und ihrer Sexualität stattete Bosch in gleicher Weise auch Männer mit dem Tier aus. Das Motiv der Kröte lässt sich aber nicht allein auf deren sexuelle Symbolik reduzieren, es nutzt vielmehr alle Facetten moralischen Fehlverhaltens. Und als Tier, das im teuflischen Bereich seinen Platz hat, passt die Kröte auch gut zu denjenigen, die Christus verraten und verspotten. In diesem Kontext repräsentiert die Kröte den von Niedertracht gekennzeichneten Menschen, der wie die Kreatur schmutzig und wertlos ist. Die Kröte ist demgemäß Sinnbild für einen unentschuldbaren moralischen Makel. In den Passionsbildern ist das Tier selbstredend weit entfernt von jeder sexuellen Assoziation.

---

<sup>302</sup> Zitiert nach BOBIS, LAURENCE: Die Katze, a.a.O. S. 150.

In der reichen Marienikonographie kommt der Frosch als Motiv nicht vor, aber seine Präsenz auf dem Niedererlenbacher Altar kann kaum zufällig sein. Dort haben wir ihn zuvorderst erkannt als ein der lebensfeindlichen Sphäre zugehöriges Tier und ihn weiter aufgrund seiner zyklischen Natur verknüpft mit der Vanitas. Konkret auf Maria bezogen könnte er aber auch die im Mysterium der Fleischwerdung überwundene Sexualität bezeichnen. Die um Sexualität und Weiblichkeit kreisenden Ideen dürfen wir für die beiden Kölner Bilder ausschließen. Sie symbolisieren mit dem Frosch vielmehr Regeneration und Tod, und das in Kooperation mit dem Schmetterling. Diese Verbindung bleibt wie der Frosch neben Maria als apokalyptisches Weib eine singuläre Erscheinung. Dass die besprochenen Froschdarstellungen annähernd zeitgleich entstanden sind, mag Zufall sein. Eine Präferenz des Frosches in dieser Zeit beweisen sie nicht.

Aus dem Beschriebenen geht hervor, dass die Froschlurche in der Malerei ein relativ isoliertes Thema darstellen. Die moralische Hässlichkeit insbesondere der Kröte wird wie schon in der Bauplastik zum Gemeinplatz. Die Kröten sind Ausgeburten der Hölle und Stigma des Lastermenschen. Ihre biologischen Eigenschaften sind dem Menschen ein Spiegel, in dem er das Zerrbild der Laster erkennt: Fruchtbarkeit = Wollust, Nachtaktivität = Dunkelnatur, Lebensraum = die Niederungen der menschlichen Seele. Das Tier kann dem Menschen im Grunde nur den Spiegel seiner eigenen tierischen Züge vorhalten.

Das Altarbild kennt selten Kröte und Frosch; als Verkörperung des Bösen fungieren in der Regel Drache oder Schlange, da deren Körper einen reicheren Fundus an furchterregenden Merkmalen bot. Das Weltgericht ist die klassische Landschaft der Froschlurche, und selbst als sie diese verlassen, sind sie immer noch moralischer Fingerzeig auf Sünde und Tod. Der Einbruch der Renaissance mit der Entdeckung

eigenständiger irdischer Schönheit ließ das Interesse an Darstellungen apokalyptischer Motive zurückgehen.<sup>303</sup> Erst mit den Stilleben treten die Froschlurche wieder häufiger auf. Dort sind sie neben anderen Amphibien in idealtypischen Biotopen angesiedelt. Wir sehen sie dann erstmals ihrer geglaubten Natur entsprechend aggressiv und mit Hinterlist andere Lebewesen angreifen.

---

<sup>303</sup> HOFMANN, FRIEDHELM: Mittelalterliche Apokalypsedarstellungen, a.a.O. S. 30.

#### 5.4.7 FROSCH UND KRÖTE IN DER VANITAS-BILDLICHKEIT

Parallel zur geistesgeschichtlichen Entwicklung, die von der Absage an alles Weltliche seitens der mönchischen Reformbewegungen, der Klage über die betrügerische Welt, bis hin zu den barocken Tödlein führt, erscheinen die Froschlurche bildhaft im Kontext von Tod und Vanitas.

Anfangs haften sie den männlichen Figurationen des *mundus*, der betrügerischen Welt, am entblößten Rücken, wo sie in Gesellschaft von Schlangen, Würmern und Eidechsen die der Welt zugewiesene Verderbtheit und Gleisnerei anzeigen. Wie die Welt und der Antichrist die Seele verderben und zerfleischen, so beißen und zerstören die Tiere den schutzlosen Leib. Der *mundus*, gleichgesetzt mit dem biblischen „princeps huius mundi“, ist seit 1280 in einer höfischen Gestalt personifiziert, die sich mit ihrer verlockenden Vorderseite dem Beschauer zuwendet, ihre entlarvende, mit „unreinen“ Tieren besetzte Rückseite jedoch abwendet. Im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts findet in der Plastik eine Umbildung des *mundus* in eine weibliche Gestalt statt, die, als fast wörtliche Illustration des dichterischen „Frau Welt“-Themas, am Südportal des Wormser Doms erscheint. Hier ist die anfängliche Zurückhaltung in der Darstellung des tierischen Zerstörungswerks aufgegeben; Kröten und Würmer wühlen sich nun tief durch den Leib. Die Wormser Figur der „Frau Welt“ verkörpert die Welt als Minneherrin, die den - vor ihr knienden - Ritter für seine treuen Dienste „mit Undank“ belohnt. Eine Metapher, die bis heute umgangssprachlich fortlebt: „Undank ist der Welt Lohn“.

Dem höfischen Kontext entwachsen, zeigt sich „Frau Welt“ erneut im 15. Jahrhundert, nunmehr im Bereich der Graphik. Ihre gestaltimmanente Doppelseitigkeit, das Moment des trügerischen Scheins, ist, wie Wolfgang Stammeler konstatiert, durch

eine „zusammengesetzte Allegorie“ ausgetauscht worden, bei der eine weibliche Figur mit einer Vogelkralle auf einer Kugel steht und durch deren Attribute (Pokal, praller Geldgurt, Hund, Esel und Pfauenfedern) negative Eigenschaften der Welt kenntlich gemacht sind.<sup>304</sup> Diese Figur zeigt nicht hinterrücks die Ambivalenz der Welt, sondern führt sie anhand ihrer Ausstattung offen vor. Heimliche Aasfresser sind hier nicht mehr vonnöten. Ihr Fehlen ist Indiz für die allmähliche Ablösung von der monastischen Identifikationsformel Frau = Sünde = Kröte. Anstatt diesen Glaubenssatz wie zuvor emphatisch zu bedienen, häufen sich die Bildzeugnisse von Kröten als dem irdischen Tod zugehörige Tiere, die am Vorgang der Verwesung aktiv beteiligt sind.

#### 5.4.7.1 TRANSI-GRABMALE

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts beginnt sich eine radikale Ikonographie des Todes - insbesondere im Bereich der Grabmalkunst - durchzusetzen, in der die Hauptgestalt der *transi* (transitus = Übergang) ist, d.h. ein verwesender oder mumifizierter Leichnam, der von Kröten, Würmer, Maden, auch Aasfliegen bewohnt respektive zerfressen wird. „Eine Welt, die zugleich aus den Tiefen der Erde und dem unsichtbaren Körperinneren erwächst, (...) eine wimmelnde Fauna im Gefolge der Verwesung, eine Welt der Verunstaltung.“<sup>305</sup> Die Botschaft ist eindeutig: Mahnung an Vergänglichkeit und Nichtigkeit des irdischen Lebens. Das grausame Mahl, die Zerstörung der irdischen Hülle, erwartet jeden Menschen, ungeachtet seines irdischen Standes. Man hat verschiedene Herleitungen des *transi*-Motivs versucht;

---

<sup>304</sup> STAMMLER, WOLFGANG: Frau Welt, a.a.O. Vgl. THIEL, GISELA: Das Frau Welt-Motiv in der Literatur des Mittelalters, (Diss.) Saarbrücken 1957.

<sup>305</sup> ARIÈS, PHILIPPE: Bilder zur Geschichte des Todes, München 1984, S. 166.

mehrheitlich deutet die Forschung es als Angstäußerung in Zusammenhang mit den Pestepidemien, als den durch das massenhafte Sterben in dicht bevölkerten Städten ausgelösten Schrecken, der sich zum schaurigen Bild formte. Philippe Ariès führt diese These auf psychologischer Ebene weiter aus und spricht vom Gegenbild der geliebten Welt, die umso schwerer losgelassen werden kann, je größer die Leidenschaft zum Leben ist. Schmerz und Bitterkeit kulminieren in der Welt des „Ungeziefers und der chthonischen Ungeheuer“.<sup>306</sup>

Das Bild der verwesenden Hülle, des „entseelten und zurückgelassenen“ Körpers, war bis dahin nicht gezeigt worden.<sup>307</sup> Das Grabbild kannte den „lebenden“ Toten, welcher betet, segnet, schaut und den still Entschlafenen, den der Tod befriedet und verschönt hat. Der neue Bildtypus beschränkte sich zunächst auf rein motivische Andeutungen, erst im 15. Jahrhundert fand man zum vollends Makabren, als sich die Bilder zerfetzten Fleisches durchsetzen.

Eines der frühesten erhaltenen Beispiele für ein transi-Grabmal ist das des 1363 verstorbenen Adligen François I<sup>er</sup> in der Schlosskapelle von La Sarraz im schweizerischen Waadtland (**Abb. 60**).<sup>308</sup> Schon Erwin Panofsky stellte es in den Kontext des gesteigerten Interesses am Makabren, das seit dem Einsetzen der Pest in ganz Europa zu beobachten ist.<sup>309</sup> Der Tote liegt, umgeben von vier Standfiguren, die Mitglieder seiner Familie beim Gebet zeigen, in einer mit einer Doppelarkade und steilen Wimpergen ausgestatteten Wandnische. In Bodenhöhe der Betenden und zugleich in Augenhöhe des Betrachters ist der Tote auf einem Sarkophag gelagert,

---

<sup>306</sup> ARIÈS, PHILIPPE: Bilder zur Geschichte des Todes, München 1984, S. 168.

<sup>307</sup> BAUCH, KURT: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. und 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin/New York 1976, S. 252.

<sup>308</sup> Die Datierung ist umstritten. SELER, ROGER (in: Himmel, Hölle, Fegefeuer, a.a.O. S. 176) setzt es in den Zeitraum zwischen 1360 und 1370. Zur gleichen Zeit entstand in der Kapelle das Dynastengrab der Familie. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass es erst von den Enkeln, Söhnen und Neffen zur Erinnerung an François I<sup>er</sup> um 1400 errichtet wurde. Siehe BAUCH, KURT: Das mittelalterliche Grabbild, a.a.O. S. 348.

<sup>309</sup> PANOFKY, ERWIN: Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, Köln 1993 (Erstdruck Köln 1964), S. 70f.

seinen Kopf stützt ein Kissen mit Muschelverzierung, das ihn hier als Pilger ausweist. Der Löwe am Fußende, Sinnbild der Stärke, ist noch ganz der Ikonographie des 14. Jahrhunderts verpflichtet. Nackt, bar seiner Standesinsignien, scheint der Tote für den Betrachter zum Greifen nahe. Diese Nähe als Teil der Inszenierung intensiviert die Empfindung beim Anblick des Getiers auf dem Leichnam. Vier Kröten hocken, ihre Köpfe einander zugewandt, auf dem Gesicht des Toten, verdecken dabei dessen Augen und Mund (**Abb. 61**). Ein weiteres Krötenquartett sitzt auf der Scham. Es sind stereotype Tiere mit einem voluminösen, plumpen Leib, großen Augen und gierigen Mäulern. Ihre Hautzeichnung entlang des Rückgrats ist krötenspezifisch. An den Gliedern des Toten - und nur dort - fressen schlangenartige Würmer. Der Bauchraum hingegen ist noch unversehrt; das Bild der aufgeplatzten, von Maden bevölkerten Bauchhöhle - die zweite Stufe der Verwesung - erscheint erst in späterer Zeit. Am Toten vollzieht sich - noch - kein wildes, natürliches Durcheinander, sondern ein seltsam geordnetes Fressen, bei dem die Tiere den Leib ornamenthaft besetzen.

Noch konsequenter in seiner Symmetrie begegnet uns das Arrangement der Aasfresser an einem englischen Doppelgrabmal in Lowthorpe im Distrikt York (**Abb. 62**).<sup>310</sup> Bei dem von Kurt Bauch unter Vorbehalt ins Jahr 1389 datierten Doppelgrabmal säumen etliche Kröten die beiden - bekleideten - Leichname. Die über ein Dutzend Tiere sind zu den Toten gewandt; gleichzeitig sitzen sie an spiegelbildlich angeordneten Wurzelsträngen, die sich zwischen dem Ehepaar in der Mitte zu einem Stamm vereinen. Flora und Fauna bemächtigen sich hier der Toten, doch noch sind die Figuren unversehrt. Das singuläre Wurzelmotiv mag überdies Sinnbild sein für die ehelichen Bande. Denkbar ist auch ein Zusammenhang mit den zeitgenössischen schematischen Lasterdiagrammen in der Buchillustration, explizit

---

<sup>310</sup> BAUCH, KURT: Das mittelalterliche Grabbild, a. a. O. S. 253f.

dem Lasterbaum, der die Verwandtschaft der Hauptsünden untereinander anzeigt. Die Laster werden dabei als Früchte dargestellt, die von einem im Hauptlaster wurzelnden Baum getragen werden. Wie dort an jedem Ast ein Laster hängt, sitzt beim Grabmal an jedem Wurzelstrang eine Kröte. Die Parallele zum Lasterbaum ist nicht von der Hand zu weisen, obgleich die Anzahl der Tiere die der Hauptlaster weit übersteigt.

Die Präsenz von Kröten auf Mund, Augen und Genitalien oder als Einrahmung wie am Doppelgrabmal in Lowthorpe, ist weit mehr als ein Zurschaustellen der vermeintlichen Verwesungshelfer. Es ist das Eingeständnis der Sündhaftigkeit, die sich über die Sinne ihre Wege gesucht hat. Der Mensch bewegt sich im Rahmen seiner Sünden, er ist mit ihnen fest „verwurzelt“. Wie Kröte und Wurm entsteigen die Sünden dem Inneren und drängen im Grabbild durch die Bauchhöhle ans Licht. Was heute noch schön und eitel ist, kann morgen hässlich und zu Aas geworden sein, lautet die Botschaft. Und wie die Welt kann auch der Mensch darin nur vergänglich und nichtig sein.

Die Beispiele tierbesetzter Leichname werden im 15. Jahrhundert häufiger. In vielen Fällen wird der Verwesende nun gleichzeitig mit seinem unversehrten Körper gezeigt, der seinen irdischen Stand sichtbar macht. In zweigeschossigen Grabmälern liegt der *transi* unter dem „Lebenden“, erkennbar als grausamer Kontrast. Der Verwesende ist dabei weitgehend beschattet, was die reale, dem Auge gewöhnlich verborgene Grabsituation andeutet. Der „Lebende“ im Licht betet oder - im Fall eines Geistlichen - segnet und ist so in jeder Beziehung Repräsentant irdischer respektive kirchlicher Macht.



Ein spätes Beispiel für ein zweigeschossiges *transi*-Grabmal findet sich im Südchor der Marburger Elisabethenkirche, gewidmet Wilhelm II. († 1509) (**Abb. 63**).<sup>311</sup> Am Toten wimmelt es von Kröten, Würmern und Schlangen; der faule Mund steht offen, die mumifizierten Hände verdecken die Genitalien. Oben auf der Alabasterplatte lagert der betende und in voller Rüstung dargestellte Landgraf. Die Figur für sich ist Ausdruck der unsterblichen Würde des Herrschers und ein Denkmal für einen einst lebenden Menschen. Dem Abbild des Toten entgegengesetzt, mahnt sie gleichsam an den Psalm 14, 11: „Deine Pracht ist herunter in die Hölle gefahren samt dem Klang deiner Harfen. Maden werden dein Bette sein und Würmer deine Decke“.

Die Grabmalkunst setzte diese dramatische Gegenüberstellung des verwesenden Toten und seines „lebenden“ Pendants über rund zwei Jahrhunderte ein, wobei das Motiv im Wesentlichen auf Deutschland, Frankreich und England beschränkt blieb. Die seit dem 16. Jahrhundert verstärkt auftretenden bürgerlichen Grabmäler beschränkten sich auf die Schau des Kadavers. Statt einer irdischen Repräsentation erinnern Spruchbänder, die sich um den Leichnam ranken, an dessen einstige, unwiederbringliche Vitalität und appellieren an die innere Haltung des Beschauers.

Die „Aastiere“ bleiben den Kadavern und Skeletten auch weiterhin treu, jedoch werden sie kaum noch als tatsächliche Verzehrter gezeigt. Schlangen und Würmer ringeln sich beinahe friedlich um blanke Knochen oder lugen aus der offenen Bauchhöhle; Kröten sitzen auffallend häufig oben auf dem kahlen Schädel. Diese merkwürdige Sitzposition haben, wie an anderer Stelle noch aufzuzeigen sein wird, die älteren Totentänze vorbereitet. Es kommt außerdem vor, dass Kröten die Augen oder leeren Augenhöhlen bedecken, so, als gelte es, „des Leibes Licht“<sup>312</sup> zu verdunkeln.

---

<sup>311</sup> Das Grabmal wird dem Marburger Bildhauer Ludwig Juppe zugeschrieben. Vgl. BAUCH, KURT: Das mittelalterliche Grabbild, a.a.O. S. 348, Anm. 497.

<sup>312</sup> Mt 6, 22.

Selbst als im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend Schädel und einzelne Knochen den verwesenden Leichnam bzw. das Skelett pars pro toto vertraten, und „Aasfresser“ streng genommen nicht mehr notwendig waren, um Fäulnis und Abbau anschaulich zu machen, zählten Kröten weiterhin zur Vanitas-Ausstattung. Beispielhaft für diese feste motivische Bindung ist das 1615 für die Adelsfamilie von Büren geschaffene Epitaph, das sich in der St. Laurentius-Kirche im westfälischen Erwitte befindet (**Abb. 64**). Das Epitaph zeigt gleich zwei Schädel, die links und rechts in Bodenhöhe die Ecken einnehmen. Der größere von beiden ist am Kreuz platziert, vor dem die Stifterfamilie betend kniet. Auffallend ist die Schlange, die sich um diesen Schädel ringelt und deren Blick einer Kröte gilt, mit der sie sich auf gleicher Höhe befindet. Mit ihrer Zunge reicht sie nah an das geöffnete Krötenmaul. Die Kröte ist in eine Nischensituation gezwängt, durch die das Tier von seiner Umgebung seltsam separiert erscheint. Die Nische diktiert der Kröte eine unnatürliche, lineare Kontur auf, die es zeichenhaft erscheinen lässt. Das Reptil führt ins andere Extrem; raumgreifend und maniert zur Spirale gerollt schmiegt es sich an den Schädel. Kröte und Reptil werden von zwei kugeligen Gesichtern flankiert, die aus dem Boden zu wachsen scheinen. Rechts von der Kröte ist es ein feistes Gesicht mit winzigen Augen und einem wie zum Schrei geöffneten Mund. Das zweite Gesicht lugt zwischen Reptil und Adamsschädel hervor; auch aus diesem sprechen Qual und Schmerz. Solche maskenartigen, tierähnlichen Gesichter kommen in den älteren Gerichtsdarstellungen vor, wo sie der diabolischen Sphäre angehören und nicht selten den Unterweltwesen an Bauch, Scham und Gesäß haften. Bestandteil der Golgatha-Ikonographie sind sie nicht. Hier sind sie unter das Kreuz gestellt und verbildlichen so die durch Christus bezwungene Sünde. Gleiches gilt für Kröte und Schlange, mit denen die Teufelsgesichter auf einer (Bedeutungs-)ebene auftreten.

Der ihre Rolle als „Aasfresser“ glaubhaft machende verwesende Leib ist hier auf zwei Schädel und zwei Knochen reduziert. Der *transi* ist gleichsam auf das Minimum reduziert und dennoch ist seine moralische Belehrung weiterhin spürbar, nicht zuletzt durch die anwesenden Tiere. Das gemeinsame Auftreten mit den Teufelsfratzen lässt zudem den Aspekt des Höllen- und Dunkeltiers stark in den Vordergrund treten; das Tier, das die Sünde und die Sündhaftigkeit der Welt im Ganzen signifiziert. Davon nicht zu trennen ist der moralische Fingerzeig auf die Todesverfallenheit des Irdischen.

Abschließend noch der Blick auf ein Epitaph aus Süddeutschland mit der porträthaften Darstellung eines Schädels. Von Interesse für die vorliegende Untersuchung ist diese Gedenktafel in erster Linie durch das oben bereits genannte Motiv der „Schädel-Kröte“. Es handelt sich um eine Sandsteintafel in der ehemaligen Augsburger Karmelitenklosterkirche St. Anna, wo sie an Regina Weiss erinnert, die 1624 verstorbene Ehefrau des Hieronymus Herwort (**Abb. 65; 66**). Unter dem knappen biographischen Text fällt der Blick auf ein kameeartiges Medaillon mit dem Bild eines im Profil gegebenen Skeletts. Wie ein Lebender ist das Skelett als Büste porträtiert, eingehüllt in ein weich fließendes Tuch. So ist es nicht schwierig, das Bild in der Vorstellung in das Porträt einer eleganten Frau zu verwandeln. Die bildimmanente Mahnung fassen die Zeilen ober- und unterhalb des Medaillons in Worte, übersetzt lauten sie: „Dies Sterbliche muss anziehen die Unsterblichkeit“. Doch den Tieren haftet nichts wirklich Ekelregendes mehr an; vom einst aggressiv-begehrlichen Tun am toten Leib sind sie weit entfernt. Wie die Kröte still auf dem Kopf hockt und dem Blick des Skeletts zu folgen scheint, und wie sich die Schlange geschmeidig durch den Brustkorb flicht, erinnert entfernt an den vertraulichen Umgang mit Haustieren.

Wie das Epitaph aus Erwitte gehört dieses Beispiel in eine Zeit, als der *transi* mit seiner Fauna der Verwesung schon der Vergangenheit angehörte. Bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte der *transi* einem neuen Leitbild des Leichnams endgültig Platz gemacht, bei dem ein Skelett als belebtes Wesen agiert. Es gestikuliert, tollt, rennt, springt und überrascht mit sardonischer Grimasse. Kröte und Schlange finden an diesem Knochengerüst streng genommen keine „Nahrung“ mehr. Dennoch trennen sie sich nicht sogleich, sondern bewohnen ihn weiterhin als vertraute Vanitas-Signa, nunmehr als - gezwungen - passive Begleiter. Bis um 1770, solange die Grabmalkunst Skelett und Totenkopf als vanitäre Motive verwendete, begegnet man auch Getier, das mit bleichen Knochen erscheint. Erst als der Knochenmann verschwand und man statt seiner den als klassisch verstandenen „schönen Tod“ in Gestalt von *Thanatos* favorisierte, war den „Aasfressern“ endgültig die physische Basis entzogen. Nur die Schlange fand aufgrund ihrer verankerten Rolle in der antiken Mythologie und Religion Aufnahme in die klassizistische Sepulkralsymbolik.

In der volkstümlichen Kleinplastik und Graphik überlebten Knochenmann und *transi* über einen weitaus längeren Zeitraum, noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trifft man auf sie. Beredte Beispiele sind die „Betrachtungssärge“, Särge in Miniaturform, die hauptsächlich im katholischen Alpen- und Voralpenraum verbreitet waren.<sup>313</sup> Über ihre Handhabung im Einzelnen ist die Forschung nur unzureichend informiert, sicher ist aber, dass sie im häuslichen Bereich in stiller

---

<sup>313</sup> Als weitere umgangssprachliche Idiome sind überliefert: Sargl, Tödlein, Totele (Südtirol), Nonnen-särglein (Klosterarbeit). Die erhaltenen Särge sind in der Regel zwischen zwanzig und dreißig Zentimeter lang. Der sich im Inneren befindende Leichnam ist meist aus Wachs, Holz oder Metall gefertigt. Es kommen sogar Miniatursärge mit echtem Gebrauchswert vor, etwa als Schnupftabaksdose (ein solches Stück besitzt das Museum für Sepulkralkultur Kassel, Inv.Nr. 1988/31). Der Deckel dieser zwischen 1820 und 1850 in Frankreich entstandenen - leeren - Lackdose zeigt den sitzenden Napoleon, ihm gegenüber ein Knochenmann auf einer Trauerweide, am Fußende eine Sanduhr mit Flügeln. „Immerhin bot sein [Napoleons] Schicksal Anlass genug, über den Sinn von Leben und Tod nachzudenken. Gedanken, die sich dem Benutzer der Dose bei jeder Prise sichtbar aufdrängten.“ SÖRRIES, REINER: Betrachtungssärglein im volksfrommen Brauchtum, a.a.O. S. 77 - 82; 155.

Stunde und Zurückgezogenheit zur Betrachtung des Todes dienten.<sup>314</sup> Öffnet man den Sargdeckel, bietet sich der Anblick eines skelettierten, von den Spuren der Zersetzung gezeichneten Leichnams, den nicht selten Kröten heimsuchen. Auch Salamander, Mäuse und kleine, oft aus weißem Wachs geformte Würmer tauchen auf. Sie wuseln und drängeln auf dem Toten wie einst die „Aasfresser“. Es geschieht sogar, dass einzelne Tiere keck nach oben blicken, so dass es den Anschein hat, als suchten sie den Kontakt mit dem Beschauer. Im Fall eines Miniaturesarges aus der Mitte des 19. Jahrhunderts schaut uns eine warzige Kröte mit großen Augen an (**Abb. 67**). Wie das Skelett und das übrige tierische Inventar - zahlreiche Würmer, Salamander und eine zweite Kröte - ist sie aus Metall. Ein schlichter, offener Holz-sarg, innen mit Spitze beklebt, birgt das kleinteilige Szenarium.<sup>315</sup>

Vom Kirchenraum und den Friedhöfen zogen sich die Skelette und Vanitassymbole, zu denen wir die Kröten rechnen dürfen, in die häusliche Umgebung, in das ganz Private zurück. Dort hielt man am plakativen Bild fest, dessen Intention jedem verständlich war, während auf den Friedhöfen die gelehrte Idealisierung des Sterbens den antiken Todesengel und mit ihm die Vorstellung eines sanften, angstfreien Hinübergleitens ins Jenseits favorisierte. Die Vitalität der Skelettdarstellungen gerade in den katholischen Landschaften zeugt von der Langlebigkeit und Verteidigung verankerter Symbole und Ideen.

---

<sup>314</sup> Sörries macht in seinem Beitrag aufmerksam auf den Fund mehrerer Miniaturesärge („Puppensärge“), die 1886 beim Abriss eines Hauses (Lübeck, Mengstraße 18) gemachten Fund mehrerer Miniaturesärge unter dem Fußboden nahe dem Eingang hervorkamen. In einem Sarg lag ein Miniaturhahn, die anderen waren leer. Der Fundkomplex befand sich bis auf einen Sarg in einer Holzkiste mit dem Rest einer Inschrift: „... *das ich sicher wone* ...“. Eine ähnliche Entdeckung wurde 1812 beim Abbruch der Bremer Stadtmauer gemeldet. Man fand an die fünfzig kleine Särge aus Eichenholz, inwendig mit weißem Leinen ausgekleidet, jedoch leer. Diese Funde aus Norddeutschland, bei denen es sich wahrscheinlich um Bauopfer handelt, lassen die alpenländischen Betrachtungsärge in einem anderen Licht erscheinen. SÖRRIES, REINER: Betrachtungsärgelein, a.a.O. S. 79.

<sup>315</sup> Der Sargdeckel fehlt möglicherweise.

#### 5.4.7.2 DIE BEGEGNUNG DER DREI LEBENDEN UND DER DREI TOTEN UND DER TRIUMPH DES TODES

Wo in der Bildkunst seit dem 14. Jahrhundert der Tote oder Verwesende erscheint, ist oftmals die Kröte nicht weit. Dies meint zuvorderst die *transi*-Darstellungen, trifft aber auch auf die Toten in bildlich dargestellten Legenden zu. Die wichtigste davon ist die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, in der von jungen Edelleuten die Rede ist, die auf der Jagd in eine einsame Gegend gelangen und jäh drei Toten gegenüberstehen. Die Toten berichten den Männern aus ihrem früheren Leben, das sie mit Lust, Sinnenfreude und Ausgelassenheit verbracht hatten. Dafür, so mahnen sie, müssten sie nun elend büßen. Ihre Warnung lautet: „quod fuimus, estis; quod sumus, eritis!“ (was wir gewesen sind, das seid ihr - was wir sind, das werdet ihr sein).

Die Legende ist vermutlich im Arabischen beheimatet und in vielen Variationen bekannt.<sup>316</sup> Die Verbildlichungen widmen sich speziell den verschiedenen Verwesungsstadien. Der Zerfall kontrastiert auf der Seite der Lebenden manchmal mit dem Motiv der Lebensalter. Gelegentlich kommt die Kombination von Lebensalter und Standesmotiv vor, wobei der höchste Rang dem Ältesten zufällt. Meist aber stehen drei - oder mehr - Jünglinge vor den Toten. Letztere treten entweder als lebende Tote auf oder sie liegen regungslos in offenen Särgen oder Gräbern.<sup>317</sup> Meist machen sich Würmer und Schlangen an den Kadavern zu schaffen. Skorpione und

---

<sup>316</sup> ROTZLER, WILLY: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen, (Diss.) Winterthur 1961.

<sup>317</sup> Es kann ein französischer und ein italienischer Typus unterschieden werden. Der französische Typus tritt in Form einer reinen Gegenüberstellung von zwei Dreiergruppen in Erscheinung. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts lässt sich der italienische Typus nachweisen, der auf das Motiv der „lebenden“ Toten verzichtet. Die Priorität des französischen Typus ist nicht gesichert. ROTZLER, WILLY: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten, a.a.O. S. 258f.

Kröten sind seltener, offenbar da sie in den Textvorlagen nicht vorkommen. Veranlasst die Erscheinung der Toten die Lebenden zur Flucht, zeigen sich die Toten feindlich und werden zu Verfolgern der Lebenden. Die feindlichen Toten kennzeichnen die späten Darstellungen im 15. und frühen 16. Jahrhundert: Grausam und mit tödlichen Waffen ausgestattet sind die Toten Gehilfen oder Stellvertreter des Todes.

Die ersten bildlichen Darstellungen der „Begegnung“ sind zunächst Illustrationen der Textfassungen. Doch noch im 13. Jahrhundert erscheinen die Bilder auch unabhängig in Stunden- und Gebetbüchern, in denen sie meistens Sterbegebete illustrieren. In der Wandmalerei, die das Thema im Inneren und an Außenwänden von Kirchen, in (Friedhofs-)kapellen sowie in Kreuzgängen und Sakristeien öffentlicher machte, fällt die wiederholte Verbindung mit Darstellungen der Passion oder des Weltgerichts auf. Besondere Beachtung verdient die Verbindung mit dem triumphierenden Tod, wie sie das im Pestjahr 1348 begonnene Fresko „Trionfo della morte“ im Kreuzgang des Campo Santo am Domplatz in Pisa zeigt.<sup>318</sup> Innerhalb des Bilderzyklus entlang der Kreuzgangwände erschien an der südlichen Längswand<sup>319</sup> als zentrale Gestalt der personifizierte Tod mit einer mächtigen Sense in der Hand. Er ist als abstoßendes Weib figuriert mit wild wehendem Haar, großen Fledermausflügeln und Krallen. Sie ist die Todesfurie, die über die Menschheit obsiegt.

Die Lebenden, repräsentiert durch eine zehnköpfige königliche Jagdgesellschaft, treffen in der linken Bildhälfte auf die drei Toten, die als Vertreter verschiedener Stände und Verwesungsstadien in ihren Särgen liegen (**Abb. 68**). Der hintere Sarg birgt einen aufgeblähten Leib, im mittleren liegt ein König in fortgeschrittener Verwesung und im vorderen ist ein Skelett auszumachen, nur lose von einem Stück

---

<sup>318</sup> Eine kaum übersehbare Literatur widmet sich dem Werk, vor allem seiner stilistischen Einordnung in die trecentistische Malerei sowie der Zuschreibung der einzelnen Fresken an bestimmte Künstler.

<sup>319</sup> Der „Triumph“ und sechs weitere Freskenbilder (u.a. das „Jüngste Gericht“) werden heute in einem Saal nördlich des Kreuzgangs gezeigt.

Tuch bedeckt. Jeder Tote hat seinen Mund wie zum Sprechen geöffnet. Ihr tatsächlicher Sprecher ist der greise Eremit Macarius, der aus dem Hintergrund zu den Särgen getreten ist und den Männern und Frauen vor ihm ein Spruchband mit den bekannten Worten entgegenhält. Die schroffen Hügel bilden die Landschaft des Eremiten, die hier das fromme Gegenbild zum vorderen höfischen und ganz dem Diesseits verpflichteten Bereich entwirft. Wie sehr sich die weltliche Lebensführung rächt, macht die Todesfurie auf eindringliche Weise deutlich. Sie triumphiert über die Sterblichen und deren wertlose irdischen Güter und mäht sie letztlich alle nieder.

Der triumphierende Tod ist vor allem eine Allegorie der Allmacht des Todes, seiner despotischen Strenge und seines plötzlichen Auftretens. Kröte und Würmer sind die Tiere, durch die die „hässliche“ Seite des Todes, sprich die Verwesung noch augenfälliger wird. Im Bündnis mit dem im Sarg oder Grab liegenden Toten sollten sie zur Meditation über die Hinfälligkeit des Irdischen bewegen. Demnach sind sie in Pisa Vanitassymbol wie Blume, Kerze und vieles andere auch. Dass sie mit den toten Weltleuten, d.h. den Sündern, auftreten, darf dabei nicht vergessen werden. Denn durch die Sünder gerät die „Begegnung“ in den Vorstellungsbereich des Jüngsten Gerichts. An anderer Stelle wird das Gericht selbst sichtbar. Vor diesem Hintergrund versinnbildlichen die Tiere nicht allein Tod und Vergänglichkeit, sondern auch die Strafen, die den Sündigen nach seinem Tod erwarten. Wie das Getier die Hülle anfällt, zerstört und schließlich in „Mist“ verwandelt, fällt die Seele den Dämonen anheim, die sie ruinieren und in Schmutz und Dunkelheit ziehen.

Für das feindliche Wesen des personifizierten Todes ist das Pisaner Fresko eines der frühesten Beispiele. Der Tod zelebriert seine Macht förmlich, ist gnadenlos und voller Spott über den lächerlichen Eifer der Sterblichen. Die Erfahrung des Massensterbens durch die Pest dürfte zu dieser Charakterisierung beigetragen haben.



Der Tod bekriegt die Menschen und greift zu Pfeil und Bogen. Auch steht er, die Sense schwingend, auf einem Pestkarren oder kommt auf einer Schindmähre angeritten. Als gekrönter Machthaber begegnet er auf dem 1485 entstandenen Wandbild an der Außenwand der Chiesa dei Disciplini in Clusone nahe Bergamo (Abb. 69; 70). Breitbeinig und mit ausgestreckten Armen steht der Tod auf einem Sarkophag und überragt so die Menschen aller Stände, die sich von beiden Seiten an den Sarg drängen und dem Tod servil Weltgüter offerieren. Der Tod lässt seine „Untertanen“ durch zwei Gesellen in Beschuss nehmen. Pfeile sind die Munition des einen, ein Schussrohr die Waffe des anderen. Zwei Pfeile haben ihr Ziel schon erreicht, ein dritter ist noch in der Luft. Sie gelten den drei Reitern am linken Bildrand. Einer der Unglücklichen liegt bereits getroffen rücklings auf seinem Pferd. Das Dreierschema der „Begegnung“ ist hier zwar noch existent, doch zugunsten der Todesgruppe abgewandelt. Aus der alten Trias ist die mittlere Gestalt zum personifizierten Tod avanciert und schwingt Spruchbänder wie Flaggen über den Köpfen der Menschen. Sein Thron scheint hier der Steinsarg zu sein, auf dessen vorderem Rand er steht, während seine Gehilfen taktlos auf den im Inneren liegenden jüngst Gestorbenen stehen. Auf dem Sargrand tummeln sich die verschiedenen Tiere: Kröte, Skorpion und mehrere Schlangen. Der Skorpion an der hinteren linken Sargecke bringt durch seinen Giftstachel den Tod. Die apokalyptische Vision sieht ihn als Strafe Gottes.<sup>320</sup> Als Begleiter von Kröte und Schlange kommt er extrem selten vor. Die Kröte hat ihren Platz am Rand der linken Schmalseite, während die Schlangen verteilt aus dem Sarg herausragen. Wiederum hat eine „unreine“ Tiergesellschaft zusammengefunden.

Der Skorpion als Strafsymbol reflektiert das fraglos brutale Vorgehen der Todesgesellen. Keines der gezeigten Tiere macht sich an den Leichen im Sarg zu schaffen. Das Interesse der Schlangen gilt vielmehr den umstehenden Lebenden, denen sie

---

<sup>320</sup> Offb 9, 3; Sir 39, 30.

sich gefährlich nähern. Daraus ist zu folgern, dass der Vergänglichkeitsaspekt bei Skorpion und Schlange nur zweitrangig ist. Zuvorderst stehen sie für die Bedrohung des Todes, für das vom Tod ausgesandte „Gift“, das die Menschen in Scharen zu Boden sinken lässt. Obwohl die Kröte auch „Gifttier“ ist, will sie nicht recht in diesen Rahmen passen, vor allem da ihre Bedrohung mehr symbolischer Natur ist als erfahrene Realität. Im Gegensatz zu Schlange und Skorpion ist sie nicht Angst- sondern Ekeltier. Die Kröte ist keiner Figur zugeordnet. Die Leichen im Sarkophag scheinen eben verstorben und sind zudem vollständig bekleidet. Der Tod und seine Gesellen sind echte Skelette. Der verwesende Leib, mit dem die Kröte normalerweise erscheint, fehlt hier. Verweist die Kröte auf eine Sünde, kommen allenfalls Hochmut oder Geiz in Frage, da die umstehenden weltlichen und geistlichen Autoritäten den Todesgestalten Geldstücke und sogar eine Krone hochreichen, im Irrglauben, der Tod ließe sich dadurch kaufen.

Die Toten sind in diesem Bild nicht nur die drei weltfreudigen Jünglinge, sondern, viel umfassender, die sündigen Menschen. Sie sind so töricht und hochfahrend, dass sie den Tod zu beeindrucken glauben. Ihr Untergang spiegelt menschliche Selbstüberschätzung und ruft die Unausweichlichkeit des Todes ins Gedächtnis. Die Idee der Spiegelung lebt im Urtypus der drei Lebenden und drei Toten noch weitaus stärker. Dort sehen die Lebenden in den Toten ihr verzerrtes Spiegelbild, das ihnen als Mahnung dienen soll. Hierin äußert sich der mittelalterliche *Speculum*-Gedanke, der den Spiegel benutzt, um mit ihm die Ambivalenz von Sein und Schein, von Wunsch- und Trugbild, aufzudecken. In den Totentänzen lebt dieser Gedanke in anderer Form fort: Der Tod öffnet sein Opfer nach.

### 5.4.7.3 DIE KRÖTE IM TOTENTANZ

Kröten als Zeichen der Verwesung finden sich fast zwangsläufig auch im Totentanz, bei dem halbskelettierte Tote Lebende aller Stände zum „letzten Tanz“ auffordern. Ihr Medium bleibt seltsamerweise der frühe Buch-Totentanz und selbst dort sind sie gegenüber anderem Getier äußerst rar vertreten. Die Gründe dafür sollen im Folgenden erläutert werden.

Der Totentanz schöpft seine Faszination aus einem Paradoxon: Vitalität und Tod. Es ist eine verkehrte Welt, in der der Tod das Leben imitiert. Skelette und Mumien zeigen groteske Sprünge oder spielen Instrumente und nehmen die Sterblichen mal rüde, mal mit erotischer Geste bei der Hand. Der ästhetische Reiz liegt im Miteinander von Lust und Schrecken, von Leidenschaft und Grauen. Einem ähnlichen Strukturprinzip folgten schon die hochmittelalterlichen Höllendarstellungen: eifrig-quälerische Dämonen und nackte, devote Sünder.

Zum Tanz sind die menschlichen Standesvertreter aufgefordert, von Papst, Kaiser, Bischof, Edelmann über Bürger bis zu Bettler und Kind. Gleichheit ist das Leitmotiv der Tänze. Die Texte sprechen davon, dass es beim finalen Tanz keine Unterschiede mehr gibt und dies eine ausgleichende Gerechtigkeit sei. Doch auch in der Gleichheit existieren Nuancen. So kann man sagen, dass die Hochgestellten, besonders die Geistlichen häufig härter angeklagt und getadelt werden als die anderen. Dies und der Umstand, dass die Auswahl der Stände und die Verstexte bei jeder Verwendung etwas variierten, bot die Möglichkeit für eine verhaltene Gesellschaftskritik.

Der größere Rahmen, in den die Totentänze hineingehören, stellt die Epoche der ersten großen Pestwellen dar. Die 1348 in Mitteleuropa ausbrechende Seuche brachte neben weitreichenden demographischen, wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen eine „kollektive Verdrängungspsychose“ mit sich, die einerseits zu Exzessen und Fanatismus führte, andererseits ein neues Verhältnis zum Tod konstituierte.<sup>321</sup> Der Tod erschien nicht mehr nur als der vom Glauben besiegte, sondern mehr und mehr als Triumphator, als jäh eintretende Gewalt, die die Menschen scheinbar willkürlich, ohne Rücksicht auf Alter und Stand dahinrafft. Aus diesem neuen und im Grunde profanen Empfinden erwuchs der Totentanz.

Seine literarischen Wurzeln liegen in der Memento mori- und Bußliteratur sowie der Vergänglichkeitsdichtung. Die Legende von den drei Toten und den drei Lebenden oder die „Vado mori“-Verse (Refrain: Ich gehe sterben) haben eine dem Totentanz sehr ähnliche Struktur. Der Tod ist gewiss, die Stunde aber ungewiss, lautet ihre Botschaft. Wie im Totentanz geht es um den Appell zur Sanierung des Lebens. Strittig ist, wie das Tanzmotiv entstand. Hintergrund könnte die volkstümliche Vorstellung sein, dass sich die Toten um Mitternacht aus ihren Gräbern erheben oder das Beinhaus verlassen und mit Musikbegleitung einen makabren Tanz aufführen.<sup>322</sup>

Der Totentanz fand zunächst Verbreitung in Handschriften und Bilderbögen, später auch in Blockbüchern und lebensgroßen Wandgemälden an Friedhofsmauern und in Kirchen. Über ihre didaktische Funktion hinaus dienten die öffentlichen, monumentalen Totentänze, denen sich kaum jemand entziehen konnte, als Abwehrmagie gegen den Massentod. Totentänze als Reaktion auf Pestereignisse sind vielfach belegt. Das wohl bekannteste Beispiel ist der Groß-Basler Totentanz an der

---

<sup>321</sup> SCHUSTER, EVA: Der Tod, ein immerwährendes Thema der bildenden Kunst, in: Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf, Recklinghausen 1992, S. 14.

<sup>322</sup> SÖRRIES, REINER: „Totentanz“, in: Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur, a.a.O. S. 339.

Außenmauer des Kirchhofs der Dominikaner, der 1440 zur Erinnerung an die Pestepidemie von 1439 entstand und 1805 dem Straßenbau zum Opfer fiel.

Kröten finden sich im älteren Totentanz, der sich von der jüngeren, im 16. Jahrhundert aufkommende Form dadurch unterscheidet, dass es noch Tote sind, die mit den Lebenden tanzen. Später tanzen die Lebenden mit ihrem eigenen personifizierten Tod. Die älteren Toten kommen als Hautskelette mit offener Bauchhöhle daher und begegnen den Lebenden auf dem Friedhof oder auf freiem Feld. Der personifizierte Tod, eingeführt durch Hans Holbein d.J. mit seinem 1526 erschienenen „*Imagines mortis*“, ist im letzten Stadium der Verwesung dargestellt. Kröten tauchen hier als Verursacher der Verwesung nicht mehr auf. Ohnedies ist beim Skelett die Anwesenheit von „Aasfressern“ weniger plausibel als dort, wo am Toten noch Fleisch und Haut vorhanden sind: Am Skelett ist ihre grausige Arbeit beendet. Hinzu kommt wohl auch, dass Schlangen sich weitaus besser eignen, das beunruhigend-komische Moment zu untermauern, da sie zum einen wirkliche Angsttiere sind, zum anderen ihr biegsamer Körper unzählige, mitunter belustigende Posen möglich macht.

Der „Wirt“ der Kröten ist das Skelett, bei dem eine dünne, fahle Haut das sich darunter abzeichnende Knochengerüst überzieht. Typisch ist die offene Bauchhöhle der Toten, durch die man bei echten Leichen zur besseren Erhaltung des Körpers die Eingeweide entfernt hat. Nie sehen wir die Kröten, wie sie die Toten tatsächlich annagen. Gleiches gilt im Übrigen für ihre Komplizen, die Würmer und Schlangen. Die Kröten hocken zutraulich wie tierische Spielkameraden den Toten auf Schädel oder Schulter, schauen neckisch aus der Bauchhöhle heraus oder halten sich in unmittelbarer Nähe des Toten am Boden auf. Das Motiv der „Schädelkröte“ gelangte über die gedruckten Totentänze in die Grabkunst, wo es bis ins 17. Jahrhundert nachweisbar ist.

Die Kröten im Totentanz sind Einzelgänger, selten erscheinen sie zu mehreren gleichzeitig. Ihr Medium ist zuvorderst der Holzschnitt, in den gemalten Totentänzen kommen sie im Gegensatz zu Schlange und Wurm nicht vor. Den Sakralraum hat die Kröte auf diesem Weg also nicht betreten. Dieser Umstand ist nicht ohne weiteres zu erklären, spiegelt aber die generell geringe Anzahl an Krötenbildern in der kirchlichen Kunst wider. Möglicherweise haben hier bestimmte, von der Kirche initiierte oder tolerierte abergläubische Vorstellungen eine Rolle gespielt, etwa die mit den Ketzer- und Hexenverfolgungen des 13. Jahrhunderts verbreitete Ansicht, Kröte und Frosch seien Werkzeuge des Bosheitszaubers. Die auf diese Weise magisch besetzten Tiere lösten beim Betrachter unter Umständen psychische Mechanismen aus, die sich weit vom kirchlich sanktionierten Rahmen entfernten. Die Verwendung der Kröte als Pestamulett sei hier angeführt.

Bereits das älteste Beispiel eines Buch-Totentanzes in deutscher Sprache benutzt Kröten und Gewürm als Zeichen der Verwesung. Angesprochen ist der sog. „oberdeutsche achtzeilige Totentanz“ oder nach seinem Titel schlicht „Der doten dantz mit figuren“, der erstmals in Heidelberg um 1488 durch Heinrich Knoblochtzler gedruckt wurde und von dem später (1492 und nach 1500) unter Verwendung der Knoblochtzerschen Holzschnitte noch zwei Nachdrucke in Mainz und München entstanden. Wer die insgesamt 38 Holzschnitte entworfen und geschnitten hat, ist nicht mehr bekannt. Man darf aber den Zeichner respektive Verfasser den Franziskanern nahe stehend vermuten, denn der gute Mönch trägt die Kutte der Franziskaner, während der schlechte Mönch als Dominikaner gekennzeichnet ist.<sup>323</sup>

---

<sup>323</sup> KAISER, GERT (Hg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze, Frankfurt 1982. Vgl. SÖRRIES, REINER: Tanz der Toten - Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum. Kat. Ausst. Kassel (Museum für Sepulkralkultur), Dettelbach 1998.

Sicher scheint der Einfluss durch die französischen Totentänze, namentlich der Holzschnittausgabe der „Danse macabre“ (1485/86) von Guyot Marchant und der nur noch als Druck bekannte Totentanz auf den Kirchhof von St- Innocents in Paris. Trotz deutlicher Parallelen stellt der deutsche „döten dantz“ das musikalische und tänzerische Moment viel stärker in den Vordergrund; der Tod ist ein Spielmann, der hier an die zwanzig unterschiedliche Instrumente bedient. Die Instrumente und Tanzarten sind eingehend untersucht und sollen hier nicht weiter interessieren.<sup>324</sup> Neu dabei sind die Kröten, die, wie gleich zu sehen sein wird, mehr Freund als Feind des verwesenden Leichnams darstellen.

Über jedem Holzschnitt sind zwei Textspalten angeordnet, die den Dialog zwischen Tod und Mensch wiedergibt. Der Jungfrau mit dem Blütenkranz auf der Haube wird Hoffart vorgeworfen und es heißt, dass sie „erhobenen Hauptes Hochmut zur Schau getragen“ habe (**Abb. 71**). Vom Tod gepackt, dreht sie sich angewidert zur Seite und hebt abwehrend ihre rechte Hand. Der Tod hüpfte auf einem Bein und hat dabei eine Gitarre unter den Arm geklemmt. Eine Kröte sitzt ihm auf dem Schädel und blickt zur Jungfrau. Eine Schlange oder ein großer Wurm windet sich von hinten durch den faulen Mund und schaut ebenfalls zur Frau. So wie das Tier aus dem Mund kommt, hat es den Anschein, als sei es eine Zunge. Der Tod spricht mit Natternzunge, verführerisch und todbringend. Aus Sicht der Sexualpsychologie verstärkt diese „Zunge“ freilich noch das erotische Moment dieser Begegnung. Die Schöpfer der Totentänze waren sich um den ästhetischen Reiz eines so engen Beieinanders von blühendem Mädchenleib und skelettierter „Liebhaber“ sehr wohl bewusst und fast kein Totentanz kommt ohne diese Paarung aus. Die Bildidee vom Tod und dem

---

<sup>324</sup> WALLNER, BERTHA ANTONIA: Die Bilder zum achtzeiligen oberdeutschen Totentanz, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 6, Leipzig 1923, S. 65 - 74; HAMMERSTEIN, REINHOLD: Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben, Bern/München 1980.

Mädchen hat sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts verselbständigt und teils recht derbe Buhlszenen hervorgebracht.

Den Kaufmann erinnert der Tod daran, dass die Suche nach Gewinn das Seelenheil verdirbt (**Abb. 72**). Angesichts seiner Sünden bleibt dem Todgeweihten nur die Klage über seine Verfehlungen und die Reue. Leidvoll greift sich der Mann an die Brust und wendet sich ab. Der Tod zieht ihn zu sich heran, schaut ihn aus tiefen Augenhöhlen an und lacht dabei. Das Instrument des letzten Liedes ist eine kleine Trompete, die der Tod über der Schulter trägt. Um das im Tanzschritt erhobene Mumienbein windet sich verspielt die Schlange, während die Kröte auf der Schulter Platz gefunden hat. Anders als bei der Jungfrau nehmen die Tiere offenbar keine Notiz von dem Sünder.

Den Vorwurf der Habsucht muss sich auch der Bürger gefallen lassen (**Abb. 73**). Ihm stand der Sinn „allein nach dieser Welt Gewinn“. Wiederum ist der Tod individuell auf das Gegenüber bezogen, diesmal trägt er sogar Schaftstiefel und spiegelt so die aufwendige Gewandung des Bürgers. Aus den Stiefeln quillt jeweils eine Schlange hervor, eine dritte windet sich um den erhobenen linken Arm. Auffallend ist der sauber ausgeführte Bauchschnitt. Die aufgeschnittene Bauchdecke ist nach unten weggeklappt und gibt den Blick frei auf eine Kröte.

„Reich oder arm, wir müssen all’ in dieses Tanzhaus“, klagen fünf Standesvertreter angesichts ihres baldigen Endes (**Abb. 74**). Mit diesem Bild endet der Reigen der 37 Paare. Der Tod droht hier den Sündern mit der „Höllenglut“. Er bläst ins Krummhorn und entsetzt weichen die Menschen zurück. Wie vom Ton des Instruments angeleitet, streckt sich eine Schlange aus dem Horn zu der kleinen Gruppe hin.



Horn, Schlange sowie der erhobene Arm und das angewinkelte Bein der Mumie ragen den Sterblichen bedrohlich entgegen. Die Kröte beobachtet still das Geschehen vom Boden aus.

Der Ort, wo die Toten zusammenkommen und ausgelassen miteinander tanzen, ist der Friedhof (**Abb. 75**). Dort hauen sie sprichwörtlich „auf die Pauke“ und springen einen wilden Reigen um ein offenes Grab. Die Verse des im Grab Liegenden mahnen vor den „Lockungen der Welt“, ausdrücklich vor Ruhm und Reichtum. Im Tanzhaus endet die „Menschennatur“. Eine Kröte sitzt dem Klagenden auf dem Bauch. Anders als die bislang vorgestellten Kröten trägt sie eine deutliche Rückenzeichnung. Das Beinhaus, in dem durch ein Rundbogenfenster hindurch aufgeschichtete Schädel zu sehen sind, ist klein wiedergegeben und an den Rand gerückt. Die Beobachtung, dass die Schlangen wie berauscht auf die Musik ansprechen, findet sich hier bestätigt. Als wollten sie es den Tänzern gleichtun, ringeln und biegen sie ihre Körper. Grausig und komisch zugleich sind die Tiere, die sich keck durch Schädel winden und zu beiden Seiten herausschauen.

In einer zweiten Friedhofszene steigen die jüngst Gestorbenen aus den Gräbern (**Abb. 76**). Die Knochen der längst Gestorbenen sind im Beinhaus aufgehäuft. Gerichtet ist das Bild an diejenigen, die noch in dieses „dantzhus“ kommen werden. Zu erkennen ist die Grundausrüstung eines mittelalterlichen Friedhofs: Beinhaus und Hochkreuz sowie ein sog. „Beinbrecher“.<sup>325</sup> Zwei Kröten, Schlangen sowie eine Eidechse tummeln sich zwischen den Toten auf dem Boden. Weshalb die linke Kröte untypisch auf ihren Hinterbeinen sitzt, ist nicht zu erklären. „Wir müssen alle in die Erde“ lautet der Tenor der beigegebenen Verse. Man soll die Sünden meiden,

---

<sup>325</sup> Eine mit Gittern bedeckte Grube am Eingang, mit der das streunende Vieh ferngehalten werden sollte.

bevor es zu spät ist und man sich unvermutet, d.h. unversehens in „diesem Tanzhaus“ wieder findet. Auch die Wertlosigkeit von Reichtum und Schönheit wird nochmals angesprochen.

In diesen Toten lebt die transi-Ikonographie fort, nur dass die Leiche vital ist und bitterböse auf die Lebenden zugeht und ihnen eine sehr schmerzvolle Einsicht aufzwingt. Die alten „Aasfresser“, ob Kröte, Schlange, Wurm oder Eidechse, sind zwar anwesend, doch gleichsam in der Rolle eines Intimus, der mitunter selbst lustvolles Grausen und Erschrecken inszeniert. Nur bei wenigen der Knoblochterschen Paare taucht die Kröte auf, noch seltener ist die Eidechse. Für makabre Kapriolen zog man eher die Schlange, die nie fehlt, heran. Die Mahnreden der Toten mit Kröte sprechen meist Hochmut und Geiz an. Falls es sich hier um keinen Zufall handelt, wird die zuerst für die Bauplastik ermittelte symbolische Anwendung der Kröte auf ebendiese Sünden erneut evident. In der Tafelmalerei lässt sich diese Deutung bereits wenige Jahre später bei Hieronymus Bosch fixieren.

Im Totentanz ist die Leiche aktiver als das Tier. Darin liegt der grundsätzliche Unterschied zum plastischen transi-Bild. Die Kröte ist gleichsam gezähmt und begleitet den Toten nur noch emblemartig.

Die Totentänze in der Nachfolge der Knoblochterschen Blätter verzichten auf Kröten. Ein prominentes Beispiel, losgelöst vom Totentanzkontext, enthält die Weltchronik des Nürnberger Stadtarztes und Humanisten Hartmann Schedel von 1493. Ein mit „Imago mortis“ betitelter Holzschnitt zum siebten und letzten „Buch“ bzw. zum „siebten Weltwunder“ illustriert die Auferstehung der Toten zum Gericht, das nach der apokalyptischen Vision im „siebten Weltalter“ das Ende der Zeiten und der Welt darstellt (**Abb. 77**). Gerade wird eine stark verwesene weibliche Leiche aus

ihrem Grab gezerrt. Um die mit Schlangen durchsetzte Leiche springen, tanzen und musizieren vier Skelette. Michael Wolgemut, der Schöpfer des Holzschnittes, lässt hier die Musik zum grausam-unerbittlichen Auferstehungssignal werden.

Ruft man sich nun Horn, Trommel und andere Instrumente (z.B. Posaune, Trompete) der Knoblochterschen Blätter in Erinnerung, begegnen diese oder ähnliche bereits auf romanischen und gotischen Gerichtsbildern. Dort rufen die Instrumente die Toten aus ihren Gräbern. Die Tradition der Gerichtsinstrumente lebt bei Knoblochter fort, freilich erweitert durch das tänzerische Element. Bei ihm ist der Tod der tanzende Spielmann, der über die Musik seiner Zeit verfügt; es sind häufig Instrumente, die nur für die höheren Stände gespielt wurden.

#### **5.4.7.4 NATUROBJEKT UND SCHMUCK: DIE ZÄHMUNG DER „AASTIERE“**

Mit der Zurschaustellung der grausigen Wirkungen der Verwesung sollten Werte wie Jugend und Schönheit, die irdischen Freuden, Macht, Ruhm und Reichtum, alles, was für das Dasein von scheinbar höchster Bedeutung ist, als nichtig entlarvt werden. Die Konfrontation mit dem Tod in Gestalt des *transi* war bewusst bedrohlich und Angst machend, wie das Alter ego zeigte der Kadaver dem Lebenden sein Schicksal. Lohn der Sünde war der Zerfall, bildhaft das Zerfleischtwerden durch Kriech- und Ekeltiere. Diese Tiere sind nicht zufällig gewählt, stets sind sie mit einem bestimmten religiösen Sinnzusammenhang assoziiert, der sich zum Vanitas-Gedanken „alles ist eitel“ fügt. Sie werden zu Zeichen des triumphierenden Todes, sie provozieren durch ihr wüstes Treiben am Leichnam und zwingen dem

Gläubigen ein *Memento mori* auf, das diesen zur Buße, zu permanenter Todesbereitschaft und gottesfürchtigem Lebenswandel anwies.

Die gedankliche Verknüpfung dieser Tiere mit Verwesung und Vanitas war fortan so fest verankert, dass sie nicht mehr notwendigerweise mit dem *transi* erscheinen mussten. Wie oben erläutert, reichte vielfach ein Schädel oder Knochen, der den Toten vertrat. Auch die Schau ihres Ekel erregenden Tuns verschwand.

Anhand von zwei Beispielen aus der süddeutschen Grabplastik soll überprüft werden, inwieweit das um 1400 aufkommende Interesse an der Tierbeobachtung, verbunden mit einer exakten, naturgetreuen Bilddarstellung des Tiers als Individuum der belebten Natur, an dieser Reduzierung teilhatte. Oberitalien, wo die neue künstlerische Wahrnehmung gegenüber Fauna und Flora wurzelte, fällt aus dieser Betrachtung heraus, da dort der Kadaver als Grabfigur nicht vorkam, und somit auch begleitende „Aastiere“ fehlen.

Die beiden ausgewählten Monumente, die annähernd zeitgleich entstanden, haben die Schau auf eine reiche Tierwelt gemeinsam, wobei diese belebten Welten innerlich und formal stark divergieren. Das erste Beispiel, das Kaisergrab für Heinrich II. und seine Frau Kunigunde im Bamberger Dom, das Tilman Riemschneider in den Jahren 1499 bis 1513 schuf, trennt die Tiere vom Leichnam und setzt sie auf die Stufen der Tumba, so als seien sie gerade Erdreich und Schlamm entstiegen. Ihre Funktion als moralischer Fingerzeig bleibt von dieser Distanzierung zum Leichnam unberührt. In der räumlichen Trennung proklamiert sich die Abkehr von der radikalen *transi*-Ikonographie hin zum Abbild des in Würde Ruhenden, der gerade entschlafen scheint und dessen irdische Leistungen und Ehren lesbar werden. Das Getier im Gefolge der Fäulnis verliert damit buchstäblich seine „Basis“, dennoch behält es vorerst, wie das Bamberger Grabmal illustriert, seine Signalwirkung für den Beschauer.

#### 5.4.7.4.1 DAS KAISERGRAB IM BAMBERGER DOM

Anlass für die Errichtung des Grabmals war das 300-jährige Jubiläum der Heiligsprechung Kunigundes im Jahre 1500 (**Abb. 78**). Der Bamberger Bischof Heinrich III. Groß von Trockau beauftragte Tilman Riemenschneider, der in einer Quittung vom 4. November 1500 erstmals namentlich als ausführender Bildhauer erscheint. Bereits im Jahr zuvor hatte Riemenschneider mit den Arbeiten daran begonnen, die sich schließlich bis 1513 hinziehen sollten.

Ein vierfach gestufter Sockel aus weißem Sandstein bildet den Unterbau einer - für ein Doppelgrab schmalen - Tumba. An den Sockelecken und in der Mitte der Längsseiten wachsen steile, auf runder Basis ruhende, mehrfach verkröpfte Überwerksockel empor, die mit vielfältigen architektonischen Zierformen besetzt sind. Diesen Sockelgebilden entspringen schlanke, an den Ecken dreifach gebündelte Säulen, die von noch zierlicheren Säulenpaaren begleitet werden. Wie der Schmuck von Sockel zu Sockel wechselt, variieren auch die Zierformen der Säulenpaare. Die Säulenbündel gliedern die Tumba an den Längsseiten in zwei fast quadratische Felder, in denen jeweils eine Reliefplatte eingesetzt ist. Ein fünftes Relief befindet sich an der Westseite, unterhalb der Füße des auf der Deckplatte ruhenden Kaiserpaars; die vierte, östliche Seite blieb ohne Relief.<sup>326</sup> Das heilige Paar, das dem Betrachter nur in Teilbildern ansichtig wird, liegt, versehen mit allen Insignien seiner weltlichen Macht, zwischen einem gemeinsamen, flach ausgreifenden Baldachin und zwei Wappen tragenden Löwen (**Abb. 79**).<sup>327</sup> Die Figuren sind stehend aufgefasst, die Gewänder fallen vertikal nach unten; der Stoff schmiegt sich

---

<sup>326</sup> Offenbar verzichtete man aufgrund der Nähe zum Kunigundenaltar auf Reliefschmuck. Seit 1649 befinden sich dort Bronzetafeln.

<sup>327</sup> Auf den Wappen sind bei der Kaiserin u.a. die luxemburgischen Löwen zu sehen (Herkunft der Kunigunde) und bei Heinrich u.a. die bayrischen Rauten, die auf den Rang als Bayernkönig hindeuten. Es sei darauf hingewiesen, dass zur Regierungszeit von Heinrich II. die Rauten als Symbol der Bayernherzöge noch nicht eingeführt waren; sie sind eine Zutat der Zeit Riemenschneiders.

dabei jedoch nicht eng an den Körper, wie es bei einem tatsächlich aufgebahrten Leichnam der Fall wäre. Zugleich ruhen die Köpfe auf Prunkkissen, was wiederum einer realen Aufbahrungssituation entspricht. In der Diskrepanz zwischen scheinbarer Lebendigkeit und wirklicher Lage der Figuren äußert sich ein ästhetisches Problem, mit dem sich die Grabplastik bereits im 12. Jahrhundert konfrontiert sah.<sup>328</sup>

Hinsichtlich der Anordnung des Paares fällt eine Besonderheit auf. Auf dem Ehrenplatz, der hierarchisch höheren, rechten Seite, befindet sich nicht der Kaiser sondern Kunigunde, was offenbar damit zusammenhängt, dass der Kaiserin in Bamberg eine marienähnliche Verehrung erwiesen wurde und sie demgemäß in der Gunst höher stand als der Kaiser selbst. Legenden umgeben sowohl das Leben Kunigundes als auch das des Kaisers, der als Gründer des Bistums Bamberg Ruhm erwarb. Über die *Legenda Aurea* fanden ihre Legenden Verbreitung.

Ganz den Wunderberichten gewidmet sind die seitlichen Reliefs, für die Juramarmor und gelblicher Solnhofener Kalkstein verwendet wurde.<sup>329</sup> An der Nordseite, unterhalb der Liegefigur der Kaiserin, begegnet man zwei Episoden aus der Kunigundenlegende, an der gegenüberliegenden Südseite finden wir die Heinrichslegende verbildlicht. Die Tafel an der Fußseite führt mit der Schilderung des Abschieds der Kaiserin am Sterbebett Heinrichs die zwei seitlichen Zyklen zusammen. Bei der Barockisierung des Domes um die Mitte des 17. Jahrhunderts entfernte man die Tumba von ihrem ursprünglichen Standort, wodurch die glatte, westliche Schmalseite zum Vorschein kam, die seitdem von einer bronzenen Inschrifttafel kaschiert wird.

---

<sup>328</sup> PANOFSKY, ERWIN: Grabplastik, a.a.O. S. 60ff.; ARIÈS, PHILIPPE: Geschichte des Todes, München 1980, S. 308ff.

<sup>329</sup> Das Bildprogramm geht vermutlich auf den Bamberger Wolfgang Katzheimer zurück.

Am Stufensockel, der sich durch seinen helleren Stein von der eigentlichen Tumba absetzt, kriecht und kauert das von den älteren transi-Gräbern vertraute Getier. Neu sind Schnecke und Eidechse. Alle Tiere streben die Stufen nach oben; es scheint, als suchten sie den Weg über die Reliefbilder hoch zur Deckplatte. Dieses Ansinnen tritt einerseits so offenkundig zutage wie im Fall der Schlange, deren unnatürlich gerollter Körper gleich zwei Stufen erklimmt, andererseits so verhalten wie bei der sich zart vorantastenden Schnecke (**Abb. 80; 81**). Ganz gegen seine Natur versucht ein Frosch mit dem Vorderbein nach oben zu greifen (**Abb. 82**). Sein Kopf ist zerstört, nur der verbliebene Halsansatz lässt auf die einstige Blickrichtung schließen. Er hat bereits die oberste Stufe erreicht und befindet sich nun unmittelbar unter dem Relief der „Steinheilung“ an der Südseite. Rechts von ihm, noch auf der ersten Stufe, sehen wir eine Schnecke.

Die Anordnung der verschiedenen Tiere scheint zunächst keinem ersichtlichen Plan zu folgen. Die nähere Betrachtung zeigt aber, dass einige der Tiere zu den jeweils über ihnen dargestellten Szenen passen, d.h. ihre gängige geistliche Ausdeutung lässt sich auf das heilige Geschehen darüber anwenden. In einem Fall kriecht eine Eidechse unterhalb des Kunigunde-Reliefs an der nördlichen Langseite, das die Kaiserin zeigt, wie sie, um den Verdacht des Ehebruchs zu entkräften, über glühende Pflugscharen schreitet (**Abb. 81**).<sup>330</sup> Nach der Überlieferung überstand sie diese Prüfung unverletzt. Zwischen dem kaiserlichen Paar steht - gleichsam als trennender Part - ein jüngerer Mann, bei dem es sich offenbar um den Zuträger des angeblichen Ehebruchs handelt. Der *Physiologus* kennt die Eidechse als Lichttier, als Bild für den Menschen, der nach der Sonne der Gerechtigkeit, Christus, sucht.<sup>331</sup> Gerechtig-

---

<sup>330</sup> Kunigunde, die aus dem luxemburgischen Grafenhaus stammte, aber bayerische Besitzungen hatte, muss das besondere Talent besessen haben, politische Beziehungsnetze zu pflegen. Vielleicht geriet sie deshalb in den Verdacht ehelicher Untreue.

<sup>331</sup> SEEL, OTTO: „Von der Sonnen-Echse“, in: *Der Physiologus*, a.a.O. S. 7ff.

keit fordert auch Kunigunde, die sich hier dem Gottesurteil anvertraut. Die Beobachtung der zyklischen Natur, explizit Winterschlaf und regelmäßige Häutung, veranlasste den Einsatz der Eidechse als Symbol von Tod und Auferstehung, wie schon auf antiken Grabsteinen anzutreffen. Gleichzeitig gehörte sie in den Kreis der mit Zersetzung assoziierten Tiere; sie wurde als giftig und in Gräbern lebend angesehen. Wie Frosch und Kröte stand die Eidechse im Ruf, eine „unreine“ und somit gottferne Kreatur von enormer Giftigkeit zu sein. Dieser negative, hauptsächlich vom biblischen Bericht initiierte Aspekt ist im Übrigen allen am Kaisergrab dargestellten Tieren zu Eigen. Sie sind ausnahmslos Todesbegleiter und Indikatoren der Verwesung, gleichzeitig fungieren einige von ihnen - sicher Eidechse und Schnecke - als Symbol der Auferstehungshoffnung.

Kaum eine andere Deutung als die der Verführerin und Verkörperung des Bösen lässt die Schlange unter dem Relief der Seelenwägung zu, das den Kaiser neben dem Hl. Michael zeigt (**Abb. 80**). Der Erzengel schwingt mit der Rechten sein Schwert, das die Dämonen verjagen soll, während seine Linke eine Waage hält, auf der die guten und schlechten Taten Heinrichs gegeneinander gewogen werden. Obwohl hier gleich drei Teufel die Schale der bösen Taten nach unten zu ziehen versuchen, steigt die Schale der guten Taten nach oben, da der Hl. Laurentius in die Schale einen Kelch gelegt hat. Auf ihn als Fürbitter konnte Heinrich aufgrund einer Stiftung für die Laurentiuskirche in Merseburg hoffen. Unterhalb des „Pfennigwunders“ befindet sich eine zweite Schlange (**Abb. 81**). Nach der Legende verteilte die Kaiserin beim Bau von St. Stephan allabendlich den Lohn an die Arbeiter. Sie ließ jeden seinen Lohn aus einer Schale nehmen, wobei sich täglich das Wunder wiederholte, dass keiner mehr daraus nehmen konnte, als ihm nach getaner Arbeit zustand. Nahm ein Arbeiter mehr Münzen als ihm zustand, wurden diese in seiner Hand glühend und er musste sie fallen lassen. Die Kaiserin hält die Schale in ihrer rechten Hand und



fordert mit der linken zum Nehmen auf. Vor ihr stehen die Arbeiter und dahinter ein junger Mann, der sich durch die Kleidung und einen gehaltenen Dolch von den anderen unterscheidet. Dieser Mann schiebt mit dem rechten Ellenbogen den vor ihm stehenden Arbeiter an und will ihn zu der Geldschale treiben. Erkennt man in dem Jüngling den Teufel, der die Menschen zu einem verwerflichen Handeln anstiften oder antreiben will, stellt die Schlange sein tierisches Pendant dar.

Wie verhält es sich mit dem Frosch unter dem Bild der „Steinheilung“? Ist auch er mit einer Nebenbedeutung - über die funerale Symbolik hinaus - ausgestattet? Der im Bild geschilderte Vorgang spielt im Benediktinerkloster am Monte Cassino, wohin sich der kranke Kaiser zurückgezogen hatte. Historischer Hintergrund dürfte eine Reise nach Italien im Jahre 1022 gewesen sein. Vom Steinleiden geplagt, bat Heinrich in der Nacht den Hl. Benedikt um Hilfe. Der Überlieferung nach erschien der Heilige dem Kranken, entfernte ihm den Stein und legte diesen zum Beweis für die Heilung in die Hand des schlafenden Kaisers. Die Szene zeigt den Heiligen links neben dem Bett mit dem Messer in der rechten Hand, wie er den entfernten Stein dem Kaiser in den Schoß legt. Hinter dem Heiligen öffnet sich ein Türbogen in ein anschließendes Zimmer und gewährt den Blick auf einen Tisch, auf dem eine Trinkflasche und eine Spanschachtel mit - den bisher erprobten - Arzneien stehen. Rechts neben dem Bett sitzt auf einer Truhe ein schlafender Mann, der Leibarzt oder ein Diener, müde vom nächtlichen Wachen. Riemenschneider zeigt die Wunderheilung einem operativen Eingriff seiner Zeit entsprechend, abweichend von älteren Berichten, die die Heilung allein durch die Anwesenheit Benedikts erklären.<sup>332</sup> Benedikt tritt gleichsam als Chirurg auf, der, als die irdische Heilkraft versagt, mit göttlicher Hilfe wirkt. Die im Nebenraum zu sehenden Arzneien dokumentieren das Versagen menschlicher Bemühungen.

---

<sup>332</sup> BIER, JUSTUS: Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Stein, Wien 1973, S. 39.

Vor dem Hintergrund der erstaunlich großen medizinischen Relevanz der Froschlurche insbesondere zur Zeit Riemenschneiders wirkt die Gegenwart des kleinen Frosches wie ein Signum für Krankheit und Heilung. Volksmedizin und gelehrte Medizin sahen im Frosch ein Gifttier und - auf magischer Ebene - den Verursacher von Erkrankungen im Bauchraum bei Mann und Frau. Basierend auf der Signaturenlehre setzte man Bestandteile der Froschlurche bei Hautkrankheiten, Vergiftungen und Bauchleiden ein. Als Schmerzverursacher, gedacht als „Krötenalp“, steht das Tier auch für die zerstörerisch-widerchristlichen Kräfte, die hier dank des Hl. Benedikt ihre Wirkung verlieren.

Auf der unteren Stufe, nicht weit entfernt vom Frosch, sitzt ein Tier, das im Sepulkralbereich mit zu den ältesten christlichen Symboltieren zählt (**Abb. 82**). Einerseits wurde es wegen seiner Erdgebundenheit und Langsamkeit als Lastertier kritisiert und folglich der dämonischen Sphäre zugeordnet, andererseits führte die Beobachtung des arttypischen Verhaltens zu seiner Verwendung als Auferstehungssymbol. Die Rede ist von der Schnecke, die alljährlich im Herbst ihr Gehäuse mit einem Kalkdeckel verschließt, den sie im Frühjahr wieder öffnet. Die zyklische Wiederkehr, betrachtet im Kontext des fortgeschrittenen Natursinns des 15. Jahrhunderts, war entscheidend für den Wandel der Bedeutung ins Positive. Am Kaisergrab erscheint die Schnecke gleich an zwei Stellen; einmal mit dem Frosch, ein weiteres Mal mit der Schlange unter dem Relief des „Pfennigwunders“. Seite an Seite mit den bekannten transi-Tieren ordnet man sie vorderhand der „aassfressenden“ Fauna zu. Abgelehnt als „unreines“ Tier, das sich von Schmutz und Schleim ernährt,<sup>333</sup> war die Schnecke letztlich wie geschaffen an einem so abstoßenden Prozess wie der Fäulnis teilzuhaben. Gleichwohl ist ihre Gegenwart in diesem Kontext nicht bekannt. Weit mehr förderte das zyklische Verhalten und ihre

---

<sup>333</sup> LURKER, MANFRED (Hg.): „Schnecke“, in: Wörterbuch der Symbolik, a.a.O. S. 633.

als unschädlich empfundene reale Präsenz positive Auslegungen. Angemerkt sei, dass die zyklische Natur - wenn auch in anderer Form - die Lurche kennzeichnet und dieses Merkmal in christlicher Zeit immer wieder beschrieben wurde. Doch im Gegensatz zur Schnecke standen bei Frosch und Kröte den negativen Auslegungen kaum positive gegenüber. Zudem schauen die Froschlurche auf eine längere Bildtradition zurück, die ihr Ansehen als Sünden- und Teufelstier nachhaltig festlegte.

Die Schnecken am Kaisergrab sind mehrdeutig; sie sind Auferstehungssymbol, in dem sich die Zuversicht auf ein Fortleben manifestiert, sekundär gehören sie in den Kreis der transi-Tiere, die nach oben zum Kaiserpaar streben, ferner stehen sie in Kontakt mit dem jeweiligen Relief darüber, dessen Aussagekraft sie zusätzlich verstärken. Aus der Zahl an ambivalenten Lesarten, die die christliche Schau für die Schnecke bereithielt, bieten sich in der Zusammenschau mit dem Kunigunden-Relief des „Pfennigwunders“ mindestens zwei Sinndeutungen an. Einerseits wird das Tier zum Zeichen der Klugheit, die Kunigunde beim Auszahlen des Werklohns walten lässt, andererseits - mit Blick auf die marienähnliche Huldigung Kunigundes und dem Legendenbericht - verkörpert die Schnecke die Jungfräulichkeit von Kaiserin und Kaiser.<sup>334</sup>

Schnecke und Frosch erscheinen in Bamberg erstmals gemeinsam an einem Grabmal. Ihr Äußeres ist - wie bei allen Tieren am Kaisergrab - der Natur nachempfunden, teils vereint mit einer illusionistischen Detailtreue. Sie mahnen an Flüchtigkeit und Wandel, ihr Anblick genügte, um an (Grab-)erde, Fäulnis und Aasgeruch zu erinnern, zugleich sind sie untermalend ausdeutende Begleitfiguren der

---

<sup>334</sup> Auf die Jungfräulichkeit verweisend ist das Tier seit dem 15. Jahrhundert auf Marienbildern zu finden, gestützt durch den seit Aristoteles überlieferten Glauben, die Schnecke (Nacktschnecke) entstehe ohne Zeugung aus Lehm. Kunigunde und Heinrich wurden als „jungfräuliche Ehepartner“, beschrieben, die dem Ideal einer sexuell enthaltsamen „Josefsehe“ folgten. Noch die bei der Barockisierung des Doms (1649-1658) angebrachte Inschriftenplatte auf der Westseite der Tumba nimmt darauf Bezug. Die Ehe blieb kinderlos und Heinrich setzte als Erben die Kirche ein. Siehe HAAS, NORBERT: Das Kaisergrab im Bamberger Dom unter besonderer Berücksichtigung des Hochgrabes - ein Werk des Würzburger Bildhauers Tilman Riemenschneider, Bamberg <sup>3</sup>1999.

dargestellten Legendenberichte. Letzteres fügt sich zum vergleichsweise wenig dramatischen Habitus der Tiere. Es ist nicht mehr das grobe Durcheinander, bei dem die Tiere wimmelnd den Toten besetzen und ihn in Fetzen reißen, sondern nur das Andeuten dieser zukünftigen Situation. Die Tiere streben organisiert nach oben, wobei sie einander nicht berühren. Wie Einzelobjekte hat Riemenschneider sie arrangiert und sie so in ihrer anatomischen Besonderheit erfasst. Räumlich beschränkt er ihr Territorium auf die Sockelzone. Ihr Ziel ist somit nur zu erraten oder vielmehr aus der Bewegung nach oben zu folgern.

Das Getier am Kaisergrab gehört zur althergebrachten Ikonographie des Todes; die mittelalterlichen Vorstellungen haften noch zäh an ihm, vereinzelt werden diese aber bereits durch renaissancehafte Manifestationen überlagert. Am deutlichsten zeigt sich dieser Wandel bei der Schnecke, die trotz ihrer chthonischen Natur hier nun auch die Auferstehung verkörpert. Dieser Wandel ins Positive ist nicht erst am Bamberger Grab festzustellen, bereits im Laufe des 15. Jahrhunderts setzte er ein, als die Schnecke - zunächst in der französischen Buchmalerei und Bauplastik - als Zeichen der klugen Vorsicht und inneren Einkehr beziehungsweise der Auferstehung Verwendung findet. Die positiven Auslegungen behielten seitdem die Oberhand, insbesondere die spätere Emblematik setzte das Tier in dieser Weise ein - wie sie im Übrigen auch den Frosch als Sinnbild der Auferstehung gebrauchte.

Die Behandlung der Tiere als Einzelobjekte von großer Naturtreue - einige von ihnen werden tatsächlich unmittelbar vor dem lebenden oder toten Tier entstanden sein - stellt das eigentlich Neue am Bamberger Grabmal dar. Dazu kommt ein fast verspielt-dekoratives Arrangement, das die Tiere wie Randminiaturen erscheinen lässt. Die alten „Aasfresser“ sind hier gleichsam gezähmt, ohne jedoch ihre alte moralische Botschaft einzubüßen.

Wenig innovativ hingegen zeigt sich das Grabmal als solches. Hier lebt der bekannte Typus der Tumba fort, noch unbeeindruckt von den neuen formalen Kräften, wie sie sich bei anderen deutschen Bildhauern dieser Zeit schon äußern. Tatsächlich hat sich Riemenschneider nur ein einziges Mal bei der Ausführung eines Grabmals von Renaissanceformen leiten lassen.<sup>335</sup> Das Bamberger Grabmal ist noch in hohem Grade traditionsgebunden, das wahrhaft Neue geschieht nur im Hinblick auf das tierische Inventar.

#### **5.4.7.4.2 DER SEBALDUSSCHREIN IN DER ST. SEBALDUSKIRCHE IN NÜRNBERG**

Treten die Tiere am Bamberger Kaisergrab noch zuvorderst als religiöse Dinge auf, mit der Intention, die innere Schau des Betrachters auf Sünde und Vanitas zu lenken, kündigt sich an einem, nur wenige Jahre später in Nürnberg begonnenen Grabmal der Bruch mit der alten sinnbildlichen Gesetzlichkeit an. Dessen Menagerie geht weit über das bis dahin Bekannte innerhalb der Grabkunst hinaus. Und neben der genauen Naturbeobachtung, die bereits in Bamberg anleitend war, erhält nun das Phantastische und Spielerische in Form und Wesen breiten Raum. Reale Tiere und Fabelwesen sind hier beisammen, verweben so Wirklichkeit und Illusion. Die antike Mythologie liefert die Vorlagen und erweckt rege ihre Gestalten.

Zwei Nürnberger Bürger bestellten 1488 bei dem Bronzegießer Peter Vischer d.Ä. ein Gehäuse für den Silberschrein des Hl. Sebaldus. Vischers erster Entwurf aus dem gleichen Jahr, der nicht ausgeführt wurde, ist noch erhalten. Er zeigt eine, etwa

---

<sup>335</sup> Grabmal für Fürstbischof Lorenz von Bibra im Würzburger Dom (1516).

auf 17 m Höhe angelegte Schreinanlage mit Turmfialen nach dem Vorbild französischer und niederländischer Baldachingräber. Erst 19 Jahre später, als man die Aufstellung im Chor endgültig beschloss, begann Vischer mit den Arbeiten daran; das Gehäuse wurde dabei unter Mitarbeit seiner in Italien geschulten Söhne Hermann und Peter vereinfacht und mit antikischen Motiven versehen. Die Figurenausstattung geht mehrheitlich auf den jüngeren Peter Vischer zurück; er fertigte die häufig nur einige Zentimeter großen Wachsmodele, die über eine Form aus gebrannten Ton das Modell für die Ausgießung mit Messing bildeten. 1519, nach rund elf Jahren, war die Arbeit am Gehäuse beendet.

Das 4,71 m hohe, aus gebräuntem Messing bestehende Gehäuse erschließt sich nicht auf den ersten Blick (**Abb. 83**). Eigentümlich ist seine Lagerung auf zwölf großen Schnecken. Derartiges war bis dahin nicht vorgekommen. Den Unterbau besetzen die Figuren klassischer Heroen und Götter: Theseus und Herakles aus der griechischen Mythologie neben Apollon und Jupiter. Zwischen ihnen steht der hebräische Heros Simson und der babylonische Nimrod. Unter die Gestalten mischen sich christliche Allegorien; jeweils in der Mitte der vier Seiten befindet sich eine weiblich aufgefasste Kardinaltugend.

In ihrer Mitte tummeln sich unzählige mythologische Tiere, auch Löwen und Delphine sowie Sagengestalten, etwa die griechische Scylla, die hier - halb verführerische Frau, halb Fisch - in einen Spiegel blickt (**Abb. 84**). Versteckt hinter der Schönen mahnt der Tod in Gestalt eines Greises an die Flüchtigkeit von Anmut und Schönheit. Um die verwirrende Figurenvielfalt noch zu steigern, ist eine Anzahl von Putten eingestreut. Diese sind zum Teil sehr klein gegossen und oft an so versteckten Stellen angebracht, dass man sie nur mit Mühe findet. Die meisten dieser nackten Knaben musizieren, andere sind verspielt wie echte Kinder, wenn sie etwa am

Finger lutschen und die Zehe in den Mund nehmen. Weiter, an den noch gotisch empfundenen Pfeifern vorbei und an vier Leuchterweibchen, geht der Blick hoch zu den Aposteln, über denen wiederum die Propheten stehen. Den dreiteiligen Baldachin krönt in der Mitte das Christuskind, die Kosmoskugel in der Hand.

An den beiden Längsseiten des Sockels sind insgesamt vier Reliefbilder aus dem Leben des Sebaldus zu sehen. Der Heilige zeigt sich in diesen Bildern ganz als Mensch unter Menschen. Sichtbar zufrieden hält Sebaldus - als er im Haus des Geizigen Eiszapfen in Brennholz verwandelt - die nackten Füße über das wärmende Feuer (**Abb. 85**).

Ein winziger Frosch ist an der Nordwestecke zu entdecken. Er hockt zu Füßen des Jägers Nimrod (**Abb. 86**). Der nackte Heros, laut Bibel „ein tüchtiger Jäger vor dem Herrn“<sup>336</sup> und Urenkel des Noah, trägt Pfeil und Bogen. Er schaut nach oben, während er entspannt auf einem Vorsprung sitzt. Der Köcher mit den Pfeilen lehnt an seinem linken Oberschenkel, die linke Hand ruht auf dem rechten Knie. Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf den Bogen. Vor ihm auf dem Boden sitzt der Frosch, der ohne Scheu den Jäger anblickt. Der assyrisch-babylonische Mythos bietet für das Tier kaum Anhaltspunkte.<sup>337</sup> Der Frosch ist - wie die Maus neben Theseus an der gegenüberliegenden Südwestecke (**Abb. 87**) - mehr Drölerie als wirklich notwendiges Attribut.

---

<sup>336</sup> Gen 10, 9.

<sup>337</sup> Wenn überhaupt lässt sich nur über die kanaanitische Entsprechung des Nimrod (= *Baal-Hadad*) eine Beziehung zum chthonischen Frosch herstellen. Baal-Hadad wurde von den Priesterinnen der *Aschera*, die ihn in einem Sumpf (Erd-Leib) begruben und nach sieben Jahren - der üblichen Zeit der Königsherrschaft in der Frühzeit Palästinas - wiedererweckt. Doch weder Nimrod noch Baal-Hadad besaßen den Frosch als ihr Attribut oder erschienen je in Zusammenhang mit diesem Tier. HOOKE, SAMUEL H.: *Middle Eastern Mythology*, Middlesex/ U.K. 1963, S. 87.

Ohnehin bevölkern den Unterbau etliche Tiere, etwa Schwäne, Ochsen, Pferde, um nur einige zu nennen, deren Sinn im Wesentlichen darin zu bestehen scheint, Nischen und Winkel zu füllen und spielerisch zu beleben. Nur vereinzelt können sie noch als echte Symbole christlicher Glaubenswahrheiten gelten. Zwar unterstehen sie allgemein einer sakralen Thematik, ihr Dasein ist aber ganz weltlicher Natur. Die diversen Fabelwesen aus der klassischen Literatur bekunden die humanistische Bildung der Vischersöhne, gepaart mit der Begeisterung für das Exotische, das Kuriose fremdländischer Dinge. Gleichzeitig bietet diese heidnische Welt einen reichen Typenvorrat, um technisches Können und Kreativität zu demonstrieren.

Nach Höhe und Tiefe gestaffelt verbinden Tiere und Figuren die architektonischen Figurationen des Baldachingerüsts mit den Reliefs des Kerns, des Schreinunterbaus und dort mit der Legende des Heiligen. Sie führen das Auge gleichsam zum Religiösen hin, sind aber selbst ihrem Wesen nach weitgehend davon emanzipiert. Lediglich ihre Zugehörigkeit zur alten Heidenwelt mag sie im negativen Licht erscheinen lassen, als das der Erlösung noch harrende Chaos. Doch die Vischerwerkstatt vereint die beiden Glaubenswelten, zeigt christliche Allegorien einträchtig neben mythologischen Wesen und reiht diese friesartig vor den Legendenreliefs.

Der alte sepulkrale Tierkanon stellt hier keine Richtschnur mehr dar. Die „Aasfresser“ sind bis auf den Frosch verschwunden, und selbst dieser ist hier nur noch schwer mit Fäulnis zu verknüpfen. Fast neckisch gesellt er sich zu Monstren und Grotesken. Eine Reminiszenz an die christliche Tierschau sind die zwölf Schnecken, deren Körper das monumentale Gehäuse tragen. Ihre Zahl entspricht der der Apostel und Propheten, auch verkörpert sie den vollständigen Zyklus - zwölf Monate, zwölf Stunden des Tages und der Nacht. Der Wechsel von Hell und Dunkel, Leben und Tod, findet, wie oben erläutert, in diesem Tier adäquate Gestalt. Der den Gläubigen „tragende“ Auferstehungsglaube begegnet hier ganz bildlich.



Die verwirrende Vielfalt des Andersartigen erinnert an die Sammelsurien damaliger Kunstkammern, in denen Naturobjekte ob ihrer Kuriosität oder Seltenheit ausgestellt wurden. Der Blick nach Oberitalien macht diesen Vergleich konsequent, denn dort entstanden zur gleichen Zeit Tierbronzen von geradezu illusionistischer Naturtreue, die als begehrte Sammlerobjekte in die Kabinette der Oberschicht gelangten. Aus der Paduaner Werkstatt des Andrea Riccio kamen gegossene, von der Natur abgeformte Schnecken, Schlangen, Krebse, Eidechsen und Frösche. Eine naturgetreue Bemalung verstärkte noch die Illusion. Auch arrangierte die Werkstatt aus den Tieren praktisches Gerät wie Tintenfüßer. Täuschend dem Original ähnlich und solchermassen in seiner Besonderheit des einzelnen Naturdings erfasst, entzog sich das Tierbild der pauschalen christlichen Wertung.<sup>338</sup>

Die Vischersöhne sind bei ihren Italienaufenthalten diesen neuartigen, mechanischen Tierreproduktionen begegnet. Sie machten die Erfahrung einer naturwissenschaftlich-empirischen Kunstbetrachtung, die sie, ohne jedoch die Abgusstechnik zu übernehmen, in der väterlichen Hütte umsetzten. Dennoch sind die Tiere am Schreingehäuse keine illusionistische Umsetzung der Naturbeobachtung, sie haben trotz aller Naturnähe noch etwas Artifizielles, jenseits der biologisch definierten Charakteristika. Ein Grund dafür liegt in der Miniaturisierung. Unnatürlich ist ihr enger Kontakt zum Menschen, den sie hier wie attributiv begleiten. Gleich Miniaturen auf dem Bildrand einer Buchmalerei sind die Tierwelt und alles übrige allegorische und mythologische Zubehör entlang des unteren Grabgerüsts eingestreut, wobei sich ihre Lokalisierung aber nicht ordnungslos darstellt. Doch anders

---

<sup>338</sup> Fortsetzung fand der von Riccio inaugurierte Naturabguss eine Generation später bei dem in Nürnberg tätigen Goldschmied Wenzel Jamnitzer (1508 - 1585) und in Frankreich bei Bernard Palissy (um 1510 - um 1590). Letzterer erfand nach 1540 eine durchsichtige Glasur, mit der er seine Gefäße - Schüsseln mit plastisch gebildeten Pflanzen sowie Erd-, Sumpf- und Wassertieren - überzog. Selbstredend finden sich auch Kröten und Frösche.

als Miniaturen beschränken sie sich nicht auf eine festgelegte Randzone, sondern durchwirken das Schreingehäuse nach oben bis zum Baldachin, mit allerdings abnehmender Anzahl.

Die Kompilation derart vieler Tier- und Fabelfiguren kannte die Sepulkralkunst beiderseits der Alpen bis dahin nicht. Die vanitäre Thematik hat einer geradezu lebensfrohen Formenwelt Platz gemacht. Nur ganz versteckt äußern sich Mahnung und Aufruf, etwa wenn die greise Todesgestalt die Eitelkeit der Schönen kommentiert. Der Frosch ist gezähmt, ohnehin fehlt ihm hier ein Kadaver, der zu vertilgen wäre. Aus dem Moralstück ist ein harmloses „Tierchen“ geworden.

Die alte Aasfauna setzte sich aus Lebewesen der alltäglichen Erfahrung zusammen und gerade diese Vertrautheit machte vermutlich den Schrecken des eigenen physischen Endes so greifbar. Diese, im damaligen Sprachgebrauch mit dem Adjektiv „makaber“ bezeichnete Ikonographie erwies sich im Bereich der Grabausstattung, auch als dort die Hauptgestalt nicht mehr der *transi* war, als eminent langlebig. Resonanzgestalten auf die *artes moriendi* blieben die Tiere bis ins 17. Jahrhundert. Wie der *transi* kommt auch der personifizierte Tod daher, aber weniger als Allegorie denn als übernatürliche Mittelsperson und in Vertretung der Engel und Dämonen als Vollzugsgestalt göttlicher Weisungen. Ob als Mumie mit aufgeplatztem Bauch oder Knochenmann, begleiten die „Aasfresser“ den Tod. Es ist ein quicklebendiger Tod. In den Bildern der Totentänze springt und tollt er umher, reitet oder macht einer Dame den „letzten Hof“. Wie bei den doppelseitigen *mundus*-Figuren hausen bei den Todesgestalten die Ekeltiere im nackten, „lebenden“ Körper und tragen so mit am Topos von der schlechten, betrügerischen - vom Menschen aber so leidenschaftlich geliebten - Welt, die die Zuneigung ihrer Anhängerschaft mit Tod und Verdammnis dankt. In Nürnberg hatte die Vischerwerkstatt eine solche

mundus-Gestalt sogar unmittelbar vor Augen, ihr Rücken grausam entstellt von Würmern, Maden und Kröten.<sup>339</sup>

#### **5.4.7.5 WALDSTÜCK UND GROTTENSTILLEBEN**

Anatomisch genau und in ihrem natürlichen Lebensraum abgebildet treffen wir auf die Froschlurche in den Stilleben. Ihre alte Rolle der „Aasfresser“ geben sie dabei auf. In einer Motivgruppe des Stillebens erscheinen zwar noch requisitenartig die Symbole des Todes wie Gebein und Schädel, doch sie werden gewöhnlich nicht gemeinsam mit Kröte oder Frosch gezeigt. Das neue „Revier“ der Tiere bildet der Waldboden oder dickichtartiges Unterholz, wo sie unbewegt auf Moos und Steinen sitzen oder mit anderen Bodenbewohnern aneinander geraten. Häufig endet ein solcher Kampf für das schwächere Tier tödlich, welches dann ausgestreckt auf dem Rücken liegt. Schauplatz ist die absterbende Natur: verdorrtes Wurzelwerk, modrige Moosplatten und hohle Baumstümpfe. Auf dem Erdboden liegen Steine, sprießen Disteln und Pilze, und breitet sich dunkler Morast aus. Die Atmosphäre dieser Szenarien ist dunkel, feucht-schleimig und bedrohlich. Nach oben hin beginnt sich diese zu verändern, wird freundlicher und lichter, hervorgerufen durch farbenfrohe Blumen, die aus dem Dunkel hervorwuchern. Sie sind das vitale Element in einer ansonsten durch Fäulnis geprägten Umgebung. Geflügelte und lebhafte Tiere wie Schmetterling, Käfer und Heuschrecke bevölkern diese obere luftige Sphäre. Manchmal entfaltet sich diese illusionistische Tier- und Pflanzenwelt in einer Grotte und damit an einem Ort, der noch stärker als die Waldsituation die Erdgebundenheit und den Schattenaspekt im Wesen der Lurche hervorhebt.

---

<sup>339</sup> Die Figur stand bis in die 1950er Jahre als Einzelfigur an der Nordfassade von St. Sebald. Dort war sie frei an einen Strebepfeiler gestellt, unweit des nördlichen Chorportals, an dem im Mittelalter Eheschließungen stattfanden. Unklar ist, ob dieser Standort den ursprünglichen darstellt.

Exemplarisch für diese Idealbiotope und für die Trennung in Dunkel- und Lichtsphäre steht ein Bild der niederländischen Malerin Rachel Ruysch (**Abb. 88**). Die 1664 in Amsterdam geborene Künstlerin zeigt einen nur spärlich bewachsenen Waldboden, auf dem sich Eidechsen, Schnecken, Kröten und eine Natter aufhalten. In der unteren Bildmitte ragt hinter einem großen Stein ein toter Baumstumpf empor, um den nach oben hin etliche Blumen ranken. Es ist eine fiktive Idylle, denn diese Pflanzen sind allesamt kultivierte Arten, die außerdem zu unterschiedlichen Zeiten blühen. Die Blumengruppe setzt den sanften Bogen fort, der in der unteren linken Bildecke beginnt, sich über den Stein und den Stumpf fortsetzt und schließlich am oberen Bildrand endet. Entlang dieser Linie finden wir die Mehrzahl der tierischen Protagonisten platziert, von der Kröte und Schlange in der linken Ecke über das aneinander geschmiegte Schneckenpaar und die Eidechse bis hin zu dem orangefarbenen Schmetterling auf der noch geschlossenen Lilienblüte. Die Kröte wehrt sich gegen den Angriff einer kleineren Schlange, die Eidechse schnappt nach dem Schmetterling, der über ihr auf einem dünnen Zweig sitzt. In den feindlichen Begegnungen äußert sich das ureigene Naturgesetz: Fressen und Gefressenwerden. In der rechten Bildecke befehden sich eine Eidechse und eine Kröte, wobei letztere Feuer speit, um ihren Fressfeind abzuwehren. Der legendäre Gifthauch der Kröte scheint hier Gestalt anzunehmen.

Diese ansonsten zoologisch und botanisch auf das Genaueste dokumentierte Bildwelt belegt zwar ein echtes Interesse am Naturgegenstand, doch ist sie noch nicht frei von religiösen Assoziationen. Wir schauen in einen im Dunkel verborgenen Mikrokosmos, der uns eine theologische Botschaft unterbreitet, die mittels vertrauter Pflanzen und Tiere zu deuten ist. Die Symbolik variiert in den Stilleben und erschließt sich nur aus dem jeweiligen Kontext. Was Amphibien und Reptilien aber prinzipiell miteinander verbindet, ist ihr Lebensraum, der feuchte, erdige Grund, aus

dem sie nach alter naturhistorischer Lehre auch hervorgehen. Dort spielen sich Sterben und Tod, Fehde und Verfolgung ab, was wir als Anspielung auf das irdische Dasein des Menschen verstehen können. Und dort hausen die „niederen“ Kriechtiere, die Sünde, Tod und das Böse schlechthin verkörpern. Diesen Dunkelraum erhellt nur die zarte Blütenfülle, oft sind es Rosen, Lilien und Pfingstrosen, die im Sinne der christlichen Heilslehre die Tugenden oder die Reinheit Mariens symbolisieren. Die Fragilität des Lichts und die emsige Zerstörungskraft des Dunklen veranschaulichen die Insekten, Fliegen oder Käfer, die sich auf den Blüten zu schaffen machen. Im vorliegenden Bild symbolisiert die Heuschrecke rechts neben der oberen Pfingstrosenblüte diese stete Bedrohung.<sup>340</sup> Daneben geht es hier um die Klage über die Endlichkeit aller Dinge, die sich wie ein roter Faden durch fast alle Stillebenmomente zieht. Wir sehen die prächtigen Blüten und wissen dennoch um die Kürze aller Anmut und Schönheit. Alles verdorrt, stirbt ab und vermodert. Diese bittere Konsequenz hält uns hier die Flora und Fauna des Waldbodens vor Augen.

Mit der Welt der Insekten und Amphibien hatte Rachel Ruysch bereits als Kind Berührung, denn ihr Vater, Frederick Ruysch, war ein bekannter Insektenforscher und Anatom. Ihr künstlerischer Weg führte sie zu dem Stillebenmaler Otto Marseus van Schrieck, dessen Schülerin sie wurde. Von ihm kennen wir Bilder, die das Erd- und Wassergetier auffallend aggressiv und kämpferisch wiedergeben. Oft malte Schrieck in Nahsicht Baumstämme, um die sich dicht gedrängt Kröten und Frösche sowie Eidechsen und Schlangen tummeln. Die Verhaltensgewohnheiten dieser Tiere waren ihm vertraut, er hat sie bei seinen gezüchteten Exemplaren selbst studiert und in der bildnerischen Umsetzung übersteigert. Ferner verfremdet er die Proportionen von Pflanze und Tier, so dass eine irreale, beinahe phantastische Atmosphäre entsteht. Wie urzeitliche Echten treffen die Tiere im Überlebenskampf aufeinander, be-

---

<sup>340</sup> Ex 2, 10; Ps 105, 34: „Da kamen Heuschrecken und Käfer ohne Zahl (...).“ Oberhalb der Heuschrecke sitzt ein Hirschhornkäfer.

lauern einander, fauchen oder beißen. Stachelgewächs, Disteln und bizarre Pilze, auf denen Fliegen sitzen, tragen zur feindlichen Stimmung bei. Unendlich zart mutet da die Tulpe an, die Schrieck in einem 1662 entstandenen Gemälde in die Bildmitte gesetzt hat (**Abb. 89**). Sie ist bedroht durch eine Natter, die auf dem Stengel Halt sucht und diesen hart zur Seite knickt. Es ist der Moment kurz bevor der Stengel bricht und die Blume den Tod findet. Gerade dieser Augenblick erzeugt Spannung und bestätigt das innere Wissen, das alle Schönheit dem Tod geweiht ist. Mit den faulen Pilzen wird die Blume bald zum dunklen Fond, der wiederum Amphibien und neues (Pflanzen-)leben erzeugt. Die Erdkröte im Vordergrund erwehrt sich gerade einer Eidechse (**Abb. 90**). Dies geschieht hier, indem die Kröte ihre breite Zunge weit nach vorn streckt. Tatsächlich ist diese Reaktion aber weder Angriffs- noch Abwehrhaltung, sondern stellt schlicht die Art dar, wie die Kröte ihre Beute heranholt und dann verschlingt.<sup>341</sup>

Im Kampf gegen eine Schlange unterliegt ein Frosch in einem vor 1727 entstandenen Stillleben des Deutschen Johann Falch (**Abb. 91**). Mit aufgerissenem Maul beugt sich das Reptil über den toten oder nur in Schreckstarre verharrenden Frosch. Bauch und Kehle tragen die typischen Warnfarben, durch die der Fressfeind abgeschreckt werden soll.<sup>342</sup> Weniger naturalistisch und insgesamt plakativer als bei Schrieck bauen sich hinter den Kontrahenten Distelgewächs und Blumen auf. Links und rechts ergänzt das inzwischen stereotyp eingesetzte Tierpersonal - Schnecke und Schmetterling - die Szene.

---

<sup>341</sup> Eine angeborene Abwehrhaltung nehmen Kröten ein, indem sie alle vier Beine maximal hochstrecken und dadurch viel größer erscheinen, als sie tatsächlich sind. In dieser Position verharren sie völlig reglos, um den Feind nicht zu reizen. Totbeißen und Zerkleinern können die Froschlurche nicht, ihre Beute (Insekten, Würmer) gelangt noch lebend in den Magen. Da den meisten Arten die Rippen fehlen, kann sich der Magen extrem ausdehnen. Zu große oder ungenießbare Brocken werden wieder ausgewürgt. Wie Schrieck die Erdkröte (*Bufo*) darstellt, würde sie ein kleines Beutetier (z.B. Fliege) fangen.

<sup>342</sup> In der Tat ist die Schlange ein Hauptfeind der Froschlurche. Daneben sind es vor allem Reiher, weniger die Störche, die Jagd auf Frosch und Kröte machen. Auch Iltisse, Waldkäuze und Spitzmäuse gehören zu den Fressfeinden.

Der am Tier dargestellte Kontrast von Leben und Tod - gedeutet auf die Endlichkeit des Menschen - begegnet uns bereits in dem um 1670 entstandenen Grottenstilleben von Abraham Mignon (**Abb. 92**). Der in Frankfurt am Main geborene Maler, Nachfahre flämischer Emigranten, versteht es hier nach Art der Waldstücke von Ruysch und Schrieck eine dioramenhafte Situation zu schaffen, die idealtypisch die heimische Tier- und Pflanzenwelt verschiedener Jahreszeiten vereint. Die brütenden Vögel sind bekanntlich eine Erscheinung der ersten milden Monate, die reifen Brombeeren führen in den Herbst. Und wie das Jahr vergeht, so vergeht das Leben, lautet die Botschaft dahinter. Das tote Tier, hier eine Eidechse, liegt wie der vom Hl. Georg bezwungene Drache am Boden. Lassen wir uns für eine Interpretation von diesem Vergleich leiten, müssen wir das Tier deuten als Verlierer und Todfeind Gottes oder kurzum als das metaphysische Prinzip des Bösen. Sodann steht aber die lebende Eidechse im Licht des Guten und Aufrechten. Letzteres würde jedoch bedeuten, die allgemeine theologische Auslegung der Eidechse zu übergehen. Tatsächlich dürften die im Geäst brütenden Vögel mit dem guten Lebensprinzip assoziiert worden sein. Wie der Schmetterling, Sinnbild der Seele und der Auferstehung, fliegt der Vogel nach oben dem Licht und damit symbolisch der Heilsphäre entgegen.<sup>343</sup> Er baut sein Nest zum Himmel hin und sorgt für die Vermehrung seiner Art.

In anderen Bildern arrangiert Mignon reife Früchte und Gemüse auf Steinsockeln und Postamenten. Manche Frucht ist schon verdorben, schimmelig und mit Fliegen besetzt. Insekten zerfressen die Blätter und Mäuse nagen am Getreide. Eidechsen tummeln sich auf dem Boden oder verrenken „tot“ ihre Glieder, Kröten lugen aus nahen Tümpeln und Schnecken kriechen satt über Obst und Gemüse.<sup>344</sup> Wie bei den

---

<sup>343</sup> Vgl. Ps 84,2: „Wie lieblich sind deine Wohnungen (...).“

<sup>344</sup> Z.B. undatiertes Stilleben, Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Abgebildet bei SCHNEIDER, NORBERT: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge, Köln 1989, S. 199. Vgl. KRAEMER-NOBLE, MAGDELENA: Abraham Mignon (Werkverzeichnis), Leigh-on-Sea 1973.

Blumen sind es oft kultivierte Arten, teilweise aus der feudalen und großbürgerlichen Küche. Die Vanitas-Thematik wird vor allem durch Faulstellen, Dellen und Wurmstiche betont. Doch auch die Anwesenheit der Ekeltiere trägt zur Minderung der Schönheit menschlicher Ernte bei. Diesen Tieren wohnt die Fäulnis qua Schlammgeburt inne und sie bewegen sich in der Welt wie die moralischen Übel, die das Schöne und Reine angreifen und zersetzen.

Schon um 1500 entstanden Natur- und Sachstudien, die an Akribie alles Bisherige übertrafen. Man begann Pflanzen, Tiere und Gegenstände individuell aufzufassen und selbst das als unschön Wahrgenommene, Deformationen und ähnliches, war mit einem Mal darstellungswürdig. Man holte die Dinge aus ihrem Lebenskontext und arrangierte sie in einer Weise, wie sie in der Natur gewöhnlich nicht vorkommen. Eine künstliche Ordnung entstand, in der die Dinge um ihrer selbst willen studiert wurden und man das Augenmerk auf ihre spezifischen Eigenschaften, beispielsweise die unterschiedliche Stofflichkeit, legte. Selten waren diese Bilder frei von einer moralisierenden Welt- und Menschenschau. So entstanden rebusartige Bilder, deren Sinngehalt sich selbst für den Gebildeten häufig nur durch den beigegebenen Text erschloss. Dergestalt sind die Dinge in der Emblematik anzutreffen, wo sie in humanistischer Weise und häufig mit Rückgriff auf klassische Zitate und Fabeln auf menschliche Verhaltensmuster ausgelegt sind.

In einer besonderen Ausprägung finden Naturstudie und Naturdeutung zusammen im druckgraphischen Werk von Georg Hoefnagel. Eine der bekannten Radierungen, 1592 durch seinen Sohn Jacob veröffentlicht, soll dies verdeutlichen (**Abb. 93**). In loser Folge bildet Hoefnagel Blütenzweige, Früchte, Insekten, einen Krebs und eine gefleckte Kröte ab. Einer wissenschaftlichen Systematik folgt dieses Arrangement nicht, auch wenn jedes Objekt für sich wie aus einem botanischen oder zoologischen



Lehrbuch herausgenommen scheint. Um die Objekte körperhaft im Raum zu verorten, gebraucht Hoefnagel Schlagschatten, dennoch entsteht keine zusammenfassende, übergreifende Räumlichkeit und die Lebewesen und Pflanzen stehen seltsam isoliert nebeneinander. Das Motto erhellt diese zunächst beliebig erscheinende Auswahl: „Nunquam efficies ut recte incedant cancri“ (Nie erreichst du, dass Krebse gerade vorwärts schreiten). In einem Vierzeiler erläutert Hoefnagel, dass sich der Krebs der Welt bemächtigt habe und er sie nun immerfort als das Böse rückwärts trage.<sup>345</sup> Das Tier trägt die Erdkugel auf seinem Rücken, während eine Nelke, die wegen ihrer Ähnlichkeit mit einem Nagel Passionspflanze ist, wie ein Dorn in der Erdkugel steckt. Um dieses zentrale Motiv gruppiert Hoefnagel die bekannten, mit Vanitas und Sünde assoziierten Tiere. Krebs und Kröte vertreten dabei zuvorderst die chthonische und den Begierden verhaftete Ebene, während die Lebewesen der Luft und die Blumen das Todesschicksal des Menschen anzeigen. Oberhalb der Kröte sehen wir einen wurmstichigen Apfel, Fingerzeig auf den Sündenfall, durch den der Tod und das Böse in die Welt gelangten. Hoffnungsträger stellt die Nelke dar, die als Dorn oder besser Triumphpflanze in die Welt gepflanzt ist. Mit ihr haben wir das Symbol für die Passion Christi vor uns, durch die das Böse in seinem Kern überwunden wurde. Die religiöse Symbolfunktion der Dinge tritt in dieser Darstellung noch offen zutage. Hier muss kein moralischer Appell entschlüsselt werden, denn Motto und Kommentar geben klar vor, wie die ausgewählten Dinge zu deuten sind.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als Schrieck, Mignon, Rachel Ruysch und viele andere Stillebenmaler tätig waren, hatte die religiöse Schau auf die Welt-Dinge schon nicht mehr die Wertschätzung erfahren wie die Jahrhunderte davor.

---

<sup>345</sup> KLEMM, CHRISTIAN: Weltdeutung - Allegorien und Symbole in Stilleben, in: Stilleben in Europa, Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1979/80, S. 174.

Man emanzipierte sich zusehends von metaphysischen Implikationen und baute stattdessen in Wissenschaft und Philosophie auf empirische Grundsätze. Die aufklärerische Gottesauffassung, nach der Gott die Welt zwar erschaffen hat, aber keinen weiteren Einfluss auf sie ausübt, nahm den Dingen endgültig ihren Wert als Spiegelbild einer himmlischen Ordnung. Die Stilleben versuchten einer allgemeinen Umbruchsituation entgegenzuwirken, indem sie Zusammenhänge herstellten, in denen verschlüsselt und bis ins kleinste Detail auf die Allgegenwart Gottes hingewiesen wird. Die überlieferten Wertungen stehen dabei neben historisch-gesellschaftlichen Anspielungen. Für Kröte und Frosch blieben die früheren nachteiligen Wertungen weiter aktuell, vor allem das biblische Etikett der „Unreinheit“ ließ sich für die Wald- und Grottenzenarien gut anwenden. Der Platz der Tiere ist die Erde, die dem Menschen einst das Grab sein wird. Dort wühlen sie im Schlamm, ringen, hadern und verenden schließlich, gleich den Menschen in ihrem nichtigen - sündhaften - Lebenskampf. Die Gnade der Auferstehung versinnbildlichen Lebewesen und Pflanzen, die sich über den gemeinen Grund erheben respektive in die Höhe wachsen.

Anderslautende Implikationen hat die Stillebenmalerei für die Froschlurche nicht ausgebildet. Die Maler setzen die Tiere, besonders als die Blütezeit des Stillebens vorbei war, als Stereotyp ein für das moralisch Bedenkliche und den irdischen Zerfall. Man ordnete sie wie die Schlange dem Element Erde zu und identifizierte sie damit letztlich mit dem Aspekt der Urfruchtbarkeit, nur dass dieser allein auf das Gedeihen der Sünde angewandt wurde.

Als im 18. Jahrhundert die Malerei monumentale historische und mythologische Stoffe favorisierte und die Stilleben nur noch epigonenhaft und unoriginell daneben standen, verschwanden die Froschlurche zwar nicht völlig, doch streiften sie bald

vollends ihre religiöse Symbolisierungsfunktion ab. Manches haben die Künstler noch zitiert, doch war es nur Kommentar und nicht mehr Deutung. Man nutzte die Tiere als Requisit, um eine Atmosphäre des Geheimnisvollen, Dunkeln und Irrealen zu erzeugen und gab sie negativ besetzten Gestalten als Attribut. Signifikant ist die wiedererwachte Assoziation mit dem Hexenwesen, nunmehr mit Rückgriff auf den antiken Mythos der Medea. Es ist nicht mehr die anonyme Hexe der Inquisitionszeit, auf die männliche Angst und Sexualreiz projiziert ist, sondern die Zauberin *Medea*, die diese Dunkelmacht kollektiv verkörpert. Sie kennt Heilkunst und Schadenzauber, sie ist bald alt, bald jung. Was sie aber zum Urbild der Hexe macht, ist vor allem ihr Kessel, in dem sie mit „Gewürm“ ihre Tränke braut.<sup>346</sup>

Auf dieses Negativideal der zauberischen, sinnlichen und todbringenden Frau stoßen wir bei dem Präraffaeliten Frederick Sandy (**Abb. 94**).<sup>347</sup> Auf einem 1868 vollendeten Gemälde zeigt er Medea bei der Ausübung eines Rituals. Dazu verwendet sie neben Tollkirschen, die vor ihr auf dem Tisch liegen, kopulierende Kröten. Weitere Utensilien sind eine mit Blut getränkte Muschel und ein Räucherbecken. Medeas entrückter Blick zeigt, dass sie bereits in Trance gefallen ist. Das Bild ist reich an Anspielungen auf Magie, Prophetie und Schadenzauber. Diese verschlüsselte Welt ist die Bühne für Medeas exotische, geheimnisvolle Schönheit, die den Betrachter subtil berührt. Diese Erotik fasziniert, erzeugt aber auch Angst. Medea ähnelt in ihrem Wesen der mittelalterlichen Allegorie der „Frau Welt“, die dem Betrachter eine verführerische Ansicht bietet, deren „Kehrseite“ aber mit Schrecken und Ekel erkannt werden. Das Blut und die Giftpflanzen sind Attribute dieser Nachtseite.

---

<sup>346</sup> RÄTSCH, CHRISTIAN: Hexenmedizin - das Vermächtnis der Hekate, in: Hexenmedizin. Die Wiederentdeckung einer verbotenen Heilkunst - schamanische Traditionen in Europa, Aarau/Schweiz <sup>2</sup>1999, S. 126f. Rätsch zitiert Seneca (Medea 705 - 722), Euripides (Medea 399ff.) und Ovid (Metamorphosen 7, 192).

<sup>347</sup> [http://www.victorianartinbritain.co.uk/sandys\\_medea.htm](http://www.victorianartinbritain.co.uk/sandys_medea.htm) (08/2000). Vgl. ANDERSON, CATHERINE EVA: Frederick Sandy's Cassandra and Medea. Tragic Heroines in a Victorian Context, London 1998.

Fraglos gehört auch das Krötenpaar in diese Reihe. Mit der sexuellen Konnotation dieser Tiere, verquickt mit dem Moment der Bedrohung durch die Zauberin, schließt sich der Kreis zu den Luxuria-Figurationen. Hier wie dort sind die Tiere im geschlechtlichen Kontext dämonisiert, bei Luxuria freilich mit der Konsequenz, dass die Seele ob der Wollust den ewigen Tod findet. Die Kröte der Medea hingegen ist die dunkle Heilbringerin, zugleich abgewehrtes und unterdrücktes Symbol für ungehemmte Zeugungslust.<sup>348</sup>

---

<sup>348</sup> Die Anziehungskraft der Medea ist bis heute ungebrochen. So ist sie etwa in der modernen Frauenliteratur zu einem Sujet geworden, z.B. Ursula Haas, Freispruch für Medea (1991); Christa Wolf, Medea - Stimmen (1996). Bereits im 18. und 19. Jahrhundert entstanden - nach der Dichtung des Euripides - mehrere Opern und zahlreiche Bearbeitungen, die sich dem Medea-Mythos widmeten. Vgl. RÄTSCH, CHRISTIAN: Hexenmedizin - das Vermächtnis der Hekate, a.a.O. S. 128.

## 6. FROSCH UND KRÖTE IN DER EMBLEMATIK

Das traditionell negative Bild der Froschlurche lebt in seinen Grundzügen in der Frühneuzeit fort. In der Renaissance werden Frosch und Kröte weiterhin verschiedener Laster bezichtigt. Die Kontinuität ablehnender Vorstellungen bestätigt sich insbesondere bei der Durchsicht der vielen Emblembücher, die vom zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts an bis ins 18. Jahrhundert den europäischen Markt überfluteten. Überraschend ist diese Beständigkeit insofern nicht, als die Emblematiker ausgiebig den mittelalterlichen Motivvorrat bemüht haben. An erster Stelle stand hier der populärwissenschaftliche *Physiologus*, in dessen Verbindung von Tierbeschreibung und typologischer Auslegung die emblematische Form schon vorgebildet scheint. Vom *Physiologus* berührt ist die *Hieroglyphica* des Horapollo, mit deren Wiederentdeckung im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Hieroglyphik einsetzte. Aus dem Interesse für das altägyptische Schriftsystem - und die antike Epigrammatik - kam der unmittelbare Anstoß für die Emblematik.<sup>349</sup>

Bedeutsam für den emblematischen Gebrauch von Frosch und Kröte zeigt sich der Anteil der antiken Mythologie und Naturkunde. Das Ausschöpfen dieser Quellen steht im Kontext einer generellen Nutzbarmachung der Wort- und Bildzeugnisse des Altertums für die Emblemata.<sup>350</sup>

---

<sup>349</sup> Zu den Tierhieroglyphen des lateinischen Pirckheimer-„Horapolls“, für den Dürer die Illustrationen lieferte, siehe GIEHLOW, KARL: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. Ein Versuch, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien, Bd. 32, Heft 1, Wien/Leipzig 1915, S. 1 - 232.

<sup>350</sup> HARMS, WOLFGANG; HESS, GILBERT; PEIL, DIETMAR (Hg.): SinnBilderWelten. Emblematische Medien in der Frühen Neuzeit. Kat. Ausst. München (Bayerische Staatsbibliothek) 1999.

Auch die formalen Vorbilder sind offenkundig. Eine Verknüpfung von Bild (*pictura*) und Wort (*scriptio*) nahmen bereits Heilsspiegel, Armenbibeln und Totentänze vor. Unmittelbare formale und motivische Anregung bezog die Emblematik jedoch aus den aus Bildern und Wahl- oder Wappensprüchen zusammengesetzten Darstellungen der Heraldik, der Devisen- und Impresenkunst.<sup>351</sup>

Seit dem beginnenden 17. Jahrhundert spezialisierte sich die Buch- und Medaillen-Emblematik zunehmend auf bestimmte Themen, klassifiziert als *Emblemata sacra, moralia, ethico-politica, saecularia* und *amatoria*.<sup>352</sup> Breiten Raum nahm dabei die moralische Unterweisung ein, als deren *res picta* häufig das Tier erschien. Frosch und Kröte dienen hier, noch der christlichen Allegorese verpflichtet, der Versinnbildlichung ethischer Grundsätze. Negative Implikationen behalten zwar auch weiter die Oberhand, stehen aber nunmehr lichterem Elementen gegenüber. Jedoch bleibt dieser positive Akzent auf den Frosch beschränkt.

Hier interessieren in erster Linie solche Embleme, die den Frosch jenseits der mittelalterlichen Assoziationen mit Deutungen belegen. Obgleich die Emblematik alle Bereiche der bildenden Kunst erfasst hat, ist die gebräuchlichste Darstellungs- und Bildebene der Froschlurche in der Graphik zu finden. Somit ist im Folgenden das Augenmerk auf die Buch-Emblematik gerichtet. Im Fall der Kröte wird deren Auftreten in dem komplexen Bereich der alchemistischen Emblematischen zu erörtern sein.

In dem 1581 erschienenen Emblembuch des Mathias Holtzwardt ist die sicher eindrucksvollste Wende in der Bewertung des Frosches festzustellen. Das vorletzte von insgesamt 71 Emblemen, die Holtzwardt nach den Sachgruppen Erziehung, Gelehr-

---

<sup>351</sup> HENKEL, ARTHUR; SCHÖNE, ALBRECHT (Hg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967 (Supplement 1975).

<sup>352</sup> Vgl. JÖNS, DIETRICH W.: *Das „Sinnen-Bild“*. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius (*Germanistische Abhandlungen* 13) Stuttgart 1966, S. 26f.

samkeit und deren Ruhm, Freundschaft, Liebe, Tugend und Laster sowie Religion gliedert, zeigt in seiner *pictura* einen Frosch am Ufer eines Schilf umsäumten Teichs (**Abb. 95**).<sup>353</sup> Im Hintergrund tummeln sich drei Artgenossen im Wasser. Hinter einer Kopfweide überspannt den Teich ein einfacher Steg. In der *subscriptio* wird der Frosch wegen seiner „Wiederbelebung“ nach dem Wintertod als Zeichen für die fleischliche Auferstehung interpretiert. Das Motto fasst diese Auslegung zusammen: „Resurrectio carnis“. Diese positive Charakterisierung war seit frühchristlicher Zeit nicht vorgekommen. Sie basiert auf der Schilderung des alljährlichen Verschwindens der Tiere im Schlamm.<sup>354</sup>

Als Träger einer rein geistlichen Aussage erscheint der Frosch in den Emblemata nur selten. Häufiger ist seine Aufgabe die des Paradigmas für Tugend und Untugend im allgemein-menschlichen wie im politischen Handeln. Beispiele dafür lassen sich im Emblembuch „Pflanzen und Tiere“ von Joachim Camerarius d. J. finden, in dem in vierhundert Kupferstichen - selbst bis dahin wenig bekannte Spezies - deskriptiv erfasst und gedeutet werden. Unter dem Motto „Virtute, non vi“ stellt Camerarius den Frosch vor, der, um sich am Nilufer vor der Hydra zu retten, ein Schilfrohr quer ins Maul nimmt und so sein Leben rettet (**Abb. 96**). Klein und Groß treffen in der kargen, von den Seitenarmen des Nils durchzogenen Landschaft Ägyptens aufeinander. Am Horizont ragen drei Berge über das flache Land. Antikisierende Architektur zeigt den fremdländischen Raum an. Die Erläuterung gibt die *subscriptio* mit ihrem Lob der über körperliche Gewalt triumphierenden Klugheit.<sup>355</sup> Die diesem Emblem zugrunde liegende Rezeption naturkundlicher und dichterischer Werke aus der Antike ist symptomatisch für Camerarius - wie für die meisten Emblematischer. In einem anderen Beispiel greift er auf den Mythos von den stummen Fröschen auf der

---

<sup>353</sup> Stecher der *pictura* war Tobias Stimmer (1539 Schaffhausen - 1584 Straßburg). Er arbeitete für den Straßburger Verleger Bernhard Jobin, unter dessen Direktion das Holtzward'sche Emblembuch in den Druck ging.

<sup>354</sup> Plin. nat. 9, 74; Albertus Magnus, De animalibus 26, 23.

<sup>355</sup> Vgl. HÖPEL, INGRID: Emblem und Sinnbild: Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch, Frankfurt/M. 1987. S. 133; 156ff.

Insel Seriphos zurück, den er unter dem Motto „Mihi terra lacvsqve“ frei interpretiert (**Abb. 97**). Dieser Frosch kann sprechen, was er nutzt, um stolz seinen Machtanspruch auf Land und See zu verkünden. Dass er diesen Anspruch vom Inselzentrum aus mitteilt und dort viel Raum einnimmt, ist kein Zufall. Im beigegeführten Prosakommentar bezieht Camerarius das Emblem im Weiteren auf den Römer Maecenas, dessen Siegelring einen Frosch als Sinnbild der Verschwiegenheit gezeigt habe.<sup>356</sup> Das Emblem hebt hier einen Aspekt heraus, der implizit seit jeher in jenem Mythos enthalten ist: der geschwätzig Mensch, der, wenn ihm eine höhere Macht (Gott) nicht Einhalt gebietet, der Hoffart erliegt. Verschwiegenheit hingegen stellt eine Tugend dar.

Auch der Ovid'sche Latona-Mythos erwies sich für die Verarbeitung als Emblem interessant.<sup>357</sup> Nicolaus Reusner nahm diesen in seinem 1581 erschienenen Buch auf (**Abb. 98**). Die Göttin kniet am lykischen Fluss Xanthos, nach dessen Wasser sie durstig greift. Am gegenüberliegenden Ufer stehen heftig gestikulierend die Bauern, die ihr und den Zwillingen das ersehnte Wasser verwehren; zwei von ihnen haben durch Latonas Fluch bereits die Gestalt übergroßer Frösche angenommen. Ein fünfter Bauer steht im Fluss, wo er nach der Legende durch Herumspringen das Wasser schlammig und somit unbrauchbar macht. Seine Metamorphose steht kurz vor dem Abschluss. Der Kommentar deutet den Mythos als Lehrstück für die Folgen der Missgunst. Das „tatenlose Laster“ macht den Menschen gleichsam moralisch hässlich und verwandelt ihn sinnbildlich in eine niedere Kreatur. Aus dem Emblem spricht noch das alte christliche Lastermotiv, allerdings erfolgt seine Auslegung verweltlicht auf „einfältige und unedle Gemüter“. Was fortbesteht, ist die assoziative Nähe des Tiers zur Vorstellung menschlichen Fehlverhaltens.

---

<sup>356</sup> Maecenas war Vertrauensperson und Ratgeber des Augustus. Bekannt ist er als Förderer von Horaz und Vergil. Von seinem Namen leitet sich der Begriff Mäzenatentum ab. Vgl. Plin. nat. hist. 8, 227; Aelian. de an. 3, 37.

<sup>357</sup> Ov. Met. VI 317ff.



Aktuell blieb ferner der Vorwurf der Schwatzhaftigkeit, der seit Augustinus einen festen Platz in der Verurteilung der Irrgläubigen einnahm. Die emblematische Kritik spielt diesbezüglich auf konfessionelle Feindbilder an. Im Fall eines Emblems aus dem Werk des Österreichers Johannes Sambucus zielt der Angriff auf die Propagandisten der Reformation (**Abb. 99**). Zwar sind diese nicht ausdrücklich benannt, jedoch markiert bereits das vom Autor dem Emblembuch vorangestellte Widmungsbild und -gedicht an den Habsburger Maximilian II. den orthodoxen Standpunkt. Vom antiken Mythos der stummen Frösche ausgehend entwickelt Sambucus eine polemische Rede wider die „lästigen, windigen Sophisten“, die erst dann still werden, wenn das „selige Licht Gottes“ auf sie fällt. In der *pictura* dargestellt ist der Moment des Verstummens, des Sieges über die Sophisterei: alle Frösche blicken zum Licht einer am Teichufer aufgestellten Lampe. Ein fast in der Bildmitte stehender Pfirsichbaum, von Sambucus gedeutet als „Urbild der Verbindung von Denken und verschwiegener Rede“, stützt den Rechtschaffenen, während dieser die Lampe entzündet. In der rechten Bildhälfte erscheint eine zweite Person am „Schafsafter“, wohin Sambucus den „Unfrieden aus unseren Herzen“ zu verbannen wünscht.<sup>358</sup>

Seltener als der Frosch ist die Kröte Gegenstand emblematischer Auslegung. Ein Grund dafür mag ihre Absenz in den antiken Mythen sein. Auch die frühe Fabel-literatur behandelt mehr den Frosch als die Kröte. Die rigorose negative Beurteilung der Kröte im Emblem findet im Mittelalter ihre Hauptbezugspunkte. Die Kröte weicht nicht vom alten Symbolkanon ab, sie bleibt Tier gewordenes Laster, gleichwohl sind die alten Bildformeln aufgehoben. Bei Camerarius beispielsweise trifft die Kröte auf das Wiesel und verschlingt das in Wirklichkeit viel größere Raubtier (**Abb. 100**). Durch die Umkehrung der natürlichen Ordnung wird aus dem Wiesel

---

<sup>358</sup> Zitiert nach HENKEL, ARTHUR; SCHÖNE, ALBRECHT: *Emblemata*, a.a.O. Sp. 602.

das bedrängte Tier, das wie Schlangenbeute im Maul der Kröte verschwindet. Die Auslegung wendet sich direkt an den Leser und warnt diesen vor der „Wollust“, deren Macht selbst die Klügsten und Fähigsten erliegen. Letztere sind durch das Wiesel verkörpert; ein Tier, das die christliche Metaphorik bis dahin vor allem als todesmutigen Kämpfer gegen Schlangen und Basilisken kannte. Dass die Lasterkröte sogar das Wiesel - bezeichnenderweise nach Schlangenart - zu töten vermag, mahnt an den trügerischen Schein der Sünde und die Gefahren mangelnder Aufmerksamkeit.

In ungewohnter tierischer Gesellschaft zeigt auch Guillaume de La Perrière die Kröte (**Abb. 101**).<sup>359</sup> Sie ist gemeinsam mit einem Bienenschwarm Attribut des Heuchlers, der, wie der französische Text belehrt, süß spricht und doch Gift in seinem Herzen birgt. Als Heuchler zeigt der Holzschnitt einen Mann in eleganter Zeittracht, der sich in einem aufwendigen, mit Säulen und Fliesen ausgestatteten Innenhof aufhält. Auf seiner Brust sitzt die Kröte, auf die er mit der linken Hand hinweist. In der Rechten hält er eine Honigwabe, umschwirrt von Bienen. Sind die Bienen mühelos als solche zu erkennen, bedarf es bei der stark stilisierten Kröte der textlichen Erklärung. Die Toxizität gehört zu den beständigsten Argumenten wider die Kröte, doch was bei Plinius und anderen antiken Autoren noch vor allem im medizinischen Sinne verstanden wurde, erschien aus christlicher Sicht, im Besonderen seit der Intensivierung des Dämonenglaubens durch die hochmittelalterliche Katechese, als Indiz für die im Tier wirkenden todbringenden Kräfte des Teufels. La Perrière verortet die Kröte im profanen, ganz menschlichen Dunkelbereich und deutet sie als Exempel für das schleichende Gift der Heuchelei. Der humanistischen Reflexion entsprechend appelliert das Emblem, das Animalische, das allen

---

<sup>359</sup> Siehe HENKEL, ARTHUR; SCHÖNE, ALBRECHT: *Emblemata*, a.a.O. Sp. 601.

Menschen innewohnt, durch die Ratio zu bezwingen. Die Anfälligkeit der Gebildeten und Mächtigen für falsches Lob pointiert die *pictura* durch Kulisse und höfischen Habitus des Schönredners.

## 6.1 DIE KRÖTE IN DER ALCHEMISTISCHEN EMBLEMATIK

Ihre Dunkelnatur prädestinierte die Kröte im mystischen System der Alchemie Fuß zu fassen. Als gelatinöse, „giftige“ Urmaterie verstanden, nahm sie an der alchemistischen Laborpraxis teil, am Wandlungsprozess dunkler, erdartiger Substanzen in Edelmetall. Die Idee der Möglichkeit einer Transmutation im Sinne der „Goldsynthese“ ging aus einer komplizierten Läuterungslehre hervor, die den faktischen chemischen Prozess metaphorisch der Veredlung des Menschen, der sukzessiven Vergeistigung, gleichsetzte.<sup>360</sup> Die Termini und Bilder, mit denen im 16. und 17. Jahrhundert alchemistische Traktate angefüllt waren, sind bis heute in weiten Teilen nicht befriedigend entschlüsselt. Die bewusst unklare Allegorisierung von Dingen und Vorgängen diente den Alchemisten nicht zuletzt zur Verteidigung ihres von der kirchlichen Lehre abweichenden Gedankenguts. In ihrer doppelten Ausrichtung auf Naturwissenschaft und Ethik eignete sich die Alchemie bestens für die emblematische Bearbeitung. Dennoch sind alchemistische Emblembücher vergleichsweise selten, bedingt durch den breiten theoretischen Unterbau über den ein Benutzer verfügen musste, wollte er die Sinngebung im Einzelnen verstehen. Und mit rationalen Entschlüsselungen ist die alchemistische Symbolik im Emblem kaum zu begreifen. Dies soll an einem Beispiel erläutert werden. Das Emblem stammt aus

---

<sup>360</sup> Vgl. BIEDERMANN, HANS: *Materia Prima. Eine Bildersammlung zur Ideengeschichte der Alchemie*, Graz 1973; FEDERMANN, REINHARD: *Die königliche Kunst. Eine Geschichte der Alchemie*, Stuttgart/Wien 1964.

Michael Maiers Sammlung „Atalanta Fugiens“, die 1617 mit Kupferstichen von Matthäus Merian erschien (**Abb. 102**).<sup>361</sup>

Dargestellt ist eine Kröte, die einer Frau auf die nackte Brust gesetzt wird, wobei der Text erklärt: „Setz dem Weib die Kröte auff die Brust, dass sie sauge, und das Weib sterbe, so wirt die Kröte von Milch sehr groß“. Es ist ein seltsames „Paar“: die entsetzt zurückweichende junge Frau und der Mann mit der Kröte. Er steht vor ihr und setzt das tödliche Tier an. Sie starrt offenen Munds auf die Kröte und hebt dabei abwehrend die Arme. Dem physischen Zurückweichen folgt ihr langer, weit nach hinten schwingender Schal. Der städtische, zudem öffentliche Schauplatz trägt hier zum Befremden bei. Im Prosakommentar erfährt der Leser, dass die „Mutter“, die ihr Kind stillt, stirbt. Ein Vorgang, der hier als „Abstillen“ bezeichnet wird. Verstehbar wird dies erst mit dem alchemistischen Wissen, dass die Urmaterie, deren wässeriger Anteil die Kröte vertritt, „Jungfrauenmilch“ benötigt, um zum omnipotenten „Stein der Weisen“ heranzureifen.<sup>362</sup> Die Milch, in ihrer Signifikanz dem Lebenswasser verwandt, steht sinnbildlich für den „Mondschaft“, der wiederum den weiblich-nährenden Aspekt repräsentiert. Angeleitet wurde diese Lesart vom christlichen Bildtypus der „Maria lactans“, was insbesondere die Paradoxie Mutter und jungfräuliche Milch deutlich macht. Gleichzeitig bestätigt es die Neigung der Alchemie zur Konversion christlich-ikonographischer Bilder. Diese betraf auch den Adler, mit dessen Flügeln die alchemistische Kröte gelegentlich erscheint. Statt Christussymbol

---

<sup>361</sup> Michael Maier (1568 - 1622), Leibarzt Kaiser Rudolfs II., später in gleicher Position am Hofe Moritz von Hessen. Die Sammlung erschien bei dem Oppenheimer Verleger Theodor de Bry. Sie ist ein seltenes - und relativ gut untersuchtes - Beispiel einer Synthese von Alchemie und Musik. Zur Druck- und Rezeptionsgeschichte von Maiers „Atalanta Fugiens“ siehe MEINEL, CHRISTOPH: Alchemie und Musik, in: Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 32) Wiesbaden 1986, S. 201 - 228. PENKERT, SIBYLLE: Zur Emblemforschung, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen, 224. Jg., Heft 1/2, Göttingen 1972, S. 100 - 120. ROOB, ALEXANDER: Das hermetische Museum. Alchemie und Mystik, Köln 1996.

<sup>362</sup> Zitiert nach BIEDERMANN, HANS: „Kröte“, in: Lexikon der Symbole, München 1989, S. 256.

ist der Adler hier Repräsentant des flüchtigen Anteils der Urmaterie, der sich beim „Läuterungsprozess“ mit dem irdischen Anteil, d.h. mit der Kröte, verbindet.

Die Bedeutung der Alchemie für die Emblematisik ist in Deutschland, im Gegensatz zu England und Frankreich, noch wenig untersucht.<sup>363</sup> Die essenzielle Verbindung zwischen Alchemie und Emblematisik besteht in der Suche nach dem verborgenen Sinn der Dinge, ferner nach geheimen Beziehungen zwischen unähnlichen Dingen, die, wenn man sie „aufdeckt“, zur Norm für das menschliche Verhalten werden. Anders als die Emblematisiker haben die Alchemisten ihre Stoffe mit eigenwilligen, aufwendigen Sprachschöpfungen eingekleidet und sie so exklusiver gehalten. Die Mehrdeutigkeit der Dinge ist jedoch beiden Bereichen zu Eigen. Auch die Kröte ist davon nicht ganz ausgeschlossen; mal wird ihre Funktion als irdische Materie stärker betont, mal steht ihre dunkle Natur, die das Stadium der „putrefactio“, der Fäulnis, einleitete, im Vordergrund.<sup>364</sup>

---

<sup>363</sup> Ansätze in der deutschen Forschung bei SCHÖNE, ALBRECHT: *Emblemata*. Versuch einer Deutung, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 37. Jg., Bd. 37, Stuttgart 1963, S. 197 - 231. PENKERT, SIBYLLE: *Zur Emblemforschung*, a.a.O. S. 7ff. (mit Bibliographie der ausländischen Beiträge). Neuere Literatur bei ROOB, ALEXANDER: *Das hermetische Museum*, a.a.O.

<sup>364</sup> Johann J. Becher, *Oedipus chemicus*, 1664: „(...) also bedeutet die Kröt, der Rab: die Fäulnis (...)“. Zitiert nach ROOB, ALEXANDER: *Das hermetische Museum*, a.a.O. S. 356.

## 6.2 ZUSAMMENFASSUNG

Das christliche Territorium der Froschlurche, namentlich Apokalypse und Gericht, findet in der emblematischen Bildwelt ebenso wenig Platz wie Teufel und Luxuria. Ohnehin war die Zeit der strengen Systematik für die Sünden - und Tugenden - vorbei. Die Gegenreformation vermochte diesen Prozess nicht aufzuhalten. Für die Lasterthematik bemühten die Humanisten bevorzugt die antike Mythologie, welcher es - man denke nur an Homers Unterwelt - an drastischen Bildern ebenfalls nicht mangelt. Jenseitiges kommt in den Emblemata jedoch kaum vor; eine Ausnahme bildet die Vanitas-Emblematik mit ihren barocken Todes- und Vergänglichkeits-  
uuuuu

motiven (u.a. Totenkopf, Sanduhr, Sarg, Begräbnisinstrumente). Frosch und Kröte fehlen in dieser Reihe. Sie bewegen sich stattdessen ganz in der diesseitigen Welt, instrumentalisiert zur Darstellung eines akademischen Wertekanons. Die Auslegung der Frösche auf die „Feinde Gottes“ muss dem spezifischen gegenreformatorischen Themen- und Autorenkreis zugeordnet werden. Bemerkenswert ist die seit frühchristlicher Zeit ungebrochene Popularität dieser Auslegung, deren Feindbilder über die Jahrhunderte wechseln.

Die konträren Deutungen des Frosches sind das Resultat einer eklektischen Auswahl der Quellen, bei der die Inhalte vorchristlicher Religiosität und Naturkunde eindeutig favorisiert werden. Der Umstand, dass die emblematische Bild- und Gedankenwelt nur wenigen Gebildeten zugänglich und verständlich war, sei lediglich am Rande bemerkt. Für die anderen bedurfte es einer plakativeren, lesbareren Bildersprache, um den Tugend- und Lasterbegriff plausibel zu machen. Hierbei spielten Tiere als Kennzeichen eine große Rolle. Exemplarisch dafür steht die bereits 1474 in Augsburg erschienene Holzschnittfolge von Johann Baemler, der, in der Tradition der

*Etymachia*, weiblich definierte Lasterpersonifikationen auf Tieren reiten lässt und sie in der Volkssprache kommentiert.<sup>365</sup>

---

<sup>365</sup> Johann Baemler (vor 1440 - 1507 Augsburg). BECKER, WERNER: Von Kardinaltugenden, Todsünden und etlichen Lastern. Bilder und Plastiken zur Kultur- und Sittengeschichte des 12. bis 19. Jahrhunderts, Leipzig 1975, S. 49f.

## 7. EX VOTO: DIE KRÖTE IM KATHOLISCHEN VOTIVBRAUCHTUM

Wenig bekannt ist die bis ins frühe 20. Jahrhundert reichende Opferung von Kröten- darstellungen im gynäkologischen Kontext. Eine Verbindung der Froschlurche mit der weiblichen Geschlechtssphäre deuten bereits die vorchristlichen Artefakte an, deren Gebrauch mehrheitlich im magisch-apotropäischen Bereich anzusiedeln ist.

Das Bild der „Luxuria-Kröte“ und die Assoziation der Froschlurche, insbesondere der Kröte, mit der zauberischen und sinnlichen Frau fußen auch auf pantheistischen Anschauungen, die im Rahmen der christlichen Moral- und Lasterlehre aufgegriffen und verschärft wurden. Vor allem der Aspekt der Fruchtbarkeit erfuhr eine radikale Umwertung.

Der permanente theologische Diskurs über Sexualität und sein Niederschlag in den Bußbüchern blieb nicht ohne Wirkung auf die säkulare Dichtung, die die moralisierende Ideologie zum Anlass nahm, Sexuelles zu parodieren oder zumindest offen zu thematisieren. Die Kröte tritt in diesem Rahmen als Metapher auf, die die Sexualität auf deren erotische Reize fixiert. In der an anderer Stelle erläuterten „Rosendorn“- Erzählung aus dem 14. Jahrhundert wird mit der Kröte sogar die „streitbare“ Vulva personifiziert, die eigene Wege geht und dafür Spott und Ablehnung erntet.

Die Klostermedizin verhielt sich ambivalent zur kirchlichen Dogmatik vom Sexual- tier, denn sie empfahl die Froschlurche, wieder zuvorderst die Kröte, als Heilmittel, allerdings nicht bei Frauenkrankheiten. Die Kröte, die vergiftet und entgiftet, fand spätestens zu Beginn des 16. Jahrhunderts Aufnahme in die Reihe der kirchlichen Votivformen. Die plastische Votivkröte war dem realen Tier nachgebildet und wurde in einem Akt demonstrativer Heilsuche einer himmlischen Instanz übergeben. Vor-



nehmlich Frauen opferten die Votivkröte und „verlobten“ sich mit ihr der Gottesmutter, der Hl. Anna oder einem männlichen Heiligen. Allgemein stand die Votivkröte für Gebärmutterleiden („Beermutterwehe“ oder „Beermutterbiss“). Aus Eisen, Wachs, Blei oder Holz, seltener Silber, hergestellt, wurde sie vorrangig in Kindbettnöten und bei Sterilität geopfert. Männer opferten das Votiv, wenn sie sich von einem eigenen „Gebärorgan“ („Beervatter“) im Bauch geplagt oder gar „gebissen“ glaubten.<sup>366</sup>

Für das Wachsvotiv verwendete man rot bemaltes, später auch rot gefärbtes Bienenwachs, das neben seiner liturgischen Bedeutung ein vergleichsweise preiswertes Opfermaterial darstellte (**Abb. 103**). Häufig waren die Wachskröten hauchdünn und innen hohl hergestellt, weshalb sie leicht zerbrachen. Eine auf die Wallfahrt spezialisierte Hausindustrie versorgte in Läden und an Verkaufsbuden in der Nähe der Kirche die Pilger mit Wachsopfern für nahezu alle denkbaren Interessen. Verlangt wurde Sinnbildliches wie Gürtel (Rückenschmerzen), Kranz (Migräne) oder Messer (Seitenstechen), daneben Miniaturen der menschlichen Glieder und Organe, die es erlaubten, den Sitz einer Krankheit oder eines Gebrechens deutlich zu „zeigen“. Da Wachsoffer in der Regel nach einer gewissen Verweildauer am Altar wieder eingeschmolzen und etwa zu Kerzen umgegossen wurden, steht der Forschung nur eine vergleichsweise geringe Zahl an alten Opferkröten zur Verfügung. Vielfach geben jedoch die Holz- und Tonmodel aus den Werkstätten der Wachszieher Aufschluss über Form und Größe der einstigen Massenware. Schwieriger gestaltet sich oft die Datierung, da örtliche Typen meist über einen langen Zeitraum unverändert hergestellt worden sind.

---

<sup>366</sup> Tatsächlich dürfte es sich um Darm- und Nierenkoliken, wehenartige Krämpfe oder Darmblutungen gehandelt haben. Vgl. HIPPEL, HANS: Votivgaben, a. a. O. S. 54ff.

Das Verbreitungsgebiet der Votivkröten reicht von Tirol, Kärnten, der Steiermark über Bayern und Schwaben bis ins Elsass und grenzt nördlich an Mainfranken. Das Zentrum liegt, wie Karl von Spieß<sup>367</sup> und Rudolf Kriss<sup>368</sup> konstatieren, in Oberbayern mit seinen großen Marienwallfahrten (u.a. Altötting, Niederscheyern bei Pfaffenhofen). Mit ihren speziellen Anliegen wandten sich die Gläubigen zuvorderst an die Gottesmutter, an deren wundertätigen Gnadenbildern sie den Heilungswunsch oder Dank sinnfällig präsent hielten. Auch die Mutter Mariens, Patron der Gebärenden, war Adressatin der Votivkröten, außerdem drei populäre männliche Heilige. Im Elsass war dies der Hl. Veit (Zabern), in Schwaben und im Vorarlberg der Hl. Rochus (Riedhausen) und in Bayern der Hl. Leonhard (Inchenhofen). Die heiligen Männer sind als Viehpatrone und Nothelfer angesehen, letztgenannter stellt ein sog. „Eisenheiliger“ dar, d.h. seine Vita veranlasst das Metall als Opfermaterial, weshalb ihm vornehmlich Eisenkröten geopfert wurden. Leonhards Legende weist ihn, als er einer Königin bei einer Geburt im Wald beisteht, als Geburtshelfer respektive „himmlischen Gynäkologen“ aus. Bei ihm ist als Einzigem das Spezialpatronat augenfällig.<sup>369</sup>

Abseits des bekannten Verbreitungsgebietes liegt der fränkische Blutkultort Walldürn, wo unfruchtbare Frauen bis in die 1920er Jahren Wachskröten beim Heiligen Blut opferten. Dort sahen sich die Gläubigen einer Heil- und Gnadeninstanz für alle Krankheiten gegenüber, die mit der Erkrankung des Blutes in Zusammenhang standen. Uteruserkrankungen nahmen in diesem Vorstellungskreis eine zentrale Stel-

---

<sup>367</sup> SPIESS, KARL VON: Die Kröte, ein Bild der Gebärmutter, in: *Mitra* (Monatsschrift für vergleichende Mythenforschung), Bd. 1, Heft 8, Wien/Leipzig 1914, Sp. 209 - 219.

<sup>368</sup> KRISS, RUDOLF: Das Gebärmuttervotiv, a.a.O.

<sup>369</sup> Vgl. RICHTER, ERWIN: Die Opferung eiserner Gebärmuttervotive im schwäbischen Sonderkult des hl. Rochus als himmlischer Gynäkologe, a.a.O. S. S. 72ff. Richter begann als erster die Votivkröte vor dem Hintergrund der Volks- und älteren Schulmedizin zu sehen. Er trug zudem eine bedeutende Sammlung an Votivkröten (über 100 Exemplare) zusammen, die sich seit 1965 im Besitz des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg befindet.

lung ein.<sup>370</sup> Von allen fränkischen Wallfahrtsorten stellt Walldürn derjenige dar, an dem das Krötenopfer am längsten Bestand hatte. Erst als dort die Wachsvotive allmählich durch Opferkerzen ersetzt wurden, und Frauen die öffentliche Zurschaustellung ihrer intimsten Anliegen, wie auch den die Kröte umgebenden Aberglauben als zunehmend unangenehm und gestrig empfanden, erlosch die Nachfrage. An den Wallfahrtsstätten außerhalb Frankens setzte die Abwendung von der Opferkröte bereits Mitte des 19. Jahrhunderts ein.

Die Verknüpfung der Votivkröte mit dem weiblichen Genitalbereich wird bei vielen Exemplaren durch ein in die Achse des Rückgrats aufgearbeitetes Gebilde sichtbar, das durch die es umgebende schuppige Krötenhaut noch hervorgehoben wird (**Abb. 104**). Der Kröte wird dort gleichsam das Bild des weiblichen Geschlechtsorgans auf den Rücken gepropft, wodurch eine im christlichen Votivbrauch einzigartige Kombination von Tier und menschlichem Organ entsteht. Gelegentlich erscheint statt der Vulva das Kreuzmotiv. Wachs- und Eisenkröten besitzen mitunter einen menschlichen Kopf (**Abb. 104**).

Die konische Eingussöffnung für das flüssige Wachs diente der fertigen Votivkröte als Fuß zum Aufstellen. Bei den Wachskröten sind die Füße stets zur Seite gestreckt und nach oben gewinkelt. Die Bauchseite ist meist glatt, gelegentlich schuppig oder mit vielen kurzen, senkrechten „Haarstrichen“ versehen. Den Eisenkröten hängt bisweilen ein geschmiedeter Ring am Maul, der die Aufhängung an eigens dafür vorgesehenen Metallgestellen oder Gittern ermöglichte (**Abb. 105**). Bei den Eisenkröten liegen die Füße meist eng am Bauch an. Ansonsten unterscheiden sie sich aber kaum von den Exemplaren aus Wachs oder Holz. Seltener kommen einfache Votivkröten aus gebogenem Eisen- oder Silberblech vor (**Abb. 106; 107**).

---

<sup>370</sup> Nach Anschauung der mittelalterlichen Medizin ist die Gebärmutter übermäßig mit Blut gefüllt und muss daher von Zeit zu Zeit durch einen Aderlass gereinigt werden. Unterleibsbeschwerden wurden vor allem auf übles Blut in der Gebärmutter zurückgeführt. Vgl. ASSION, PETER: Das Krötenvotiv in Franken, a.a.O. S. 65ff.

Die ältesten literarische Belege über Votivgaben in Deutschland datieren ins 10. Jahrhundert.<sup>371</sup> Die Votivkröte ist ein vergleichsweise junges Phänomen. Eine Eisenkröte wird erstmals 1506 erwähnt, die Wachskröte lässt sich seit 1588 belegen.<sup>372</sup> Es ist von Beginn an von einer parallelen Verwendung verschiedener Materialien auszugehen.

Seit ihrer Entdeckung für die Volkskunde gegen Ende des 19. Jahrhunderts hat die Opferkröte wie kaum ein anderes Votiv Interesse gefunden.<sup>373</sup> Als dringendste Frage kristallisierte sich die Herkunft des Votivs heraus, zu deren Erklärung verschiedene Richtungen eingeschlagen wurden. Karl von Spieß, einer der frühen österreichischen Votivforscher, sah die volkstümliche Vorstellung von der „Krötennatur“ der Gebärmutter als originäres Motiv für das Entstehen der Votivkröte.<sup>374</sup> Ferner sah Spieß mythenhaltige Überlieferungen aus der Märchen- und Sagenwelt beteiligt. Wesentlich war für ihn das Verwandlungsmotiv, wie es par excellence im Grimmschen Erlösungsmärchen vom Froschkönig vorkommt. Den sagenhaften Gestaltwandel deutete er als Parallele zum zyklischen Mondgeschehen.<sup>375</sup> Im Weiteren verwies Spieß auf Amulette, die Mond und Kröte motivisch miteinander verbinden. Diese oft nur wenige Zentimeter großen, silbernen „Mondkrötenamulette“, die noch um 1900

---

<sup>371</sup> ASSION, PETER: Das Krötenvotiv in Franken, a.a.O. S. 47. Zitat aus einer Chronik des 10. Jahrhunderts. Eine Frau erhielt im Traum die Aufforderung am Grab der Hl. Ida eine Wachshand zu opfern („Ut instar semivivae manum ceream formando exprimeret et ad Sanctae Idae tumulum deferet“).

<sup>372</sup> HÖFLER, MAX: Votivgaben beim St. Leonhardskult in Oberbayern, a.a.O.

<sup>373</sup> Ebd. S. 109ff.; DERS.: Friedhofskröten, a.a.O. S. 123ff.; BLIND, EDMUND: Gynäkologisch interessante „Ex-voto“, a.a.O. S. 69ff.; ANDREE, RICHARD: Votive und Weihegaben des katholischen Volkes in Süddeutschland, Braunschweig 1904; ANDREE-EYSN, MARIE: Volkskundliches aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet, Braunschweig 1910; THILENIUS, GEORG: Kröte und Gebärmutter, in: Globus 87, Berlin 1905, S. 105 - 110.

<sup>374</sup> SPIESS, KARL VON: Die Kröte, ein Bild der Gebärmutter, a.a.O. S. 212f.

<sup>375</sup> „Die Gebärmutter umschließt als eine hässliche Hülle das Kind, das im Dunklen und Verborgenen heranwächst. Aus der Umhüllung tritt das Kind durch die Geburt zu Tage. Dieser Vorgang entspricht dem Abstreifen der hässlichen Krötenhaut. (...) Die Kröte ist der Schwarzmond. Aus ihr kommt allmählich wie aus einer schwarzen Haut der Lichtmond hervor.“ SPIESS, KARL VON: Die Kröte, ein Bild der Gebärmutter, a.a.O. S. 213f; 215.

in Unteritalien getragen wurden, zeigen gewöhnlich die Mondsichel mit der Kröte, vereinzelt befindet sich das Tier in einer gefalteten, kreisförmigen Einrahmung oder sitzt oben auf einem Ring (**Abb. 108**).<sup>376</sup> Erwin Richter versuchte später diese mond-mythologische These mit Betrachtungen zum graduellen Eindringen antik-astrologischer Lehren in die spätmittelalterliche Medizin zu festigen.<sup>377</sup> Die angebrachte Frage, ob diese Amulette frauenspezifisch waren, bleibt bei Richter und Spieß unbeantwortet. Auch zur Datierung äußern sie sich nicht.<sup>378</sup> Festzuhalten bleibt der Versuch, die Kröte über die Verbindung mit dem Mondgeschehen dem Uterus sinnbildlich gleichzusetzen.

Den Weg über die archäologischen Quellen nahm in den 1960er Jahren Alois Gulder, indem er sich auf die „vom Neolithikum bis in das späte Mittelalter herrschende Anschauung“ berief, nach der das „menschliche Leben aus einem im Unterleib des Weibes lebenden und sich erst allmählich zum Kinde wandelnden krötenähnlichen Wesen“ entstehe.<sup>379</sup> Allerdings kann er keine Schriftquellen anführen, die diese „Anschauung“ untermauern. Als wichtigsten Beleg gibt Gulder einen bronzzeitlichen Grabfund des 11. vorchristlichen Jahrhunderts aus Niederösterreich an, den er als „Frauenkröte von Maissau“ anspricht (**Abb. 109**). Der Rücken der kleinen Tonfigur ist in naturalistischer Weise einer Kröte nachgebildet, die Bauchseite gibt die Gestalt einer Frau mit akzentuierten Geschlechtsteilen wieder. Gulder sah die Frau in einer Gebärhaltung oder Koitusstellung dargestellt. In der Votivkröte, bei der die Frau auf ihre Vulva reduziert erscheint, kommen Gulder zufolge frühgeschichtliche Darstellungsformen nochmals zum Durchbruch. Für ihn verkörpert das Votiv

---

<sup>376</sup> Amulette erstmals dokumentiert bei BELLUCI, GIUSEPPE: *Un capitolo di psicologia popolare, Il feticismo primitivo in Italia*, Perugia 1907, S. 36. Danach wiederholt abgebildet und besprochen, zuletzt bei HIRSCHBERG, WALTER: *Frosch und Kröte in Mythos und Brauch*, a.a.O. S. 95.

<sup>377</sup> RICHTER, ERWIN: *Einwirkung medico-astrologischen Volksdenkens auf Entstehung und Formung des Bärmutterkrötenopfers der Männer im geistlichen Heilbrauch*, a.a.O. S. 380ff.

<sup>378</sup> Spieß hat vor dem Ersten Weltkrieg einige solcher Amulette in Italien erworben. HIRSCHBERG, WALTER: *Frosch und Kröte in Mythos und Brauch*, a.a.O. S. 100.

<sup>379</sup> Ebd. S. 36.

das noch nicht ausgereifte menschliche Kind, gleichsam das vorgeburtliche Krötenstadium des Menschen.<sup>380</sup>

Unter Einbeziehung des weltweit verbreiteten völkerkundlichen Vergleichsmaterials kam 1980 der Kulturanthropologe Walter Hirschberg zum Schluss, dass das Motiv allgemein für Fruchtbarkeit und Leben steht.<sup>381</sup> Diesen Sinngehalt sah Hirschberg auch in der Maissauer „Frauenkröte“ verbildlicht.

Hans Hipp berief sich in seiner Auseinandersetzung mit der Herkunftsfrage auf die erwiesene Gestaltanalogie zwischen Kröte und Uterus. Tatsächlich ähnelt die Oberfläche der Kröte (der Motivkröte) dem Organ, wobei die Füße den vier Hauptmutterbändern entsprechen.<sup>382</sup> Daneben sind Uterus und Plazenta von warzenartigen Gebilden bedeckt, wie sie in ganz ähnlicher Form auf der Krötenhaut vorkommen. Für Hipp stellte sich das Motiv als eine Art tierisches Äquivalent zum Organ dar. Hierin liegt eine mögliche Antwort darauf, weshalb gerade die Kröte im Motivbrauch mit dem Uterus respektive mit dessen Leiden in engster Beziehung gesehen wurde.

Der überzeugendste Weg zur Erklärung der Opferkröten führt über volkstümliche und gelehrte Ideen vom organischen System des Menschen. Diese sind insofern aufschlussreich, als sie von einer tierischen Natur der Gebärmutter ausgehen, durch die das Organ in der Lage ist, ein autonomes Leben im menschlichen Körper zu führen. Man war überzeugt, die Gebärmutter könne sich frei bewegen und zu anderen Organen „kriechen“ und dort Krankheiten und Schmerzen verursachen. Selbst bis hinauf in den Hals zu steigen, traute man dem Organ zu. Konrad von Megenberg empfahl gegen das „grimmen im leib“ mit Wolfsblut und -kot vorzugehen, um damit

---

<sup>380</sup> GULDER, ALOIS: Die urnenfelderzeitliche „Frauenkröte“ von Maissau in Niederösterreich und ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund, a.a.O.

<sup>381</sup> HIRSCHBERG, WALTER: Kröte = Gebärmutter?, a.a.O. S. 3 - 33, bes. S. 12f.

<sup>382</sup> Vgl. HIPPE, HANS: Motivgaben, a.a.O. S. 54f.

die „Permutter“ zu beruhigen.<sup>383</sup> Das Volk sprach später vom „Auf- und Absteigen der Mutter“ oder, drastischer formuliert, „von der Beermutter gebissen“.<sup>384</sup> Der Glaube, die Gebärmutter sei ein lebendiges Gebilde, gewissermaßen ein Lebewesen im Lebewesen, greift auf sehr viel ältere, vorchristliche Lehren zurück. So schildert schon Plato den Uterus als ein nach Befruchtung begehrlisches Tier, das, wenn seine Begierde nicht befriedigt werde, sich ungehalten zeigt und im Körper der Frau umherzuwandern beginnt.<sup>385</sup> Angstgefühle und Atemnot seien dann die Folgen. Eine dem arabischen Arzt Serapion zugesprochene Handschrift aus dem 9. Jahrhundert greift das Bild der „wandernden“ Gebärmutter erneut auf und beschreibt detailliert, wie das Organ durch gute und schlechte Gerüche zurück in seine normale Position gelockt werden kann.<sup>386</sup> Den gleichen Effekt versuchte die Klostermedizin durch Beschwörungen zu erreichen. In einer aus dem 10. Jahrhundert stammenden medizinischen Handschrift der Stiftsbibliothek St. Gallen wird die Gebärmutter („matrix“) unter Anrufung Gottes und aller Heiligen beschworen, an ihren Platz zurückzukehren, sich nicht von dort zu bewegen und der Magd Gottes („N.“) keine weiteren Schmerzen zuzufügen.<sup>387</sup> Bis dahin war, wohlgemerkt, von der Kröte als „Gebärmutter-Tier“ noch nicht die Rede.

Dass man aber dennoch explizit die Kröte für wehenartige Schmerzen und Krämpfe verantwortlich gemacht hat, beweist indirekt die Schilderung einer „Krötengeburt“ in der um 1200 verfassten mittelhochdeutschen Versnovelle „Moriz von Craûn“, in der

---

<sup>383</sup> BARGHEER, ERNST: Eingeweide. Lebens- und Seelenkräfte des Leibesinneren im deutschen Glauben und Brauch, Berlin/Leipzig 1931, S. 416.

<sup>384</sup> NIKUI, AHMAD: Die Kröte in der Geschichte der Medizin, a.a.O. S. 57; THEOPOLD, WILHELM: Hab ein kostbar Gut erfleht. Ein Essay über Votivmalerei, München 1977, S. 16ff. ASSION, PETER: Das Krötenvotiv in Franken, a.a.O. S. 73f. Im vorderen Odenwald waren nachfolgende Redensarten bis in die jüngste Zeit gebräuchlich: „Dich soll die Krott heit petze!“ (kneifen, beißen) und „Dem fehlt ke Krott!“ (kerngesund).

<sup>385</sup> Plato, Timaios, 91 B f. Zitiert nach Henricus Stephanus (Paris 1578) entsprechend der Ausgabe von Burnett, I. (Oxford 1899 - 1906). BARGHEER, ERNST: Eingeweide, a.a.O. S. 419.

<sup>386</sup> Serapion d. Ä. (eigentlich Jahja Ibn Serafiun). Vgl. BERNFELD, WERNER: Eine Beschwörung der Gebärmutter aus dem frühen Mittelalter, a.a.O. S. 272ff.

<sup>387</sup> BERNFELD, WERNER: Eine Beschwörung der Gebärmutter aus dem frühen Mittelalter, a.a.O. S. 272ff. „N.“ bezeichnet die hier nicht näher genannte erkrankte Frau.

vom römischen Kaiser Nero die Rede ist, der wissen wollte, wie es einer Schwangeren zumute sei.<sup>388</sup> Sein Arzt gibt ihm ein „pulver“ zu Schlucken, woraufhin dem Kaiser „eine krete wuchs in sînem magen“. Von Schmerzen gepeinigt, lässt er sich aus dieser prekären Situation eilig wieder befreien. Am Ende kriecht das Tier aus dem Neros Schlund ans Tageslicht. Das törichte Ansinnen des Kaisers steht hier im Kontext eines historischen Abrisses der antiken Ritterschaft von ihren Anfängen in Griechenland unter Julius Caesar bis zum Niedergang unter Nero. Letzterem sei, da verantwortlich für den Zerfall, ein ehrloser, ja „viehischer“ Charakter zu Eigen. Der „Wurm“ (Kröte), der ihn hier im Inneren quält, gleicht einer christlichen Höllenstrafe.

Für Rudolf Kriss stellte sich die Kröte im kaiserlichen Magen noch als Bild der Gebärmutter dar, was aber angesichts der Schilderung, dass das Tier selbst durch den Hals „geboren“ wird, nicht überzeugt.<sup>389</sup> Diesen Aspekt einbeziehend sprach sich Alois Gulder für die Identifikation „Kröte = Fötus“ aus.<sup>390</sup> Doch die heftige, den „Wirt“ quälende Bewegung der Kröte und insbesondere das Emporsteigen lassen hier mehr an die Krankheitszeichen des „wandernden“ Organs denken als an ein ungeborenes Kind, das gemeinhin keine größeren Beschwerden verursacht. Hilfreich erweist sich die Information, dass in der bäuerlichen Kultur der deutschsprachigen Länder noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Glaube an schmarotzende Kröten

---

<sup>388</sup> Der wahrscheinlich einer altfranzösischen Vorlage folgende Text ist lediglich in der großen Ambraser Pergamenthandschrift Kaiser Maximilians aus dem 16. Jahrhundert überliefert, und dies in einer Übertragung ins Frühhochdeutsche. Zitiert nach: SCHRÖDER, EDWARD (Hg.): *Zwei altdeutsche Rittermaeren*. Moriz von Craon (Craûn); Peter von Staufenberg, Berlin <sup>2</sup>1913. Vgl. BARGHEER, ERNST: *Eingeweide*, a.a.O. S. 417. Bargheer macht auf eine ähnliche, ältere Geschichte aus der Kaiserchronik (Mitte 12. Jh.) aufmerksam, in der es heißt: „durch sînen hals obene brast / ain chrote vil braitiu.“

<sup>389</sup> KRISS, RUDOLF: *Das Krötenvotiv*, a.a.O. S. 32ff.

<sup>390</sup> GULDER, ALOIS: *Die urnenfelderzeitliche „Frauenkröte“ von Maissau*, a.a.O. S. 24; 39.



und Frösche verbreitet war.<sup>391</sup> Es hieß, Froschlurche könnten durch Trinken von schlechtem, d.h. mit Laich verschmutztem Wasser in den menschlichen Körper gelangen und sich dort lange Zeit einnisten. Als Parasit, „Krötenalp“ genannt, lastete man dem Tier im Bauchraum lokalisierte Krankheiten an. Ferner machte man den dämonischen „Krötenalp“ für Fehlgeburten und Anomalien bei Neugeborenen verantwortlich. Im deutschsprachigen Alpenraum war noch um 1900 der Ausdruck „verkrottet“ für körperbehinderte Kinder verbreitet.<sup>392</sup>

Festzuhalten bleibt, dass Neros Kröte als Peinigerin agiert, sie ist sogar in der Lage sich „aufzublähen“ wie ihre realen Artgenossen. Der Umstand, dass es ein Pulver ist und nicht der Laich, aus dem das Tier entsteht, kann mit den verschiedenen volksmedizinischen Anwendungen von gedörrten und pulverisierten Kröten und Fröschen in Zusammenhang steht. Wichtiger ist die Tatsache, dass hier ein Mann, noch dazu eine historische Gestalt mit christenfeindlichem Ruf, eine ureigene weibliche Angelegenheit zu imitieren verlangt. Eine Paradoxie und Hoffart, für die der Kaiser qualvoll büssen muss. Die Schilderung belegt die gedankliche Verbindung der Kröte mit dem „Geburtsvorgang“. Beim Mann wächst sie im Magen heran und wird durch den Schlund „geboren“.

An ein männliches Äquivalent zum beißenden „Gebärmutter-Tier“ dachte vielleicht bereits Konrad von Megenberg als er für die Beruhigung einer „Permutter“ Tierkot anrät. Tatsächlich glaubten Männer an eine eigene „Gebärmutter“ („Beervatter“), die im Körper umherschweift und rumort. Den ersten sicheren Beleg dafür erhalten wir

---

<sup>391</sup> Vgl. ASSION, PETER: Das Krötenvotiv in Franken, a.a.O. S. 70. BÄCHTOLD-STÄUBLI, HANNS: „Kröte“, in: HWDÄ, Bd. 5, a.a.O. Sp. 609. Siehe dazu auch DIMT, GUNTER: Frösche, Kröten, Salamander, a.a.O. S. 255. Dimt zitiert eine Eintragung im Mirakelbuch von St. Wolfgang (1726): „Anna Röhrlin, ein ledige Dienst-Magd in Saltzburgischer Stadt Lauffen, hat ein gleiche Plag, (...). Als sie fünffzeihen Jahr lang grossen Schmertzen und Beissen im Magen gelitten, verlobte sie sich auf St. Wolfgang mit einer Wallfahrt und Opfer-Tafel: nach drey Tagen hatte sie eine Erbrechung und warffe ein gantze Brut der Laich-Fröschen von sich, kame hierauf zur vorigen Gesundheit (...).“

<sup>392</sup> Vgl. DIMT, GUNTER: Frösche, Kröten, Salamander, a.a.O. S. 256.

aus einer zwischen 1429 und 1455 entstandenen Beschreibung des oberbayrischen Heilbades Adelholzen, in der es heißt:

*„Wann den Mannsperson das Grimmen haben, das gemeine Volks es per errorem die Beermutter, andere aber, so was Verständigeres reden wollen, und wissen, daß der Mann keine Beermutter haben, den Vatter nennen.“* <sup>393</sup>

Ungeachtet des gelehrten Ratschlags, haben Männer, wie aus den an allen Wallfahrtsstätten geführten Mirakelbüchern hervorgeht, stets nur von einer „Beermutter“ gesprochen, wegen der sie das Motiv opferten. Die entsprechenden Mirakelsprüche, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen und in denen erfolgte Heilungen festgehalten sind, erweisen sich für Mann und Frau austauschbar:

*„Georg Spengen von Niederlauterbach hat die Beermutter gar sehr gebissen, da verlobt er sich ein Beermutter hie zu lesen allheer, ist entlich nach dem Gelübt mit jm besser worden.“* <sup>394</sup>

*„Walburg Heiflin von Unterschönbach hatt die Beermutter 14 tag hefftig gebissen, verlobt sich derhalben mit einer wächs in Beermutter (...).“* <sup>395</sup>

Auffallend bei den Krötenopferungen der Männer ist ihr periodisches Auftreten. In Inchenhofen nehmen sie beispielsweise gegen Ende des 16. Jahrhunderts für einige Jahre stark zu. Überzeugend ist der hier von Peter Assion gesehene Zusammenhang mit einer Ruhrepidemie in Bayern.<sup>396</sup> Die typischen Symptome der Krankheit wie

---

<sup>393</sup> Adelholzen ist das älteste Heilbad Bayerns (seit 959). Zitat erstmals bei SCHMELLER, JOHANN ANDREAS: Bayerisches Wörterbuch. a.a.O. S. 261: „die mutter in im ist aufgestanden (er hat) auch plut geharnet sieben ganze wochen ...“ (1491).

<sup>394</sup> HIPPE, HANS: Motivgaben, a.a.O. S. 57. Eintragung von 1588 (Inchenhofen).

<sup>395</sup> Ebd. S. 54. Eintragung von 1592 (Inchenhofen).

<sup>396</sup> ASSION, PETER: Das Krötenmotiv in Franken, a.a.O. S. 73. Vgl. HIPPE, HANS: Motivgaben, a.a.O. S. 57. Ferner wurden Krankheiten, die mit Blutungen (Darm, Blase) einhergingen, auf die aufsteigende, beißende „Beermutter“ zurückgeführt.

Darm- und Nierenkoliken, Darmblutungen und Krämpfe, lastete man der „auf- und absteigenden Beermutter“ an.

Die Männer haben das Krötenopfer allgemein früher aufgegeben als die Frauen. Den Glauben an eine männliche „Beermutter“ hat die Volksmedizin im frühen 19. Jahrhundert endgültig ad absurdum geführt. Zuletzt diente die Votivkröte nur noch den Frauen zur Heilsuche bei Uteruskrebs und Unfruchtbarkeit. In Walldürn ist das Ende des Opferbrauchs gleichsam an der Größe der Votive abzulesen. Dort „schrumpften“ die Wachskröten im Laufe des 19. Jahrhunderts vom Maß des realen Tieres bis auf nur wenige Zentimeter. Diese winzigen Kröten wurden zuletzt, d.h. in den 1920er Jahren, nicht mehr offen verkauft, sondern gehörten zu den Beständen „unter dem Ladentisch“.<sup>397</sup>

Eine engere Gebrauchsbedeutung als die Votivkröte besaß das „Stacheligel“-Votiv. Es wurde ausschließlich bei Schmerzen an der Gebärmutter geopfert (**Abb. 110**). Die vielen, nach allen Seiten zeigenden Stacheln sollten die vom Organ ausgehenden Schmerzen darstellen.<sup>398</sup> Zu sehen ist das Krankheitszeichen erstmals auf einer Votivtafel von 1685 aus Ulten (Südtirol), mit der sich eine „muttersieche“ Frau der Gottesmutter „verlobte“.<sup>399</sup> Bekannt sind Exemplare aus Holz, Eisen und Wachs.<sup>400</sup> Im Gegensatz zur Opferkröte fand der „Stacheligel“ nur in Tirol Verbreitung. Es kommt vor, dass „Stacheligel“ und Opferkröte zu einem Votivgegenstand verschmolzen. Dann bildet statt einer Kugel eine (Holz-)kröte den Kern, der meist mit kurzen Eisennägeln besteckt ist. Die im örtlichen Brauchtum verankerten Vorstel-

---

<sup>397</sup> ASSION, PETER: Das Krötenvotiv in Franken, a.a.O. S. 74.

<sup>398</sup> BARGHEER, ERNST: Eingeweide, a.a.O. S. 412.

<sup>399</sup> HEIN, WILHELM: Die Opfer-Bärmutter als Stachelkugel, in: Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 10, Münster 1900, S. 424f.

<sup>400</sup> Exemplare aus Holz sind oft fleischfarben angemalt, die Stachel angeleimt. Mehrheitlich stammen die „Stacheligel“ (auch „Stachelkugel“) aus St. Leonhard- und St. Veit-Kapellen (Südtirol, Vintschgau, Pustertal). Der „Igel“ erscheint ferner als Motiv auf Votivtafeln. Vgl. HEIN, WILHELM: Die Opfer-Bärmutter als Stachelkugel, a.a.O. S. 224f. Hein erläutert u.a. ein Votivbild von 1685 aus Ulten in Südtirol.

lungen, insbesondere den Igel als sexuelles Wesen betreffend, haben zur Ausbildung dieser Mischform beigetragen.<sup>401</sup>

Die Opferkröte ist ohne die zeitgleichen volkmedizinischen Praktiken nicht denkbar. Der Ruf des realen Tieres, ein ausgesprochen toxisches Tier zu sein, das wiederum - gemäß der Signaturenlehre - Gift aus Krankheitsherden herauszieht, ließ die Kröte für lange Zeit zu einer favorisierten tierischen Arznei werden. Noch um 1900 handelten deutsche Apotheken mit „Krötenmumien und -pulver“.<sup>402</sup> Die geglaubte Heilkraft der Kröte vermischte sich im katholischen Motiv mit der Anschauung vom frei beweglichen „Gebärmutter-Tier“, das in Frau und Mann rumort.

Die Motivkröte war dem Uterus zwar zugeordnet, aber mit diesem nicht gleichgesetzt. Vielmehr war sie Abbild des dämonischen „Gebärmutter-Tiers“ („Krötenalp“) und als solches Krankheitssignum, primär für gynäkologische Leiden. Gemäß der sympathetischen Praxis wehrte das Bild der Kröte eben jene krank machende Kreatur ab, die es verkörperte.

Der Vollständigkeit halber seien zwei Motivtafeln vorgestellt, die von der Forschung gemeinhin als repräsentativ für das Krötenbild in der Motivmalerei genannt werden. Anders als beim dreidimensionalen Motiv begegnet dort die Bitte oder der Dank in erzählender, abstrahierender Form, wenn etwa der Votant mit seiner Opfergabe der angerufenen heiligen Instanz gegenübertritt.

---

<sup>401</sup> In der Volksmedizin wurde der Igel besonders als Mittel gegen Krämpfe eingesetzt. Bei „Hysterie“ war im Alpenraum umgangssprachlich die Rede von „Mutterzuständen“. „Hysterische (Wein-)krämpfe“ hießen „Mutterfraisen“ oder „Mutterplage“. Jede unerklärliche nervöse Störung vermutete man in einem Unterleibsleiden. BARGHEER, ERNST: Eingeweide, a.a.O. S. 415f. Allgemein galt der Igel als apotropäisch; wie Kröte und Frosch wird er als Hexentier, Bauopfer und christliches Sündentier beschrieben. Vgl. BÄCHTOLD-STÄUBLI, HANNS: „Igel“, in: HWDA, Bd. 4, a.a.O. Sp. 668ff. Im Märchen erscheint der Igel als Tierbräutigam, der einen Gestaltwandel durchleiden muss. (z.B. „Hans mein Igel“, KHM 108).

<sup>402</sup> DIMIT, GUNTER: Frösche, Kröten, Salamander, a.a.O. S. 254.

Die ältere Holztafel trägt die Jahreszahl 1752 und stammt aus der Waldkapelle in Racklingen nördlich von Obernzell, dem letzten bayrischen Ort donauabwärts hinter Passau (**Abb. 111**). Zu sehen ist links ein kniender und den Rosenkranz betender Mann im Zeitkostüm, der sich an die ihm erscheinende Gottesmutter wendet. Maria und Kind präsentieren sich in der reichen Aufmachung der örtlichen Gnadenbildverkleidung, umfasst von Wolkenbändern. Der in ebenso naiver Manier ausgeführte Votant kniet etwas ungelenk auf dem Boden, seinen Hut hat er abgesetzt und neben sich gelegt. Das „verweisende“ Zeichen ist der Gottesmutter zu Füßen gelegt, eingerahmt von der Aufschrift „EX VOTO“, der Jahreszahl und den nicht ganz sicher zu bestimmenden Initialen des Votanten („J.S.“?). Der Tierleib ist auffallend rund und dem Panzer einer Schildkröte sehr ähnlich. Die für viele figürliche Votivkröten typische Hautzeichnung und die Andeutung der Vulva fehlen. Eigenartige Zutat sind die links und rechts vom Maul oder von den Augen sitzenden strahlenförmigen Fortsätze. Vergleichbares ist bei den figürlichen Votivkröten nicht zu finden. Die Verlängerung des Rückens erinnert wiederum an das fächerförmige konische Postament der Wachskröten.

Erwin Richter spricht das Tier als „Blähkröte“ an und erklärt, der Votant habe sich hier mit „Blähungen oder sonstigen Verdauungsbeschwerden“ an Maria gewandt.<sup>403</sup> Diese Erklärung ist tatsächlich nicht abwegig, denn der „Krötenalp“ wurde auch für Koliken und Winde verantwortlich gemacht. Bereits bei Tabernaemontanus<sup>404</sup> ist dergleichen zu lesen, und selbst Plinius schreibt von der Gebärmutter, „funebri-

---

<sup>403</sup> RICHTER, ERWIN: Einwirkung medico-astrologischen Volksdenkens, a.a.O. S. 376.

<sup>404</sup> Tabernaemontanus, genannt Jacob Theodor (1522 - 1590), *New Kreuterbuch* (1588); erweiterte Fassung erschien 1731 bei J.L. König in Offenbach a.M. Zitiert nach BARGHEER, ERNST: *Eingeweide*, a.a.O. S. 415: „(...) sie erhebt sich/ durchschleufft den gantzen Bauch/ verstopfft darmit die Lufftlöchlen/ dass man nicht Athmen kann/ wirfft also in eusserste noht vnd gefahrt/ mit erweckung mancherley kranckheiten.“

quotiens versa spiritum inclusit“<sup>405</sup>, es sei tödlich, wenn sie sich wende und Luft einschließe. Dennoch ist es unwahrscheinlich, dass Winde für sich Wallfahrt und Votiv motiviert haben, denn das hieße, die Nöte, mit denen sich die Gläubigen an Maria und die Heiligen gewandt haben und die man meist als lebensbedrohlich empfand, zu verharmlosen. Das Krötenopfer betraf neben den Frauenleiden so ernstzunehmende Zustände und Krankheiten wie Koliken, Darmverschlüsse und -krebs.

Was es mit der „Blähkröte“ aber tatsächlich auf sich hat, veranschaulicht die jüngere Tafel von 1769, die aus der Annenkapelle in Sulzbach bei Nürnberg stammt (**Abb. 112**). Dargestellt ist eine Votantin, die sich mit Bitte oder Dank an die Mutter Mariens wendet. Die Hl. Anna, mit Buch ihre Tochter unterweisend, thront auf einem Wolkenberg inmitten irdischer Architektur. Das in der linken unteren Bildecke zu sehende Tier zeigt alle Merkmale einer Schildkröte: Rundpanzer, kurzer Schwanz, spitzer Kopf und Füße mit Krallen. Im Votivbrauch ist dieses Tier nicht unbekannt, wie die Kröte tritt es in Bildfigurationen mit dem Genitalbereich auf, jedoch weniger häufig.<sup>406</sup> Die Verwechslung der sich im Umriss ähnelnden Tiere stellt ein generelles Problem der modernen Betrachtung dar, und selbst einige der figürlichen „Votivkröten“ stellen sich bei näherer Betrachtung als Schildkröten heraus.

Die Ähnlichkeit der Schildkröte auf der Sulzbacher Tafel mit der „Blähkröte“ aus Racklingen ist frappierend und erklärt in der Folge den scheinbar aufgeblähten Leib. Demnach kam die Schildkröte - wie die Kröte - für Frau und Mann gleichermaßen als Krankheitssignum in Frage. Für beide Votivformen zog man das plastische Bild vor, das als Massenware die billigere Alternative darstellte.

---

<sup>405</sup> Plin. nat. 11, 37.

<sup>406</sup> Zur Verbindung der Schildkröte mit dem Themenkomplex Frau und Geburt siehe SPIESS, KARL VON: Die Kröte, ein Bild der Gebärmutter, a.a.O. Sp. 212: „Aus Alt-Bayern sind Gebildbrote in Form von Schildkröten bekannt, die als Wochenbettbrote und beim Kindstaufschmause verwendet werden.“ (1914).

## 8. ERGEBNISSE

Die Untersuchung spannt den Bogen vom vergöttlichten Tier (Ägypten) über die widergöttliche Kreatur hin zum profanen Schmuckobjekt. Ihre Wassernatur brachte die Froschlurche zunächst in den Symbolkreis von Fruchtbarkeit und „Sumpftezeugung“. Die antiken Berichte vom „Gift“ der Drüsensekrete und die beobachtete Nachtaktivität gaben ersten negativen Assoziationen Raum.

In der frühen Kirche vertrat die Figur des Frosches vorzugsweise die Irrgläubigen, Häretiker, Dichter und Eitlen, welche sinn- und endlos Laut geben, aber auch die bösen Mächte. Die aus dem arttypischen Verhalten der Froschlurche abgeleiteten Eigenschaften wie List, Feigheit und Falschheit sowie die einschlägigen Bibeltex-te brachten den Frosch auf Dauer in den Bannkreis des allgemein Gott- und Lebensfeindlichen. Beurteilungen aus vorchristlicher Zeit wurden in diesem Kontext aufgegriffen und verschärft. Die Deutung auf die Häretiker respektive auf die jeweiligen Glaubensfeinde erfuhr, obgleich literarisch häufig bemüht, kaum Verbildlichung; nur im Rahmen der Apokalypse-Thematik und in der Emblematik ist sie anzutreffen. Demgegenüber liegen nur wenige literarische Belege für den von der Sakralkunst favorisierten Sünden- und Vanitaszusammenhang vor.

Die Assoziation der Froschlurche mit Geburt, Sterben und Wiederbelebung, welche anhand der ägyptischen „Froschlampen“ fassbar wird, blieb nur bis ins frühe 5. Jahrhundert lebendig. Außerhalb Ägyptens fand diese heidnisch-christliche Bewertung keine Anerkennung. Sie erwuchs aus der Kernfrage der altägyptischen Religion, die um die Entstehung des Lebens und seine Fortdauer über den Tod hinaus kreiste. Der Frosch stellte die sichtbare Erscheinungsform der Heket dar und repräsentierte deren Wesenszüge. Damit wurde das Tier in den Kult einer höheren weiblichen Instanz einbezogen und entsprechend anerkannt. Dass diese Verknüpfung von Frosch und Frau (Göttin) älteren Ursprungs ist und keineswegs nur ein Phänomen der alt-

ägyptischen Religion darstellt, zeigen die eingangs vorgestellten prähistorischen Artefakte auf. Mischwesen aus Frosch (oder Kröte) und Frau spiegeln Glaubensideen wider, die sich um die ureigenen weiblichen Themen (Mutterschaft und Geburt) drehen. Die Widmung solcher Figuren und Amulette einer Göttin respektive *magna mater*, die als Lebensspenderin, Todbringerin und *Regeneratrix* galt, drängt sich hier geradezu auf. Spekulativ bleiben die Rituale, bei denen diese Objekte zum Einsatz kamen. Sicherlich dienten einige als Apotropäum.

Die angenommene Unheil abwehrende Kraft naturalistisch dargestellter Frosch- und Krötenfiguren stellt ein Kontinuum von den prähistorischen Ackerbaukulturen bis in die Neuzeit dar, und das in ganz Europa. Spätestens seit griechisch-römischer Zeit gründete dieser Glauben auf dem sympathetischen Prinzip, nach dem das „Gifttier“ Gift oder allgemein Schädliches („Böser Blick“, Schadenzauber etc.) abzuwehren vermochte. Vor diesem Hintergrund avancierten die Froschlurche zur begehrten Arznei, selbst in christlicher Zeit. Die Zahl der Rezepte und Anleitungen ist kaum zu überschauen und dokumentiert insgesamt die Ambivalenz im Umgang mit diesen Tieren.

Die besondere Beziehung der Kröte zur menschlichen Gebärmutter und den damit zusammenhängenden Krankheiten wird in der Votivkröte anschaulich, die das dämonische und krankmachende „Gebärmutter-Tier“ („Krötenalp“) repräsentiert. Die Auffassung der älteren volkskundlichen Forschung, nach der die alpenländische Opferkröte den menschlichen Fötus symbolisiert, konnte widerlegt werden. Eingegangen wurde ferner auf die Opferung von Votivkröten durch Männer zur Ruhigstellung des gedachten männlichen Äquivalents der Gebärmutter, „Beervatter“ genannt. Die Idee einer „männlichen“ Gebärmutter darf nicht allein der medizinischen Unkenntnis des Volkes angelastet werden, denn hierin äußert sich zweifelsohne die ältere, zuerst an den *transi*-Grabmalen bildhaft gewordene Idee vom „Gewürm“ im Gefolge des Todes, das sich am Leichnam gütlich tut.



Die meisten Krankheiten gingen früher mit einem hohen Todesrisiko einher, und gleichzeitig sah man viele Leiden durch eine dämonische Heimsuchung verursacht. So gesehen machte die Kröte, Synonym für Tod, Fäulnis und dämonische Finsternis, die Lebensbedrohung für Frau und Mann gleichermaßen anschaulich.

Die Opferkröte begegnet innerhalb des katholischen Votivbrauchs als Ausnahmeerscheinung, weil sie stärker als andere Votivformen mit magischen Vorstellungen besetzt war. Dennoch verband sich ihre Opferung mit einer tatsächlichen inneren Devotionshaltung, die wiederum der „echten“ Magie wesenhaft fehlt. Die Idee vom fruchtbaren, weiblich-mütterlichen Tier sowie die spätantike Lehre vom frei umher-schweifenden, „nach Befruchtung begehrliehen“ und „böswilligen“ Organ wurden auf die katholische Opferkröte übertragen. Aber außerhalb des Votivbrauchs fand der „Krötenalp“ keine Verbildlichung; die Steinkröte am Freisinger Domportal, die Hugo Deischl noch als ein der Kaiserin Beatrix gewidmetes Votivbild deutete, steht im apotropäischen Kontext.

Sah man in vorchristlicher Zeit im Frosch den Träger der Kräfte der ihm zugeordneten Gottheit (Heket = Fruchtbarkeit, zyklische Lebenserneuerung; Sabazios = vegetative Fruchtbarkeit) und erfuhr er dementsprechend Würdigung, geriet er aus christlicher Perspektive in den Bannkreis des Teufels, welcher sich gegen Gott auflehnt. Antike Abwertungen, etwa die Klage über den Froschruf und den in der Fabel verarbeiteten Unmut über Feigheit und Hoffart der Tiere, wurden verschärft und im Sinne einer Feindschaft zu Gott ausgelegt.

Die ältesten Frosch-Darstellungen in der kirchlichen Kunst illustrieren das durch den Apokalypse-Bericht vorgegebene Bild vom Froschdämon, der Lüge und Täuschung verbreitet, der also aktiv handelnd in die menschliche Welt eingreift. Mit der phantastischen Fähigkeit des Fliegens begabt und dennoch in der Gestalt dem realen Tier nachempfunden, nähren die Froschdämonen in den Apokalypse-Handschriften das Bild feindlicher, trügerischer Gewalt, die in alltäglicher Tiergestalt die Welt und die Gläubigen bedroht.

In Gestalt der „Luxuria-Kröte“ fand die Kröte im frühen 12. Jahrhundert Eingang in die Bauplastik. Parallel dazu fand die Ablösung von den motivischen Vorgaben des endzeitlichen Geschehens statt. Das Infernalische blieb jedoch weiterhin das Territorium der Froschlurche. Neu, aber vor dem Hintergrund der kirchlichen Sexualethik nicht überraschend, war ihre Aufnahme in das Bildkonzept der Luxuria. Diese Lasterpersonifikation - aus dem Typus der Schlangen stillenden Frau (Terra) entwickelt - nährt, gleich einer satanischen Mutter, das Laster der Wollust. Die Kröten und Schlangen an ihrer Brust und auf der Scham kennzeichnen sie und halten zugleich die Konsequenz der Sünde vor Augen: „Unreinheit“, teuflische Besessenheit und Zerstörung (Verdammnis).

Noch deutlicher tritt das Moment der Strafe bei den Luxuria-Figurationen im Höllenkessel zutage: Im Foltergefäß an der Kathedrale von Bourges steht neben der Luxuria ein Mann mit einer Kröte. Dieser „Krötenmann“, ein Geistlicher, der das Ekeltier schlucken muss, illustriert die Sünde der Gefräßigkeit, die gemäß der zeitgenössischen Lasterlehre in engster Beziehung zur Wollust steht. Etwas Vergleichbares ist innerhalb der mittelalterlichen Sakralplastik nicht mehr zu finden.

Eine Anklage im sexuellen Kontext geht vom „Krötenmann“ nicht aus; die Verbildlichung der Sexualität war fast ausnahmslos auf den weiblichen Akt reduziert und Männer erschienen allenfalls als Bock verkleidet. Auf die Parallelen zum Vorgang des „Krötenschluckens und -ausspeiens“ in der jüngeren europäischen Sagen- und Märchenliteratur ist hingewiesen worden. In der Bildkunst sind entsprechende Beispiele äußerst selten: Wir finden sie bei Hieronymus Bosch, in dessen Höllenbildern Prasser dazu verdammt sind, Kröten, Schlangen und hybride Fischwesen zu verschlingen. Bereits der alttestamentarische Bericht von den ägyptischen Plagen sowie der antike Latona-Mythos kennen den Frosch als Strafmittel für den unbotmäßigen oder törichten Menschen.

Die Bilder an den repräsentativen Kirchenfassaden etablierten die Tiere endgültig als Topos des Satanischen und der Laster (Luxuria und Gula). Die im Physiologus enthaltene positive Deutung des Landfrosches (tatsächlich wohl eine Krötenart) auf die aufrechten Gläubigen und die Märtyrer erfuhr nur ganz vereinzelt bildliche Umsetzung. Das Reichenhaller Froschbild veranschaulicht die Bedrohung des Frosches (der verfolgte Christ) durch den Drachen (Teufel), die zwei Tafelbilder aus dem Kölner Kunstkreis des ausgehenden 15. Jahrhunderts bilden eine symbolische Kooperation mit dem Schmetterling (Regeneration). Größeres Interesse fand der positiv besetzte „vrosch“ in der Emblematik. Dort wird er namentlich auf die Auferstehung bezogen und als kleines, tapferes Tier beschrieben, das sich listig gegen den Angriff der gefährlichen Hydra zu schützen weiß. Daneben werden immer wieder die klassischen Wertungen „Feigheit“, „Geschwätzigkeit“, „Hochmut“ etc. bemüht.

In dem „credda“ oder „krot(t)“ genannten Tier äußert sich diese Ambivalenz in der Anschauung allein aus therapeutischer Sicht, ansonsten betrachten es die Quellen als „Untier“ mit dubiosen Fähigkeiten und Vorlieben, die auf seiner Loyalität zum Versucher gründen. Das sinnlich-abschreckende Bild der Luxuria beeinflusste die kirchliche Propaganda gegen die Häretiker, später auch gegen die Hexen. Die spätmittelalterliche Darstellungsform der Hexe steht der älteren Luxuria nahe, denn hier wie dort stellt Nacktheit respektive Sinnlichkeit ein wesentliches Kriterium für die Ächtung dar. Außerdem treten beide mit Kröte und Schlange auf, wenngleich die Hexe diese Tiere aktiv gebraucht, d.h. zum gefürchteten Schadenzauber einsetzt. Gerade der Umstand, dass die Zauberin die Kröte - und andere Dinge - nach ihren (Eigen-)willen einsetzt, machte sie nach Meinung der kirchlichen und behördlichen Verfolger so gefährlich.

Mit dem Aufkommen der *transi*-Grabmale betrat die Figur der Kröte ein Terrain, das sie über Jahrhunderte nicht verlassen sollte: den menschlichen Leichnam. Gemeinsam mit Wurm, Schlange und Eidechse durchwühlt und zerstört die Kröte das faule Fleisch. Motivisch angeleitet war dieses grausige Treiben durch die mundus-Allegorie, die gegen Ende des 13. Jahrhunderts Gestalt annahm und deren Rückseite den Anblick einer Fauna der Fäulnis bot. Die Übertragung der „Aastiere“ auf den toten Menschen machte die Konsequenz der Sünde und die Endlichkeit der schönen irdischen Hülle für den Betrachter noch schmerzlicher deutlich. Die (Erd-)Tiere auf dem Leichnam versinnbildlichen nicht nur Tod und Endlichkeit, sondern auch die Strafen, welche die Sünder nach ihrem Tod erwarten. Wie das Getier die Hülle anfällt, zerstört und schließlich in „Kot, Staub und Mist“ verwandelt, fällt die Sünderseele der Verdammnis anheim und gelangt dorthin, wo sie ruiniert, d.h. in den Schmutz gezogen und schließlich in ewiger Finsternis gehalten wird. In der Funktion einer Trägerfigur für die Kröte löste der *transi* die Luxuria-Gestalt ab.

Die Bindung der Kröte an den verwesenden Leichnam oder das Skelett ist vom 14. Jahrhundert an bis ins 19. Jahrhundert hinein zu verfolgen. Sie reicht von den transi-Grabmalen über die Totentanz-Darstellungen und Vanitas-Epitaphe und -objekte bis hin zu den Betrachtungssärgen im volksfrommen Brauchtum. Mit der Entmythologisierung des Todes (und des Jenseits) und parallel zu einer Versachlichung des Bestattungswesens im 19. Jahrhundert entschwand das Skelett wie der Tod überhaupt dem öffentlichen Blick - und damit auch die „Aaskröte“.

Die Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts erhob wie die Bauplastik die moralische Hässlichkeit der Kröte zum Gemeinplatz. Die realen Spezifika der Froschlurche dienten dabei als Spiegel, in dem der Mensch das Zerrbild seiner Laster und die dauernde Bedrohung seitens dämonischer Mächte erkennen sollte: Fruchtbarkeit = Wollust, Nachtaktivität und Naturtrieb = Dunkelnatur, Lebensraum = die Niederungen der Seele. Die Lokalisierung an bestimmten Körperteilen hat die Tafelmalerei verhältnismäßig rasch zugunsten neuer Bildformeln aufgegeben. Hieronymus Bosch kehrte noch einmal zur „Luxuria-Kröte“ zurück und kennzeichnete damit auch männliche Sünder.

Das Auftreten der Kröte im Passionsgeschehen als Sinnbild von Verrat und Laster sowie als Kennzeichnung der Widersacher Christi konnte die vorliegende Arbeit an mehreren Beispielen aufzeigen. Über diese Präsenz gaben Monographien und Lexika bislang keine Auskunft. Als Tier, das im infernalischen Bereich seinen Platz hat, entspricht die Kröte wesentlich jenen, die Christus verraten und verspotten.

Mit dem Wandel des Tierbildes vom religiösen Dingzeichen hin zu einer dekorativ-naturwahren Darstellung, wie sie am deutlichsten die Bronzen von Andrea Riccio vertreten, verlieren auch die Froschlurche ihre Funktion als allegorisch-didaktische Sinnbilder. In den Stilleben lebt diese noch für einige Zeit fort, eingebunden in die Klage über die Endlichkeit aller Dinge. Dort sind Frosch und Kröte - und anderes Erdgetier - antithetisch einer reichen, farbenprächtigen Flora gegenübergestellt. Das biblische Etikett der „Unreinheit“ ließ sich dabei gut für die gewählten Szenarien (Waldboden und Grotte) anwenden. Der Platz der Froschlurche ist stets die Erde, in der der Mensch dereinst auch sein Grab findet. Die beinahe obligatorisch mit dem Erdgetier dargestellten Schmetterlinge verkörpern die menschliche Seele, die sich über den gemeinen Grund (Triebe, Leidenschaften etc.) zum Licht erhebt. In den Stilleben erhielt die Kröte eindeutig den Vorzug vor dem Frosch, denn noch immer assoziierte man Erstere stärker mit Zersetzung und den „Schattenseiten“ des menschlichen Daseins.

Das Hauptinteresse der theologischen Betrachtung galt der Kröte als Personifikation animalisch-dämonischer Naturkräfte, die im Menschen wirken. Diese Kräfte fallen bildhaft über den Mensch her und zerstören ihn. Das aus Schlamm geborene Tier vertilgt die menschliche Hülle, wandelt sie um in niedere Natur, und ruft so den Lebenden den „finalen (Erd-)ort“ aller Eitelkeiten in Erinnerung.

Für den „vrosch“, sofern er in den Bildwerken zoologisch sicher zu bestimmen ist, fand man mildere Urteile. Eine Ausnahme stellen die vom Bibelbericht angeleiteten Verbildlichungen dar. Der Frosch ist der Störenfried, den es für die Urbarmachung und Christianisierung einer Landschaft zu vertreiben gilt. In den Heiligenlegenden reicht dafür bereits das Gebet oder die Aufforderung zum Rückzug (oder Schweigen). Im Sündenkontext kommt er kaum vor. Hierin spiegelt sich die Wertungen in den theologischen Schriften, die den „vrosch“ allgemein als das „harmlosere“ Tier gegenüber der „krot“ einstufen.

Die Untersuchung konnte die bekannte Polyvalenz der Tiere noch breiter fächern. Als roter Faden stellte sich der symbolische Bezug der Froschlurche zu Fruchtbarkeit und zum Weiblich-Sexuellen im Allgemeinen heraus, wohl hauptsächlich initiiert durch die Beobachtung des spezifischen Paarungsverhaltens (Paarungsruf - Weibchen trägt Männchen zum Laichplatz - Befruchtung außerhalb des Körpers - Anzahl der Eier) und der von einigen Arten intensiv betriebenen Laichpflege.

### **Eidesstattliche Versicherung**

Ich versichere eidesstattlich, dass ich die vorliegende Dissertation selbständig und ohne Benutzung anderer als der angeführten Quellen und Hilfsmittel angefertigt und die benutzten Stellen als solche gekennzeichnet habe.

Jutta Failing

Griesheim bei Darmstadt, im Dezember 2002



FROSCH UND KRÖTE  
ALS SYMBOLGESTALTEN IN DER KIRCHLICHEN KUNST

B A N D II

INAUGURAL-DISSERTATION  
ZUR  
ERLANGUNG DES DOKTORGRADES  
DER PHILOSOPHIE DES FACHBEREICHS KUNSTGESCHICHTE  
DER JUSTUS-LIEBIG-UNIVERSITÄT GIESSEN

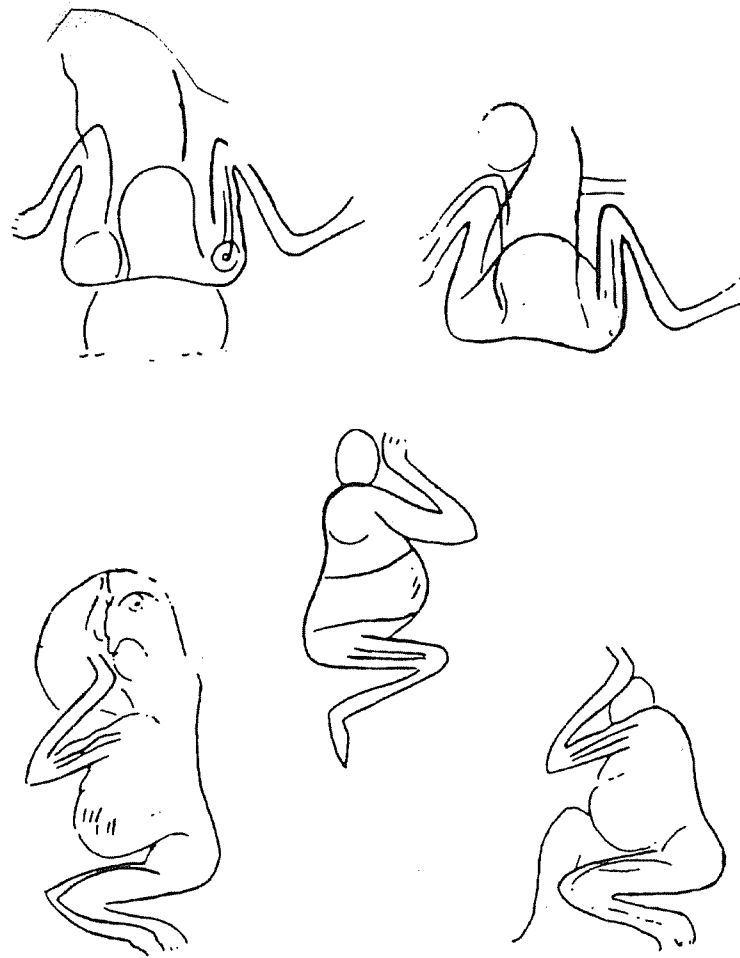
VORGELEGT VON

JUTTA FAILING  
AUS GIESSEN

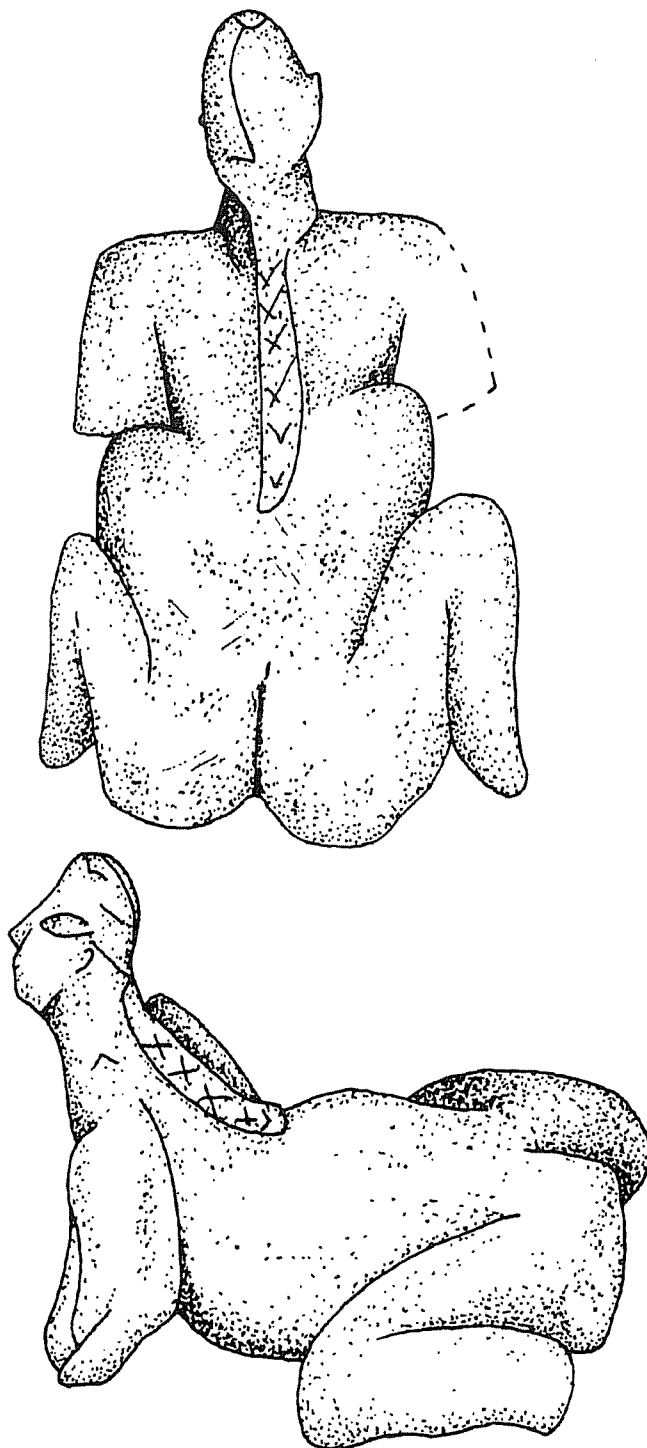
2002

## **BAND II**

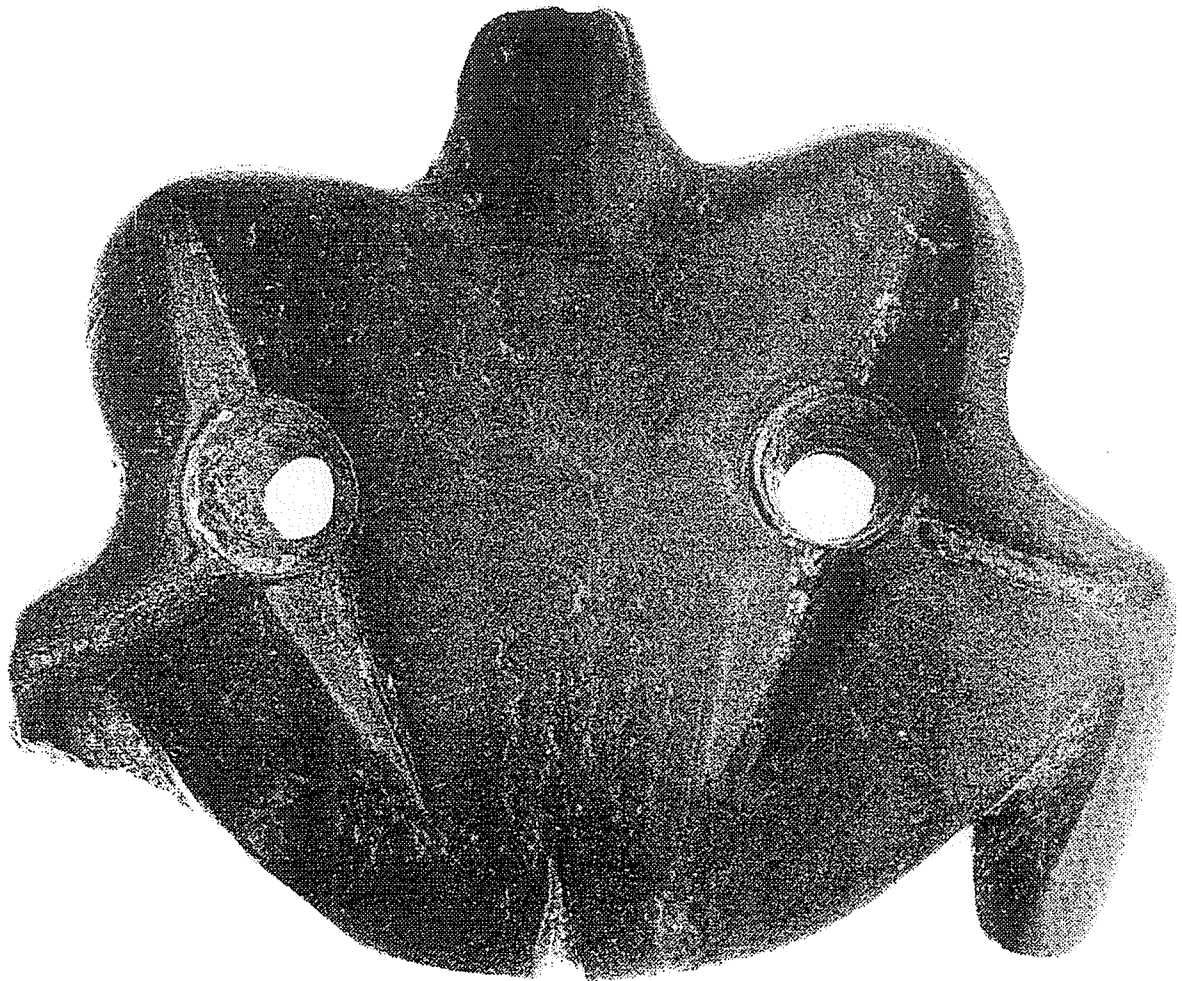
|     |                       |        |
|-----|-----------------------|--------|
| 10. | ABBILDUNGEN           | II-1   |
| 11. | ABBILDUNGSVERZEICHNIS | II-105 |
| 12. | LITERATUR             | II-126 |



**Abb. 1**  
„Froschfrauen“  
Gravierungen auf Tierknochen  
Fundort: Grotte Les Trois Frères, Südfrankreich



**Abb. 2**  
„Froschfrau“  
Oben: Draufsicht  
Ton  
Fundort: Hacilar, Zentralanatolien (Schicht VI, Haus Q. VI. 5)



**Abb. 3**  
Amulett  
Schwarzer Stein, H: 3,2  
Fundort: Achilleion Ib, Thessalien

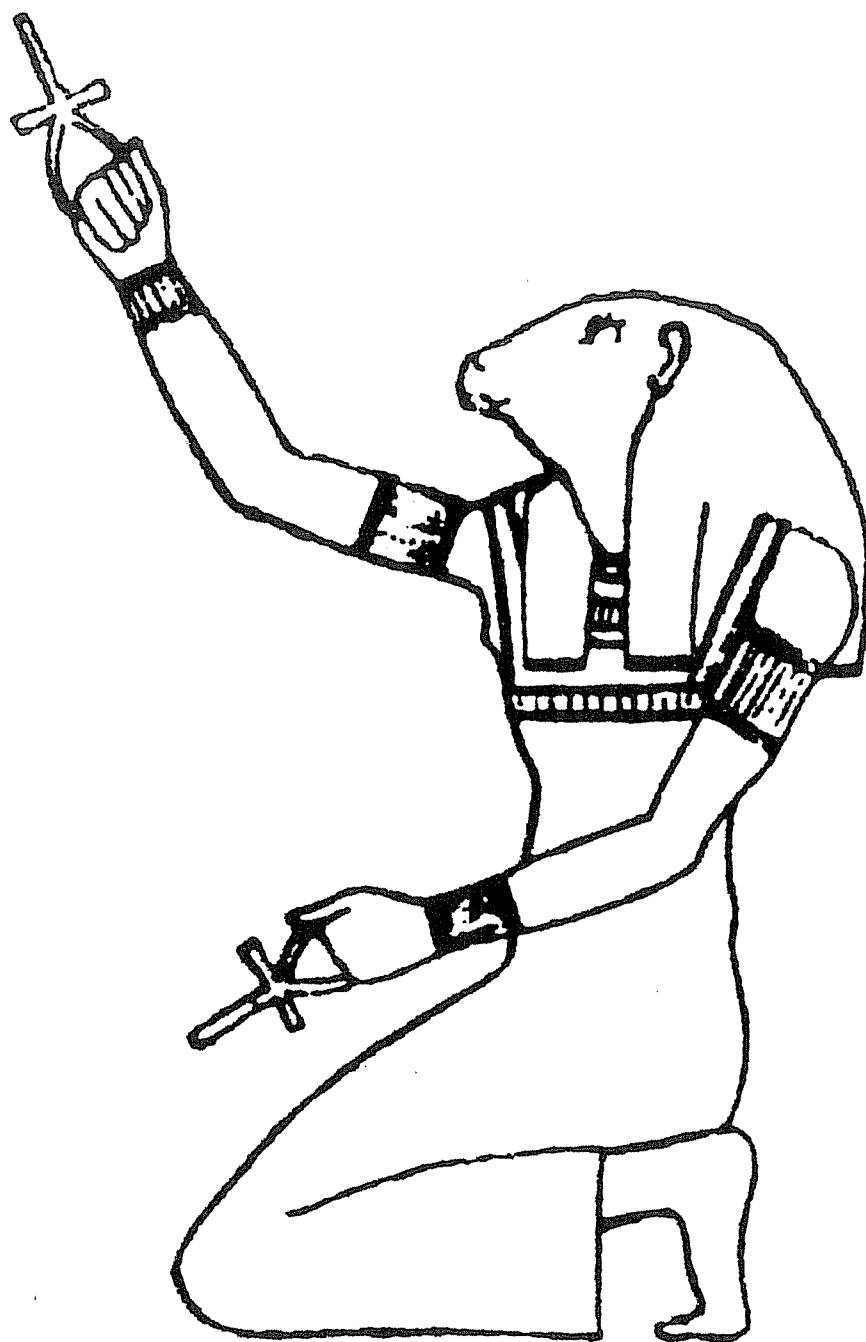
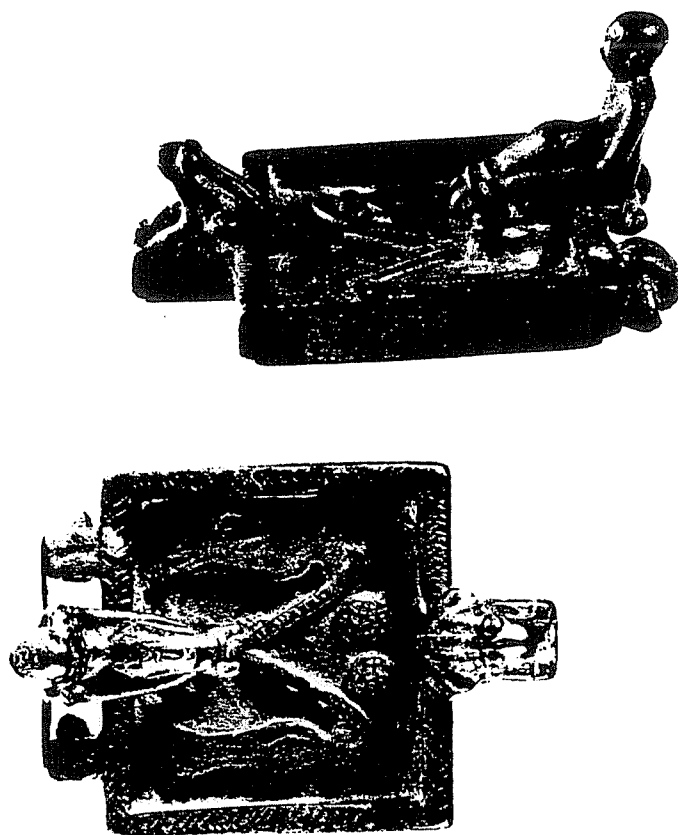


Abb. 4  
Heket



**Abb. 5**  
Opferbecken  
Unten: Draufsicht  
Bronze (Vollguss)  
H: 3,6; B: 5,2; T: 7,3  
Ägypten



**Abb. 6**

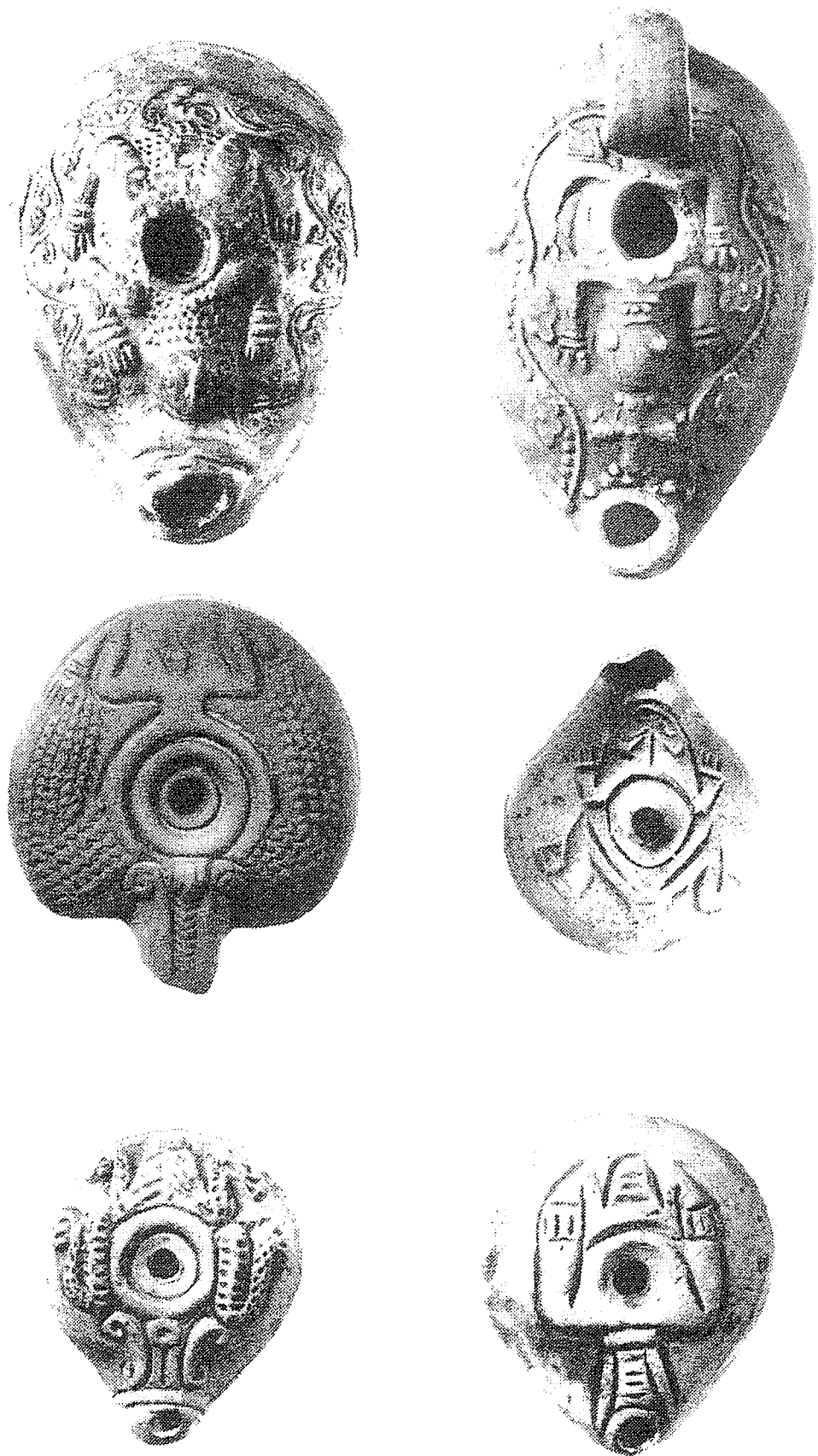
Reliefbilder

Oben: Heket vor der Totenbahre des Osiris

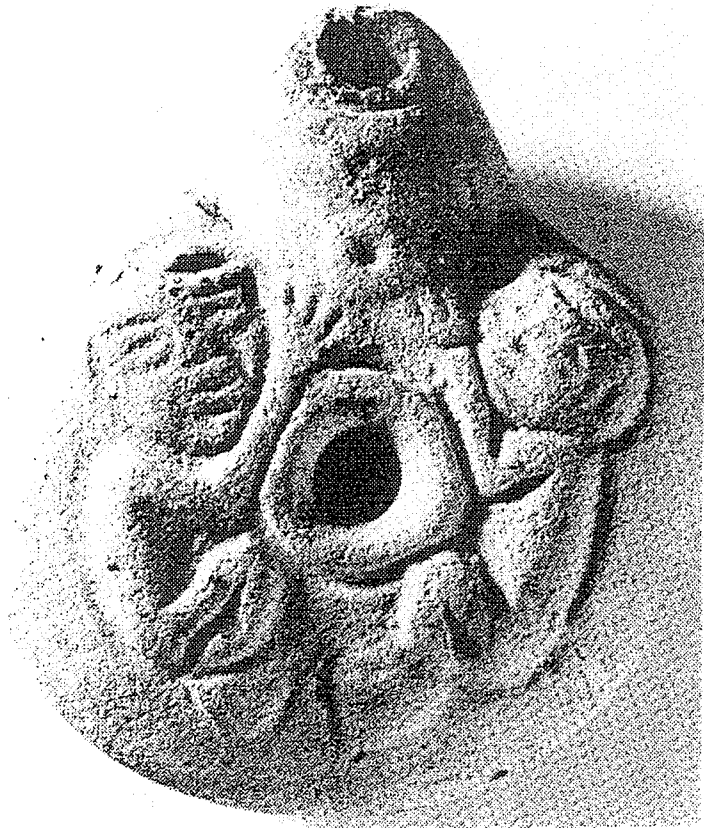
Unten: Frosch am Fußende der Totenbahre

Hathortempel Dendrá/Oberägypten





**Abb. 7**  
Diverse „Froschlampen“  
Ton  
Ägypten



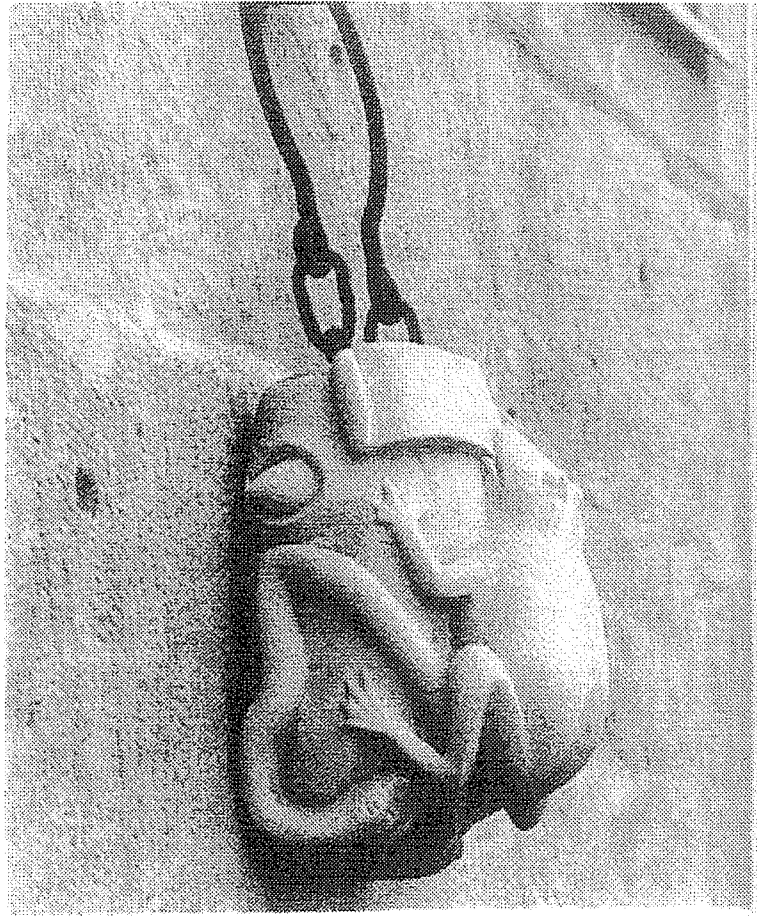
**Abb. 8**  
„Embryonenlampe“  
Ton  
Ägypten



**Abb. 9**  
Entnahme des „Krötensteins“  
Holzschnitt-Illustration aus dem *Hortus Sanitatis*



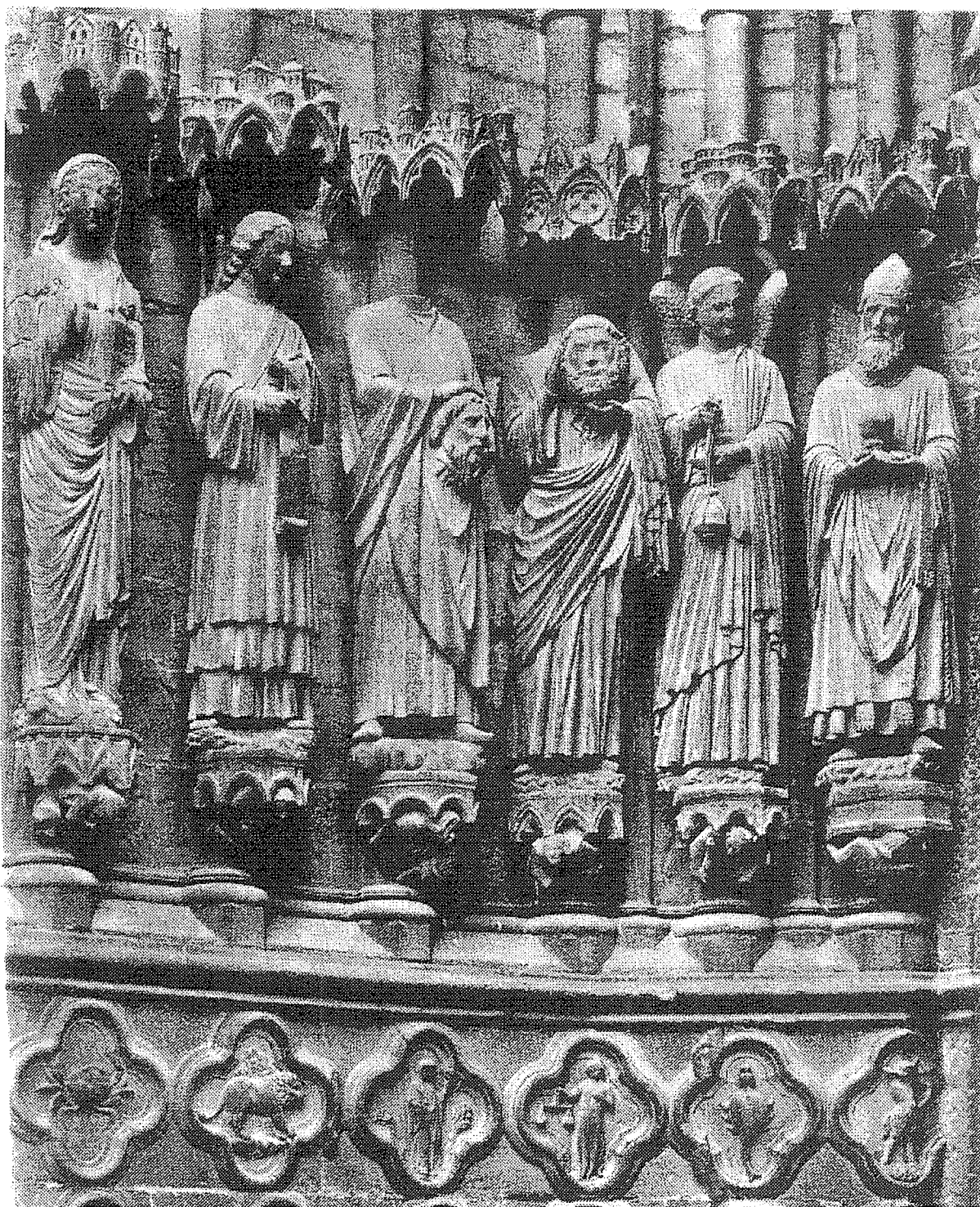
**Abb. 10**  
Eine Hexe füttert ihre Katze und Kröten  
Holzschnitt



**Abb. 11**  
Krötenstein  
Neustadt/Thüringen, Rathaus (Kopie)



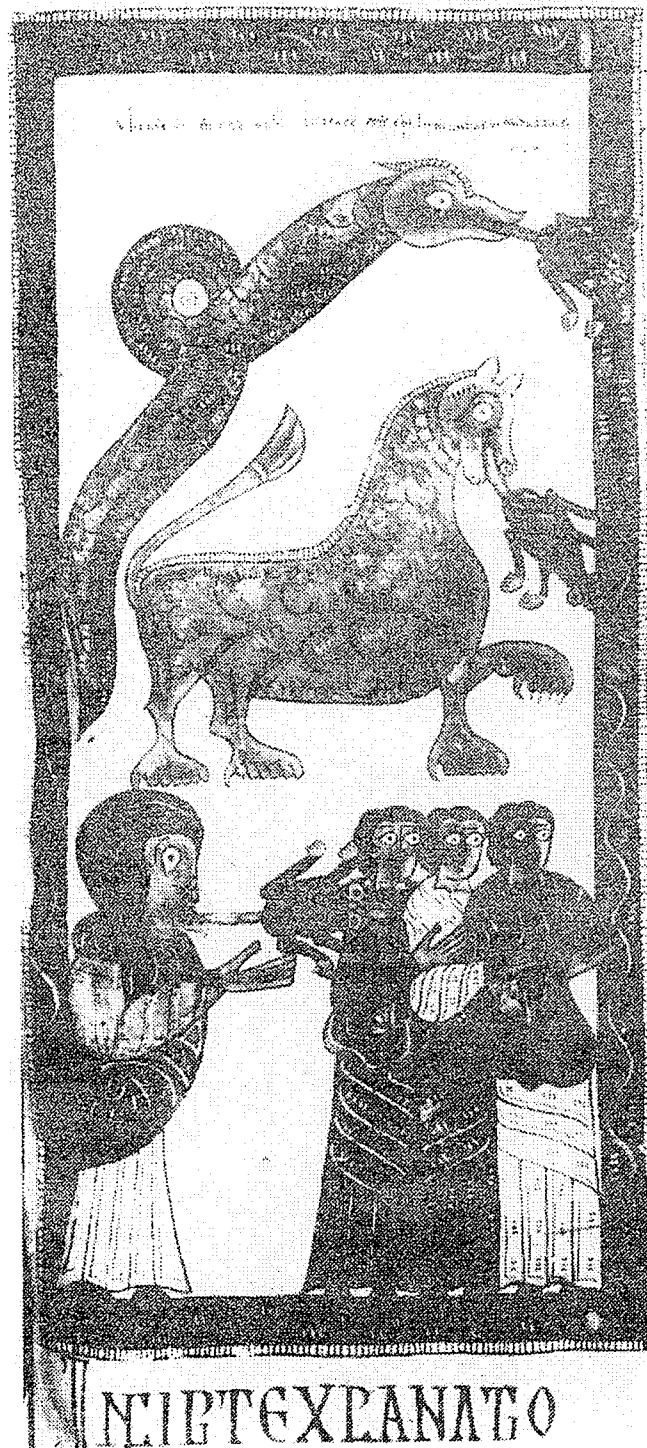
**Abb. 12**  
Hl. Pirmin mit Frosch und Schlange  
Glasgemälde  
Reichenau, Mittelzell, Marienmünster



**Abb. 13**

Hl. Ulphia (Wulfia)  
Amiens (Somme), Kathedrale Notre-Dame  
Westportal, linkes Gewände





**Abb. 14**

Beatus-Kommentar: Aussendung der Froschgeister  
Kastilien (San Millán de la Cogolla ?)

Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, Ms. 2 & II.5, fol. 130r



**Abb. 15**

Trierer Apokalypse: Ausgießung der fünften und sechsten Schale  
Westfränkisch

Trier, Stadtbibliothek, Ms. 567, fol. 51r.



**Abb. 16**

Bamberger Apokalypse: Ausgießung der vierten bis sechsten Schale  
Reichenau

Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 570, fol. 40v.



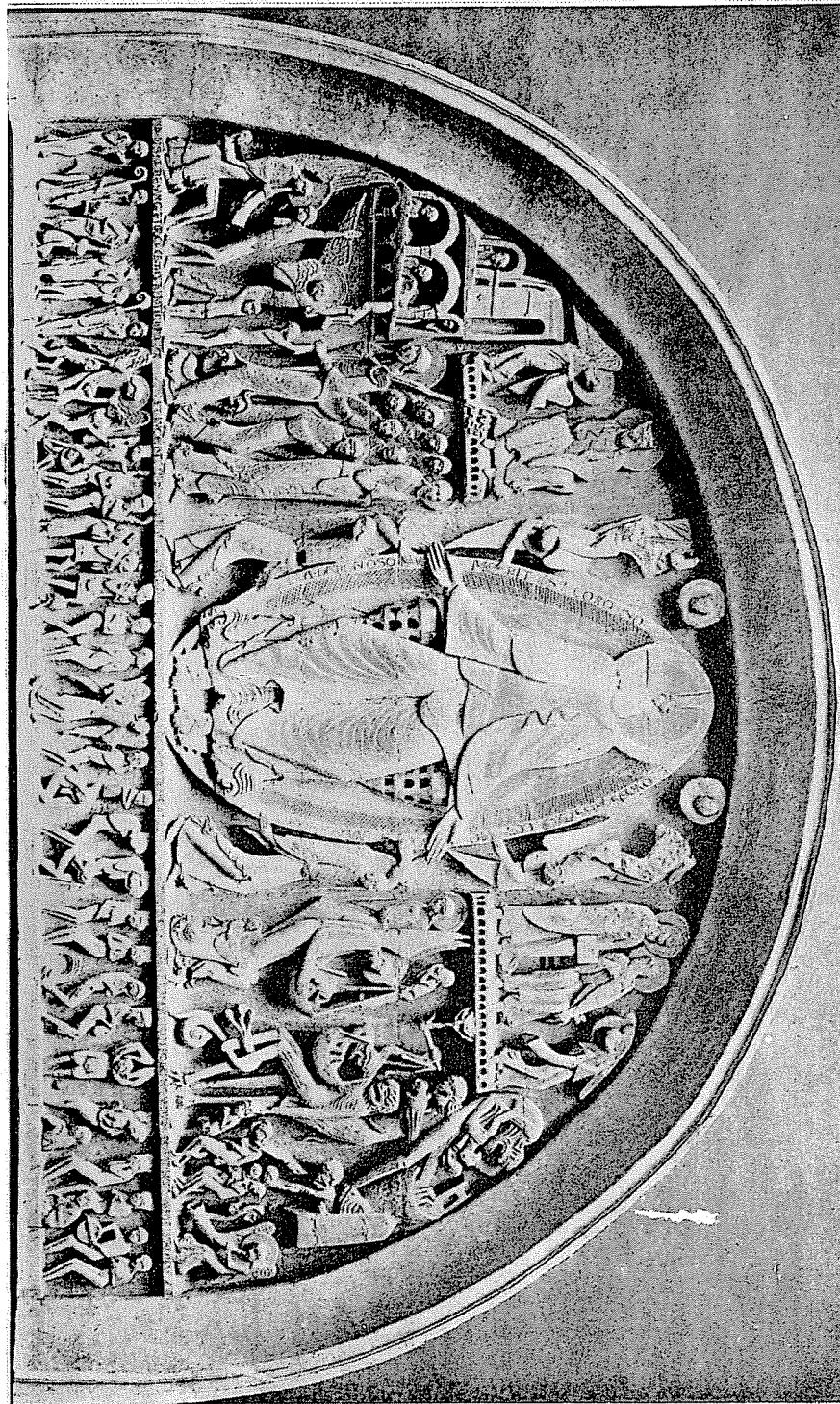




**Abb. 18**  
Erschaffung der Tiere  
Illustration aus dem *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg (IV 2)



**Abb. 19**  
Lucas Cranach d.Ä.  
Erschaffung der Welt  
Vorsatzblatt der Lutherbibel von 1534  
Holzschnitt

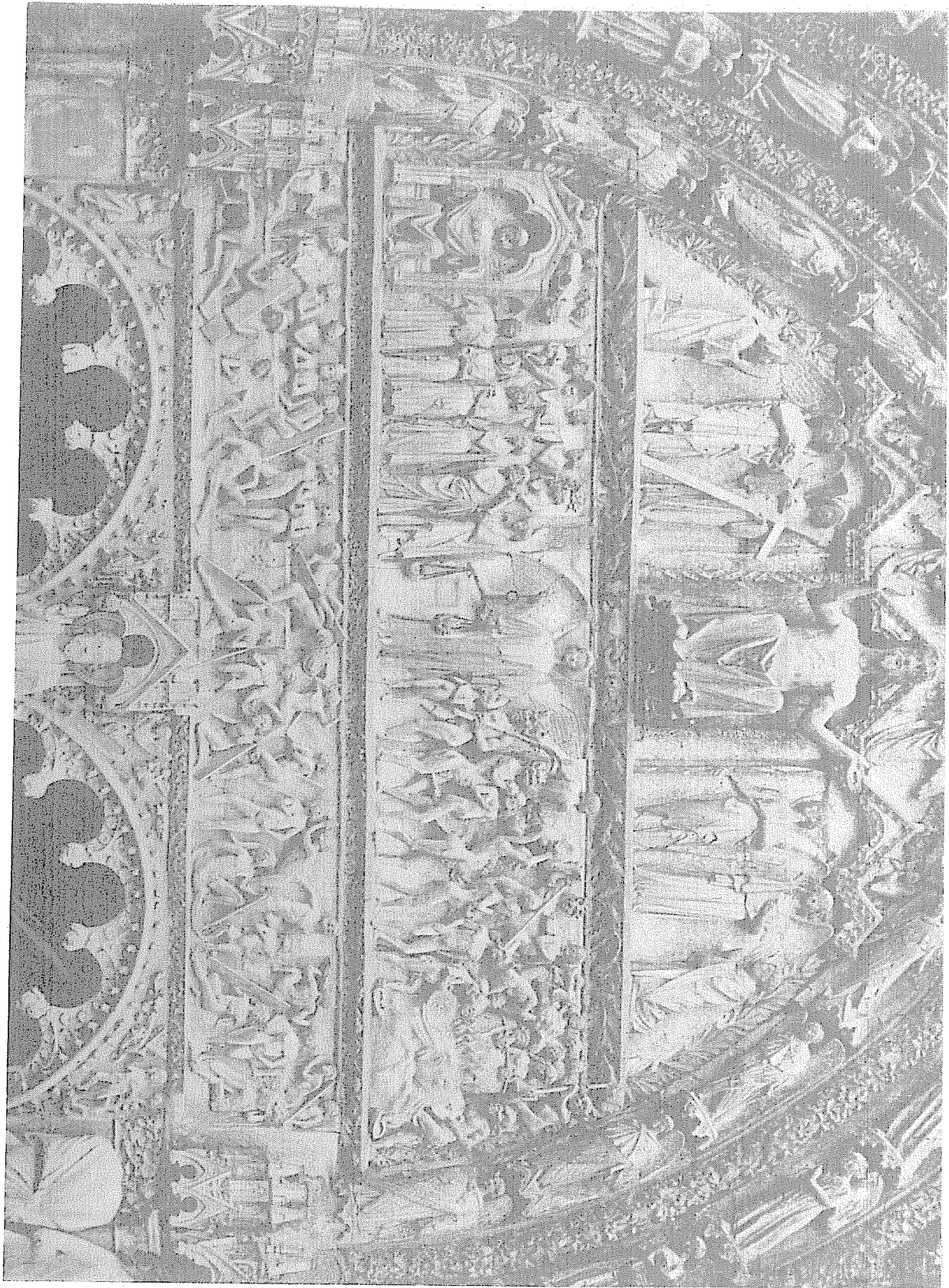


**Abb. 20**  
 Autun (Saône-et-Loire), Saint-Lazare  
 Westportal, Tympanon  
 Weltgericht





**Abb. 21**  
 Autun (Saône-et-Loire), Saint-Lazare  
 Westportal, Tympanon, Detail  
 Dämon mit Kröte

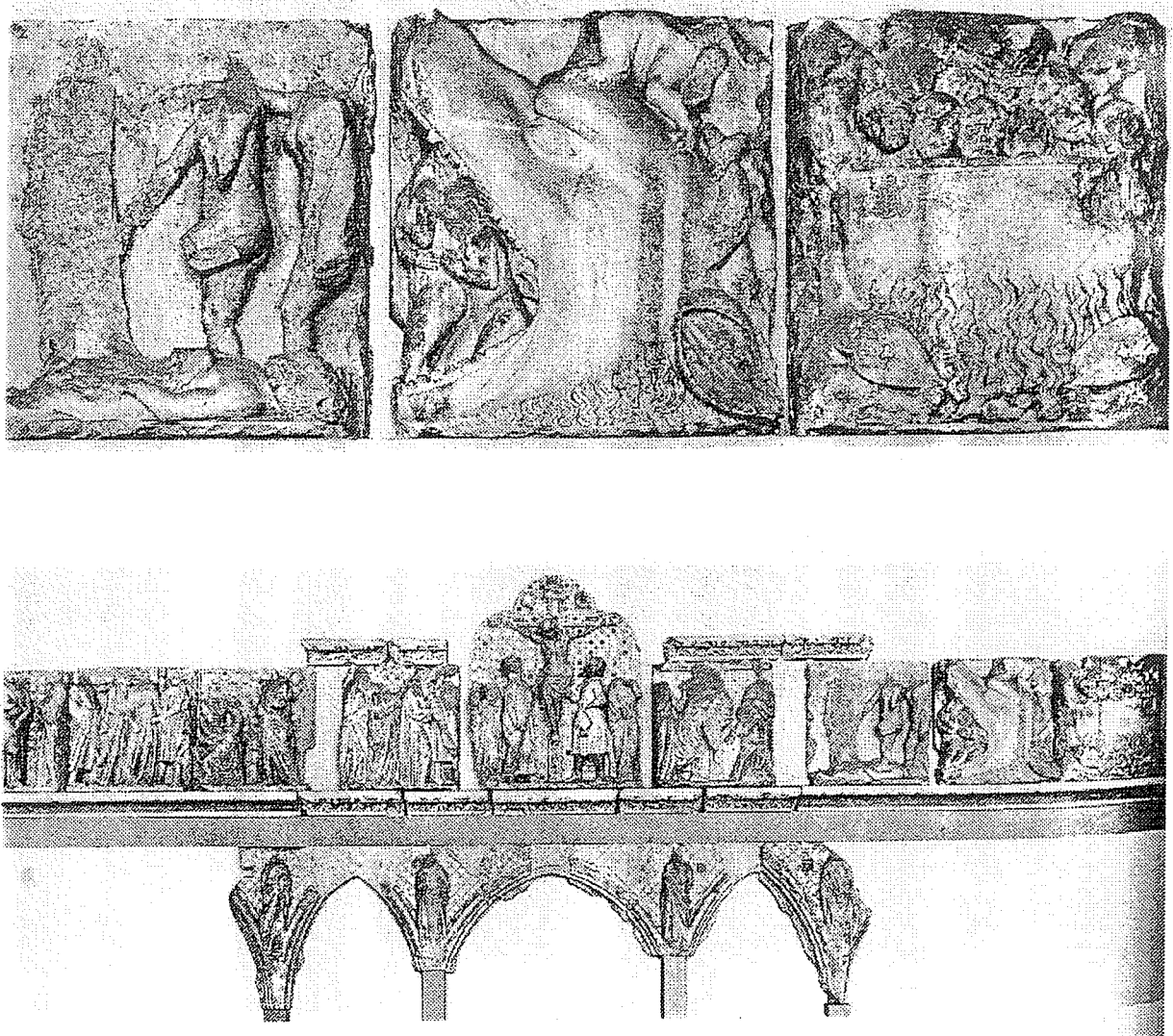


**Abb. 22**  
Bourges (Centre-Val-de-Loire), Kathedrale Saint-Etienne  
Westportal, Tympanon  
Weltgericht





**Abb. 23**  
Bourges (Centre-Val-de-Loire), Kathedrale St-Etienne  
Westportal, Tympanon, Detail  
Höllenkessel mit Verdammten



**Abb. 24**

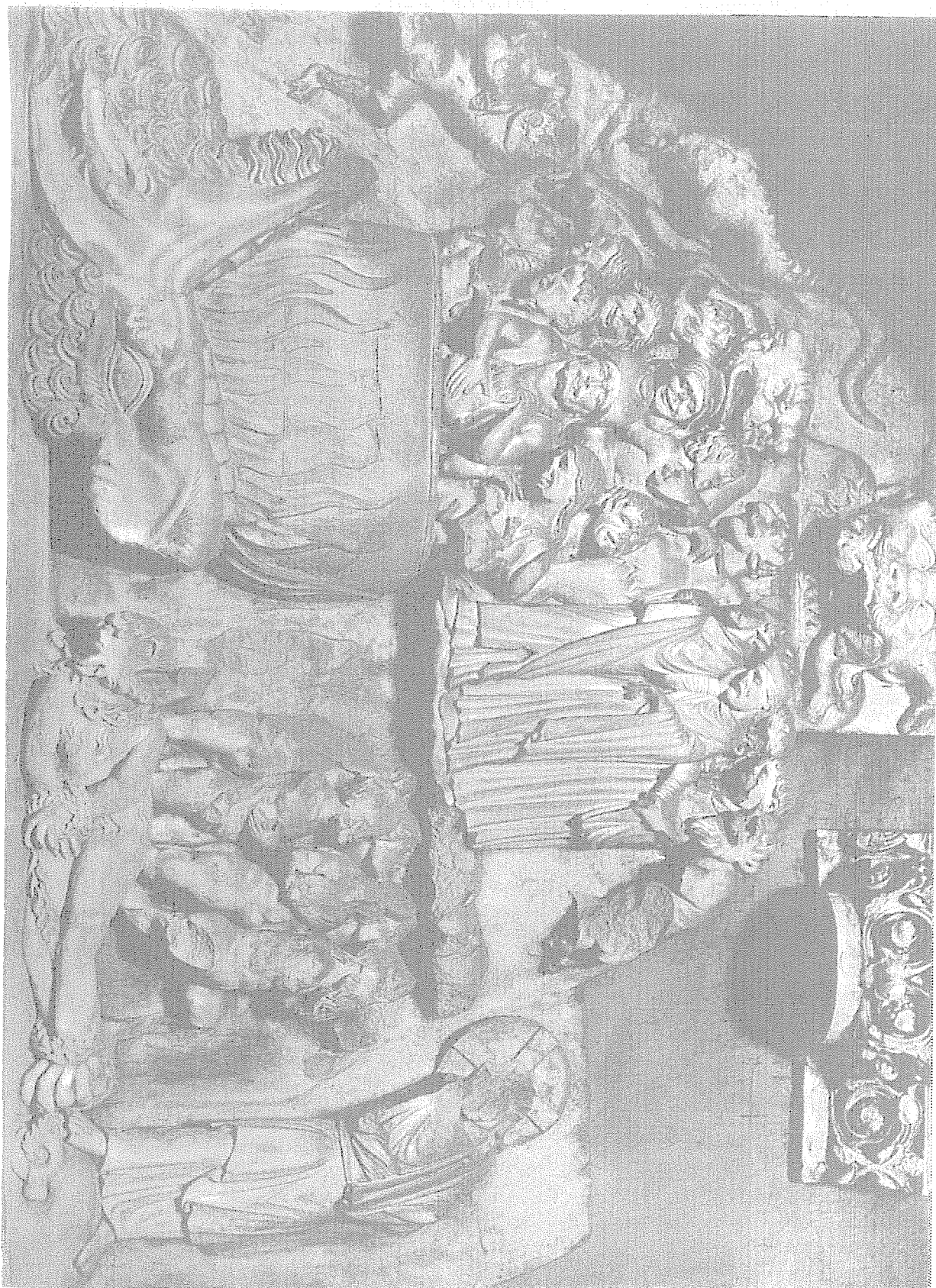
Bourges (Centre-Val-de-Loire), Kathedrale Saint-Etienne

Fragmente des ehemaligen Lettners

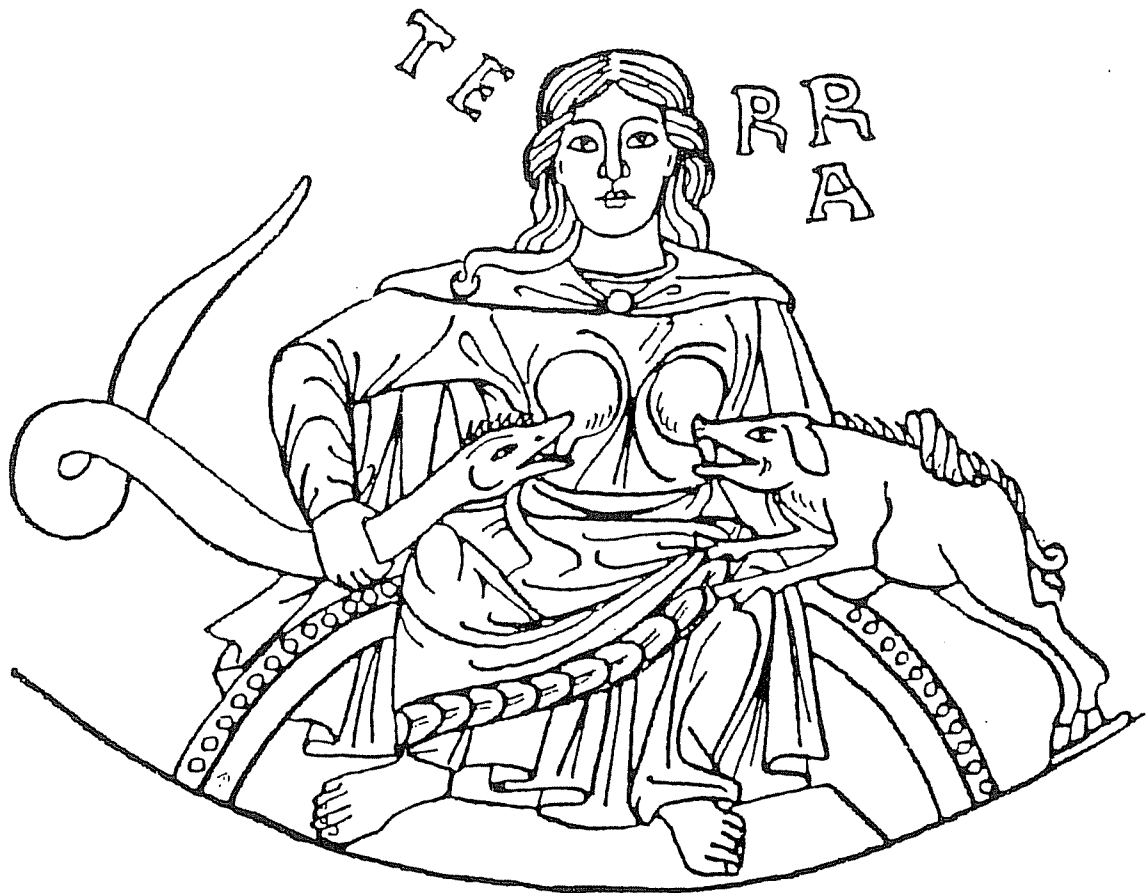
Oben: Vorhölle - Leviathansrachen - Höllenkessel

Unten: Freie Rekonstruktion des Lettners nach Paul Gauchery

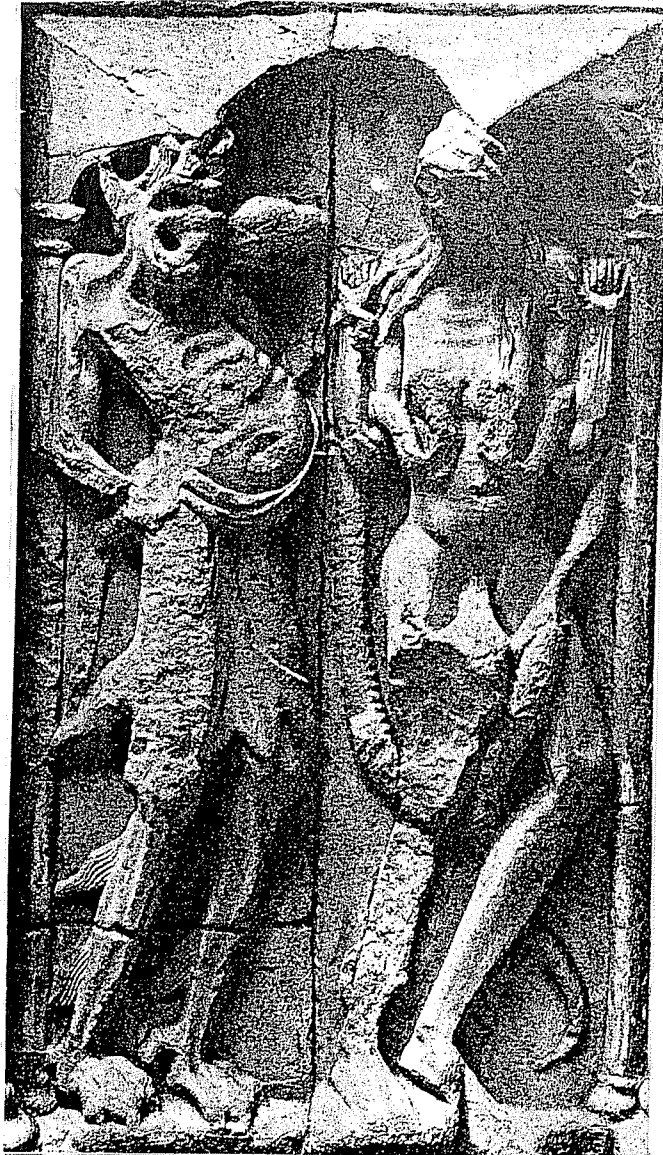




**Abb. 25**  
 Braine bei Soissons (Picardie), Saint-Yved  
 Fragmente des Tympanons: Höllenkessel - Vorhölle



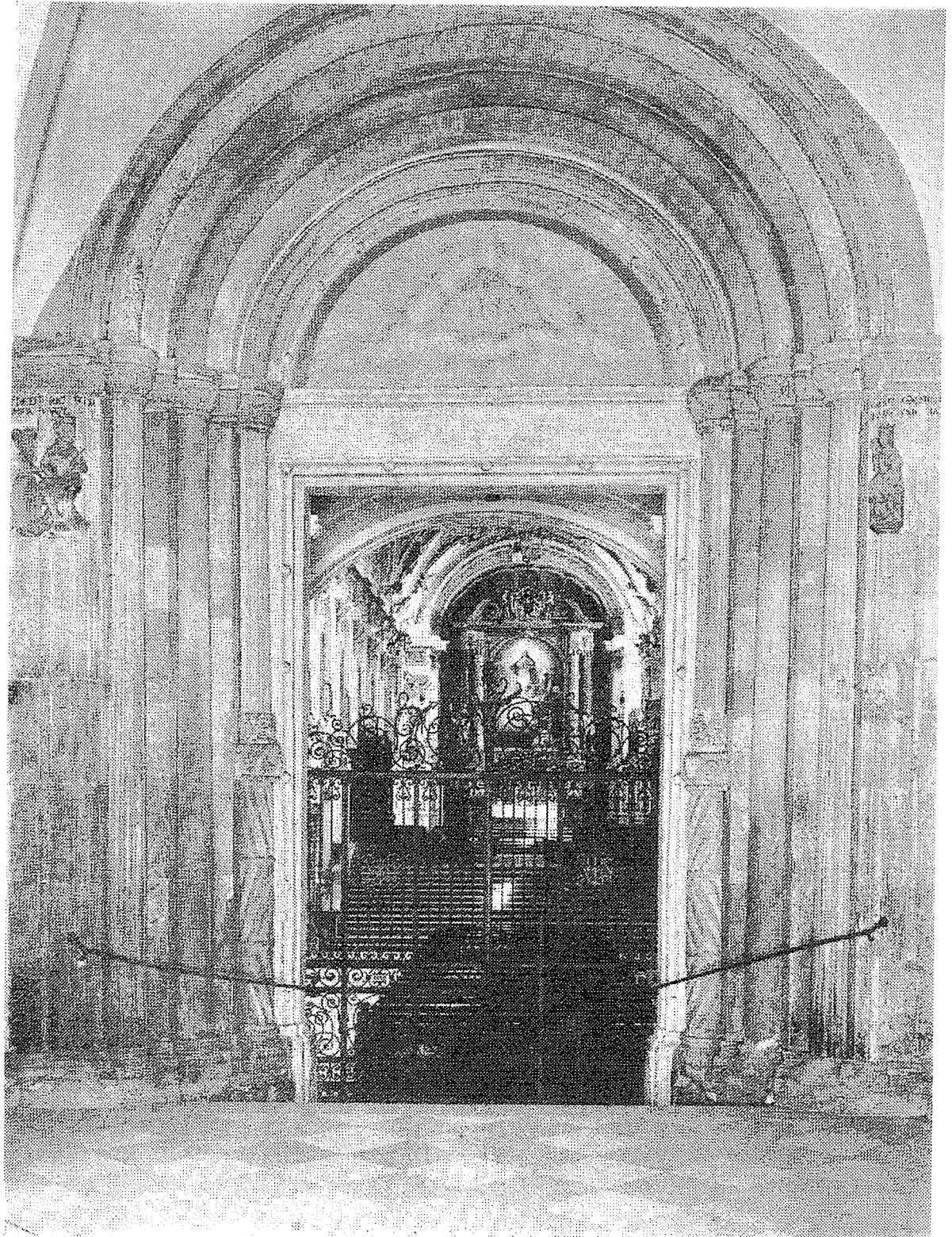
**Abb. 26**  
 Terra mit Schlange und Schwein  
 Limburg/Lahn, Dom  
 Langhaus, Gewölbefresko  
 Nachzeichnung



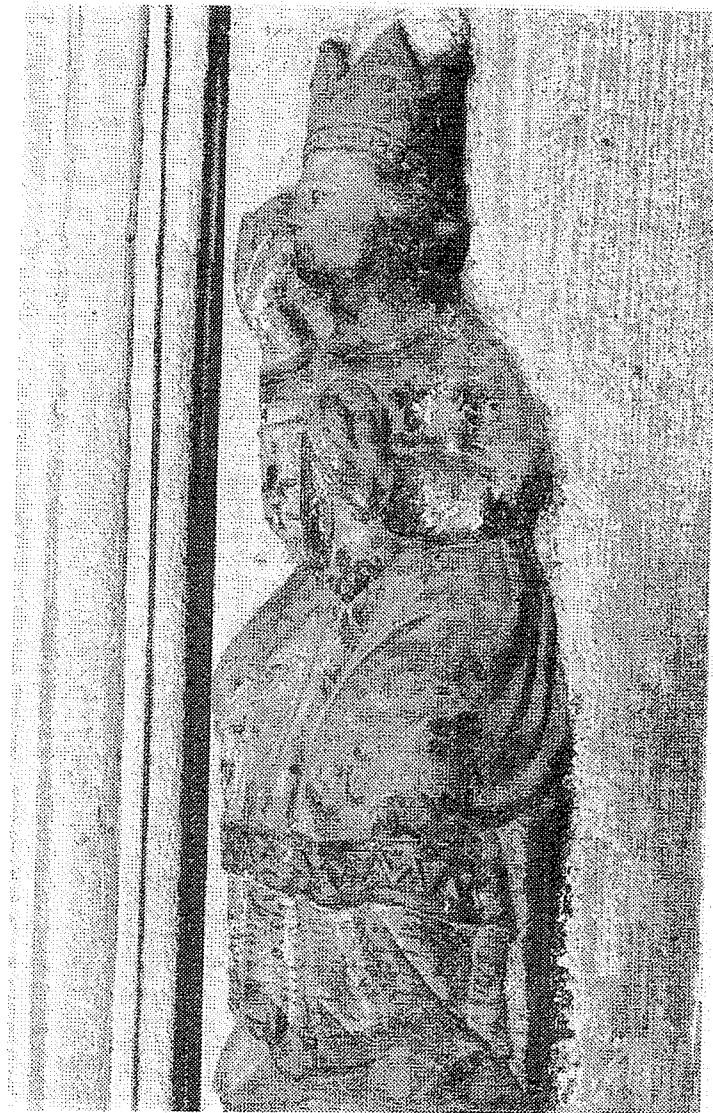
**Abb. 27**

Moissac (Tarn-et-Garonne), ehem. Abteikirche Saint-Pierre  
Südportal, Westwand der Vorhalle, Detail  
Versucher und Luxuria („femme aux serpents“)





**Abb. 28**  
Freising, Dom  
Westportal, inneres Portal der heutigen Vorhalle

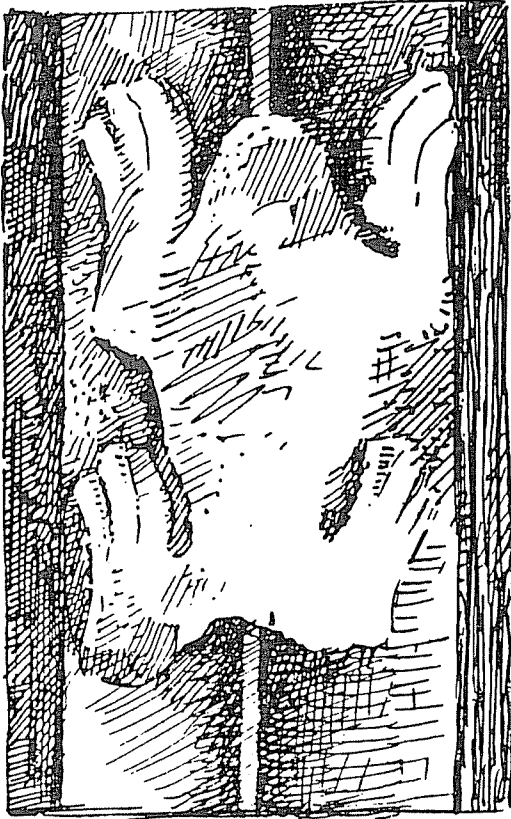


**Abb. 29**

Freising, Dom

Westportal, inneres Portal der heutigen Vorhalle,  
rechter Portalpfeiler, Detail

Kaiserin Beatrix



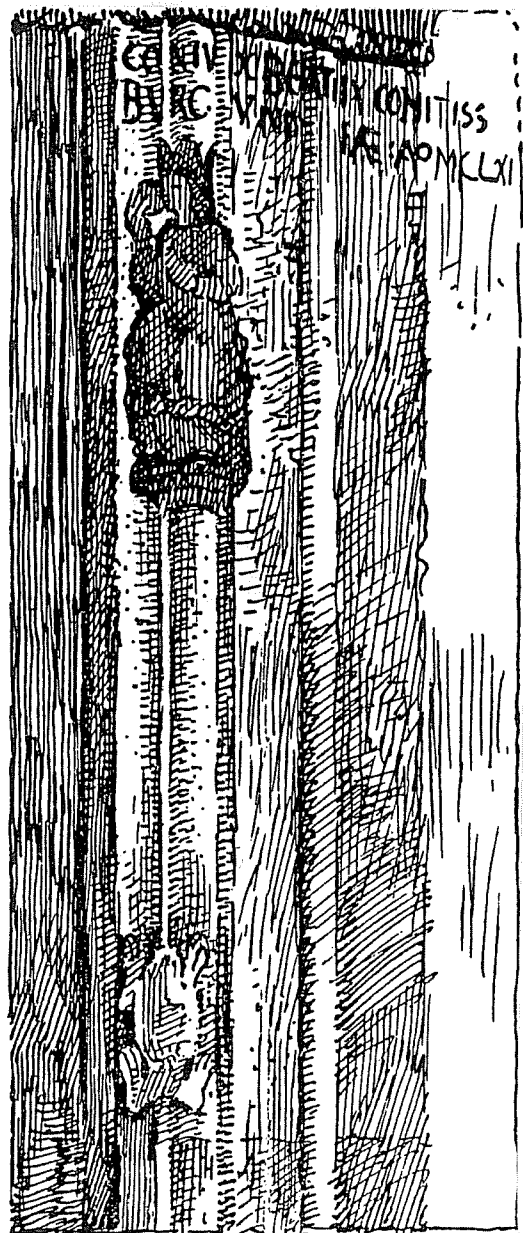
**Abb. 30**

Freising, Dom

Westportal, inneres Portal der heutigen Vorhalle,  
rechter Portalpfeiler, Detail

Kröte

Nachzeichnung



**Abb. 31**

Freising, Dom

Westportal, inneres Portal der heutigen Vorhalle,  
rechter Portalpfeiler, Detail

Kaiserin Beatrix und Kröte

Nachzeichnung



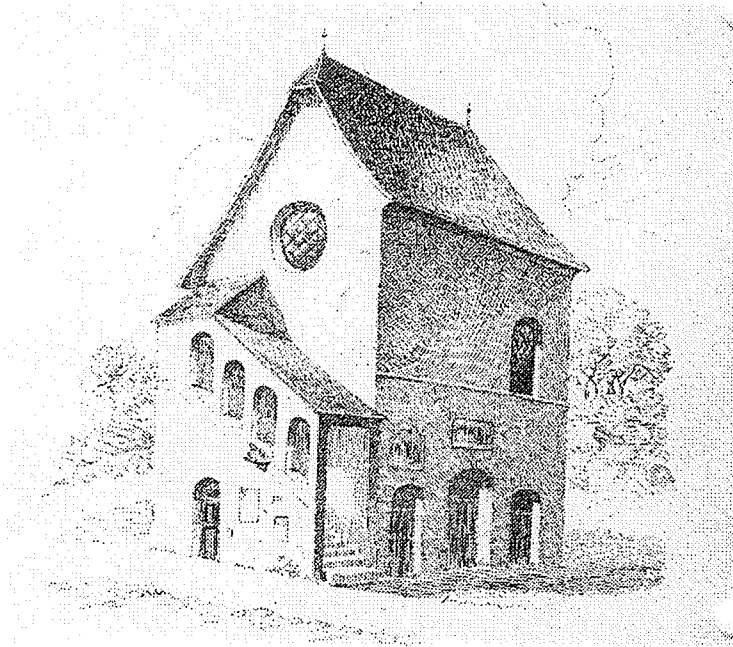
**Abb. 32**

Freising, Dom

Westportal, inneres Portal der heutigen Vorhalle,

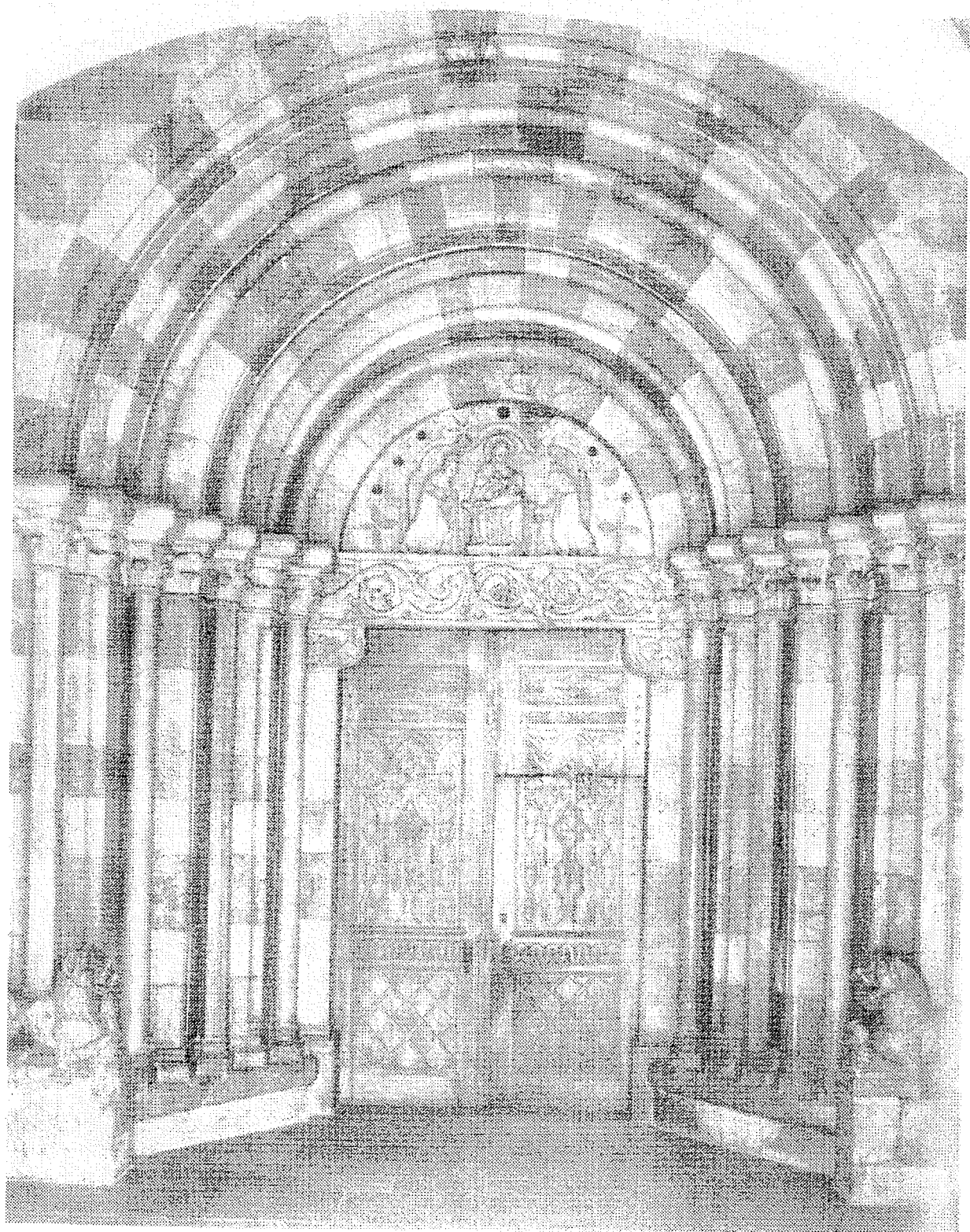
linker Portalpfeiler, Detail

Kaiser Friedrich I. und Bischof Adalbert



**Abb. 33**  
Schwaz/Inntal, Totenkapelle  
Kröte am Treppenaufgang (stark vergrößert)  
Nachzeichnung





**Abb. 34**

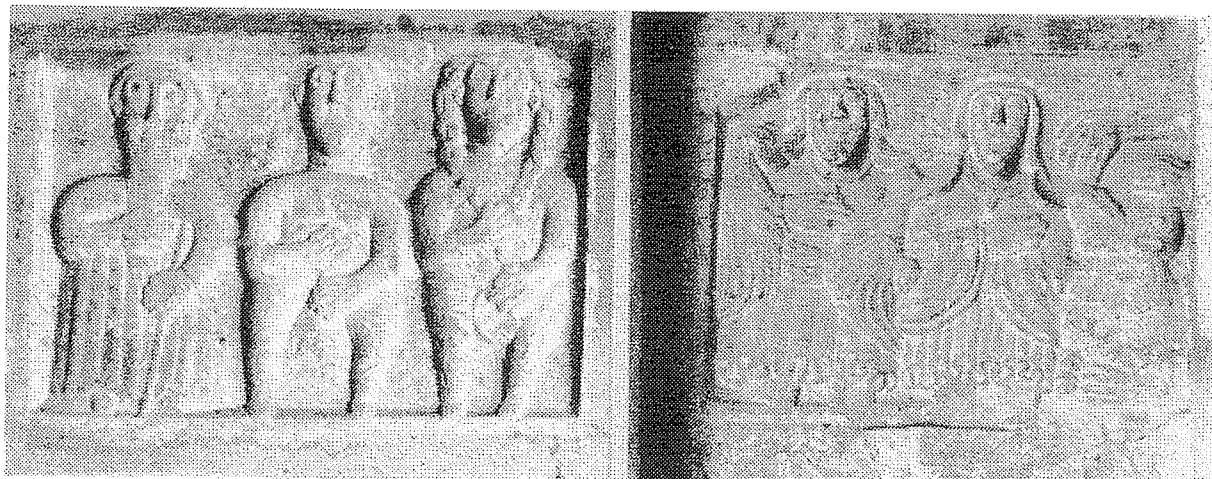
Reichenhall, ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Zeno  
Westportal



**Abb. 35**

Reichenhall, ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Zeno  
Westportal, Tympanon

Thronende Gottesmutter zwischen den Heiligen Zeno und Rupert  
Türsturz: Frosch und Drache



**Abb. 36**

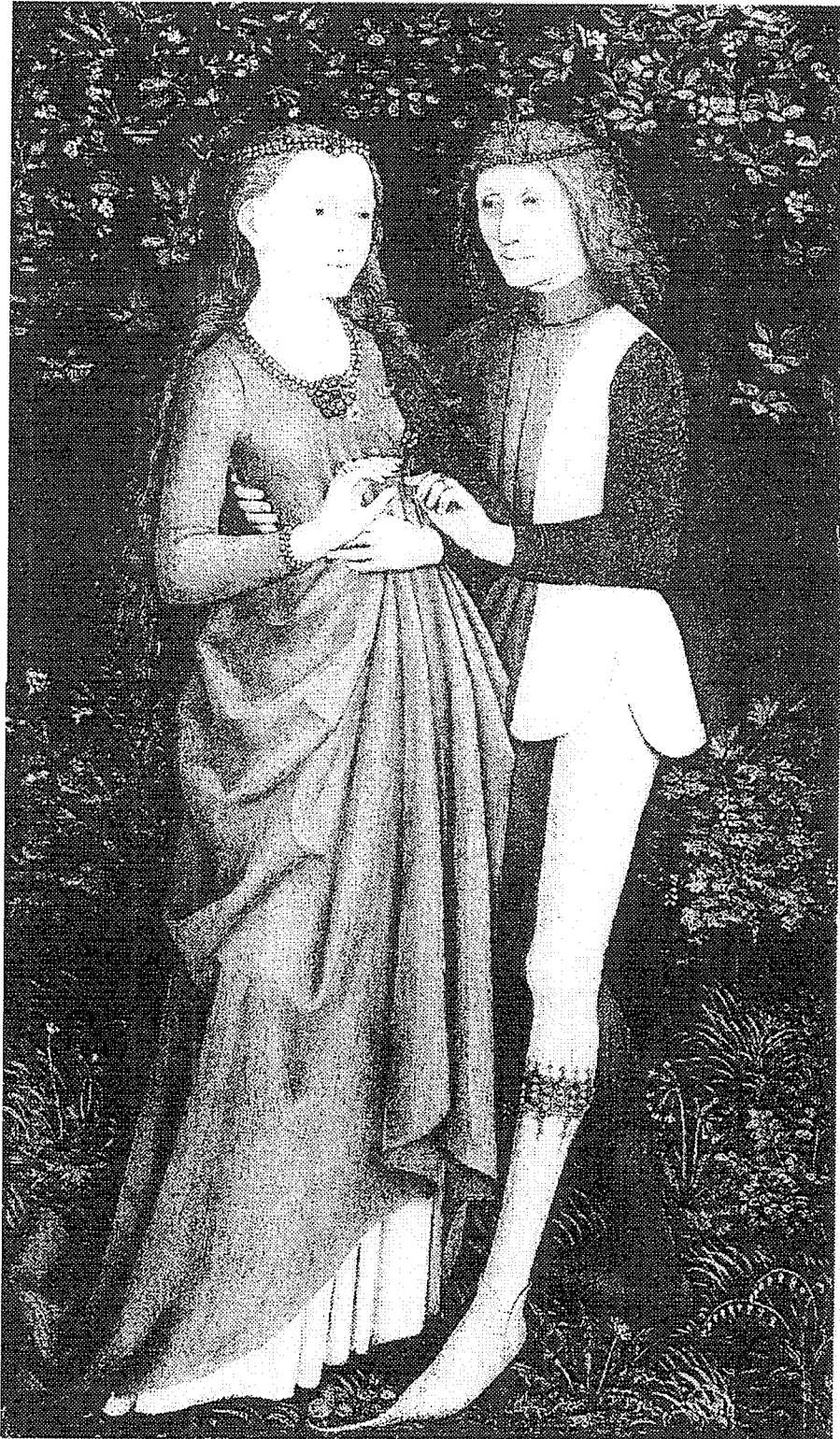
Reichenhall, ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Zeno  
Westportal, Gewändereliefs  
Sündenfall - Engel



**Abb. 37**

Reichenhall, ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Zeno  
Westportal  
Löwen





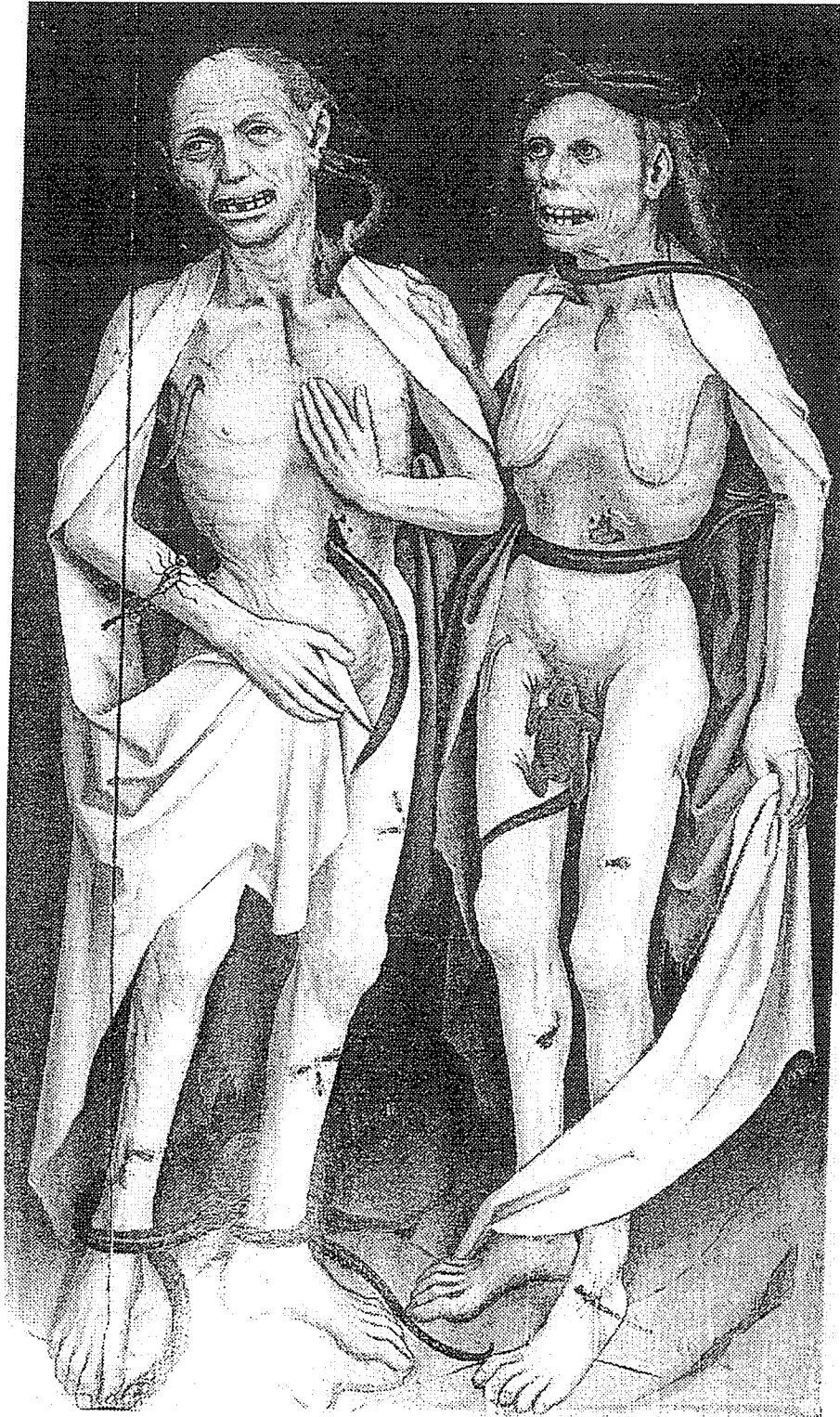
**Abb. 38**

Oberrheinischer Meister

Vorderseite: Liebespaar

Öl auf Holz, H: 65,2; B: 40

Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of Art



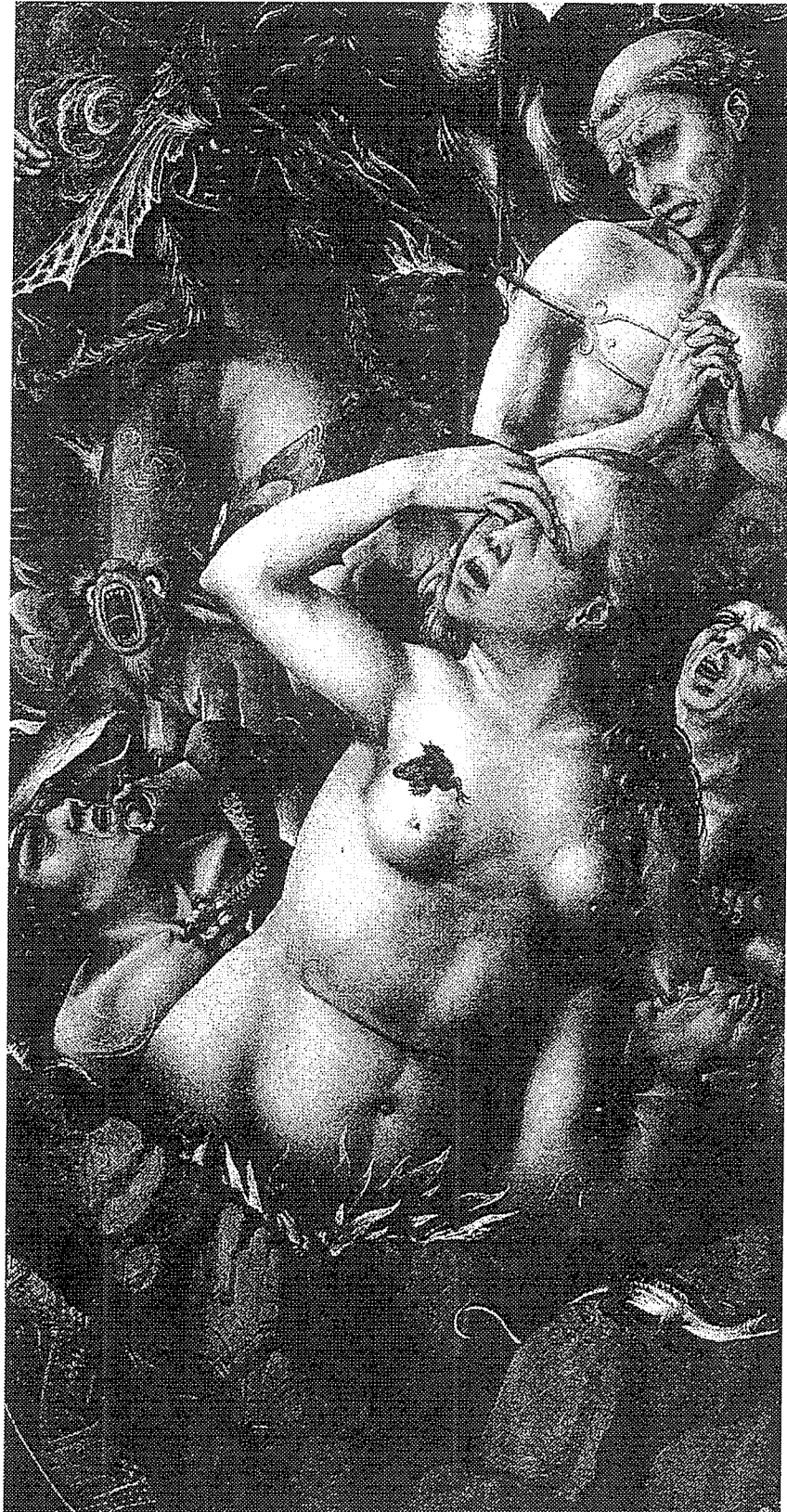
**Abb. 39**

Oberrheinischer Meister

Rückseite: „Die verdammten Liebenden“ („Les amants trépassés“)

Öl auf Holz, H: 65,2; B: 40

Straßburg, Musée de l'Oeuvre Notre Dame

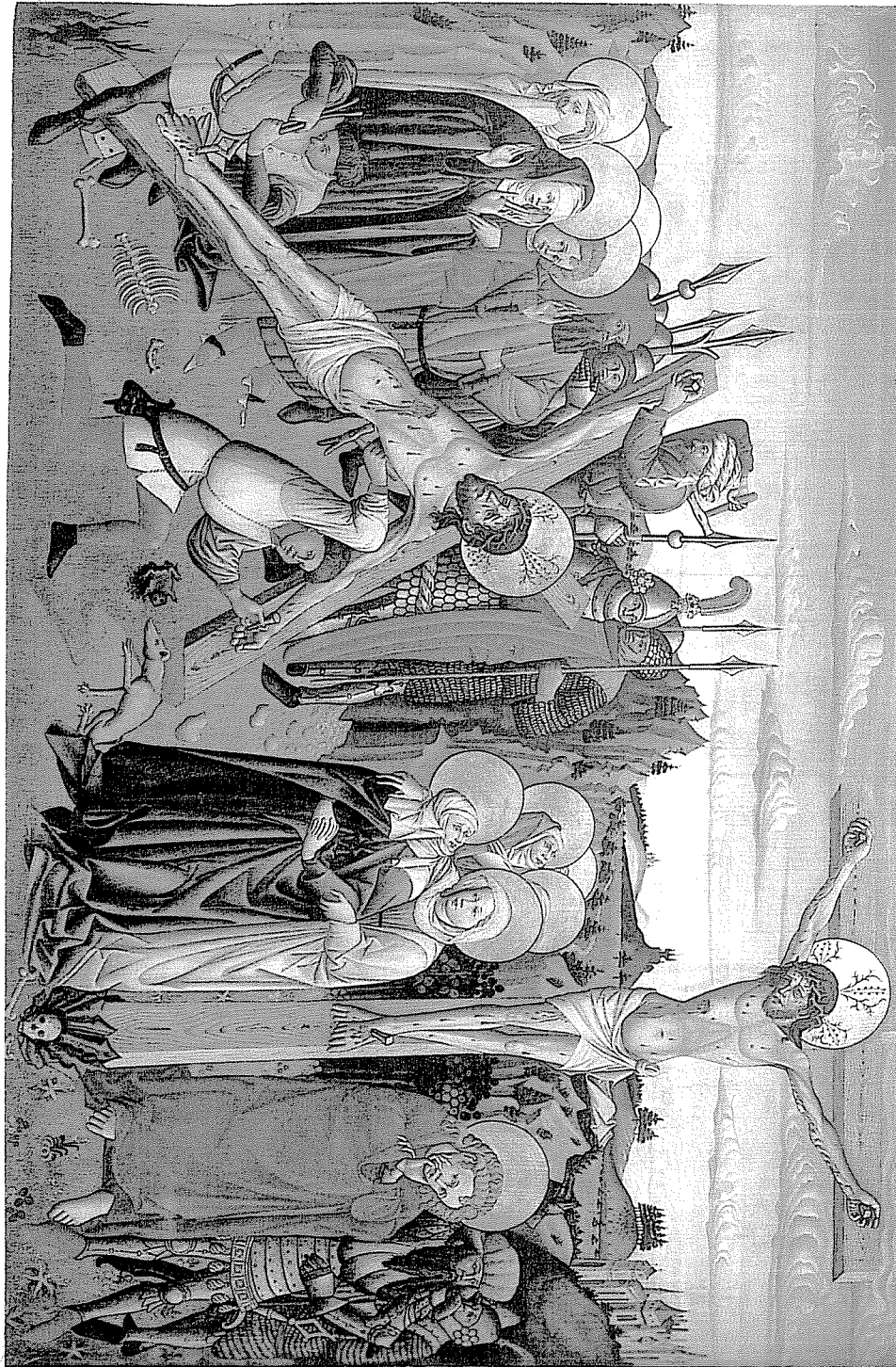


**Abb. 40**  
Colijn de Coter  
Fragment eines Jüngsten Gerichts: Die Verdammten (Luxuria)  
Eichenholz, H: 107; B: 58  
Köln, Wallraf-Richartz-Museum





**Abb. 41**  
 Nicolaus Schit  
 Niedererlenbacher Altar, Mitteltafel  
 Maria als apokalyptisches Weib, Hl. Michael und Hl. Hieronymus  
 Leinwand auf Holz, H: 126; B: 117  
 Darmstadt, Hess. Landesmuseum



**Abb. 42**

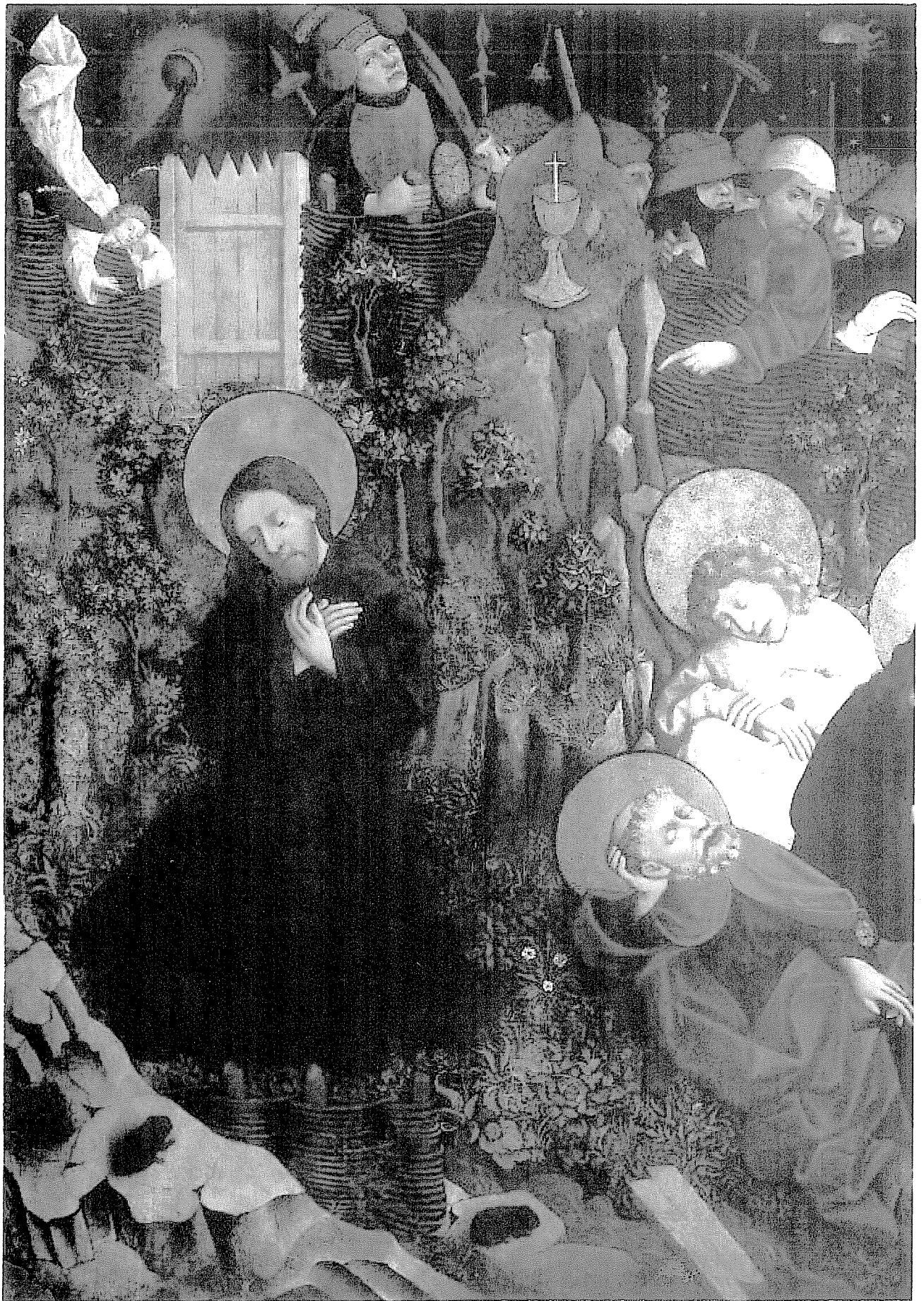
Meister aus dem Bodenseeraum

Kreuzaufrichtung und Kreuzigung

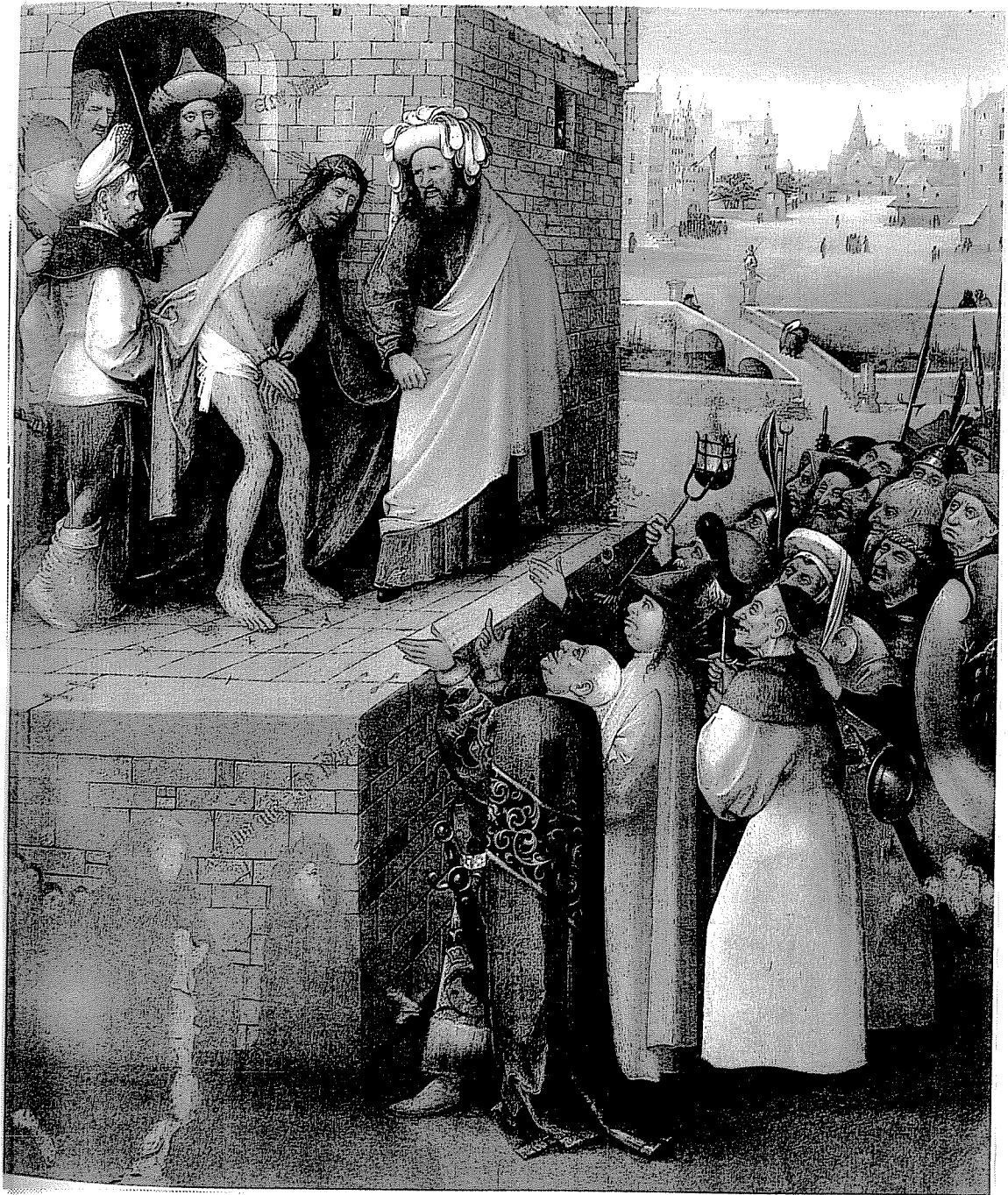
Fichtenholz, Mischtechnik, H: 102; B: 159

Solothurn, Kunstmuseum

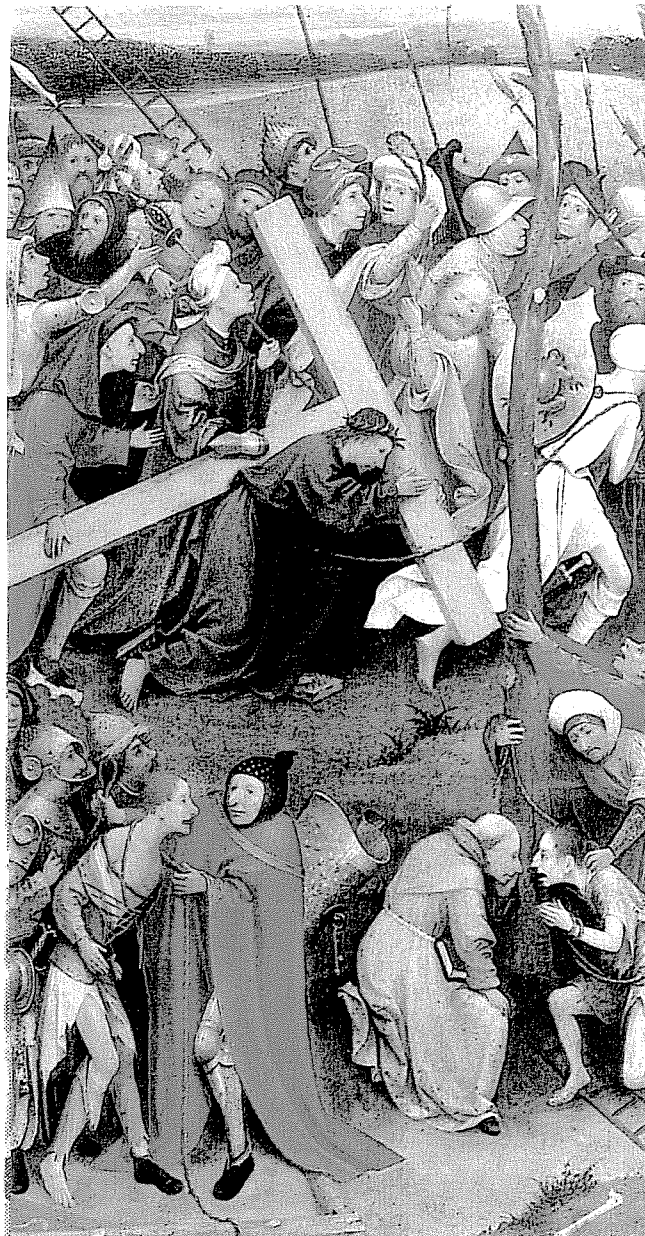




**Abb. 43**  
Nikolaus Haberschrack  
Christus am Ölberg  
Tempera auf Holz, H: 124; B: 103 (Krakau, Nationalmuseum)

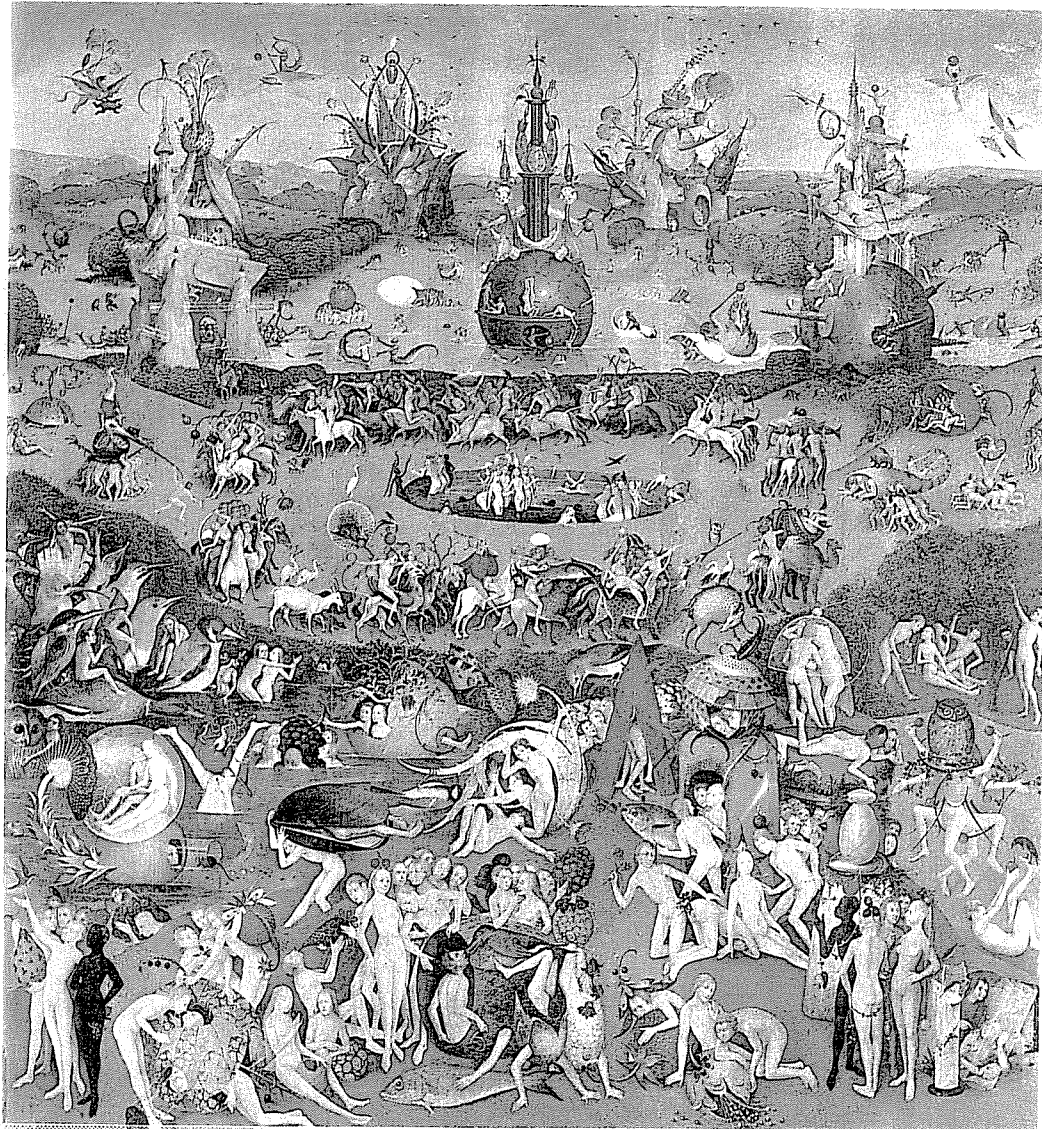


**Abb. 44**  
Hieronymus Bosch  
Ecce Homo (Vorstellung Christi vor dem Volk)  
Öl auf Holz, H: 75; B: 61  
Frankfurt/M., Städelches Kunstinstitut



**Abb. 45**  
Hieronymus Bosch  
Kreuztragung  
Öl auf Holz, H: 57; B: 32  
Wien, Kunsthistorisches Museum

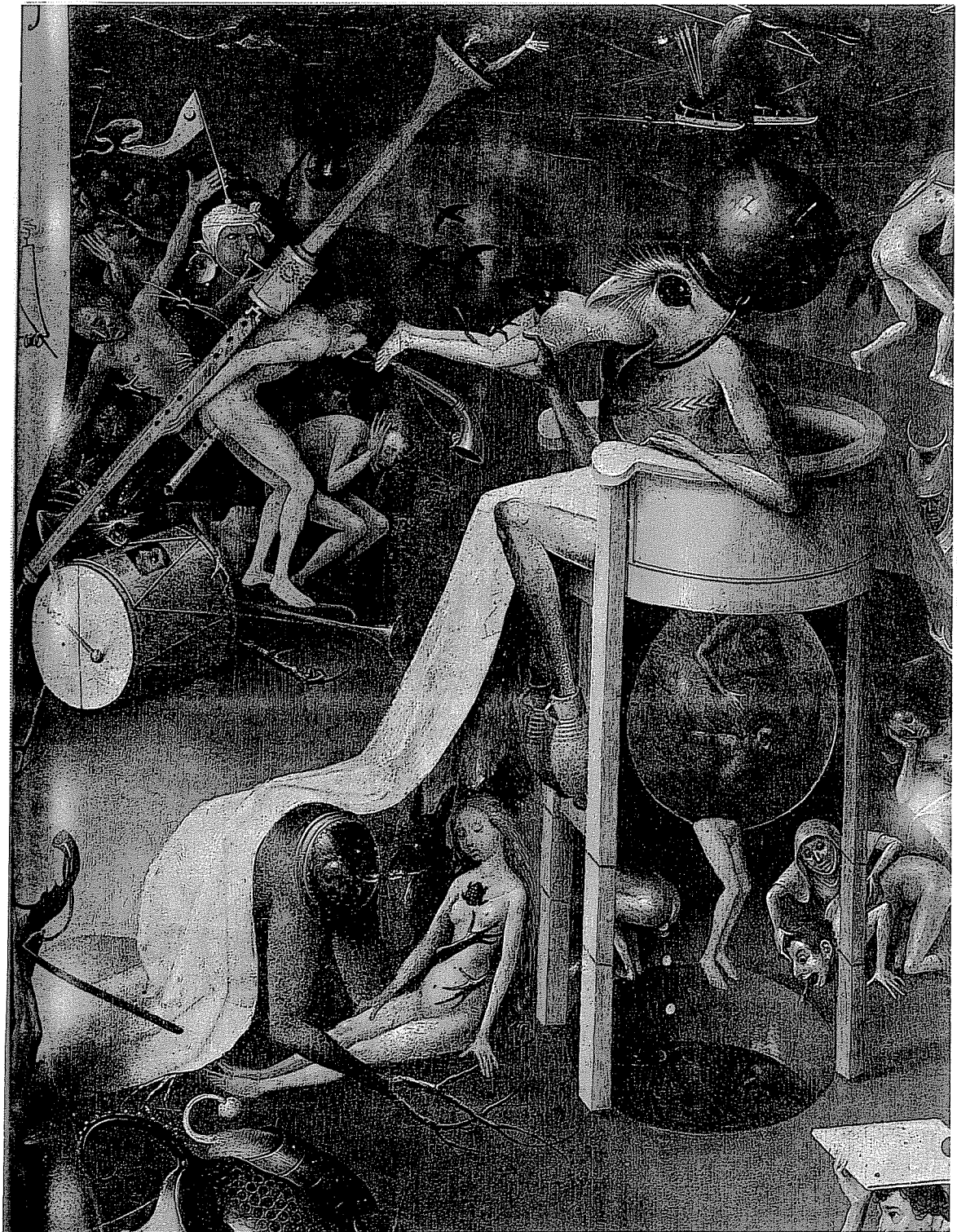




**Abb. 46**  
 Hieronymus Bosch  
 Garten der Lüste, Mitteltafel  
 Öl auf Holz, H: 220; B: 389  
 Madrid, Museo del Prado

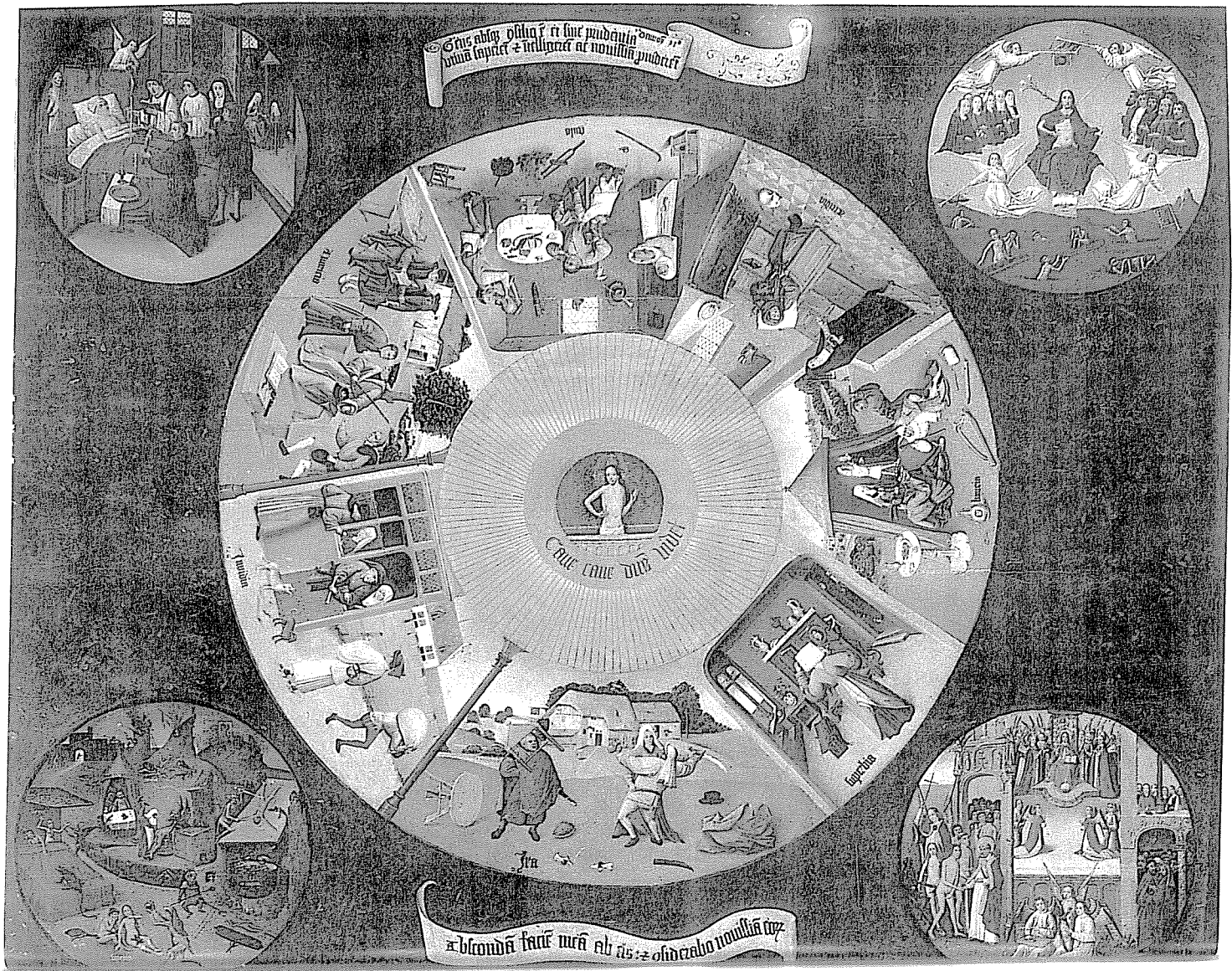


**Abb. 47**  
 Hieronymus Bosch  
 Garten der Lüste, linker und rechter Flügel  
 Irdisches Paradies - Hölle  
 Öl auf Holz; H: 220; B: 97  
 Madrid, Museo del Prado



**Abb. 48**  
Hieronymus Bosch  
Garten der Lüste, rechter Flügel (Hölle), Detail



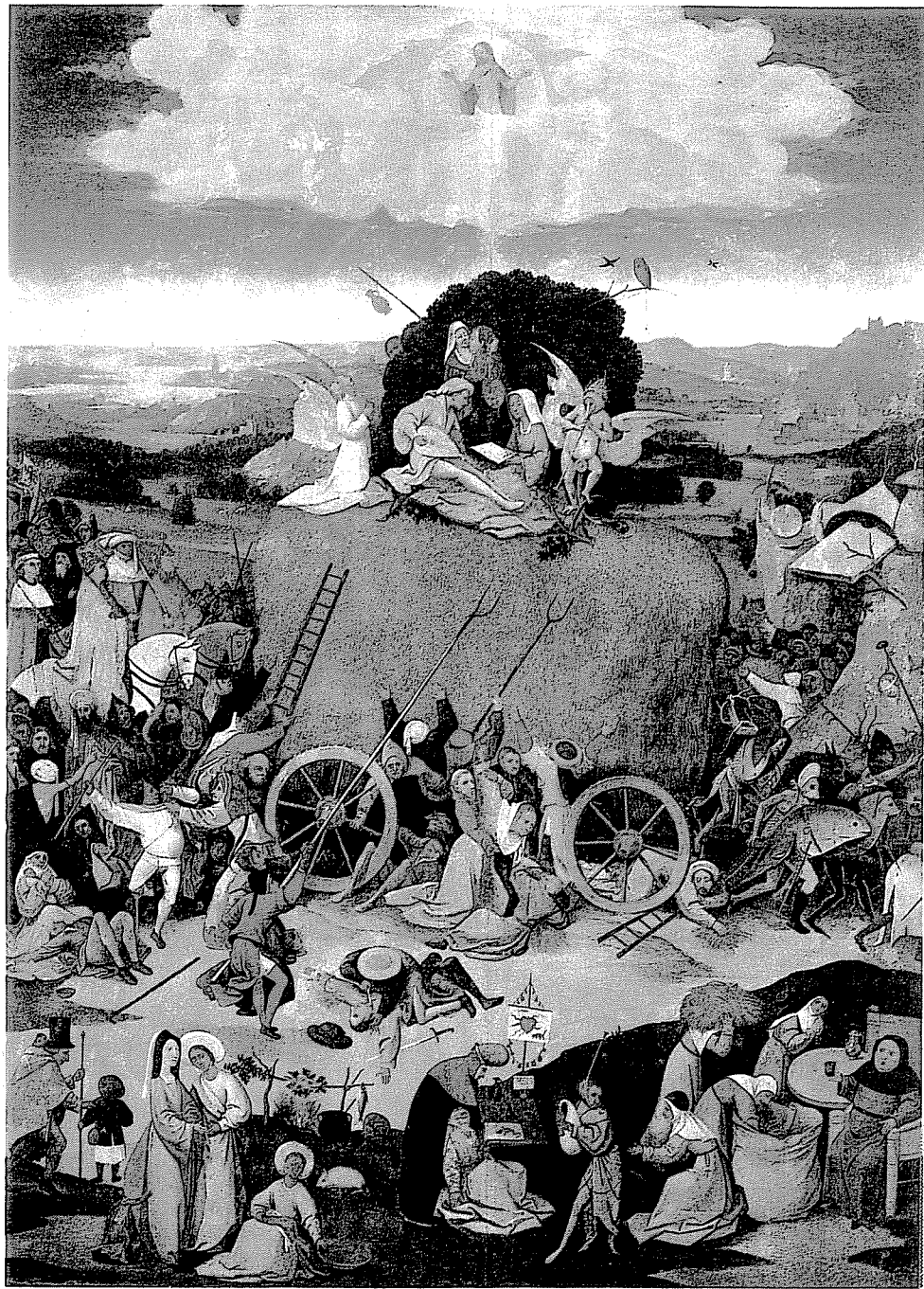


**Abb. 49**  
 Hieronymus Bosch  
 Die Sieben Todsünden und die Letzten Dinge  
 Öl auf Holz, H: 120; B: 150  
 Madrid, Museo del Prado



**Abb. 50**  
Hieronymus Bosch  
Die Sieben Todsünden und die Letzten Dinge, Detail  
Hölle





**Abb. 51**  
 Hieronymus Bosch  
 Der Heuwagen, Mitteltafel  
 Öl auf Holz, H: 135; B: 100  
 Madrid, Museo del Prado



**Abb. 52**  
 Hieronymus Bosch  
 Der Heuwagen, linker und rechter Flügel  
 Paradies - Hölle  
 Öl auf Holz, H: 135; B: 45  
 Madrid, Museo del Prado



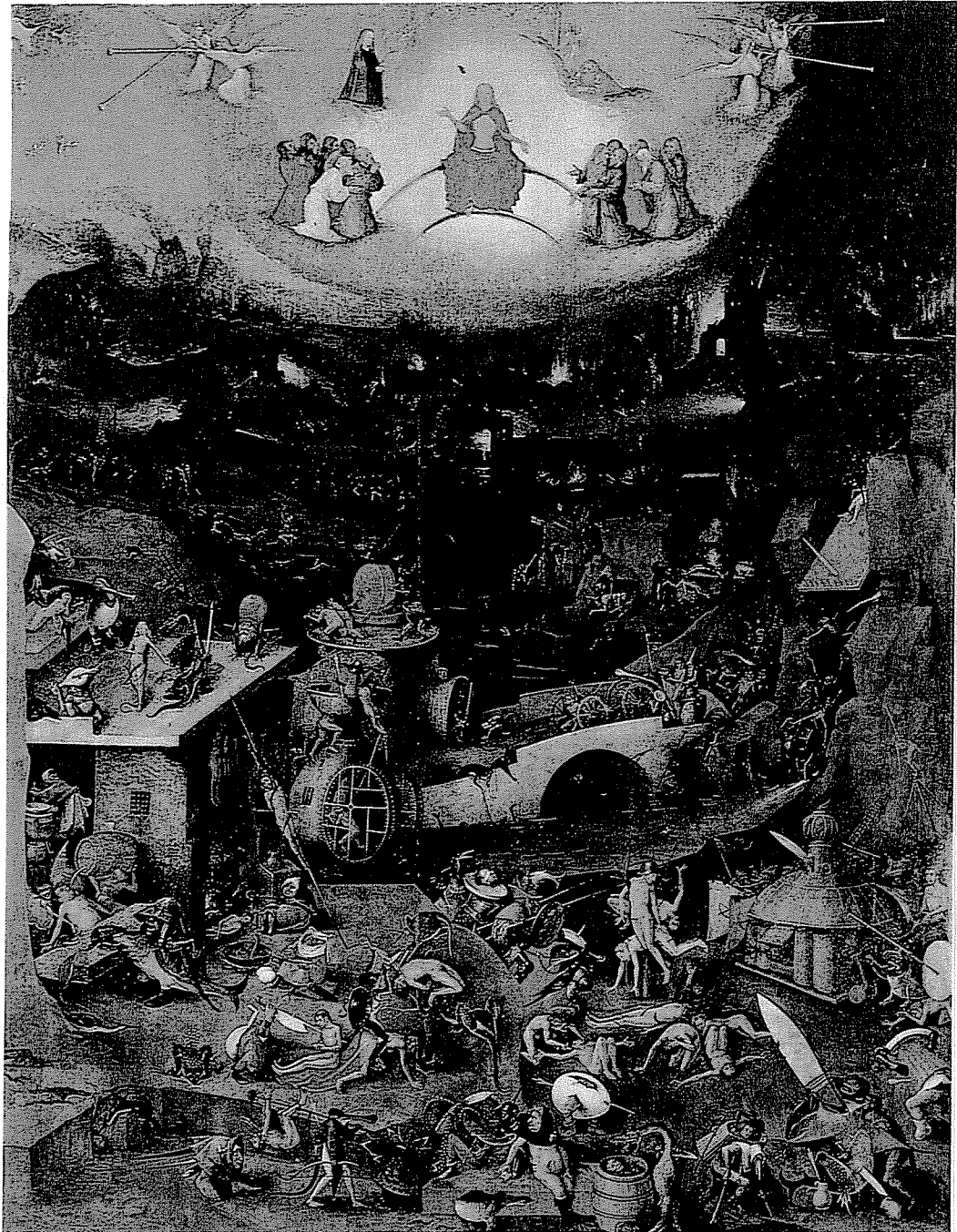
**Abb. 53**

Hieronymus Bosch

Fragment eines Jüngsten Gerichts

Öl auf Holz, H: 60; B: 114

München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek



**Abb. 54**

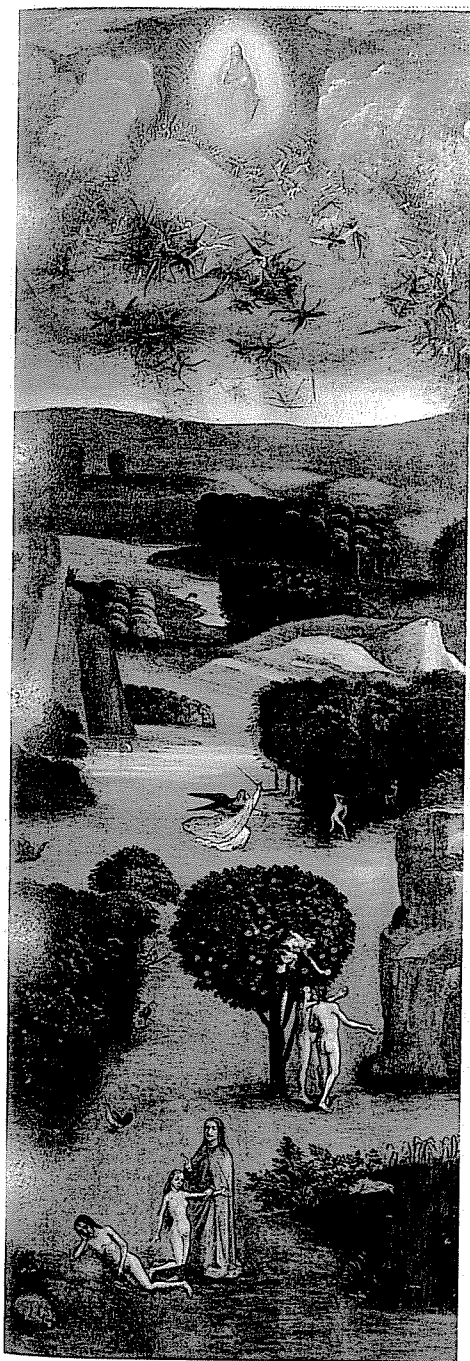
Hieronymus Bosch

Jüngstes Gericht, Mitteltafel

Mischtechnik, H: 163; B: 127,5

Wien, Galerie der Akademie der Bildenden Künste





**Abb. 55**  
 Hieronymus Bosch  
 Jüngstes Gericht, linker und rechter Flügel  
 Paradies - Hölle  
 Mischtechnik, H: 163; B: 60  
 Wien, Galerie der Akademie der Bildenden Künste



**Abb. 56**  
Hieronymus Bosch  
Wiener Jüngstes Gericht, rechter Flügel (Hölle), Detail



**Abb. 57**  
 Hieronymus Bosch  
 Jüngstes Gericht, Mitteltafel  
 Öl auf Holz, H: 99; B: 60,3  
 Brügge, Groeninge Museum



**Abb. 58**  
 Jüngerer Meister der Hl. Sippe  
 Sebastiansaltar, Mitteltafel  
 Martyrium - Heilung Sebastians  
 Eichenholz, H: 186; B: 257,5  
 Köln, Wallraf-Richartz-Museum





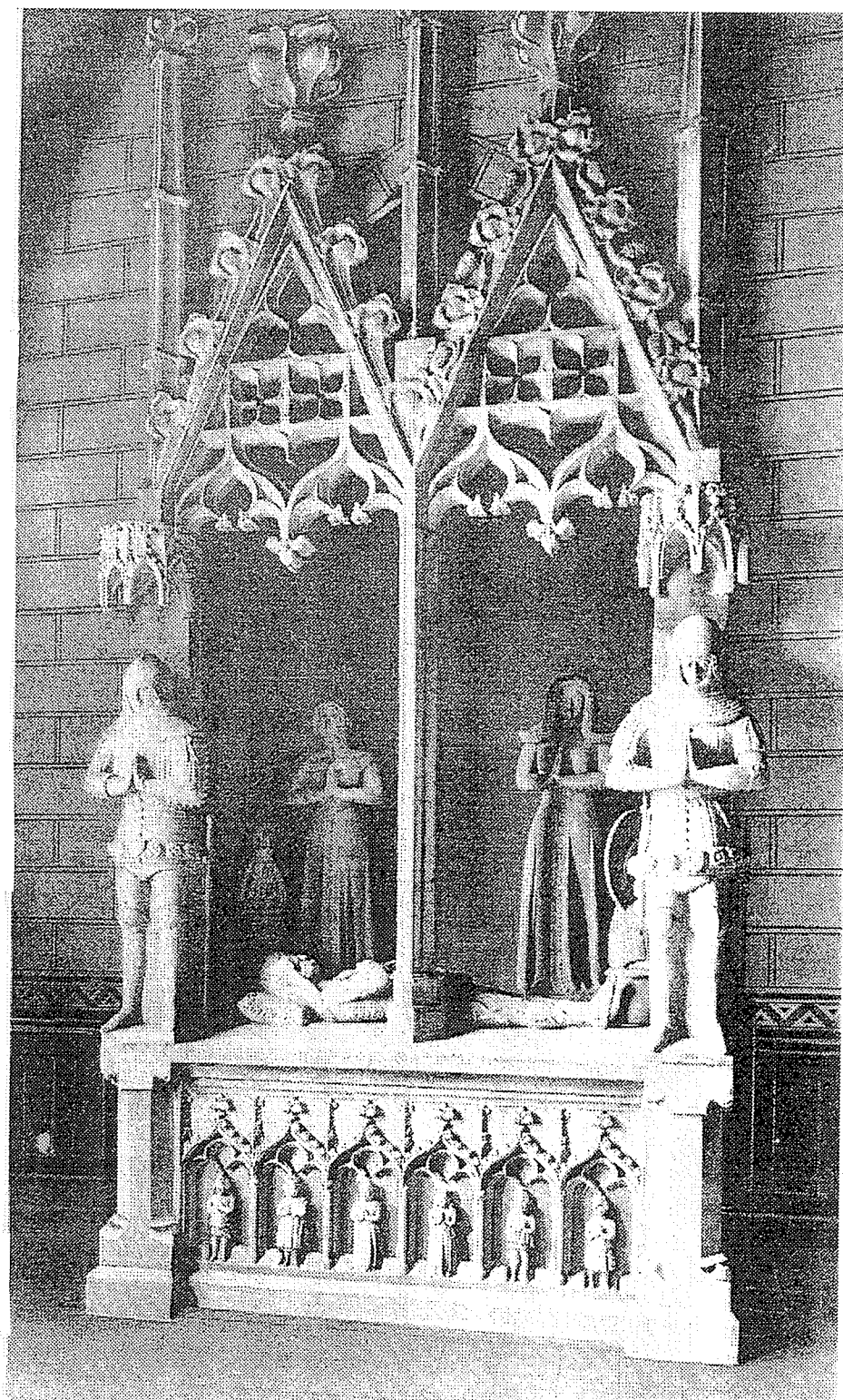
**Abb. 59**

Meister von St. Severin und Meister der Ursula-Legende  
 Franziskaneraltar, Mitteltafel

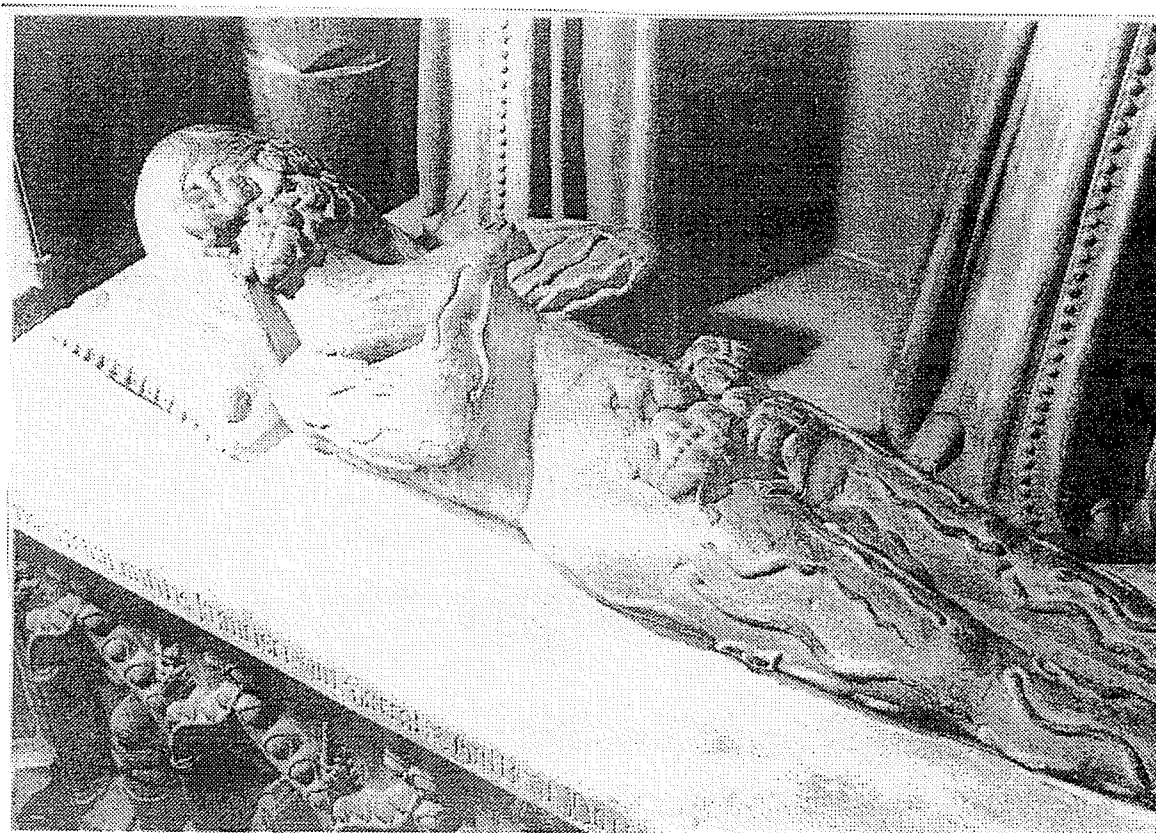
Empfang der Stigmata - Szenen aus der Franziskus-Legende

Eichenholz, H: 132, 5; B: 163

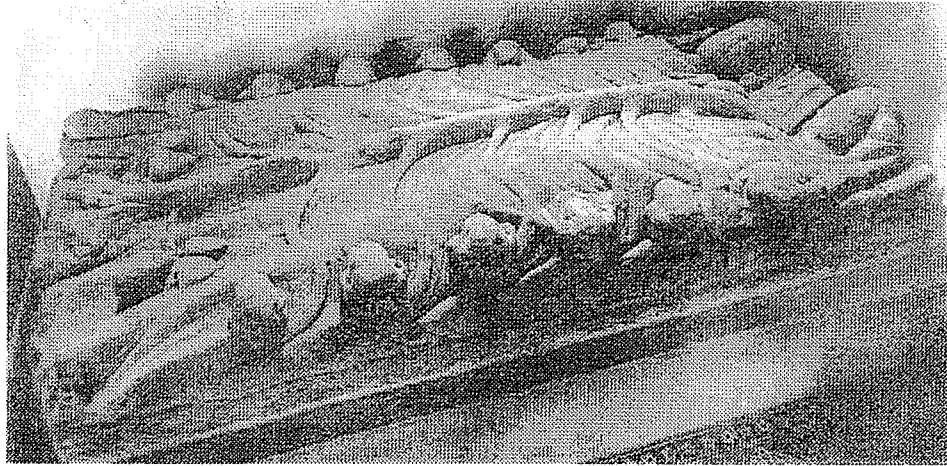
Köln, Wallraf-Richartz-Museum



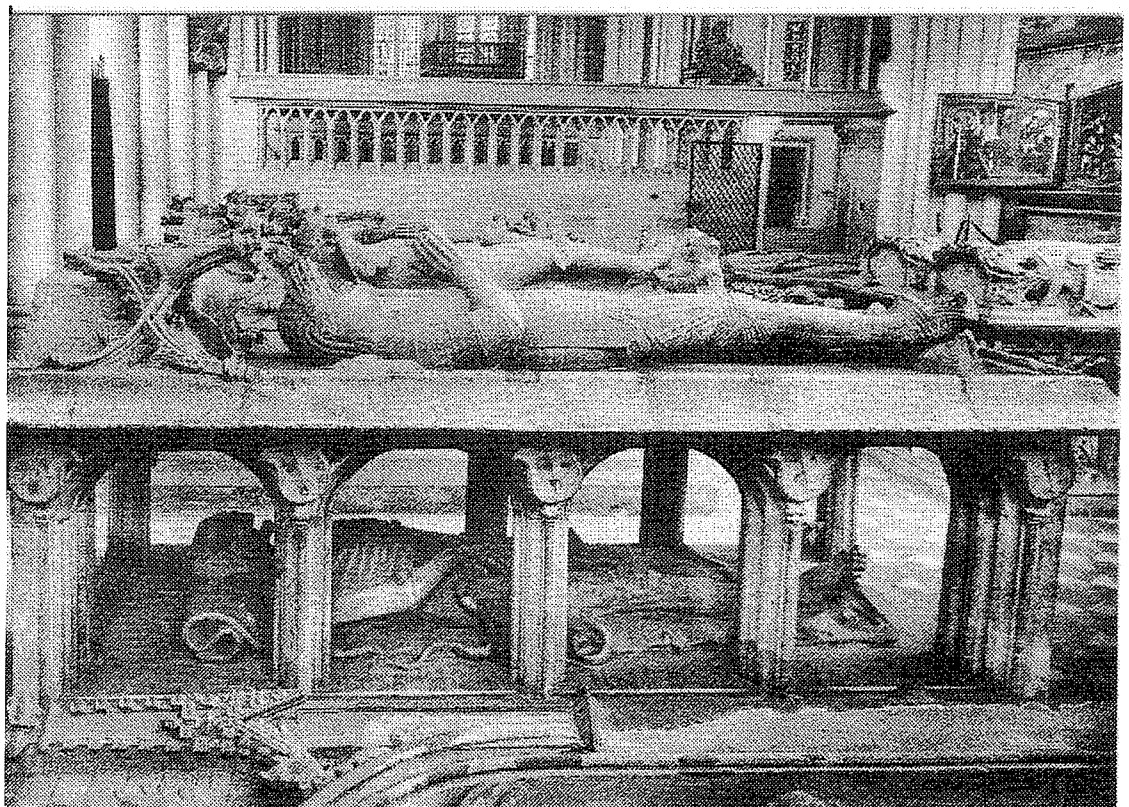
**Abb. 60**  
 La Sarraz (Kanton Waadt), Kapelle St. Antoine  
 Grabmal des Francois I<sup>er</sup>  
 H: 200; B: 72; T: 43



**Abb. 61**  
La Sarraz, Kapelle St. Antoine  
Grabmal des Françoise I<sup>er</sup>, Detail

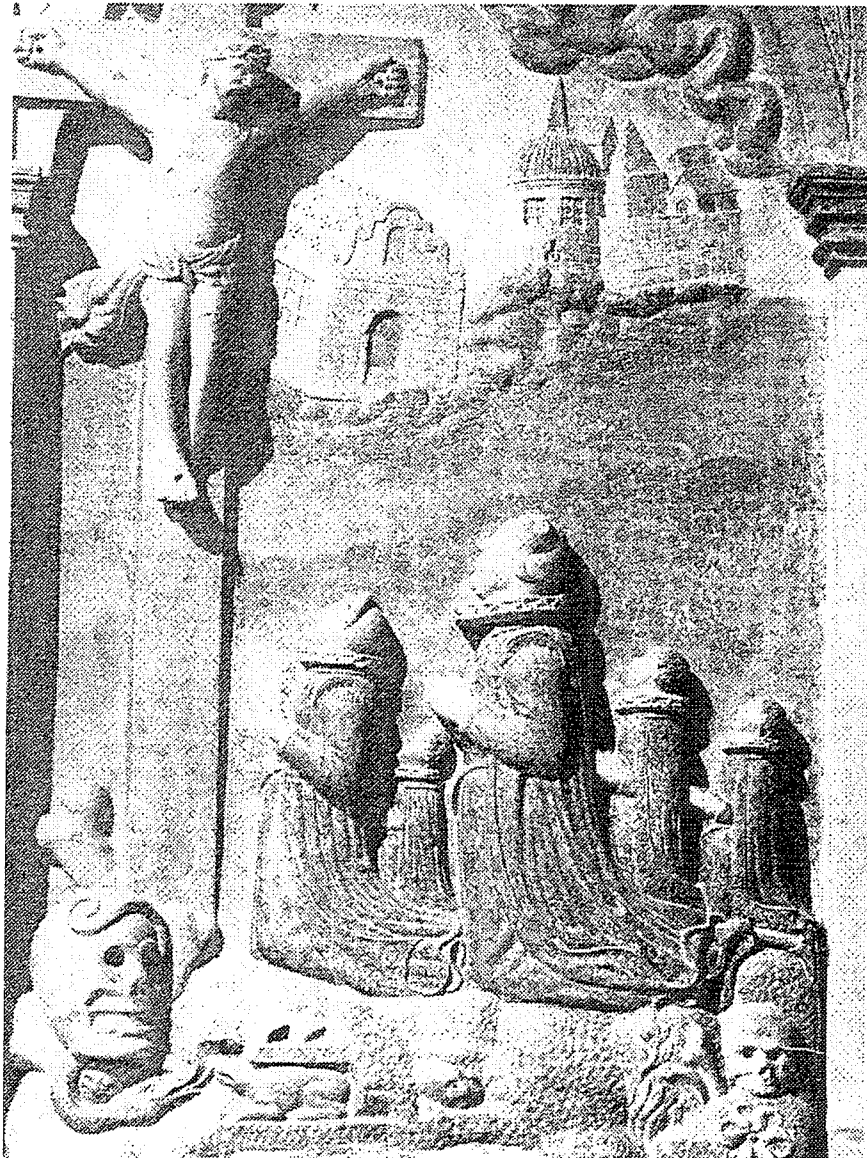


**Abb. 62**  
Lowthorpe/Yorks  
Doppelgrabmal

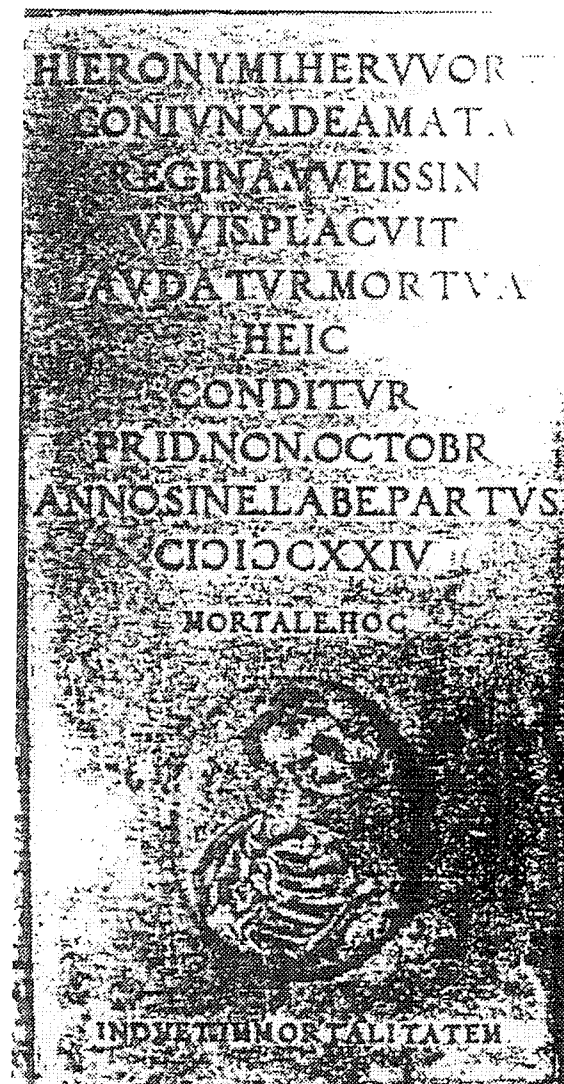


**Abb. 63**  
Marburg, Elisabethenkirche, Landgrafenchor  
Ludwig Juppe  
Grabmal für Wilhelm II. († 1509)





**Abb. 64**  
 Erwitte/Westfalen, St. Laurentius-Kirche  
 Epitaph der Adelsfamilie von Büren



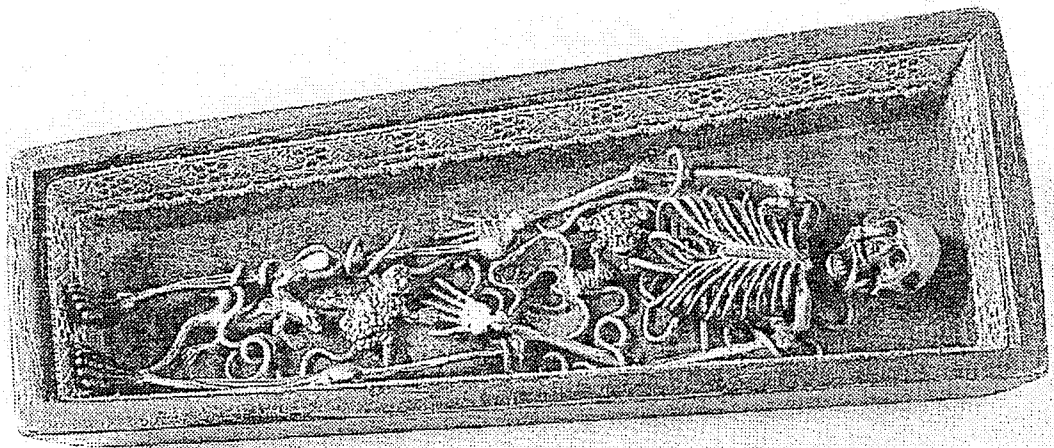
**Abb. 65**

Augsburg, ehem. Karmeliterklosterkirche St. Anna  
 (heute Pfarrkirche St. Anna)  
 Epitaph der Regina Weiss



**Abb. 66**

Augsburg, ehem. Karmeliterklosterkirche St. Anna  
Epitaph der Regina Weiss, Detail  
Schädelkröte

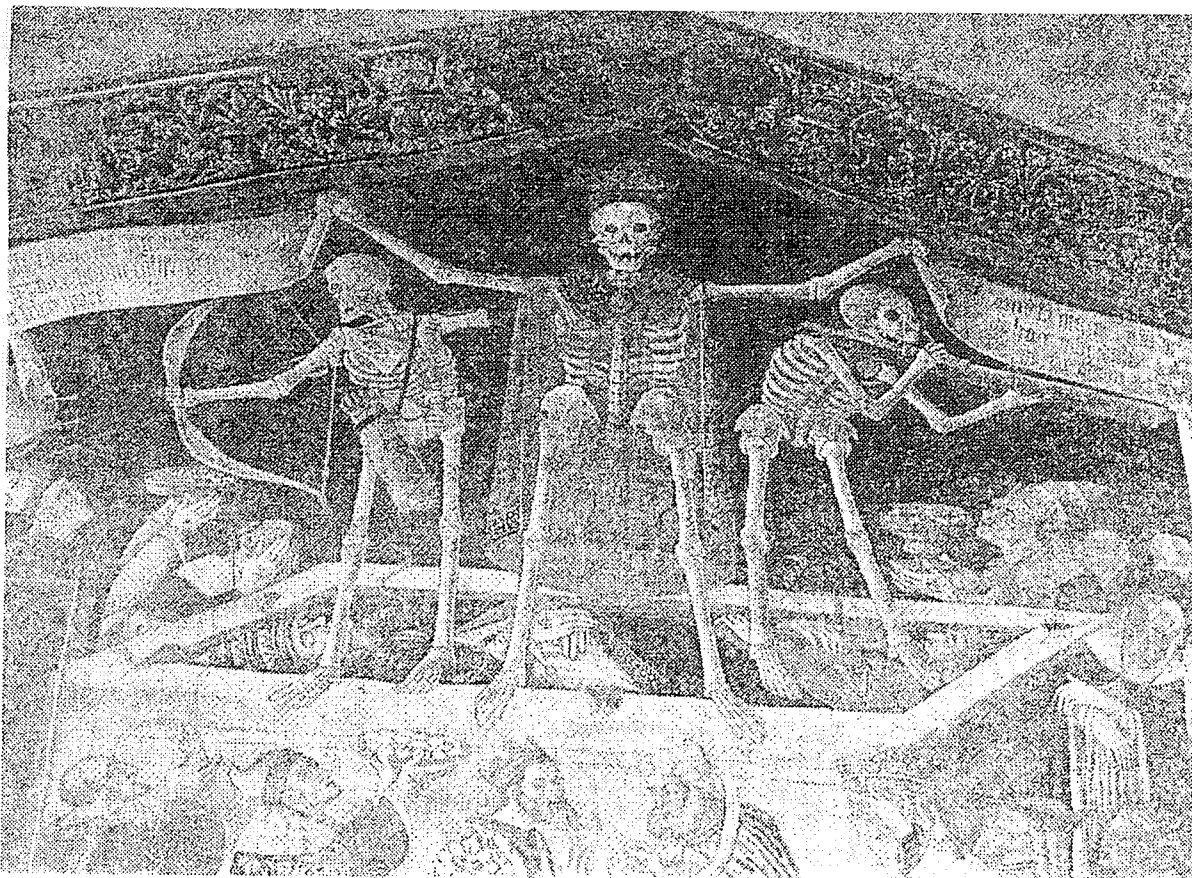


**Abb. 67**  
Betrachtungssärglein  
Skelett mit Würmern und Kröten  
Holz, Spitze, Draht, L: ca. 15; B: ca. 5

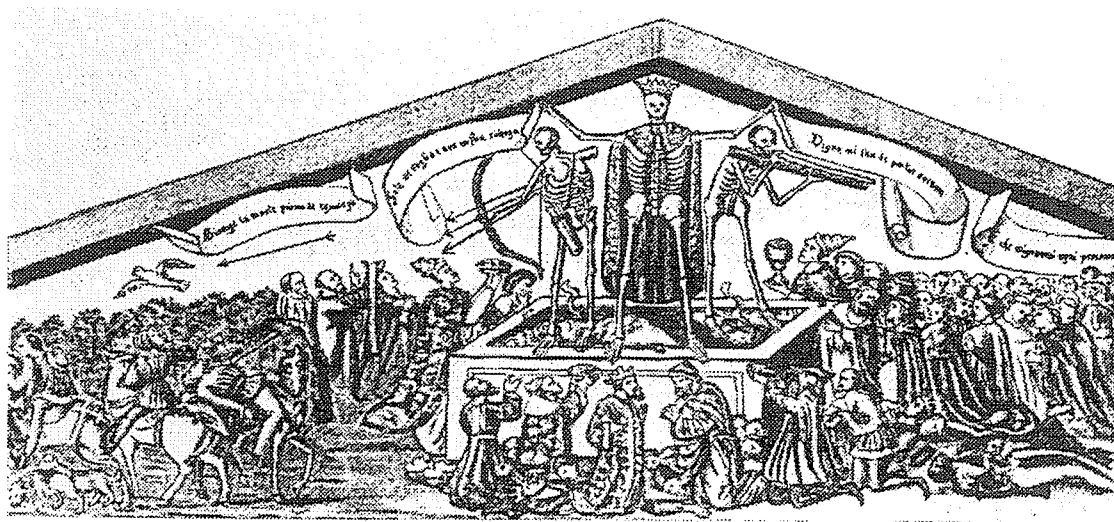




**Abb. 68**  
Pisa, Campo Santo  
Triumph des Todes, Detail  
Die drei Toten - Jäger  
Fresko



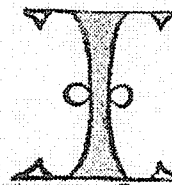
**Abb. 69**  
Clusone, Chiesa dei Disciplini  
Triumph des Todes, Detail  
Fresko



**Abb. 70**  
Clusone, Chiesa dei Disciplini  
Triumph des Todes, Detail  
Fresko  
Zeichnung nach H. Rosenfeld



Beter were yf in demüdelikeit  
 Ir hant off awerm haude gedragen  
 Dose müde der myt steet nu sagen.  
 Kummer her nach ich uch nu leze  
 In allen denngen dye leste leze.



Ich misch nu dye  
 warheit sagen  
 Ich troost der  
 werlt nu maill  
 behagen. Dye  
 hangen on mye  
 springen. Und  
 auch myt suhem  
 syngen. Dylt genigten hant ich be  
 sehen. Dn der geboide gottes vergehe  
 O müter der barmhertikeit. Dylt  
 myt myn sünde syne myt leyde.

Der doil.

die iunchfrawe

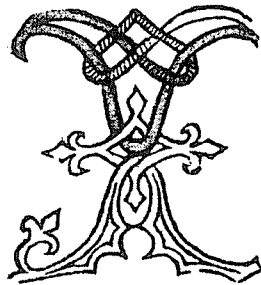
xxxvi



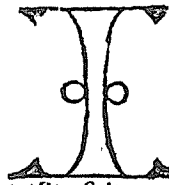
Abb. 71

„Der doten dantz mit figuren clage und  
antwort schon von staten der werlt“

Holzschnitt, gedruckt von Heinrich Knobloch-  
tzer, Heidelberg  
Der Tod und die Jungfrau



**V** Kauff  
man sint  
worden  
rych Vn  
meynene  
in uwerē  
synne  
glich Ic  
endozste  
vff nye  
manē ge  
ben Vn  
woist noch sere lange leben Hertene  
yr uch vor sunden gehür Des hülff  
uch mee dan alle uwer güt Vnd uch  
bereyt zu sterben So mocht yr nū ge  
nade erwerben.



**I**ch han gekanff  
en durch kerge  
vnd dat durch  
alle werlt bereyt  
vnd inail Gesu  
cher gewyn wie  
ich mocht Vn  
arme sele wenig  
ich kerdacht Herte ich alles daz güt ge  
wonnen . Was in der werlt ist vnder  
der sonnen Daz mocht myr nū gekel  
ffen nyr Wan wdes krafft myn kerg  
vmb gyt.

Der doyt.

¶ ¶ ¶ ¶

Der kaufman



Abb. 72

„Der doten dantz mit figuren clage und  
antwort schon von allen staten der werlt“

Holzschnitt, gedruckt von Heinrich Knoblochzer, Heidelberg  
Der Tod und der Kaufmann

**D**erget  
du dast  
wyff  
gut vn  
tynde  
deyde  
vnde  
knich  
vnder  
dir sint  
vor eye  
plegest

Du zu sorgen Den abent vad auch den  
morgen Alletyn vmb glich gewyn  
Dar off stunt dyn muet vnd auch dyn  
syn Du gedechtes setzen an Das ewig  
gut. Dar vmb suchest du nu gar vnuer  
gut

**E**ck syn  
geweste  
gar vn  
Reburzu  
gewene  
das emy  
ge gure  
was hat  
mich an  
my kurt  
vn alich  
muntip  
Dir wy  
leuch

müß geen in todes stett Den ich hain  
bestalt dreycken vn eben Dye werde  
myn nu ewelch vergeben Von yne  
wirt myr nu wenig nach gesand Den  
ich hynder myr myn gut nu lain.

Der doil. Kup

Der burger



**Abb. 73**

„Der doten dantz mit figuren clage und  
antwort schon von allen staten der werlt“  
Holzschnitt, gedruckt von Heinrich Knoblochtzer  
Der Tod und der Bürger

**D**üm  
mer ber  
surt von  
allem  
sint We  
lych hie  
vor diß  
er dange  
nir en i  
dau. D  
wer ist  
ich  
byn alleyn! Doch überwint ich uch  
alle gemeyn Dwer ghe ist kommen  
yr mühet sterck Langer ghe mogene  
yr nyr erwachē Synt, yr goites frun  
de das ist uch güe Ist des nyr so sate  
yr in der hellen glur.

**I**ch leyder wie  
iungk wie alt  
wir syn Wye  
mogen nyr en  
gan de: hnd  
dyn Got uke  
vns nu erbae  
me, Wyr syn  
rych oder arm  
Wir müfen alle in das danc hup  
Da geet alle vnser secud vñ Maria  
aller iungkfrauweneyn kon Hülff  
das vns werde der ewig lene.

Der doir <sup>xxxviii</sup> von allem staib



Abb. 74

„Der doten dantz mit figuren clage und  
antwort schon von allen staten der werlt“

Holzschnitt, gedruckt von Heinrich Knoblochzer, Heidelberg  
Der Tod und alle Stände

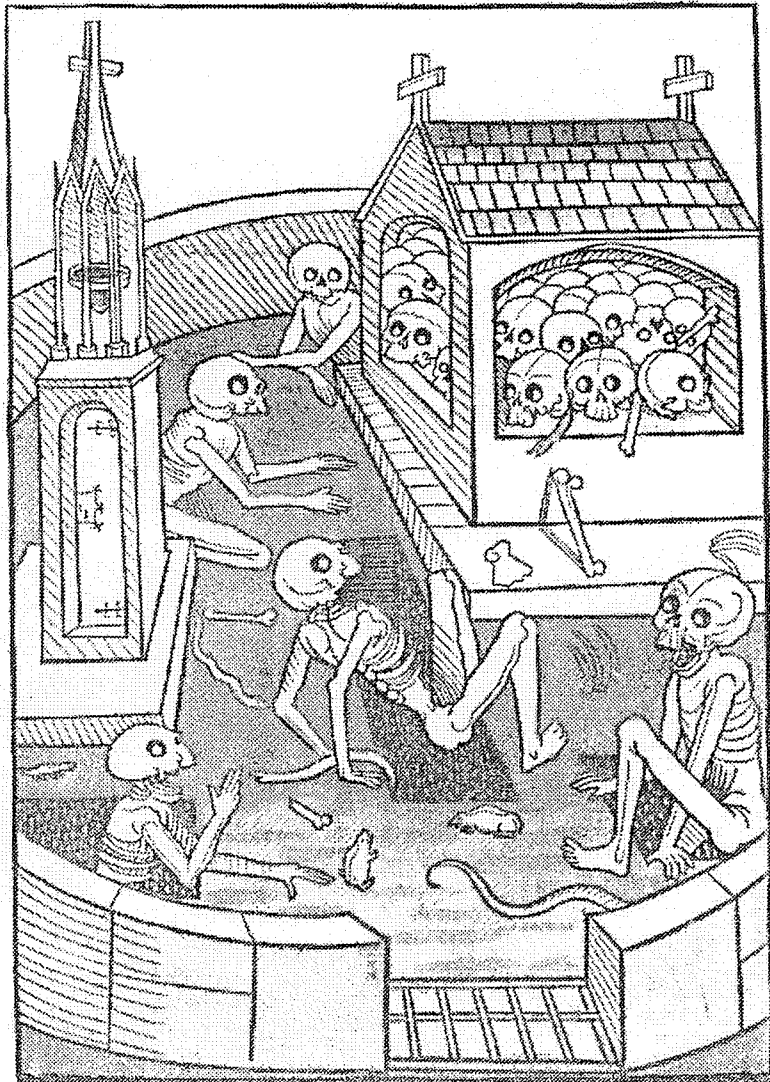
**A**lle menschen dencken an mich Und liden vor  
 der welt sych Ich hatte viel gutes und was um  
 ein Golt und sylber hatte ich zu vermeren In  
 synn inn der wüene gewalt Solich testament  
 ist myr befallt Der tot hat mich her zu bracht  
 Da ich yfaller mynst bedachte Vorware wer das  
 macherben Der mag wohl bessern syn liden  
 Wand by geet lachen und schymph ich Wand  
 wir negben zu ditzem dancshähe Werckent un  
 und sehet an disze figure War zu komme des menschen nature Lasset  
 von sinde das ist myn rath So mogent ye diß got synden gnade.



**Abb. 75**

„Der doten dantz mit figuren clage und  
 antwort schon von allen staten der werlt“  
 Holzschnitt, gedruckt von Heinrich Knoblochzer, Heidelberg  
 Tanz der Toten





**Abb. 76**

„Der doten dantz mit figuren clage und  
antwort schon von allen staten der werlt“

Holzschnitt, gedruckt von Heinrich Knoblochtzer, Heidelberg  
Die Toten kommen aus ihren Gräbern



Septima etas mūdi  
Imago mortis

CCLXIII



**M**orte nihil melius, vita nil peius iniqua  
 Tu pnia mors hoim, reges eterna laborū  
 Tu senile iugum domino volente relaxas  
 Victorūq; graues aduim ceruice cadenas  
 Eritamq; leuas, et carceris hostia frangis  
 Eripis indignis, nulli bona pibus equans  
 Atq; amota manes, nulla exorabilis arte  
 A primo praefata die, tu cuncta quiesco  
 Ferre iubet animo, promisso tunc laborum  
 Te sine supplicium, vixi est carcer perennis

**Abb. 77**

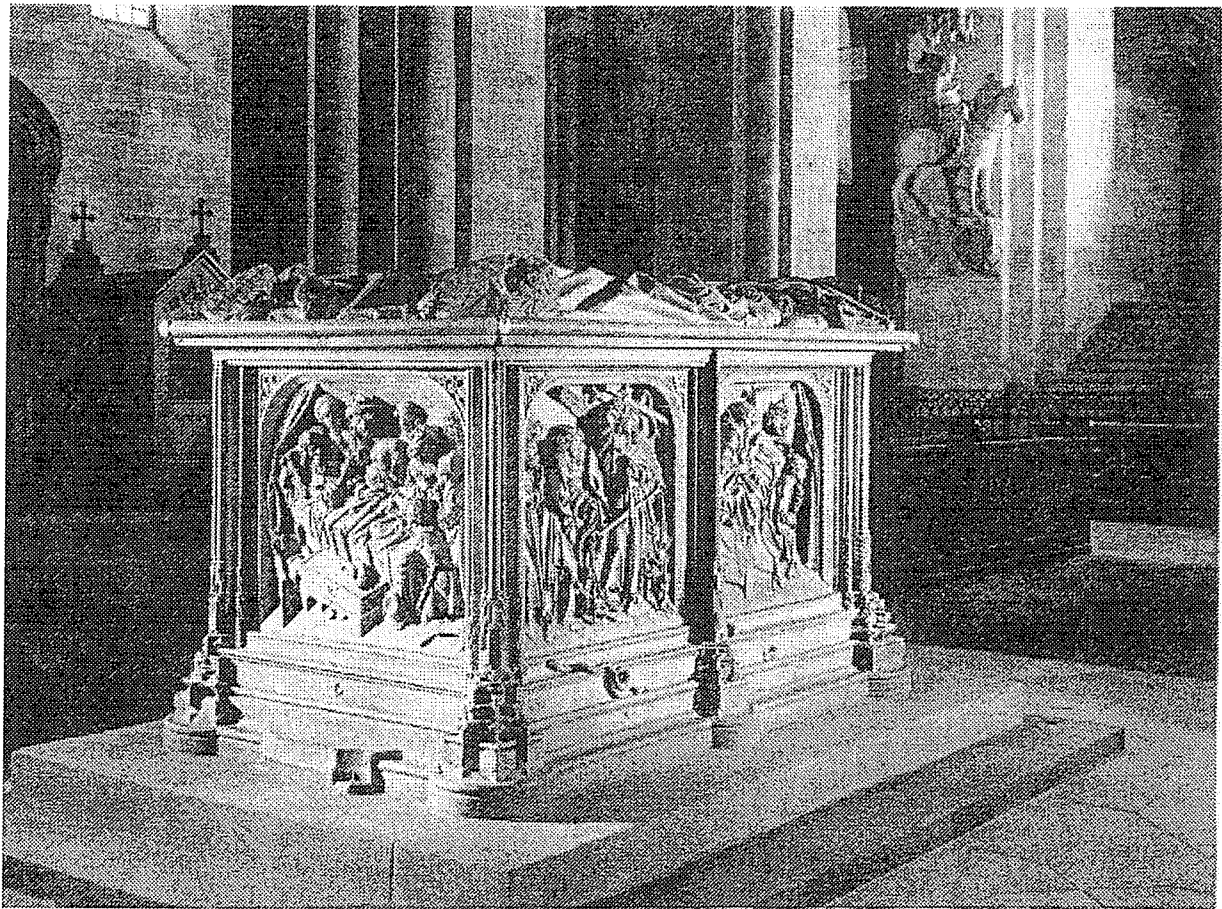
Michael Wolgemut

„Tanz der Gerippe“

Holzschnitt

aus: Hartmann Schedel, Weltchronik (Liber chronicarum)

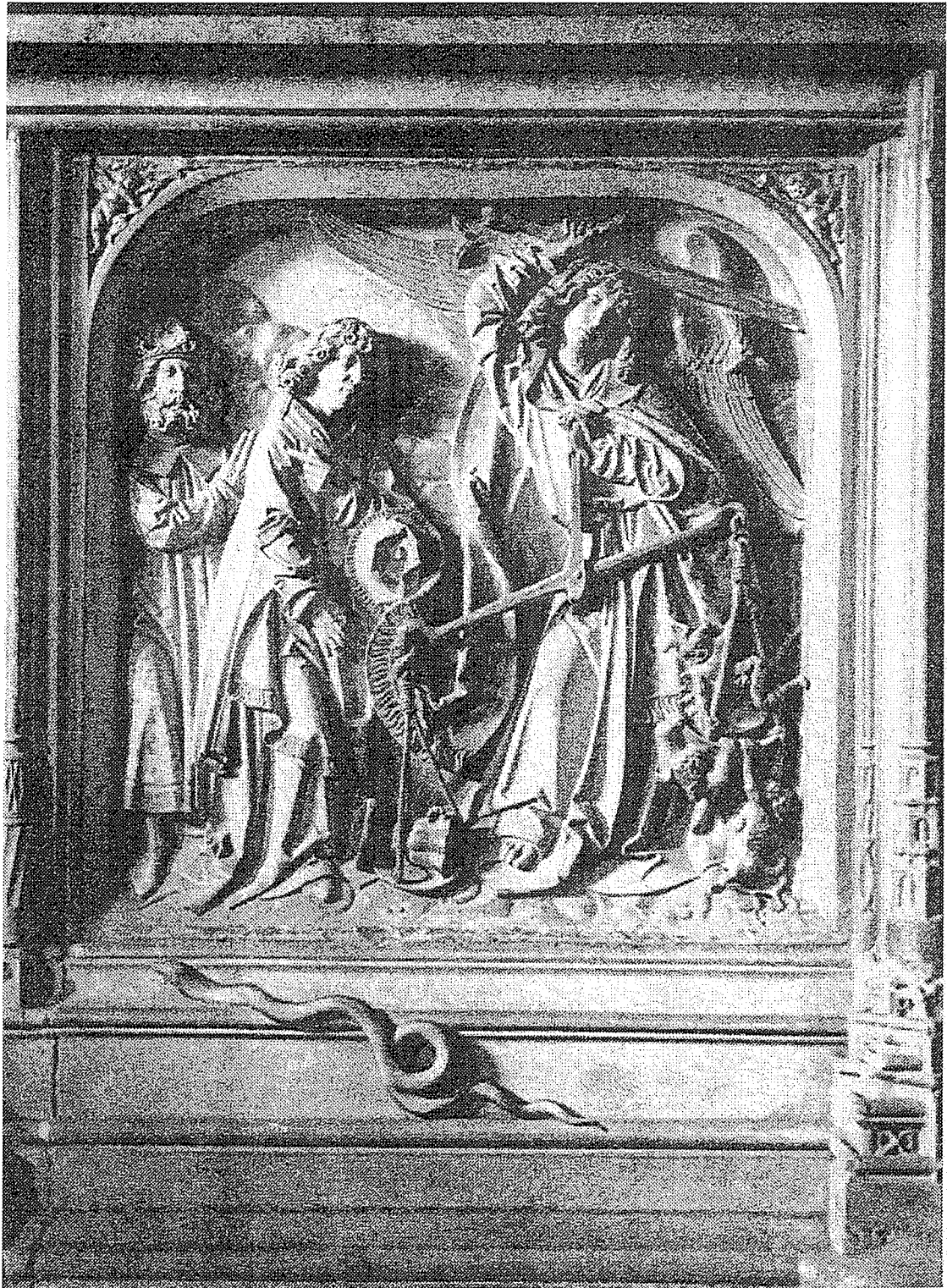
Nürnberg 1493



**Abb. 78**  
Bamberg, Dom  
Tilman Riemenschneider  
Grabmal des Hl. Heinrich und der Hl. Kunigunde  
Alte Aufstellung

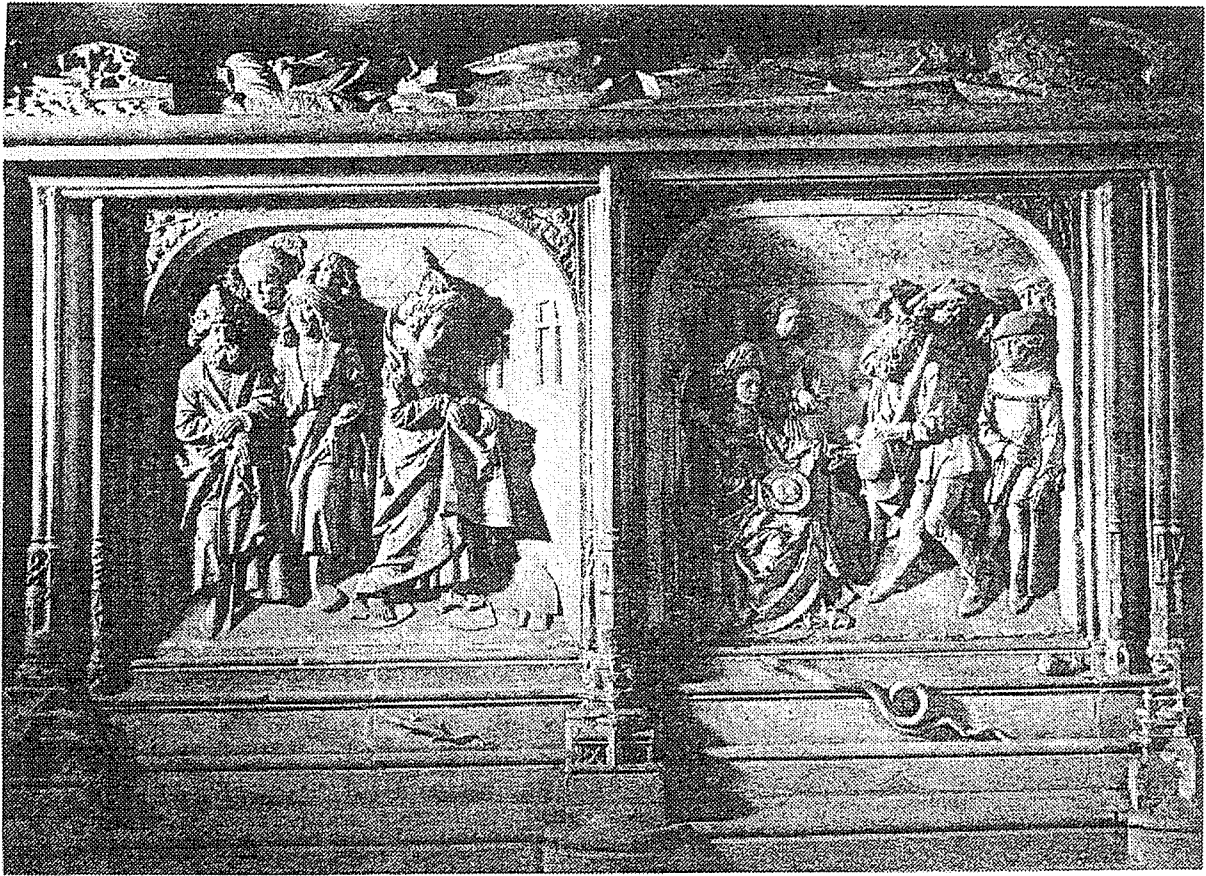


**Abb. 79**  
Bamberg, Dom  
Tilman Riemenschneider  
Grabmal des Hl. Heinrich und der Hl. Kunigunde  
Deckplatte



**Abb. 80**  
 Bamberg, Dom  
 Tilman Riemenschneider  
 Grabmal des Hl. Heinrich und der Hl. Kunigunde  
 Westliche Schmalseite  
 Seelenwägung („Traum des Kaisers“) und Schlange





**Abb. 81**

Bamberg, Dom

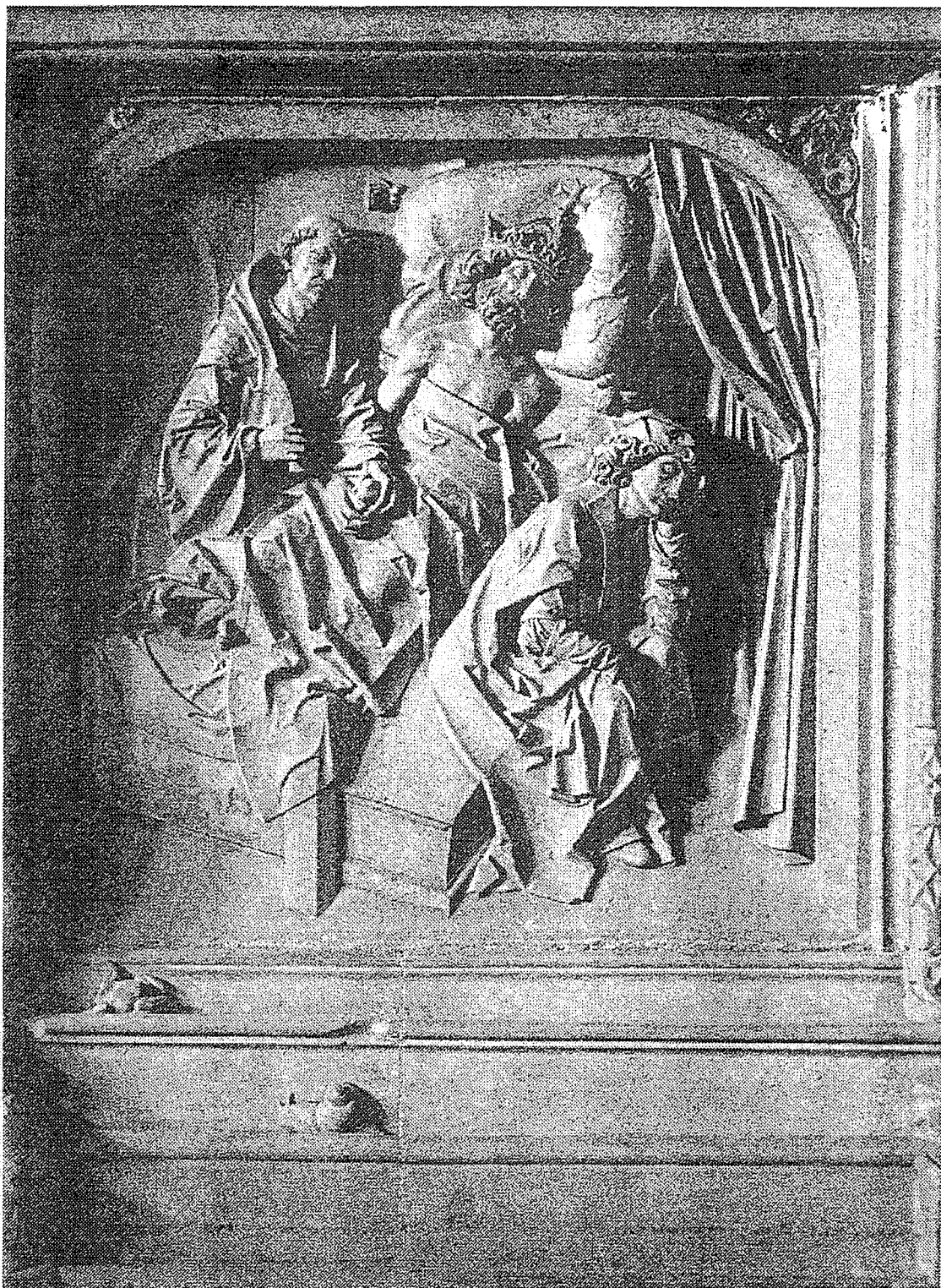
Tilman Riemenschneider

Grabmal des Hl. Heinrich und der Hl. Kunigunde

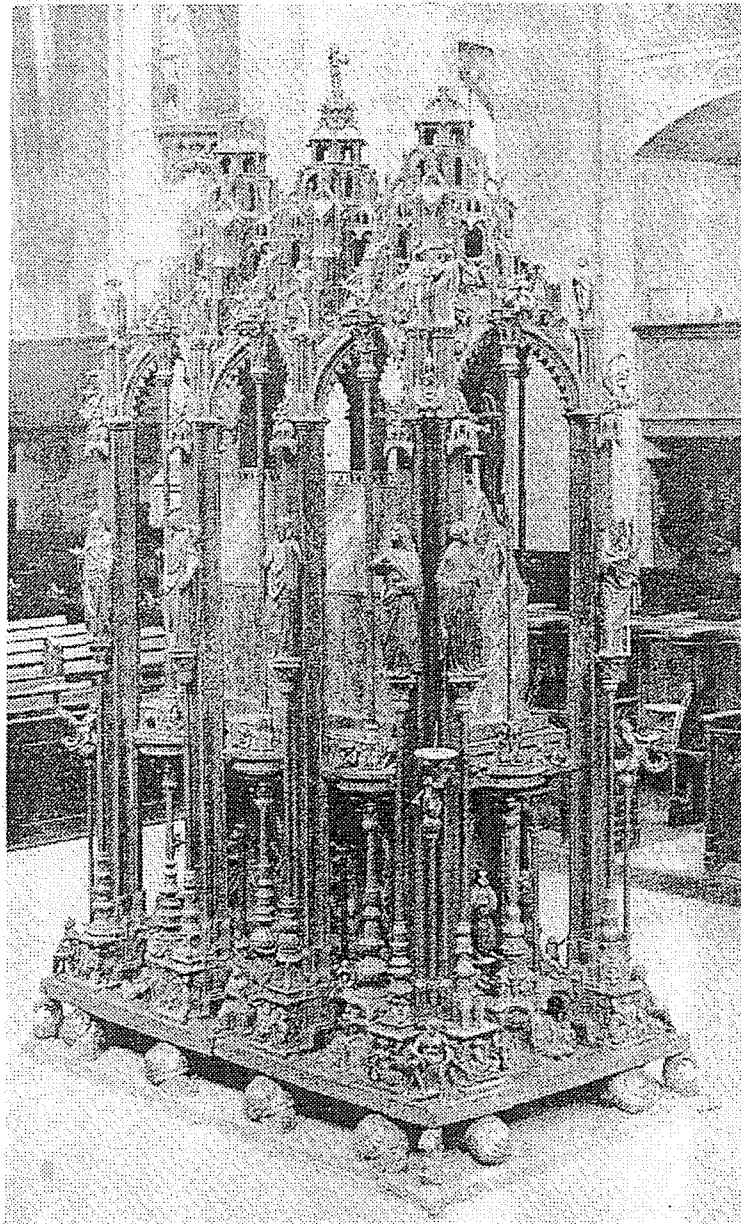
Nordseite

„Pflugscharenwunder“ („Gottesurteil“) - „Pfennigwunder“

Eidechse, Schlange und Schnecke



**Abb. 82**  
 Bamberg, Dom  
 Tilman Riemenschneider  
 Grabmal des Hl. Heinrich und der Hl. Kunigunde  
 Südseite, Detail  
 „Steinheilung“  
 Frosch und Schnecke

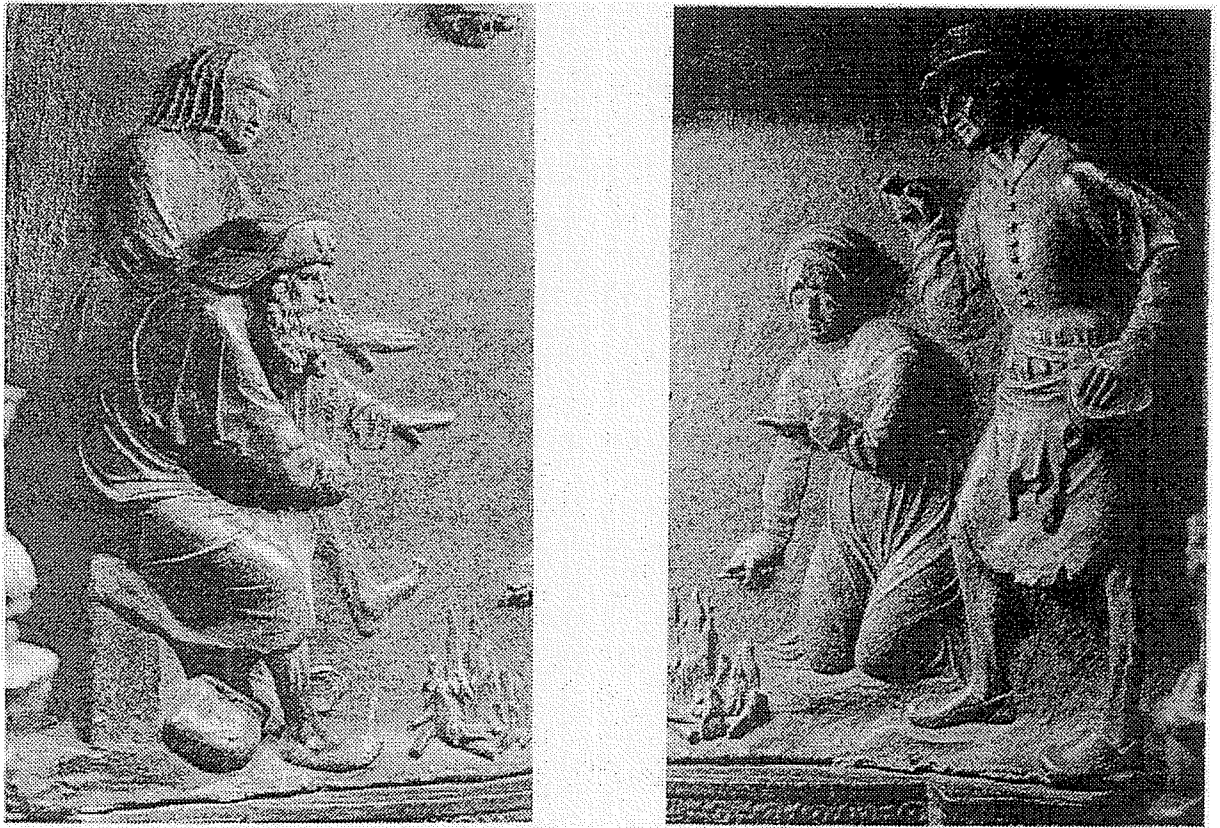


**Abb. 83**  
Nürnberg, St. Sebalduskirche  
Vischer-Werkstatt  
Sebaldusschrein



**Abb. 84**  
Nürnberg, St. Sebalduskirche  
Vischer-Werkstatt  
Sebaldusschrein, Südseite, Detail  
Tod und Scylla (Eitelkeit) mit Spiegel





**Abb. 85**  
 Nürnberg, St. Sebalduskirche  
 Vischer-Werkstatt  
 Sebaldusschrein, Nordseite, Detail  
 „Eiszapfenwunder“



**Abb. 86**  
Nürnberg, St. Sebalduskirche  
Vischer-Werkstatt  
Sebaldusschrein, Nordwestecke, Detail  
Nimrod mit Frosch



**Abb. 87**  
Nürnberg, St. Sebalduskirche  
Vischer-Werkstatt  
Sebaldusschrein, Südwestecke, Detail  
Theseus mit Maus



**Abb. 88**

Rachel Ruysch

Waldstück

Öl auf Leinwand, H: 93; B: 74

Kassel, Staatliche Kunstsammlung, Schloss Wilhelmshöhe





**Abb. 89**

Otto Marseus van Schrieck

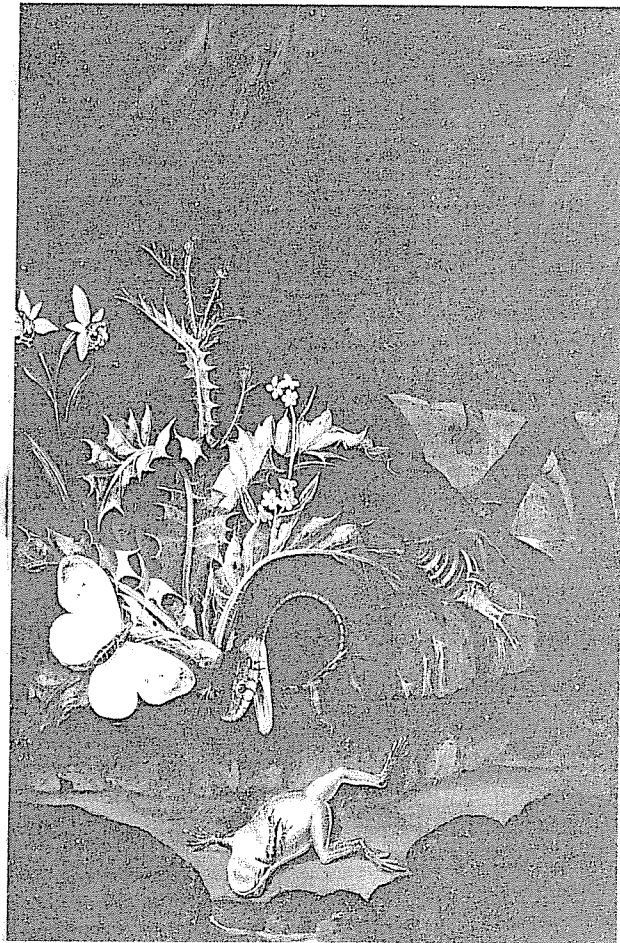
Stilleben mit Insekten und Amphibien

Öl auf Leinwand, H: 50,7; B: 68,5

Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum



**Abb. 90**  
Otto Marseus van Schrieck  
Stilleben mit Insekten und Amphibien, Detail  
Kröte



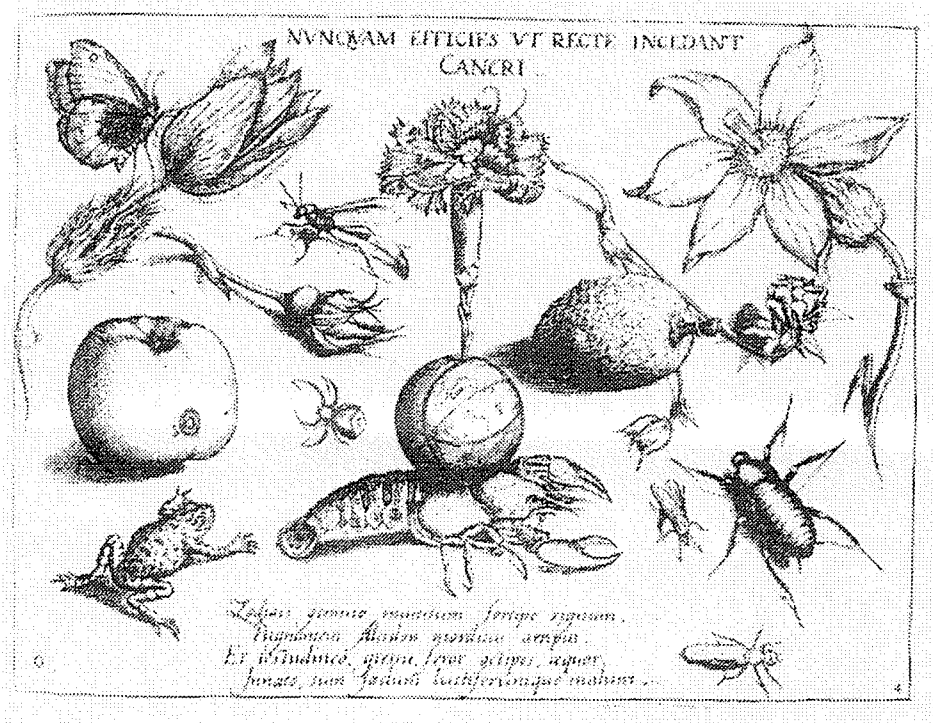
**Abb. 91**  
Johann Falch  
Waldstück  
Öl auf Leinwand, H: 36,5; B: 24,4  
Privatbesitz



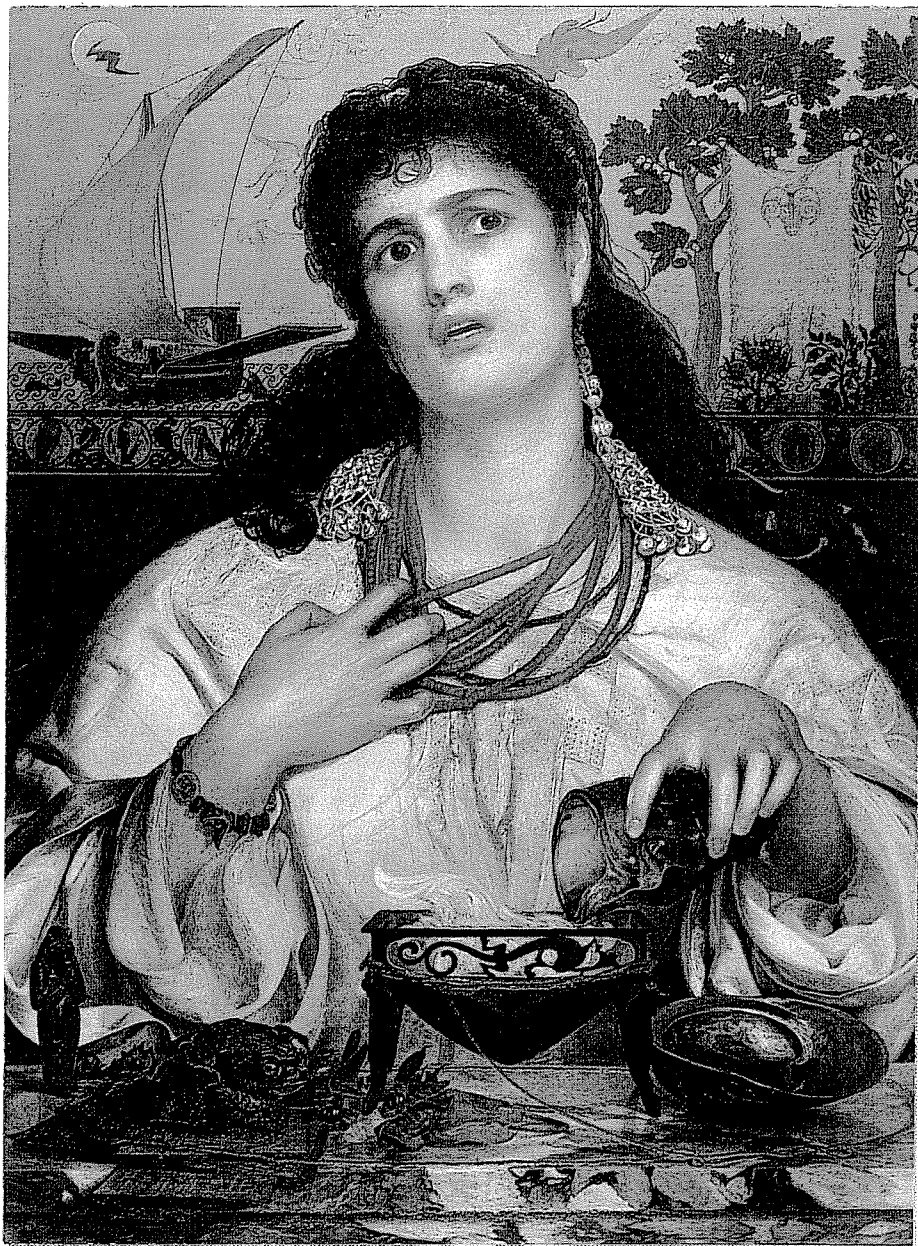


**Abb. 92**  
Abraham Mignon  
Vanitas-Naturstück  
Öl auf Leinwand, H: 78,7; B: 99  
Darmstadt, Hess. Landesmuseum





**Abb. 93**  
Georg Hoefnagel  
Archetypa studiaque patris  
Radierung, H: 15,2; B: 20,6

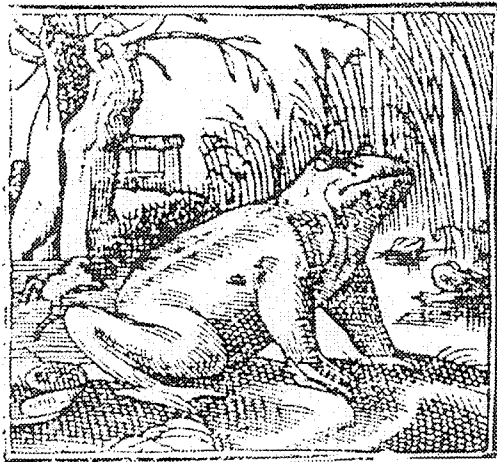


**Abb. 94**  
Frederick Sandy  
Medea  
Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery

**Abb. 95**

Mathias Holtzward:  
Emblematum Tyrocia: Sive Picta Poesis latinogermanica.  
Straßburg 1581, Nr. 70

**RESCURRECTIO CARNIS.**



Sicut rana loquax, cum sentit frigora brumae,  
Conditur, et coeno tota sepolta iacet,  
Vere nouo recipit uitam et iuuenilia membra  
Induit, ut gaudens uitrea stagna secet:  
Sic morimur cuncti, et terrae mandamur inertī,  
Dum renouat Iudex corpora nostra pius,  
Detque alma nobis lucentis siderea coeli  
Transgreßis, omni tempore pace frui

**Aufferstehung des Fleysches.**

Gleich wie eyn Frosch zu Winters zeit  
Vnter der Erd verborgen leit /  
Gantz tod verwesen aller ab /  
Als ob sie nie gelebet hab /  
Im Fröling aber widerumm  
Gantz frisch vnd neu herfürher kumpt /  
Schwimmt mit fräuden inn Wasserqual:  
Also wir Menschen allzumal  
Versterben / vnd werden begraben:  
Als ob wir als vollführet haben.  
Wann dich aber würt Gott der Herr  
Wider erwecken von der Erd /  
Werden wir durch die Wolcken tringen /  
Gantz frölich Gott dem Schöpffer singen/  
Ja wann wir glebt hand hie auff Erden/  
Daß vns solch fräud zu theyl mag werden.

Holzschnitt  
von Tobias Stimmer  
60 x 55 mm  
Herzog August Bibliothek  
Wolfenbüttel (Eth. 81)

**Abb. 96**

Joachim Camerarius:  
Symbolorum & emblematum IV ... ex aquatilibus et reptilibus.  
Nürnberg 1595, Nr. 72

**VIRTUTE, NON VI.**



Infensum justa omnis defensio in hostem.  
Saepe tamen potius viribus ingenium est.

**Mit Klugheit, nicht mit Gewalt.**

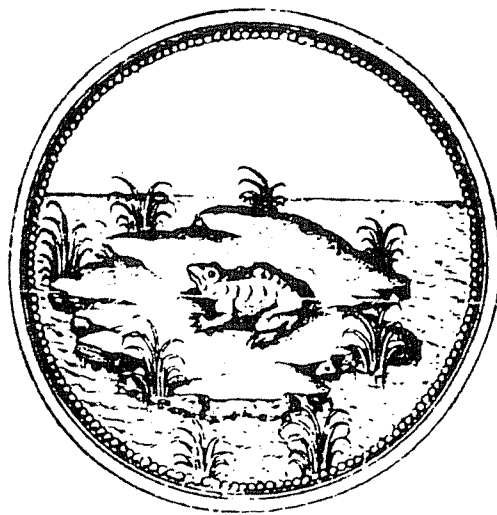
Gegen einen angreifenden Feind ist jede Abwehr gerechtfertigt.  
Oft aber vermag Verstand mehr als körperliche Kraft.

Kupferstich von Hans Sibmacher  
Durchmesser ca. 70 mm  
Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (8° Art. Plast. III 3380)

**Abb. 97**

Joachim Camerarius:  
Symbolorum & emblematum IV ... ex aquatilibus et reptilibus.  
Nürnberg 1595, Nr. 71

**MIHI TERRA LACVSQUE.**



Arbitrii jurisque mei sunt terra lacusque,  
An non vel magno principe sum potior?

**Mir gehören Land und See.**

Meiner Herrschaft und meinem Recht unterstehen Land und See.  
Bin ich nicht mächtiger noch als ein großer Fürst?

Kupferstich von Hans Sibmacher  
Durchmesser ca. 70 mm  
Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (8<sup>o</sup> Art. Plast. III 3380)

**Abb. 98**

Nicolas Reusner:  
Emblemata III. Frankfurt 1581, Nr. 13

**LIUOR, INERS VITIUM.**

Ad Nathanem Chytraeum P.L.



Dum lymphas turbat Latonae rustica turba:  
Et vetat exiguo rore leuare sitim:  
Indignata Dea est merito: potumque vetantes  
Ruricolae, ranas protinus esse iubet.  
Colla tument: albet venter: vox rauca coaxat:  
Terga caput tangunt lubrica: spina viret:  
Liuor, iners vitium, mores non exit in altos:  
Et stolidos animos, degeneresque notat.

**Missgunst, das tatenlose Laster**

Als die Schar der Bauern Latona das Wasser trübt und ihr nicht erlaubt, mit einem winzigen Tropfen den Durst zu stillen, ist die Göttin mit Recht empört. Sie lässt sie die Bauern, die ihr den Trank versagen, sogleich zu Fröschen werden. Ihre Hälse schwellen, ihr Bauch wird weiß, ihre Stimme quakt heiser. Die glatten Rücken berühren den Kopf, und das Rückgrat wird grün. Die Missgunst, das tatenlose Laster, führt nicht zu erhabener Lebensart, sie kennzeichnet einfältige und unedle Gemüter.

Kupferstich  
67 x 48 mm  
Universitätsbibliothek Heidelberg (G 9506)

**Abb. 99**

Johannes Sambucus:  
Emblemata. Antwerpen 1564, S. 255



RANARVM strepitus nimis molesti  
Qui turbant tacitos bene et quietos,  
Cessant haud minus, ac polo tonitru  
Si ira deciderit Iouis tonantis  
Pro ripa posita statim lucerna.  
Sic fit tempore disputationum:  
Veritate etenim prope adulante,  
Admissaque silent molestiores,  
Ignauumque pecus, leues sophistae;  
Corde qui secus ac loquuntur vsque  
Sentiunt varij, fouentque nugas :  
Non vt persicus offerens ideam  
Iunctae mentis et intimae loquelae.  
Diuisis vtinam Dei negocijs  
Nostro pectore lux beata lites  
Iam tandem dirimat, locetque ouili  
Ano, mox precibus Deo et reducat.

Das überaus lästige Lärmen der Frösche, das die stillen Schläfer stört, verstummt - wie durch das Dröhnen vom Himmel, wenn der Zorn des Donnergottes Jupiter niederfällt - sogleich durch eine ans Ufer gestellte Lampe. Gleiches geschieht auch bei den Disputationen. Wenn nämlich die Wahrheit sich nähert und Zutritt erlangt hat, schweigen die überaus lästigen windigen Sophisten, dieses unnütze Pack. Wankelmütig im Herzen, denken sie stets anders als sie reden und geben sich mit Nichtigkeiten ab: sie entsprechen nicht dem Pfirsichbaum, dem Urbild der Verbindung von Denken und verschwiegener Rede. Wenn doch das selige Licht Gottes die Schwierigkeiten auflösen, den Unfrieden aus unseren Herzen nehmen, ihn in einen Schafsafter verbannen und uns dann unter Gebeten zu Gott zurückführen würde!

Holzschnitt  
55 x 55 mm (Landesbibliothek Stuttgart, Allgemeine Geschichte 8° 3205)

**Abb. 100**

Joachim Camerarius:  
Symbolorum & emblematum IV ... ex aquatilibus et reptilibus.  
Nürnberg 1595, Nr. 80

**VERSVTIOR ERRAT.**



Caetera qui vincis, tibi cur dominata voluptas  
Te haud improvisum mergit in exitium?

**Auch der Gewandtere irrt.**

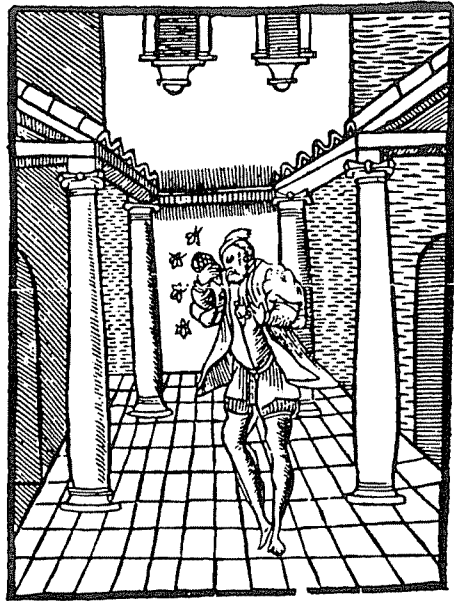
Aus allem übrigen gehst du als Sieger hervor.  
Warum versenkt dich die Wollust, über die  
du doch Herr warst, hier in den Tod, obgleich  
du auch dies wohl durchschauest und voraussahst?

Kupferstich von Hans Sibmacher  
Durchmesser ca. 70 mm  
Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8° Art. Plast. III 3380



**Abb. 101**

Guillaume de La Perrière:  
La Morosophie. o.O. 1553, Nr. 66



Enclos au cœur cestuy le crapaut porte  
Et tient aux dentz vn doux rayon de miel:  
Le flateur est de tout pointz de la sorte,  
Souz doux parler portant au cœur le fiel.

Im Herzen hat er die Kröte verschlossen, und in den Zähnen hält er  
eine süße Honigwabe. Ganz und gar ist jenem der Schmeichler ähnlich,  
der unter seinem süßen Gerede Galle im Herzen trägt.

Kupferstich  
ca. 55 x 73 mm  
Landesbibliothek Hannover, IV 9 C, 2295<sup>a</sup>-14

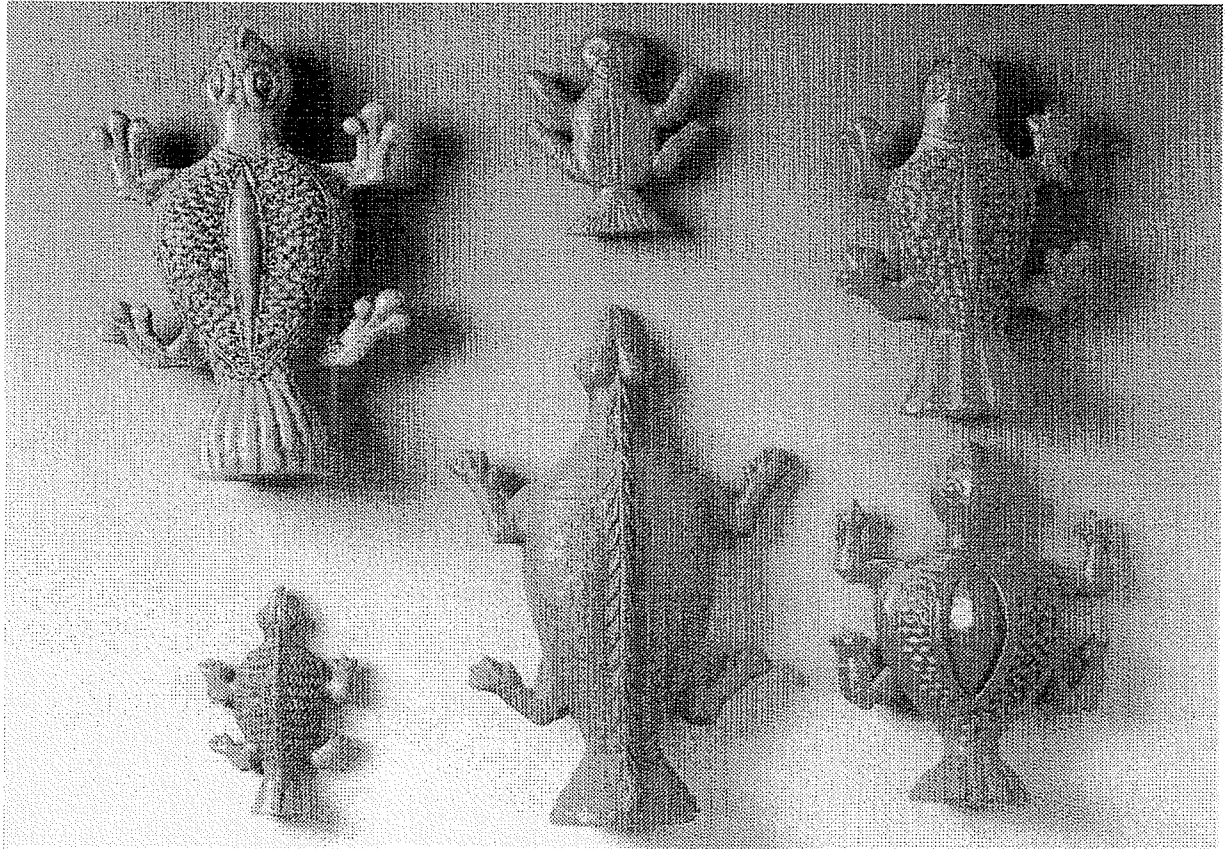
**Abb. 102**

Michael Maier:  
Atalanta Fugiens  
1617

**Entmilchung der Jungfrau**



Kupferstich von Theodor de Bry

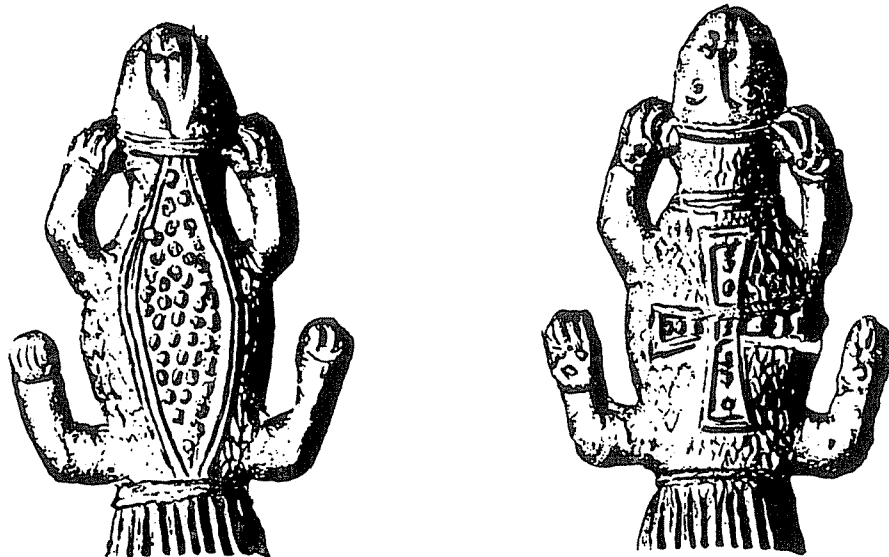


**Abb. 103**

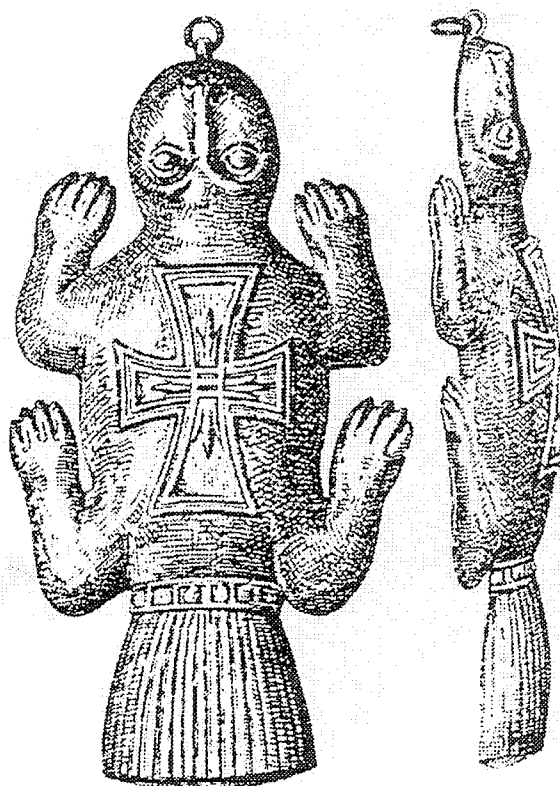
Votivkröten

Wachs

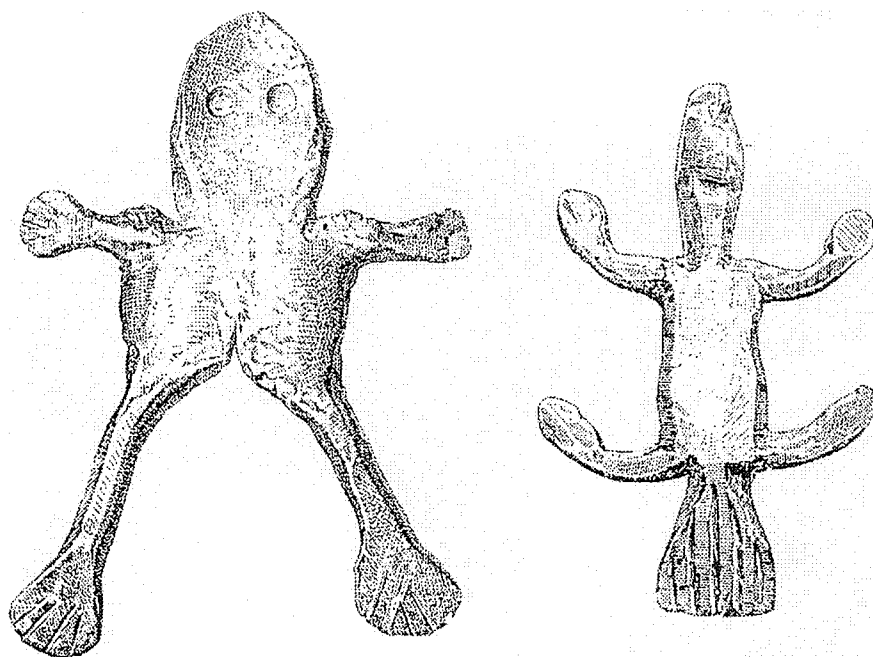
Oben Mitte: Votivkröte mit menschlichem Kopf



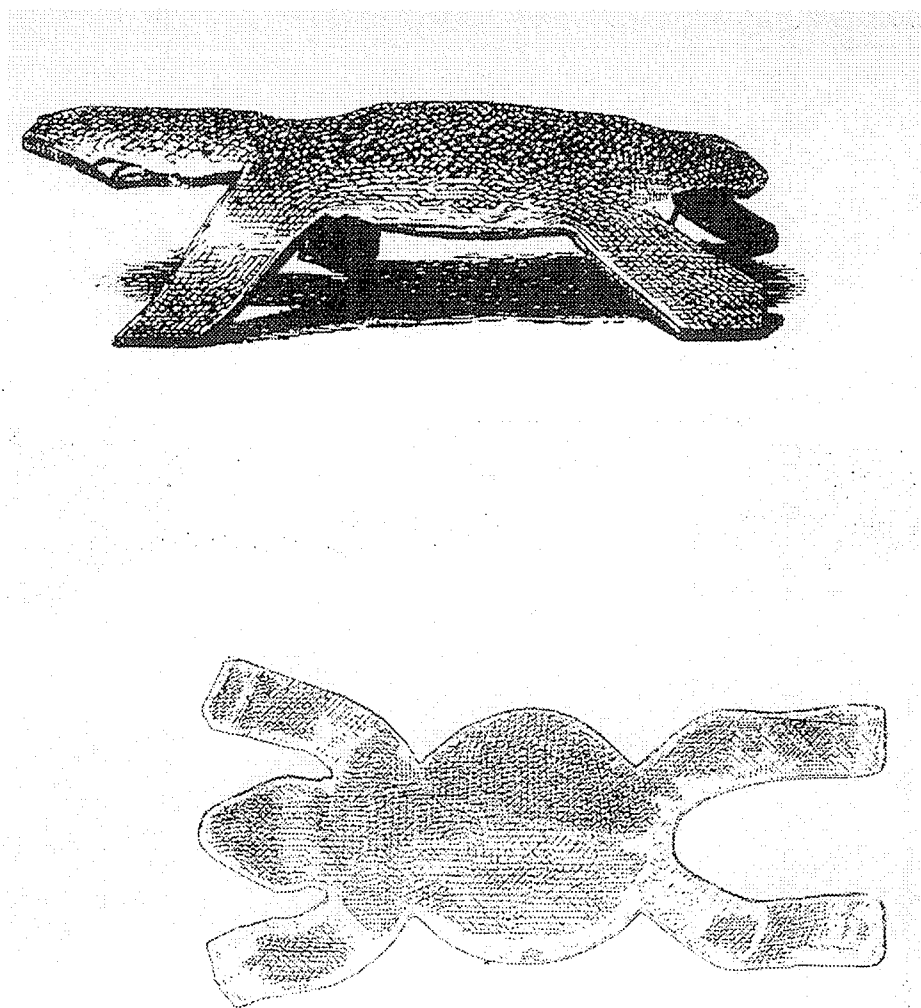
**Abb. 104**  
Votivkröten mit Kreuz und Vulva  
Eisen



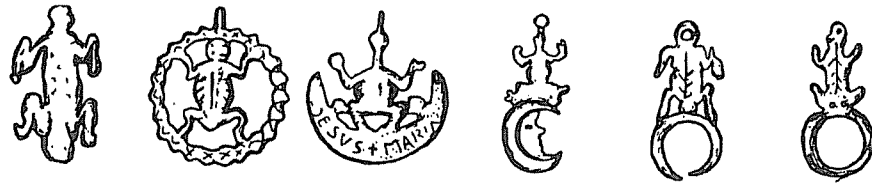
**Abb. 105**  
Votivkröte mit Ring  
Eisen



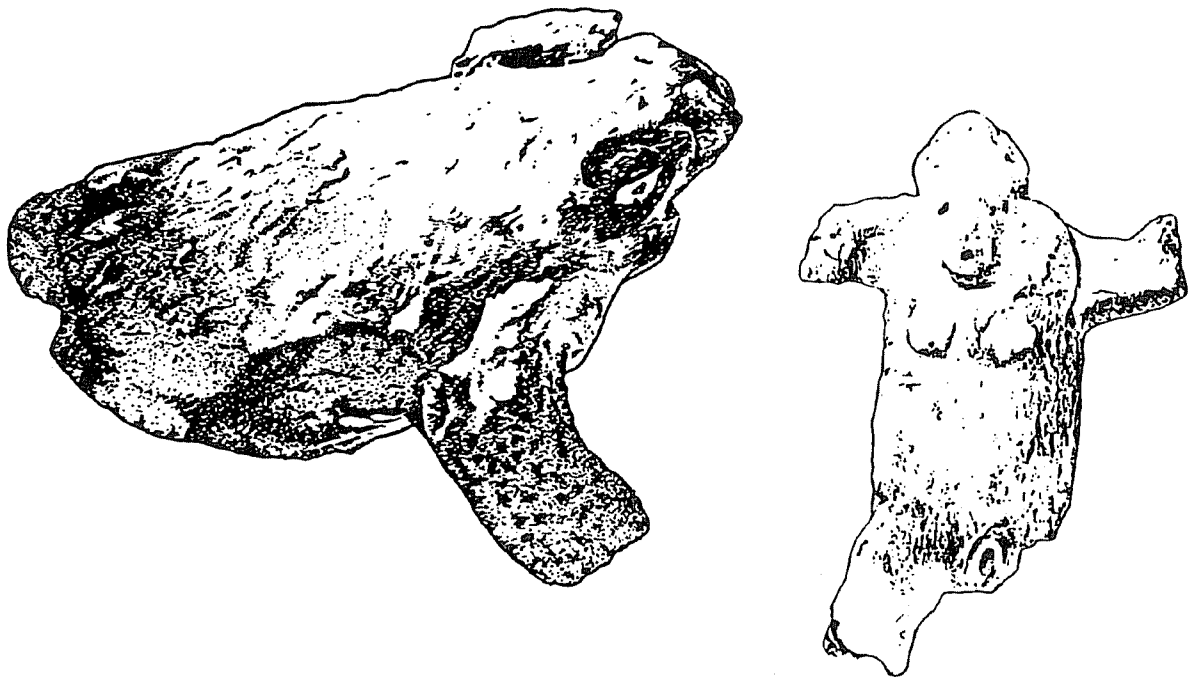
**Abb. 106**  
Votivkröten  
St. Leonhard im Lavanttal; Aign am Inn  
Gebogenes Eisenblech



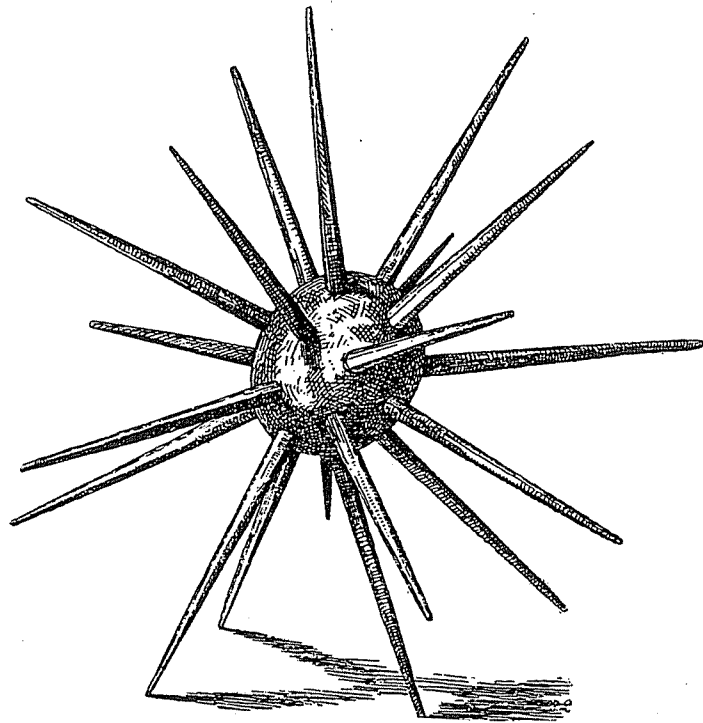
**Abb. 107**  
Votivkröte  
Weiler/Elsass  
Gebogenes Eisenblech  
Unten: Draufsicht



**Abb. 108**  
Diverse Krötenamulette  
Italien  
Silber



**Abb. 109**  
„Frauenkröte“ von Maissau (Niederösterreich)  
Fundort: Bronzezeitliche Nekropole (ca. 1000 v. Chr.)  
Grob gemagerter Ton, L: 7,5; Rückenbreite: 3,5



**Abb. 110**  
„Bärmutter“ - Stachelkugel  
Sudenthal, St. Gertrud  
Holz





**Abb. 111**  
 Votivtafel mit „Bläherkröte“ (1766)  
 Racklingen, Waldkapelle



**Abb. 112**  
Votivtafel (1769)  
Sulzbach, Annenkapelle

## 11. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

### ALTEUROPA UND ÄGYPTEN

Abb. 1

**„Froschfrauen“**

Gravierungen auf Tierknochen

Fundort: Grotte Les Trois Frères, Südfrankreich

Marija Gimbutas: The Language of the Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization, New York 1989, S. 251, Abb. 387

Abb. 2

**„Froschfrau“**

Ton

Fundort: Hacilar, Zentralanatolien

Schicht VI, Haus Q. VI. 5

Marija Gimbutas: The Language of the Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization, New York 1989, S. 251, Abb. 390

Abb. 3

**Amulett**

Schwarzer Stein, H: 3, 2

Fundort: Achilleion Ib, Thessalien

Marija Gimbutas: The Language of the Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization, New York 1989, S. 252, Abb. 388

Abb. 4

**Heket**

Hans Bonnet, Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin 1952, S. 284

Abb. 5

**Opferbecken**

Bronze (Vollguss)

H: 3,6; B: 5, 2; T: 7, 3

Ägypten

Sylvia Schoske; Dietrich Wildung: Gott und Götter im Alten Ägypten, Mainz 1992, S. 210

Abb. 6

**Reliefbilder**

**Oben: Heket vor der Totenbahre des Osiris**

**Unten: Frosch am Fußende der Totenbahre**

Hathortempel Dendrá/Oberägypten

Walter Hirschberg: Frosch und Kröte in Mythos und Brauch, Wien 1988, S. 40

Abb. 7

**Diverse „Froschlampen“**

Ton

Ägypten

Henning Wrede: Ägyptische Lichtbräuche bei Geburten. Zur Deutung der Froschlampen, in: JAC (Jahrbuch für Antike und Christentum), Jg. 11/12, Münster 1968/69, Tafel 9 - 11

Abb. 8

**„Embryonenlampe“**

Ton

Ägypten

Hennig Wrede: Ägyptische Lichtbräuche bei Geburten. Zur Deutung der Froschlampen, in: JAC (Jahrbuch für Antike und Christentum), Jg. 11/12, Münster 1968/69, Tafel 12

## **GIFT - ARZNEI - AMULETT**

Abb. 9

**Entnahme des „Krötensteins“**

Holzschnitt-Illustration aus dem *Hortus Sanitatis*

Gunter Dimt: Kröten, Salamander. Ein ethnologischer Streifzug durch die Welt der Lurche, in: Stapfia 47, zugl. Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums, N.F. 107, Linz 1996, S. 255, Abb. 5

## **KETZER- UND HEXENTIER**

Abb. 10

**Hexe füttert ihre Katze und Kröten**

Holzschnitt

Ditte u. Giovanni Bandini: Kleines Lexikon des Hexenwesens, München 1999, S. 123

## MÄRCHEN UND SAGEN: DIE WANDELBARE GESTALT

Abb. 11

### **Krötenstein**

Neustadt/Thüringen, Rathaus (Kopie)

Original im Museum Neustadt an der Orla

Thomas Wurzel; Hans Peter Jakobson: Museums Tour mit Leo Löwenzahn durch Thüringen (hg. vom Museumsverband Thüringen e.V.), 7 Hefte, Weimar 1998, S. 29

## HEILIGENLEGENDEN

Abb. 12

### **Hl. Pirmin mit Frosch und Schlange**

Glasgemälde

Reichenau, Mittelzell, Marienmünster

Joseph Braun: Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, Sp. 610, Abb. 329

Abb. 13

### **Hl. Ulphia (Wulfia)**

Amiens (Somme), Kathedrale Notre-Dame

Westportal, linkes Gewände

Willibald Sauerländer: Gotische Skulptur in Frankreich 1140 - 1270, München 1970, Tafel 169

## APOKALYPSE-HANDSCHRIFTEN

Abb. 14

### **Beatus-Kommentar: Aussendung der Froschgeister**

Kastilien (San Millán de la Cogolla ?)

Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, Ms. 2 & II.5, fol. 130r.

Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, 6 Bde., Gütersloh 1991, S. 521, Abb. 558

Abb. 15

### **Trierer Apokalypse: Ausgießung der fünften und sechsten Schale**

Westfränkisch

Trier, Stadtbibliothek, Ms. 567, fol. 51r.

Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, 6 Bde., Gütersloh 1991, S. 526, Abb. 568

Abb. 16

**Bamberger Apokalypse: Ausgießung der vierten bis sechsten Schale**

Reichenau

Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 570, fol. 40v.

Gertrud Schiller: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 6 Bde., Gütersloh 1991, S. 527, Abb. 571

Abb. 17

**Oxford Apokalypse (Haimocodex):  
Empfang der Schalen - Ausgießung der sieben Schalen - Drache  
und Froschgeister - Engel zeigt Johannes die Hure**

Deutsch

Oxford, Bodley Library, Ms. Bodley 352, fol. 10v.

Gertrud Schiller: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 6 Bde., Gütersloh 1991, S. 528, Abb. 573

## **ERSCHAFFUNG DER TIERE**

Abb. 18

**Erschaffung der Tiere**

Illustration aus dem *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg (IV 2)  
H.G. Rott; G. Wild (Hg.): *Hortus deliciarum. Der „Wonnen-Garten“ der Herrad von Landsberg. Eine elsässische Bilder-Handschrift aus dem 12. Jahrhundert*, Mülhausen/Elsass 1944, Abb. 21

Abb. 19

**Lucas Cranach d.Ä.  
Erschaffung der Welt**

Vorsatzblatt der Lutherbibel von 1534

Holzschnitt

Heinrich Krauss; Eva Uthemann: *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei*, München 1987, S. 179

## **BAUPLASTIK**

Abb. 20

**Autun (Saône-et-Loire), Saint-Lazare,  
Westportal, Tympanon  
Weltgericht**

Werner Weisbach: *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, Einsiedeln/Zürich 1945, Abb. 37

Abb. 21

**Autun (Saône-et-Loire), Saint-Lazare**

**Westportal, Tympanon, Detail**

**Dämon mit Kröte**

Gustav Künstler: Romanische Kunst im Abendland, Wien/München 1968, Tafel 12

Abb. 22

**Bourges (Centre-Val-de-Loire), Kathedrale Saint-Etienne**

**Westportal, Tympanon**

**Weltgericht**

Paul Vitry: Die gotische Plastik Frankreichs, München 1929, Tafel 85

Abb. 23

**Bourges (Centre-Val-de-Loire), Kathedrale Saint-Etienne**

**Westportal, Tympanon, Detail**

**Höllenkessel mit Verdammten**

Robert Cornilleau : Le Crapaud bête fabuleuse et medicale, in: Aesculape, Paris 1940, S. 65

Abb. 24

**Bourges (Centre-Val-de-Loire), Kathedrale Saint-Etienne**

**Fragmente des ehemaligen Lettners**

**Oben : Vorhölle - Leviathansrachen - Höllenkessel**

**Unten: Freie Rekonstruktion des Lettners nach Paul Gauchery**

Willibald Sauerländer: Gotische Skulptur in Frankreich 1140 - 1270, München 1970, Tafel 294

Abb. 25

**Braine bei Soissons (Picardie), Saint-Yved**

**Fragmente des Tympanons (Höllenkessel - Vorhölle)**

Paul Vitry: Die gotische Plastik Frankreichs, München 1929, Tafel 5

## **„FEMME AUX SERPENTS“**

Abb. 26

**Terra mit Schlange und Schwein**

**Limburg/Lahn, Dom**

**Langhaus, Gewölbe**

Fresko

Nachzeichnung

Rudolf Helm: Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze, (Diss.) Marburg 1927, Abbildungsteil S. 6, Abb. 30

Abb. 27

**Moissac (Tarn-et-Garonne), ehem. Abteikirche Saint-Pierre  
Südportal, Westwand der Vorhalle, Detail**

**Versucher und Luxuria („femme aux serpents“)**

Uwe Geese: Romanische Skulptur, in: Rolf Toman (Hg.): Die Kunst der Romanik, Köln 1996, S. 344

## **DIE APOTROPÄISCHE KRÖTE UND DER VERFOLGTE FROSCH**

Abb. 28

**Freising, Dom**

**Westportal, inneres Portal der heutigen Vorhalle**

Hans Karlinger: Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050 - 1260, Augsburg 1924, S. 78

Abb. 29

**Freising, Dom**

**Westportal, inneres Portal der heutigen Vorhalle,  
rechter Portalpfeiler, Detail**

**Kaiserin Beatrix**

Hans Karlinger: Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050 - 1260, Augsburg 1924, S. 82

Abb. 30

**Freising, Dom**

**Westportal, inneres Portal der heutigen Vorhalle,  
rechter Portalpfeiler, Detail**

**Kröte**

Nachzeichnung

Hugo Deischl: Die Kröte am Domportal zu Freising, in: Frigisinga (Beiträge zur Heimat- und Volkskunde von Freising und Umgebung), Bd. 4, Freising 1927, S. 73, Abb. 2

Abb. 31

**Freising, Dom**

**Westportal, inneres Portal der heutigen Vorhalle,  
rechter Portalpfeiler, Detail**

**Kaiserin Beatrix und Kröte**

Nachzeichnung

Hugo Deischl: Die Kröte am Domportal zu Freising, in: Frigisinga (Beiträge zur Heimat- und Volkskunde von Freising und Umgebung), Bd. 4, Freising 1927, S. 72



Abb. 32

**Freising, Dom**

**Westportal, inneres Portal der heutigen Vorhalle,  
linker Portalpfeiler, Detail**

**Kaiser Friedrich I. und Bischof Adalbert**

Anton Legner: Romanische Kunst in Deutschland, Darmstadt 1996<sup>2</sup>,  
Tafel 180

Abb. 33

**Schwaz/Inntal, Totenkapelle**

**Kröte am Treppenaufgang (stark vergrößert)**

Nachzeichnung

Max Höfler: Friedhofskröten, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde,  
Bd. 25, Berlin 1915, S. 124, Abb. 1

Abb. 34

**Reichenhall, ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Zeno**

**Westportal**

Anton Legner: Romanische Kunst in Deutschland, Darmstadt 1996<sup>2</sup>,  
Tafel 112

Abb. 35

**Reichenhall, ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Zeno**

**Westportal, Tympanon**

**Thronende Gottesmutter zwischen den Heiligen Zeno und Rupert**

**Türsturz: Frosch und Drache**

Hans Karlinger: Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg  
1050 - 1260, Augsburg 1924, S. 94

Abb. 36

**Reichenhall, ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Zeno**

**Westportal, Gewändereliefs**

**Sündenfall - Engel**

Hans Karlinger: Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg  
1050 - 1260, Augsburg 1924, S. 96

Abb. 37

**Reichenhall, ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Zeno**

**Westportal**

**Löwen**

Hans Karlinger: Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg  
1050 - 1260, Augsburg 1924, S. 96

## TAFELMALEREI

Abb. 38

**Oberrheinischer Meister**

**Vorderseite: Liebespaar**

Öl auf Holz, H: 65,2; B: 40

Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of Art (Delia E. and L.E. Holden Funds)

Daniel Hess: Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne, Frankfurt/M. 1996, S. 20, Abb. 11

Abb. 39

**Oberrheinischer Meister**

**Rückseite: „Die verdammten Liebenden“ („Les amants trépassés“)**

Öl auf Holz, H: 65,2; B: 40

Straßburg, Musée de l'Oeuvre Notre Dame

Stanislav Grof: Totenbücher. Bilder vom Leben und Sterben, München 1994, S. 40

Abb. 40

**Colijn de Coter**

**Fragment eines Jüngsten Gerichts: Die Verdammten**

Eichenholz, H: 107; B: 58 (einschließlich 1,5 cm übermalter Anstückung am rechten Rand)

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Kat. Ausst. Himmel, Hölle, Fegefeuer (Josef-Haubrich-Kunsthalle), Köln 1994, S. 361

Abb. 41

**Nicolaus Schit**

**Niedererlenbacher Altar, Mitteltafel**

**Maria als apokalyptisches Weib, Hl. Michael und Hl. Hieronymus**

Leinwand auf Holz, H: 126; B: 117

Darmstadt, Hess. Landesmuseum

Bildarchiv Hess. Landesmuseum Darmstadt

Abb. 42

**Meister aus dem Bodenseeraum**

**Kreuzaufrichtung und Kreuzigung**

Fichtenholz, Mischtechnik, H: 102; B: 159

Solothurn, Kunstmuseum

Anna Moraht-Fromm: Konstanz und das westliche Bodenseegebiet, in: Spätmittelalter am Oberrhein 1450 - 1525, Teil 1, Kat. Ausst. Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle), Stuttgart 2001, S. 86, Abb. 22

Abb. 43

**Nikolaus Haberschrack**

**Christus am Ölberg**

**Tafel vom Hauptaltar der Katharinenkirche in Krakau-Kazimierz**

Tempera auf Holz, H: 124; B: 103

Krakau, Nationalmuseum

Otto von Simson: Das Mittelalter. Teil II: Das hohe Mittelalter, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6, Frankfurt/M. 1972, Abb. 79

Abb. 44

**Hieronymus Bosch**

**Ecce Homo (Vorstellung Christi vor dem Volk)**

Öl auf Holz, H: 75; B: 61

Frankfurt/M., Städelsches Kunstinstitut

Walter Bosing: Hieronymus Bosch. Zwischen Himmel und Hölle, Köln 1987, S. 15

Abb. 45

**Hieronymus Bosch**

**Kreuztragung**

Öl auf Holz, H: 57; B: 32

Wien, Kunsthistorisches Museum

Alfred Ribi: Die Dämonen des Hieronymus Bosch. Versuch einer Deutung, in: Jungiana (Beiträge zur Psychologie von C.G. Jung) Reihe B, Bd. 3, Küsnacht 1990, S. 105, Abb. 10

Abb. 46

**Hieronymus Bosch**

**Garten der Lüste, Mitteltafel**

Öl auf Holz, H: 220; B: 389

Madrid, Museo del Prado

Walter Bosing: Hieronymus Bosch. Zwischen Himmel und Hölle, Köln 1987, S. 55

Abb. 47

**Hieronymus Bosch**

**Der Garten der Lüste, linker und rechter Flügel**

**Irdisches Paradies - Hölle**

Öl auf Holz, H: 220; B: 97

Madrid, Museo del Prado

Walter Bosing: Hieronymus Bosch. Zwischen Himmel und Hölle, Köln 1987, S. 54

Abb. 48

**Hieronymus Bosch**

**Der Garten der Lüste, rechter Flügel (Hölle), Detail**

Öl auf Holz, H: 220; B: 97

Madrid, Museo del Prado

Walter Bosing: Hieronymus Bosch. Zwischen Himmel und Hölle, Köln 1987, S. 54

Abb. 49

**Hieronymus Bosch**

**Die Sieben Todsünden und die Letzten Dinge**

Öl auf Holz, H: 120; B: 150

Madrid, Museo del Prado

Walter Bosing: Hieronymus Bosch. Zwischen Himmel und Hölle, Köln 1987, S. 24

Abb. 50

**Hieronymus Bosch**

**Die Sieben Todsünden und die Letzten Dinge, Detail**

**Hölle**

Walter Bosing: Hieronymus Bosch. Zwischen Himmel und Hölle, Köln 1987, S. 24

Abb. 51

**Hieronymus Bosch**

**Der Heuwagen, Mitteltafel**

Öl auf Holz, H: 135; B: 100

Madrid, Museo del Prado

Walter Bosing: Hieronymus Bosch. Zwischen Himmel und Hölle, Köln 1987, S. 49

Abb. 52

**Hieronymus Bosch**

**Der Heuwagen, linker und rechter Flügel**

**Paradies - Hölle**

Öl auf Holz, H: 135; B: 45

Madrid, Museo del Prado

Walter Bosing: Hieronymus Bosch. Zwischen Himmel und Hölle, Köln 1987, S. 48

Abb. 53

**Hieronymus Bosch**

**Fragment eines Jüngsten Gerichts**

Öl auf Holz, H: 60, B: 114

München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek

Walter Bosing: Hieronymus Bosch. Zwischen Himmel und Hölle, Köln 1987, S. 42f.

Abb. 54

**Hieronymus Bosch**

**Jüngstes Gericht, Mitteltafel**

Mischtechnik, H: 163; B: 127,5

Wien, Galerie der Akademie der Bildenden Künste

Walter S. Gibson: Hieronymus Bosch, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1974, S. 51

Abb. 55

**Hieronymus Bosch**

**Jüngstes Gericht, linker und rechter Flügel**

**Paradies - Hölle**

Mischtechnik, H: 163; B: 60

Wien, Galerie der Akademie der Bildenden Künste

Walter S. Gibson: Hieronymus Bosch, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1974, S. 50

Abb. 56

**Hieronymus Bosch**

**Jüngstes Gericht, rechter Flügel, Detail**

Wien, Galerie der Akademie der Bildenden Künste

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bosch/judge/judge-r.jp> (10/2000)

Abb. 57

**Hieronymus Bosch**

**Jüngstes Gericht, Mitteltafel**

Öl auf Holz, H: 99; B: 60,3

Brügge, Groeninge Museum

Lynda Harris: Hieronymus Bosch und die geheime Bildwelt der Katharer, Stuttgart 1996, Abb. 30

## **DER FROSCH ALS ZEICHEN DER REGENERATION**

Abb. 58

**Jüngerer Meister der Hl. Sippe**

**Sebastiansaltar, Mitteltafel**

**Martyrium - Heilung Sebastians**

Eichenholz, H: 186; B: 257,5

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Postkarte, Sebastiansaltar, Mitteltafel, Gebr. König Postkartenverlag, Köln o.J.

Abb. 59

**Meister von St. Severin und Meister der Ursula-Legende**

**Franziskaneraltar, Mitteltafel**

**Franziskus empfängt die Stigmata - Szenen aus der Franziskus-Legende**

Eichenholz, H: 132,5; B: 163

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Postkarte, Franziskaneraltar, Mitteltafel, Gebr. König Postkartenverlag, Köln o.J.

## TRANSI-GRABMALE

Abb. 60

**La Sarraz (Kanton Waadt), Kapelle St. Antoine**

**Grabmal des Francois I<sup>er</sup>**

H: 200; B: 72; T: 43

Kat. Ausst. Himmel, Hölle, Fegefeuer (Josef-Haubrich-Kunsthalle), Köln 1994, S. 177

Abb. 61

**La Sarraz, Kapelle St. Antoine**

**Grabmal des Francois I<sup>er</sup>, Detail**

Kat. Ausst. Himmel, Hölle, Fegefeuer (Josef-Haubrich-Kunsthalle), Köln 1994, S. 176

Abb. 62

**Lowthorpe, Yorks**

**Doppelgrabmal**

Kurt Bauch: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin/New York 1975, S. 254, Abb. 376

Abb. 63

**Marburg, Elisabethenkirche, Landgrafenchor**

**Ludwig Juppe**

**Grabmal für Wilhelm II. († 1509)**

Postkarte, Bildarchiv Marburg, Karte 116, o.J.

Abb. 64

**Erwitte/Westfalen, St. Laurentius-Kirche**

**Epitaph der Adelsfamilie von Büren**

Christoph Stiegemann: Vom Bild des Todes zur Allegorie des Todes. Zur Ikonographie des Todes in der Grabskulptur der Renaissance und Barockzeit, in: Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter, Paderborn 1982, S. 64, Abb. 28

Abb. 65

**Augsburg, ehemalige Karmeliterklosterkirche St. Anna**

**(heute Pfarrkirche St. Anna)**

**Epitaph der Regina Weiss**

Arne Wolf: Die bildliche Darstellung des Todes auf Grabplatten und Epitaphien in Südbayern vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, (Mag.) o.O; o.J. (Archiv des Sepulkralmuseums Kassel; [afd.kassel@t-online.de](mailto:afd.kassel@t-online.de)), S. 201, Abb. 33

Abb. 66

**Augsburg, ehemalige Karmeliterklosterkirche St. Anna**

**Epitaph der Regina Weiss, Detail**

**Schädelkröte**

Arne Wolf: Die bildliche Darstellung des Todes auf Grabplatten und Epitaphien in Südbayern vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, (Mag.) o.O.; o.J. (Archiv des Sepulkralmuseums Kassel; [afd.kassel@t-online.de](mailto:afd.kassel@t-online.de)), S. 201, Abb. 33 a

Abb. 67

**Betrachtungssärglein**

**Skelett mit Würmern und Kröten**

Holz, Spitze, Draht, L: ca. 15; B: ca. 5

Hedi Heres: Zuflucht zum Glauben - Flucht in den Aberglauben. Kulturgeschichte des Dachauer Landes, Bd. 8, Landshut 1997, S. 115, Abb. 113

## **LEGENDE DER DREI LEBENDEN UND DREI TOTEN**

Abb. 68

**Pisa, Campo Santo**

**Triumph des Todes, Detail**

**Die drei Toten - Jäger**

Fresko

Klaus Zimmermanns: Toscana. Das Hügelland und die historischen Stadtzentren, Köln 1996, S. 75

Abb. 69

**Clusone, Chiesa dei Disciplini**

**Triumph des Todes, Detail**

Fresko

Peter Dinzelbacher: Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie, Paderborn/München/Wien/Zürich 1996, Abb. 53

Abb. 70

**Clusone, Chiesa dei Disciplini**

**Triumph des Todes, Detail**

Fresko

Zeichnung nach H. Rosenfeld

Hans Helmut Jansen: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, Darmstadt 1989 (2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage), S. 204, Abb. 3

## TOTENTANZ

Abb. 71

**„Der doten dantz mit figuren clage und  
antwort schon von allen staten der werlt“**

**Holzschnitt, gedruckt von Heinrich Knoblochtzer, Heidelberg**

**Der Tod und die Jungfrau**

Gert Kaiser (Hg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze  
(übersetzt und kommentiert von Gert Kaiser), Frankfurt/M. 1982, S. 186

Abb. 72

**„Der doten dantz mit figuren clage und  
antwort schon von allen staten der werlt“**

**Holzschnitt, gedruckt von Heinrich Knoblochtzer, Heidelberg**

**Der Tod und der Kaufmann**

Gert Kaiser (Hg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze  
(übersetzt und kommentiert von Gert Kaiser), Frankfurt/M. 1982, S. 188

Abb. 73

**„Der doten dantz mit figuren clage und  
antwort schon von allen staten der werlt“**

**Holzschnitt, gedruckt von Heinrich Knoblochtzer, Heidelberg**

**Der Tod und der Bürger**

Gert Kaiser (Hg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze  
(übersetzt und kommentiert von Gert Kaiser), Frankfurt/M. 1982, S. 152

Abb. 74

**„Der doten dantz mit figuren clage und  
antwort schon von allen staten der werlt“**

**Holzschnitt, gedruckt von Heinrich Knoblochtzer, Heidelberg**

**Der Tod und alle Stände**

Gert Kaiser (Hg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze  
(übersetzt und kommentiert von Gert Kaiser), Frankfurt/M. 1982, S. 190

Abb. 75

**„Der doten dantz mit figuren clage und  
antwort schon von allen staten der werlt“**

**Holzschnitt, gedruckt von Heinrich Knoblochtzer, Heidelberg**

**Tanz der Toten**

Gert Kaiser (Hg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze  
(übersetzt und kommentiert von Gert Kaiser), Frankfurt/M. 1982, S. 116

Abb. 76

**„Der doten dantz mit figuren clage und  
antwort schon von allen staten der werlt“**

**Holzschnitt, gedruckt von Heinrich Knoblochtzer, Heidelberg**

**Die Toten kommen aus ihren Gräbern**

Gert Kaiser (Hg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze  
(übersetzt und kommentiert von Gert Kaiser), Frankfurt/M. 1982, S. 114



Abb. 77

**Michael Wolgemut**  
**„Tanz der Gerippe“**  
**Holzschnitt**

**aus: Hartmann Schedel, Weltchronik (Liber chronicarum)**

Nürnberg 1493

Eva Schuster: Der Tod, ein immerwährendes Thema der bildenden Kunst, in: Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf, Recklinghausen 1992, S. 78, Abb. 16

## **NATUROBJEKT UND SCHMUCK: DIE ZÄHMUNG DER „AASTIERE“**

Abb. 78

**Bamberg, Dom**  
**Tilman Riemenschneider**  
**Grabmal des Hl. Heinrich und der Hl. Kunigunde**  
**Alte Aufstellung**

Max H. von Freeden: Tilman Riemenschneider. Leben und Werk, München 1981 (5. vermehrte Auflage), Abb. 38

Abb. 79

**Bamberg, Dom**  
**Tilman Riemenschneider**  
**Grabmal des Hl. Heinrich und der Kunigunde**  
**Deckplatte**

Max H. von Freeden: Tilman Riemenschneider. Leben und Werk, München 1981 (5. vermehrte Auflage), Abb. 40

Abb. 80

**Bamberg, Dom**  
**Tilman Riemenschneider**  
**Grabmal des Hl. Heinrich und der Kunigunde**  
**Westliche Schmalseite**  
**Seelenwägung („Traum des Kaisers“) und Schlange**

Max H. von Freeden: Tilman Riemenschneider. Leben und Werk, München 1981 (5. vermehrte Auflage), Abb. 44

Abb. 81

**Bamberg, Dom**  
**Tilman Riemenschneider**  
**Grabmal des Hl. Heinrich und der Kunigunde**  
**Nordseite**  
**„Pflugscharenwunder“ („Gottesurteil“) - „Pfennigwunder“**  
**Eidechse, Schlange und Schnecke**

Max H. von Freeden: Tilman Riemenschneider. Leben und Werk, München 1981 (5. vermehrte Auflage), Abb. 39

Abb. 82

**Bamberg, Dom**

**Tilman Riemenschneider**

**Grabmal des Hl. Heinrich und der Kunigunde**

**Südseite, Detail**

**„Steinheilung“**

**Frosch und Schnecke**

Max H. von Freeden: Tilman Riemenschneider. Leben und Werk, München 1981 (5. vermehrte Auflage), Abb. 41

Abb. 83

**Nürnberg, St. Sebalduskirche**

**Vischer-Werkstatt**

**Sebaldusschrein**

Peter Vischer: Das Sebaldusgrab zu Nürnberg, Leipzig 1938, Bild 1, o.S.

Abb. 84

**Nürnberg, St. Sebalduskirche**

**Vischer-Werkstatt**

**Sebaldusschrein, Südseite, Detail**

**Tod und Scylla (Eitelkeit) mit Spiegel**

Peter Vischer: Das Sebaldusgrab zu Nürnberg, Leipzig 1938, Bild 31, o.S.

Abb. 85

**Nürnberg, St. Sebalduskirche**

**Vischer-Werkstatt**

**Sebaldusschrein, Nordseite, Detail**

**„Eiszapfenwunder“**

Peter Vischer: Das Sebaldusgrab zu Nürnberg, Leipzig 1938, Bild 4 u. 5, o.S.

Abb. 86

**Nürnberg, St. Sebalduskirche**

**Vischer-Werkstatt**

**Sebaldusschrein, Nordwestecke, Detail**

**Nimrod mit Frosch**

Peter Vischer: Das Sebaldusgrab zu Nürnberg, Leipzig 1938, Bild 26, o.S.

Abb. 87

**Nürnberg, St. Sebalduskirche**

**Vischer-Werkstatt**

**Sebaldusschrein, Südwestecke, Detail**

**Theseus mit Maus**

Peter Vischer: Das Sebaldusgrab zu Nürnberg, Leipzig 1938, Bild 29, o.S.

## WALDSTÜCK UND GROTTENSTILLEBEN

Abb. 88

**Rachel Ruysch**

**Waldstück**

Öl auf Leinwand, H: 93; B: 74

Kassel, Staatliche Kunstsammlung, Schloss Wilhelmshöhe

Norbert Schneider: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln 1989, S. 194

Abb. 89

**Otto Marseus van Schrieck**

**Stilleben mit Insekten und Amphibien**

Öl auf Leinwand, H: 50,7; B: 68,5

Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum

Christian Klemm: Weltdeutung - Allegorien und Symbole in Stilleben, in: Kat. Ausst. Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte) 1979/80, S. 101, Abb. 65

Abb. 90

**Otto Marseus van Schrieck**

**Stilleben mit Insekten und Amphibien, Detail**

**Kröte**

Norbert Schneider: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln 1989, S. 196

Abb. 91

**Johann Falch**

**Waldstück**

Öl auf Leinwand, H: 36,5; B: 24,4

Privatbesitz

Auktionskatalog Christie's London 10/1998, S. 279, Abb. 303

Abb. 92

**Abraham Mignon**

**Vanitas-Naturstück**

Öl auf Leinwand, H: 78,7; B: 99

Darmstadt, Hess. Landesmuseum

Gerhard Bott: Ein Vanitas-Naturstück von Abraham Mignon als Neuerwerbung im Hessischen Landesmuseum, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein (Schriften der Hessischen Museen), Bd. 10, Darmstadt 1970, S. 46

Abb. 93

**Georg Hoefnagel**

**Archetypa studiorum patris**

Radierung, H: 15, 2; B: 20,6

Christian Klemm: Weltdeutung - Allegorien und Symbole in Stilleben, in: Kat. Ausst. Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte) 1979/80, S. 173

Abb. 94

**Frederick Sandy**

**Medea**

Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery

Christian Räsch: Hexenmedizin - das Vermächtnis der Hekate, in: Hexenmedizin. Die Wiederentdeckung einer verbotenen Heilkunst - schamanische Traditionen in Europa, Aarau/Schweiz 1999<sup>2</sup>, S. 144

## **EMBLEMATIK**

Abb. 95

**Mathias Holtzwardt**

**Emblematum Tyrocinia: Sive Picta Poesis latinogermanica.**

**Straßburg 1581, Nr. 70**

**RESCURRECTIO CARNIS.**

Peter von Duffel, Klaus Schmidt (Hg.): Mathias Holtzwardt: Emblematum Tyrocinia, Stuttgart 1968, S. 158f.

Abb. 96

**Joachim Camerarius**

**Symbolorum & emblematum IV ... ex aquatilibus et reptilibus.**

**Nürnberg 1595, Nr. 72**

**VIRTUTE, NON VI.**

Arthur Henkel; Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata, Stuttgart 1976<sup>2</sup>, Sp. 604f.

Abb. 97

**Joachim Camerarius**

**Symbolorum & emblematum IV ... ex aquatilibus et reptilibus.**

**Nürnberg 1595, Nr. 71**

**MIHI TERRA LACVSQUE.**

Arthur Henkel; Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata, Stuttgart 1976<sup>2</sup>, Sp. 602f.

Abb. 98

**Nicolas Reusner**

**Emblemata III. Frankfurt 1581, Nr. 13**

**LIQUOR, INERS VITIUM.**

Arthur Henkel; Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata, Stuttgart 1976<sup>2</sup>, Sp. 1593f.

Abb. 99

**Johannes Sambucus**

**Emblemata. Antwerpen 1564, S. 255**

**RANARVM strepitus nimis molesti ...**

Arthur Henkel; Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata, Stuttgart 1976<sup>2</sup>, Sp. 602f.

Abb. 100

**Joachim Camerarius**

**Symbolorum & emblematum IV ... ex aquatilibus et reptilibus.**

**Nürnberg 1595, Nr. 80**

**VERSVTIOR ERRAT.**

Arthur Henkel; Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata, Stuttgart 1976<sup>2</sup>, Sp. 463f.

Abb. 101

**Guillaume de La Perrière**

**La Morosophie. o.O. 1553, Nr. 66**

**Enclos au cœur cestuy le crapaut porte ...**

Arthur Henkel; Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata, Stuttgart 1976<sup>2</sup>, Sp. 599f.

Abb. 102

**Michael Maier**

**Atalanta Fugiens, 1617**

**Entmilchung**

Hans Biedermann: Lexikon der Symbole, München 1989, S. 255

## **EX VOTO: DIE KRÖTE IM KATHOLISCHEN VOTIVBRAUCHTUM**

Abb. 103

**Diverse Votivkröten**

**Oben Mitte: Votivkröte mit menschlichem Kopf**

Wachs

Hans Hipp: Votivgaben. Heilung durch den Glauben. Erklärung der Votivgaben der Wachszieherei Hipp durch die Mirakelbücher von Niederscheyern, Pfaffenhofen 1984, S. 57

Abb. 104

**Votivkröten mit Kreuz und Vulva**

Eisen

Walter Hirschberg: Frosch und Kröte in Mythos und Brauch, Wien 1988, S. 88

Abb. 105

**Votivkröte mit Ring**

Eisen

Marija Gimbutas: The Language of the Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization, New York 1989, S. 254, Abb. 2

Abb. 106

**Votivkröten**

**St. Leonhard im Lavanttal; Aign am Inn**

Gebogenes Eisenblech

Rudolf Kriss: Das Gebärmuttervotiv. Ein Beitrag zur Volkskunde nebst einer Einleitung über Arten und Bedeutung der deutschen Opfergebräuche der Gegenwart, Augsburg 1929, Abb. 8, o.S.

Abb. 107

**Votivkröte**

**Weiler im Elsass**

Gebogenes Eisenblech

Unten: Draufsicht

Rudolf Kriss: Das Gebärmuttervotiv. Ein Beitrag zur Volkskunde nebst einer Einleitung über Arten und Bedeutung der deutschen Opfergebräuche der Gegenwart, Augsburg 1929, Abb. 9, o.S.; Ahmad Nikui: Die Kröte in der Geschichte der Medizin, (Diss.) Köln 1976, S. 55

Abb. 108

**Diverse Krötenamulette**

**Italien**

Silber

Karl von Spieß: Die Kröte, ein Bild der Gebärmutter, in: Mitra (Monatsschrift für vergleichende Mythenforschung), Bd. 1, Wien/Leipzig 1914, Abb. 1 - 6, o.S.

Abb. 109

**Die „Frauenkröte“ von Maissau (Niederösterreich)**

**Fundort: Bronzezeitliche Nekropole (ca. 1000 v. Chr.)**

Grob gemagerter Ton, Länge 7,5; Rückenbreite 3,5

Alois Gulder: Die urnenfelderzeitliche „Frauenkröte“ von Maissau in Niederösterreich und ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund, in: Mitteilungen der Prähistorischen Kommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 10, Wien 1960, S. 101, Abb. 2; Walter Hirschberg: Frosch und Kröte in Mythos und Brauch, Wien 1988, S. 81

Abb. 110

**„Bärmutter“ - Stachelkugel**

**Suldenthal, St. Gertrud**

Holz

Wilhelm Hein: Die Opfer-Bärmutter als Stachelkugel, in: Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 10, Münster 1900, S. 421, Abb. 1

Abb. 111

**Votivtafel mit „Blähkröte“ (1766)**

**Racklingen, Waldkapelle**

Wilhelm Theopold: Hab ein kostbar Gut erfleht. Ein Essay über Votivmalerei, München 1977, S. 16

Abb. 112

**Votivtafel (1769)**

**Sulzbach, Annenkapelle**

Lenz Kriss-Rettenbeck: Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum, Zürich/Freiburg i.Br. 1972, S. 365, Abb. 204

## 12. LITERATUR

ALTWEGG, WILHELM: Die sog. Frau Welt am Basler Münster, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 13, Basel 1914, S. 194 - 204

ANDERSON, CATHERINE EVA: Frederick Sandy's Cassandra and Medea. Tragic Heroines in a Victorian Context, London 1998

ANDREE, RICHARD: Votive und Weihegaben des katholischen Volkes in Süddeutschland, Braunschweig 1904

ANDREE-EYSN, MARIE: Volkskundliches aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet, Braunschweig 1910

ANGELETTI, CHARLOTTE: Geformtes Wachs. Kerzen, Votive, Wachsfiguren, München 1980

ARIÈS, PHILIPPE: Geschichte des Todes, München 1980

DERS.: Bilder zu Geschichte des Todes, München 1984

ASMUS, RUDOLF: Der „Fürst der Welt“ in der Vorhalle des Münsters von Freiburg i.Br., in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 35, Berlin 1912, S. 509 - 512

ASSION, PETER: Das Krötenvotiv in Franken, in: Bayrisches Jahrbuch für Volkskunde, München 1968, S. 65 - 79

ASSUNTO, ROSARIO: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1982

BÄCHTOLD-STÄUBLI, HANNS (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (HWDA), 6 Bde., Berlin 1927 - 1942

BALSS, HEINRICH: Albertus Magnus als Zoologe (Münchner Beiträge zur Geschichte und Literatur der Naturwissenschaften und Medizin), München 1928

BALTRUŠAITIS, JURGIS: Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente in der Kunst der Gotik, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1985

BAMBECK, MANFRED: Göttliche Komödie und Exegese, Berlin/New York 1975



BANDINI, DITTE U. GIOVANNI: Kleines Lexikon des Hexenwesens, München 1999

BARGHEER, ERNST: Eingeweide. Lebens- und Seelenkräfte des Leibesinneren im deutschen Glauben und Brauch, Berlin/Leipzig 1931

BARTH, HANS-MARTIN: Die Sebalduskirche in Nürnberg, Königstein/Ts. 1988

BASTIAN, HAGEN: Mummenschanz. Sinneslust und Gefühlsbeherrschung im Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1983

BAUCH, KURT: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin/New York 1975

BAUTZ, TRAUGOTT (Hg.): Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, 14 Bde, Herzberg 1990 - 1998

BATEREAU, OTTO: Die Tiere in der mittelhochdeutschen Literatur, (Diss.) Borna-Leipzig 1909

BECK, HEINRICH; STEUER, HEIKO; TIMPE, DIETER (Hg.): Reallexikon der Germanischen Altertumskunde (von Johannes Hoops), 10 Bde., Berlin New York 1998 (2. völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage)

BECKER, WERNER: Von Kardinaltugenden, Todsünden und etlichen Lastern. Bilder und Plastiken zur Kultur- und Sittengeschichte des 12. bis 19. Jahrhunderts, Leipzig 1975

BECKMANN, BJARNE: Die Maus im Altertum. Vorbereitende Untersuchungen zu einer Herausgabe der hochmittelalterlichen Mäusesagen, Zürich 1972

BEHLING, LOTTILISA: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957

BELLINGER, GERHARD J: Lexikon der Mythologie, München 1989

BENESCH, OTTO: Der Wald, der sieht und hört. Zur Erklärung einer Zeichnung von Bosch, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 58, Berlin 1937, S. 258 - 266

BENZ, RICHARD: Die Legenda Aurea des Jacobus Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt, Heidelberg<sup>10</sup> 1984 (Erstdruck Jena 1925)

BOTT, GERHARD: Die Gemäldegalerie des Hessischen Landes-  
museums Darmstadt, Hanau 1968

DERS.: Ein Vanitas-Naturstück von Abraham Mignon als Neuerwerbung  
im Hessischen Landesmuseum, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein  
(Schriften der Hessischen Museen), Bd. 10, Darmstadt 1970, S. 46 - 57

BRAUN, JOSEPH: Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen  
Kunst, Stuttgart 1943

BRAUNECK, MANFRED: Religiöse Volkskunst. Votivgaben, An-  
dachtsbilder, Hinterglas, Rosenkranz, Amulette, Köln<sup>2</sup> 1979

BRAUNFELS, WOLFGANG: Lexikon der christlichen Ikonographie,  
Rom/Freiburg/ Basel/Wien 1973

BRIESEMEISTER, DIETRICH (Hg.): Bilder des Todes, Unterscheid-  
heim 1970

BUCHNER, ERNST: Studien zur mittelhheinischen Malerei und Graphik  
der Spätgotik und Renaissance, in: Münchner Jahrbuch der bildenden  
Kunst, Bd. 4, München 1927, S. 301 - 313

CATHOLY, ECKEHARD: Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters.  
Gestalt und Funktion, in: Hermaea (Germanistische Forschungen, N.F.  
8), Tübingen 1961, S. 232 - 275

CORNILLEAU, ROBERT: Le Crapaud bête fabuleuse et médicale, in:  
Aesculape, Paris 1940, S. 59 - 70

DAXELMÜLLER, CHRISTOPH: Aberglaube, Hexenzauber, Höllen-  
ängste. Eine Geschichte der Magie, München 1996

DEISCHL, HUGO: Die Kröte am Domportal zu Freising, in: Frigisinga  
(Beiträge zur Heimat- und Volkskunde von Freising und Umgebung),  
Bd. 4, Freising 1927, S. 66 - 81

DEMPF, ALOIS: Die unsichtbare Bilderwelt. Eine Geistesgeschichte der  
Kunst, Zürich/Köln 1959

DENNIS, JERRY: Wenn es Frösche und Fische regnet. Unglaubliche  
Phänomene zwischen Himmel und Erde, Reinbek 1994

DEONNA, WALDEMAR: L' ex-voto de Cypsélos à Delphes: le  
symbolisme du palmier et des grenouilles, in: Revue de l'histoire des  
religions, Bd. 139, Paris 1950, S. 162 - 201; Bd. 140, Paris 1951, S. 5 -  
58

DEONNA, WALDEMAR: La femme et la grenouille, in: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 94/2, Paris/New York 1952, S. 229 - 240

DESPORGES, PIERRE: Die schöne Geschichte von der pummeligen Kröte und andere Gemeinheiten, Oldenburg 1999

DICKE, GERD; GRUBMÜLLER, KLAUS: Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen (Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 60), München 1987

DIEDERICH, ULF: Who's who im Märchen, München<sup>2</sup> 1996

DIMT, GUNTER: Frösche, Kröten, Salamander. Ein ethnologischer Streifzug durch die Welt der Lurche, in: Stapfia 47, zugl. Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums, N.F. 107, Linz 1996, S. 249 - 260

DIMT, GUNTER U. HEIDELINDE: Fakten, Analysen und Objekte zur Volksfrömmigkeit in Oberösterreich, in: Kat. Ausst. Volksfrömmigkeit in Oberösterreich, Linz 1986, S. 55 - 257

DINZELBACHER, PETER: Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie, Paderborn/München/Wien/ Zürich 1996

DERS. (Hg.): Mensch und Tier in der Geschichte Europas, Stuttgart 2000

DISTELMAIER-HAAS, DORIS (Hg.): Charles Perrault. Sämtliche Märchen, Stuttgart 1986

DITHMAR, REINHARD (Hg.): Luthers Fabeln und Sprichwörter, Frankfurt/M. 1989

DÜFFEL, PETER VON; SCHMIDT, KLAUS (Hg.): Mathias Holtzwardt: Emblemata Tyrocinia, Straßburg 1581. Mit einem Vorwort über Ursprung, Gebrauch und Nutz der Emblemata von Johann Fischart und 72 Holzschnitten von Tobias Stimmer, Stuttgart 1968

EGGER, FRITZ: Frosch und Kröte bei den alten Ägyptern, in: Geographisch-Ethnologische Gesellschaft in Basel (Wissenschaftliche Beiträge, Bd. 4), Basel 1936, S. 2ff.

EINHORN, JÜRGEN WERINHARD: Spiritalis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters (Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 13), München 1976

ESTERL, ARNICA; SOLMS, WILHELM (Hg.): Tiere und Tiergestaltige im Märchen (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, Bd. 15), Regensburg 1991

FAILING, JUTTA: „Fürst der Welt“ und „Frau Welt“ - zwei allegorische Figuren in der deutschen Plastik des ausgehenden 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts, (Mag.) Gießen 1997

FEDERMANN, REINHARD: Die königliche Kunst. Eine Geschichte der Alchemie, Stuttgart/Wien 1964

FILZECK, KARL: Metaphorische Bildungen im älteren deutschen Fastnachtsspiel, (Diss.) Köln 1933

FISCHER, HANNS (Hg.): Hans Folz. Die Reimpaarsprüche, in: Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 1, München 1961, S. 131 - 139

DERS. (Hg.): Die deutschen Märendichtungen des 15. Jahrhunderts, in: Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 12, München 1966, S. 444 - 461; 555

FOCILLON, HENRI: L'Art des Sculpteurs Romains. Recherches sur l'histoire des formes, Paris 1931 (Neudruck Paris 1964)

FORSTNER, DOROTHEA: Die Welt der Symbole, Innsbruck/Wien/München 1967<sup>2</sup>

FRAENGER, WILHELM: Hieronymus Bosch - Johannes der Täufer. Eine Meditationstafel des Freien Geistes, in: Zeitschrift für Kunst, Bd. 2, Leipzig 1948

DERS.: Die Hochzeit zu Kana. Ein Dokument semitischer Gnosis bei Hieronymus Bosch, Berlin 1950

FRANZ, ECKHART G.; LANGE, THOMAS: „...möchten verbrennet werden“. Ausgrenzung und Gewalt gegen Ketzer, Juden, Hexen ... auch in der hessischen Geschichte, Kat. Ausst. der hess. Staatsarchive, Darmstadt 1994

FREEDEN, MAX H. VON: Tilman Riemenschneider. Leben und Werk, München 1981 (5. vermehrte Auflage)

FREY, DAGOBERT: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Wien 1946, S. 107ff.

FRIEDLÄNDER, MAX J.: Das Jüngste Gericht Colyn de Coters, in: Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen, Bd. 31, Berlin 1910, S. 245f.

FRUGONI, CHIARA: L'iconographie de la femme au cours des X<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> siècles, in: Cahiers de civilisation médiévale, Bd. 20, Heft 2/3, Poitiers 1977, S. 177 - 188

GARET, MAURICE: La légende picarde de sainte Ulphe et de saint Domice, Amiens 1913

GASSEN, RICHARD W.; HOLECZEK, BERNHARD: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag. Kat. Ausst. Ludwigshafen a. Rh. (Wilhelm-Hack-Museum) 1985

GAUCHERY, PAUL: Restes de l'ancien jubé de la cathédrale de Bourges, in: Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre, Bd. 36, o.O. 1919

GEESE, UWE: Romanische Skulptur, in: Die Kunst der Romanik (hg. von Rolf Toman), Köln 1996, S. 256 - 375

GERHARDT, CHRISTOPH: Kröte und Igel in schwankhafter Literatur des späten Mittelalters, in: Medizinhistorisches Journal, Bd. 16, Stuttgart/New York 1981, S. 340 - 357

DE RS.: Der tierreiche Kalvarienberg, in: „Waltende Spur“. Festschrift für Ludwig Denecke zum 85. Geburtstag (hg. von Heinz Rölleke), Kassel 1991, S. 34 - 100

DE RS.: Der Hund, der Eidechsen, Schlangen und Kröten verbellt. Zum Treppenaufgang der Kanzel im Wiener Stephansdom, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 38, Wien 1985, S. 115 - 132

GESSNER, CONRAD: Historia animalium, Zürich 1551, dts. Thierbuch (Neudruck Hannover 1980)

GIBSON, WALTER S.: Hieronymus Bosch, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1974

GIEHLOW, KARL: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Maximilians I. Ein Versuch, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien, Bd. 32, Heft 1, Wien/Leipzig 1915, S. 1 - 232

GILLEN, OTTO: Ikonographische Studien zum „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landsberg mit besonderer Berücksichtigung des Jüngsten Gerichts, Berlin 1931

GIMBUTAS, MARIJA: The Language of the Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization, New York 1989

GIRKON, PAUL: Das Bild des Tieres im Mittelalter, in: Studium Generale (Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden), 20. Jg., Heft 4, Berlin/Heidelberg/New York 1967, S. 199 - 212

DERS.: Die Sozialgeschichte der Kunst, in: Meditationen über ein Steckenpferd, Frankfurt/M. 1978

GRABNER, ELFRIEDE (Hg.): Volksmedizin. Probleme und Forschungsgeschichte (Wege der Forschung Bd. 63), Darmstadt 1967

GRAY, DEBORAH; STARWOMAN, ATHENA: Wie du deinen Ex-Prinzen in eine Kröte verwandelst und andere Hexensprüche für böse Mädchen, München 1997

GRUBMÜLLER, KLAUS (Hg.): Novellistik des Mittelalters: Märendichtung, in: Bibliothek des Mittelalters. Text und Übersetzungen, Bd. 23 (hg. von Walter Haug), Frankfurt/M. 1996

GROF, STANISLAV: Totenbücher. Bilder vom Leben und Sterben, München 1994

GULDER, ALOIS: Die urnenfelderzeitliche „Frauenkröte“ von Maissau in Niederösterreich und ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund, in: Mitteilungen der Prähistorischen Kommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 10, Wien 1960

HAAS, NORBERT: Das Kaisergrab im Bamberger Dom unter besonderer Berücksichtigung des Hochgrabes - ein Werk des Würzburger Bildhauers Tilman Riemenschneider, Bamberg<sup>3</sup> 1999

HAAS, WALTER; STROBEL, RICHARD: St. Zeno in Reichenhall, in: Architectura (Zeitschrift für Baukunst), Berlin 1976, S. 1ff.

HABIGER-TUCZAY, CHRISTA: Magie und Magier im Mittelalter, München 1992

HAGEN, ROSE-MARIE U. RAINER: Der Sünder und der Sonderling. Hieronymus Bosch, Das Narrenschiff, in: Meisterwerke europäischer Kunst als Dokumente ihrer Zeit erklärt („Warum trägt die Göttin einen Landsknechtshut?“), Köln <sup>2</sup>1986

HAMMER-TUGENDHAT, DANIELA: Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter, in: Frauen, Bilder, Männer, Mythen (Kunsthistorische Beiträge, hg. von Ilsebill B. Fliedl), Berlin 1987, S. 13 - 34

HAMMERSTEIN, REINHOLD: Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben, Bern/München 1980

HANSMANN, LISELOTTE; KRISS-RETTENBECK, LENZ: Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte, München 1977 (Neudruck Hamburg 1999)

HARMS, WOLFGANG; HESS, GILBERT; PEIL, DIETMAR (Hg.): SinnbilderWelten. Emblematische Medien in der Frühen Neuzeit. Kat. Ausst., München (Bayerische Staatsbibliothek) 1999

HARRIS, LYNDIA: Hieronymus Bosch und die geheime Bildwelt der Katharer, Stuttgart 1996

HEICHELHEIM, FRITZ MORITZ; ELLIOT THOMAS: Das Tier in der Vorstellungswelt der Griechen, in: Studium Generale, 20. Jg., Heft 2, Berlin/ Heidelberg/New York 1967, S. 85 - 89

HEIMBERGER, HEINER: Schwangerschaft, Geburt und Frauenkrankheiten in der mittelalterlichen Volksmedizin, in: Württembergisches Jahrbuch für Volkskunde, Stuttgart 1957/58

HEIN, WILHELM: Die Opfer-Bärmutter als Stachelkugel, in: Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 10, Münster 1900, S. 420 - 426

HEINDRICH, URSULA U. HEINZ-ALBERT (Hg.): Zauber Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen, München 1998

HELCK, WOLFGANG; WESTENDORF, WOLFHART (Hg.): Lexikon der Ägyptologie, 7 Bde., Wiesbaden 1978ff.

HELM, RUDOLF: Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze, (Diss.) Marburg 1927

HELMCKE, JOHANN-GERHARD: Der Humanist Conrad Gessner auf der Wende von mittelalterlicher Tierkunde zur neuzeitlichen Zoologie, in: Physis, Heft 4, 12. Jg., Pisa/Florenz 1970, S. 329 - 346

HENKEL, ARTHUR; SCHÖNE, ALBRECHT (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967 (Supplement 1975; TB-Ausgabe 1978)

HENNECKE, EDGAR: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Bd.2: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes, Tübingen 1964

HENRY, AVRIL: Biblia pauperum. A facsimile and edition by Avril Henry, Aldershof 1987

HERES, HEDI: Zuflucht zum Glauben - Flucht in den Aberglauben. Kulturgeschichte des Dachauer Landes, Bd. 8, Landshut 1997

HESS, DANIEL: Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne, Frankfurt/M. 1996

HEYNE, ISOLDE: Die Krötenmutter. Eine Bildergeschichte, Berlin 1989

HILKA, ALFONS (Hg.): Eine altfranzösische moralisierende Bearbeitung des Liber de monstruosis hominibus Orientis, aus Thomas von Cantimpré, De naturis rerum nach der einzigen Handschrift (Paris, Bibl. Nat. fr. 15106), Berlin 1933

HIPP, HANS: Votivgaben. Heilung durch den Glauben. Erklärung der Votivgaben der Wachszieherei Hipp durch die Mirakelbücher von Niederscheyern, Pfaffenhofen 1984

HIRSCHBERG, WALTER: Kröte = Gebärmutter?, in: Wiener Ethnohistorische Blätter, Heft 19, Wien 1980, S. 3 - 33

DERS.: Frosch und Kröte in Mythos und Brauch, Wien 1988

HOOKE, SAMUEL H.: Middle Eastern Mythology, Middelsex/U.K. 1963

HÖFLER, MAX: Votivgaben beim St. Leonhardskult in Oberbayern, in: Beiträge zur Anthropologie und Urgeschichte Bayerns, Bd. 9, München 1891 - 1895, S. 109 - 136

DERS.: Friedhofskröten, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, Bd. 25, Berlin 1915, S. 123 - 126



HOFMANN, FRIEDHELM: Mittelalterliche Apokalypsedarstellungen, in: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag (hg. von Richard W. Gassen u. Bernhard Holeczek), Kat. Ausst. Ludwigshafen a.R., Heidelberg 1985, S. 21 - 39

HÖPEL, INGRID: Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch, Frankfurt/M. 1987

HOPFNER, THEODOR: Der Tierkult der alten Ägypter nach den griechischen und römischen Berichten und den wichtigsten Denkmälern, in: Denkschrift der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 37, Wien 1913

HORNUNG, ERIK: Die Bedeutung des Tieres im alten Ägypten, in: Studium Generale, 20. Jg., Heft 2, Berlin/Heidelberg/New York 1967, S. 69 - 84

HOVORKA, OSKAR VON; KRONFELD, ADOLF: Vergleichende Volksmedizin. Eine Darstellung volksmedizinischer Sitten und Gebräuche, Anschauungen und Heilfaktoren, des Aberglaubens und der Zaubermedizin, 2 Bde., Stuttgart 1909

HUHN, EDELINDE: Frau Welt und der Fürst der Welt. Eine religionsphilosophische Betrachtung über ein Thema aus der kirchlichen Plastik des Mittelalters, (Diss.) Berlin 1959

HURRELMANN, BETTINA (Hg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Kenneth Grahames „Der Wind in den Weiden“, Frankfurt/M. 1995

IMHOF, ARTHUR E.: Der Tod zur rechten Zeit - Gedanken eines Historikers, in: Eva Schuster (Hg.): Das Bild vom Tod (Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf), Recklinghausen 1992, S. 31 - 45

JANOSCH: Die Tigerente und der Frosch, Zürich 1988

JANSEN, HANS HELMUT: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, Darmstadt 1989 (2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage)

JELLOUSCHEK, HANS: Der Froschkönig. Ich liebe dich, weil ich dich brauche, Stuttgart 1999

JETZLER, PETER; ALTENDORF, HANS-DIETRICH; U.A.: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter (Veröffentlichung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln; hg. von der Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum), zugl. Kat. Ausst. Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1994

JÖNS, DIETRICH WALTER: Das „Sinnen-Bild“. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius (Germanistische Abhandlungen 13) Stuttgart 1966

JÜLICH, THEO; EBERT-SCHIFFERER, SYBILLE (Hg.): Gottesfurcht und Höllenangst. Ein Lesebuch zur mittelalterlichen Kunst (Hessisches Landesmuseum Darmstadt), Darmstadt 1993

KAISER, GERT (Hg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze (übersetzt u. kommentiert von Gert Kaiser), Frankfurt/M. 1982

KARLINGER, HANS: Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050 - 1260, Augsburg 1924

KEINZ, FRIEDRICH (Hg.): Die Lieder Neidharts von Reuenthal, Leipzig 1910<sup>2</sup>

KIMMINICH, EVA: Des Teufels Werber: Mittelalterliche Lasterdarstellungen und Gestaltungsformen der Fastnacht (Artes populares 11) Frankfurt/Bern/New York 1986

KIRSCHBAUM, ENGELBERT (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), 8 Bde., Rom/Freiburg i.Br./Basel/Wien 1968 - 1976

KLEMM, CHRISTIAN: Weltdeutung - Allegorien und Symbole in Stilleben, in: Kat. Ausst. Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte) 1979/80

KLINGENDER, FRANCIS DONALD: Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages, London 1971

KLUGE, FRIEDRICH: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache (bearbeitet von Elmar Seebold), Berlin/New York <sup>23</sup>1999

KLUSEMANN, KURT: Das Bauopfer, Graz/Hamburg 1919

KNAPPE, KARL-ADOLF U. URSULA: Zur Tierdarstellung in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, in: *Studium Generale*, 20. Jg., Heft 5, Berlin/Heidelberg/New York 1967, S. 263 - 293

KNORTZ, KARL: Reptilien und Amphibien in Sage, Sitte und Literatur, Annaberg 1911

KNUF, ASTRID U. JOACHIM: Amulette und Talismane. Symbole des magischen Alltags, Köln 1984

KOMORZYNSKI, EGON: Eine altägyptische Frosch- oder Krötenfigur, in: *Archiv für Orientforschung*, Bd. 20, Graz 1963, S. 141 - 146

KOPPETSCH, MARGARETE: Der Frosch in der Milchsüssel. Eine Mutter kämpft für ihr autistisches Kind, Freiburg 1994

KORVIN-KRASINSKI, CYRILL VON: Vorchristliche matriarchalische Einflüsse in der Gestaltung ältester koptischer und armenischer Kreuze, in: *Symbolon (Jahrbuch für Symbolforschung, N.F., Bd. 3)*, Köln 1977, S. 37 - 73

KRAEMER-NOBLE, MAGDELENA: Abraham Mignon (Werkverzeichnis), Leigh-on-Sea 1973

KRAUSS, HEINRICH; UTHEMANN, EVA: Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei, München 1987

KRIS, ERNST: Die Venus auf dem Frosch. Antikische und naturalistische Gesinnung in der Spätrenaissance, in: *Der Cicerone*, 18. Jg., Heft 14, Leipzig 1926, S. 490 - 494

KRISS, RUDOLF: Das Gebärmuttervotiv. Ein Beitrag zur Volkskunde nebst einer Einleitung über Arten und Bedeutung der deutschen Opfergebräuche der Gegenwart, (Diss.) Augsburg 1929

KRISS-RETTENBECK, LENZ: Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum, Zürich/Freiburg i.Br. 1972

KROHN, RÜDIGER: Der unanständige Bürger. Untersuchungen zum Obszönen in den Nürnberger Fastnachtsspielen des 15. Jahrhunderts, Kronberg/Ts. 1974

KRÜGER, PAUL (Hg.): *Codex Iustinianus, Corpus Iuvius Civilis*, Bd. 2, Stereotypausgabe, Berlin <sup>6</sup>1895

KRÜNITZ, JOHANN GEORG: Ökonomisch-technologische Enzyklopädie, Bd. 15 („Frosch“), Berlin 1786; Bd. 50 („Kröte“) Berlin 1791

KRUSCHE, HELMUT: Der Frosch auf der Butter. Die Grundlagen des Neurolinguistischen Programmierens, Düsseldorf 1992

KÜNSTLER, GUSTAV: Romanische Kunst im Abendland, Wien/München 1968

LÄMKE, DORA: Mittelalterliche Tierfabeln und ihre Beziehungen zur bildenden Kunst in Deutschland, (Diss.) Greifswald 1937

LAMMEL, GISOLD: Eine giftige kleine Kröte, Berlin 1997

LANG, JOHANNES MAGNUS: St. Zeno in Reichenhall. Geschichte des Augustiner-Chorherrenstifts von der Gründung bis zur Säkularisation, (Diss.) Salzburg 2001

LAUCHERT, FRIEDRICH (Hg.): Geschichte des Physiologus, mit zwei Textbeilagen, Straßburg 1889 (Neudruck Genf 1974)

LECLERCQ-KADANER, JACQUELINE: De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de „La migration des symboles“, in : Cahiers de civilisation médiévale, Bd. 18, Poitiers 1975, S. 37 - 43

LEGNER, ANTON : Romanische Kunst in Deutschland, Darmstadt<sup>2</sup>1996

LE GOFF, JACQUES: La naissance du purgatoire (Bibliothèque des histoires), Paris 1981 (dts. Übersetzung: Die Geburt des Fegefeuers, Stuttgart 1984)

DERS. : La bourse et la vie. Economie et religion au Moyen âge (Textes du XX<sup>e</sup> Siècles), Paris 1986 (dts. Übersetzung: Wucherzins und Höllenqualen. Ökonomie und Religion im Mittelalter, Stuttgart 1988)

LEHMANN-BROCKHAUS, OTTO (Hg.) : Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, Berlin 1938

LEITNER, HELMUT: Zoologische Terminologie beim Älteren Plinius, Hildesheim 1972

LENZ, HARALD OTHMAR: Zoologie der alten Griechen und Römer, deutsch in Auszügen aus deren Schriften, Wiesbaden 1966 (Neudruck der Ausgabe von 1856)

LIEBESCHÜTZ, HANS: Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen (Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 14) Leipzig/Berlin 1930 (Neudruck Darmstadt 1964)

LIST, CLAUDIA: Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst, Stuttgart/Zürich 1993

LÜDKE, DIETMAR, U.A.: Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450 - 1525, 2 Bde., Kat. Ausst. Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle) Stuttgart 2001/02, Bd. 1, S. 85f.

LURKER, MANFRED: Bibliographie zur Symbolkunde 1 - 3, Baden-Baden 1964 - 1968

DERS.: Das Tier in der Bildwelt des Hieronymus Bosch, in: Studium Generale, 20. Jg., Heft 4, Berlin/Heidelberg/New York 1967, S. 212 - 220

DERS.: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart <sup>4</sup>1988

MÂLE, ÉMILE: L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen age, Paris <sup>7</sup>1966 (Erstdruck Paris 1922)

MARZELL, HEINRICH : Die Kröte als Pestmittel bei Paracelsus, in: Die medizinische Welt, Nr. 45, Stuttgart 1966, S. 2441 - 2443

MASSMANN, HANS FERDINAND: „Der Werlte lôn“ von Kuonrat von Wirzeberc, in: Gelehrter Anzeiger (hg. von Mitgliedern der kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften), Bd. 19, München 1844, Sp. 913f.

MAYER, ALEXANDER : Die Genreplastik an Peter Vischers Sebaldusgrab, Leipzig 1911

MEINEL, CHRISTOPH: Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 32), Wiesbaden 1986, S. 201 - 228

MESSELKEN, HEINZ: Die Signifikanz von Rabe und Taube in der mittelalterlichen Literatur, (Diss.) Köln 1965

MICHEL, PAUL: Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Großmünsterkreuzgangs, Wiesbaden 1979

MIGNE, JACQUES PAUL (Hg.): Patrologiae Cursus Completus. Series Latina (PL), Bd. 1 - 221, Paris 1844 - 1865

MIHM, AREND: Überlieferung und Verbreitung der Märendichtung im Spätmittelalter, Heidelberg 1967

MOLSDORF, WILHELM: Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis, Leipzig 1920

DERS.: Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926 (Neudruck Graz 1968)

MORAHT-FROMM, ANNA: Konstanz und das westliche Bodenseegebiet, in: Spätmittelalter am Oberrhein 1450 - 1525, Teil 1, Kat. Ausst. Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle), Stuttgart 2001, S. 85f.

MORIZ-EICHBORN, KURT: Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 16, Straßburg 1899

MÜLLER, LISE LOTTE: Bestiarium. Tiere in der Kunst der letzten fünf Jahrtausende, Kat. Ausst., Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe) 1962

NEMEC, HELMUT: Zauberzeichen. Magie im volkstümlichen Bereich, Wien/München 1976

NEUSS, WILHELM: Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration, 2. Bde., Münster/Westfalen 1931

NIGG, WALTER: Das ewige Reich. Geschichte einer Hoffnung, Zürich<sup>2</sup> 1954

NIKUI, AHMAD: Die Kröte in der Geschichte der Medizin, (Diss.) Köln 1976

NISSEN, CLAUDIUS: Die wissenschaftliche Illustration. Ein geschichtlicher Überblick, Bad Münster a. St. 1950

DERS.: Die zoologische Buchillustration. Ihre Bibliographie und Geschichte, 2 Bde., Stuttgart 1969 - 1978

NITSCHKE, AUGUST: Verhalten und Bewegung der Tiere nach frühen christlichen Lehren, in: Studium Generale, 20. Jg., Heft 4, Berlin/Heidelberg/New York 1967, S. 235 - 262

ODERMATT-BÜRGI, REGULA: Die Sieben Todsünden, in: Europäische Totentanz-Vereinigung, Gruppe Schweiz, Zug (Hg.): Totentanz-Forschungen. Referate vom Internationalen Kongress in Luzern (26. - 29. September 1996), Zug/Schweiz 1996, S. 10 - 23

OESTERLEY, HERMANN (Hg.): Gesta Romanorum, Berlin 1872 (Neudruck Hildesheim 1963)

OHLER, NORBERT: Sterben und Tod im Mittelalter, München 1990

OHLY, FRIEDRICH: Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung und das Taubenbild des Hugo de Folieto, in: Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster, Bd. 2, Münster 1968, S. 162 - 201

PANOFSKY, ERWIN: Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, Köln <sup>2</sup>1993 (Erstdruck Köln 1964)

PAUL-STENGEL, CAMILLA: Schlangenspuren. Reptilien in der Kulturgeschichte, Königstein/Ts. 1996

PAWLIK, MANFRED (Hg.): Hildegard von Bingen: Causae et curae. Heilwissen. Von den Ursachen und der Behandlung von Krankheiten, Augsburg <sup>3</sup>1997

PENKERT, SIBYLLE: Zur Emblemforschung, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen, 224. Jg., Heft 1/2, Göttingen 1972, S. 100 - 120

PFEIFFER, FRANZ: Das „Heiligenleben“ (Hermann von Fritzlar), in: Die deutschen Mystiker des 14. Jahrhunderts, Leipzig 1845 (Neudruck 1962, S. 1 - 258)

PIPER, FERDINAND: Mythologie der christlichen Kunst, Bd. 1, Weimar 1847

RACHET, GUY: Lexikon des alten Ägypten, Darmstadt 1999

RAHNER, HUGO: Griechische Mythen in christlicher Deutung, Darmstadt <sup>3</sup>1966 (Erstdruck Zürich 1945)

RANDALL, RICHARD H.: Frog in the middle, in: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Bd. 16, New York 1958, S. 269 - 275

RÄTSCH, CHRISTIAN: Hexenmedizin - das Vermächtnis der Hekate, in: Hexenmedizin. Die Wiederentdeckung einer verbotenen Heilkunst - schamanische Traditionen in Europa, Aarau/Schweiz <sup>2</sup>1999, S. 95 - 166

RÉAU, LOUIS: Iconographie de l'art chrétien, Bd. 3: Iconographie des saints (P - Z), Paris 1959

REHBAUM-KELLER, ADELHEID : Sündenbock: Hexe. Ausgrenzung und Vernichtung gestern - und heute? Gießen 1994

REINLE, ADOLF: Das Tier an der gotischen Kathedrale, in: Das Tier in der menschlichen Kunst (Zürcher Hochschulforum 5), Zürich/München 1983, S. 29 - 43

REISNER, ERWIN: Der Dämon und sein Bild, Berlin 1947

RIBI, ALFRED: Die Dämonen des Hieronymus Bosch. Versuch einer Deutung, in: Jungiana (Beiträge zur Psychologie von C.G. Jung) Reihe B, Bd. 3, Küsnacht 1990

RICHTER, ERWIN: Einwirkung medico-astrologischen Volksdenkens auf Entstehung und Formung des Bärmutterkrötenopfers der Männer im geistlichen Heilsbrauch, in: Sudhoffs Archiv für die Geschichte der Medizin, Bd. 42, Wiesbaden 1958, S. 326 - 349. Nachdruck in: Elfriede Grabner (Hg.): Volksmedizin. Probleme und Forschungsgeschichte (Wege der Forschung, Bd. 63), Darmstadt 1967, S. 372 - 398.

DERS.: Die Opferung eiserner Bärmutterkrötenvotive im schwäbischen Sonderkult des hl. Rochus als himmlischer Gynäkologe. Ein volksmedizinischer Beitrag zur württembergischen Wallfahrtskunde, in: Württembergisches Jahrbuch für Volkskunde, Stuttgart 1959/60, S. 72 - 92

RIETHE, PETER (Hg.): Hildegard von Bingen: Naturkunde. Das Buch von dem inneren Wissen der verschiedenen Naturen in der Schöpfung (übersetzt u. erläutert von Peter Riethe), Salzburg <sup>3</sup>1980

RISTOW, GÜNTER: Das Frosch- und Krötenmotiv auf koptischen Tonlampen in der frühchristlich-byzantinischen Sammlung, in: Forschungen und Berichte (Staatliche Museen zu Berlin), Bd. 3/4, Berlin 1961, S. 60 - 69

RÖDER, BRIGITTE: Jungsteinzeit: Frauenzeit? - Frauen in großen bäuerlichen Gesellschaften Mitteleuropas, in: Frauen - Zeiten - Spuren (Textbuch Neanderthal Museum), Mettmann 1998, S. 262ff.



RÖHRICH, LUTZ: Wage es, den Frosch zu küssen! Das Grimmsche Märchen Nummer Eins in seinen Wandlungen, Köln 1987

RÖLLEKE, HEINZ (Hg.): Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen (KHM), 3 Bde., Stuttgart 1984

RODE, HERBERT: Die Namen der Meister der Hl. Sippe und von St. Severin, in: WJR, Bd. 31, Köln 1969, S. 249ff.

ROER, HANS HENNIG: Schildkröte, Frosch und Eidechse in der griechischen und römischen Antike, (Diss.) Wien 1965

ROMIG, M.R.: A Critical Edition of Peter Abelard's Expositio in Hexameron, Los Angeles 1981

ROOB, ALEXANDER: Das hermetische Museum. Alchemie und Mystik, Köln 1996

ROTH-BOJADZHIEV, GERTRUD: Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Köln/Wien 1985

ROTT, H.G.; WILD, G. (Hg.): Hortus deliciarum. Der „Wonnen-Garten“ der Herrad von Landsberg. Eine elsässische Bilder-Handschrift aus dem 12. Jahrhundert, Mülhausen/Elsass 1944

ROTZLER, WILLY: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen, (Diss.) Winterthur 1961

RUNGALDIER, L.: Das Betrachtungssärglein. Eine alte Grödner Schnitzware, in: Der Schlern, Heft 33, Bozen 1959, S. 384

SATORI, PAUL: Votive und Weihegaben der katholischen Völker in Süddeutschland, in: Globus, Bd. 87, Berlin 1905, S. 91 - 96

SAUER, JOSEF: Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg i.Br. <sup>2</sup>1924

SAUERLÄNDER, WILLIBALD: Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 29, München/Berlin 1966, S. 261 - 294

DERS.: Gotische Skulptur in Frankreich 1140 - 1270, München 1970

SCHADE, HERBERT: Die Tiere in der mittelalterlichen Kunst. Untersuchungen zur Symbolik von zwei Elfenbeinreliefs, in: Studium Generale, 20. Jg., Heft 4, Berlin/Heidelberg/New York 1967, S. 220 - 235

DERS.: Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters, Regensburg 1962

SCHÄFER, KARL: Frau Welt. Eine Allegorie des Mittelalters, in: Schau-ins-Land. Zeitschrift des Breisgau-Vereins, Heft 17, Freiburg i.Br. 1891, S. 58 - 63

SCHAPIRO, MEYER: Die romanischen Skulpturen in Moissac I und II, in: Romanische Kunst. Ausgewählte Schriften, Köln 1987 (Erstdruck 1931)

SCHENDA, RUDOLF: Who's who der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten, München 1995

SCHIENERL, PETER W.: Dämonenfurcht und böser Blick. Studien zum Amulettwesen, Aachen 1992

SCHILLER, GERTRUD: Ikonographie der christlichen Kunst, 6 Bde., Gütersloh 1991

SCHILLING, MICHAEL: Imagines Mundi. Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematik (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, Bd. 4), Frankfurt/Bern/Cirencester 1979

SCHINKEL, ECKHARD: Gerippe, Hain und Genius. Zum Wandel eines Bildes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter, Paderborn 1982, S. 74 - 85

SCHMELLER, JOHANN ANDREAS: Bayerisches Wörterbuch, München 1996 (Neudruck der Ausgabe München 1872 - 1877)

SCHMIDT, J.W.R. (Hg.): Der Hexenhammer (Neudruck der Ausgabe Leipzig 1937/38), Holzminden <sup>4</sup>2002

SCHMIDT, HEINRICH U. MARGARETHE: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst: Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik, München 1981

SCHMIDTKE, DIETRICH: Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100 - 1500), (Diss.) Berlin 1966

SCHMITZ, ROLF H.: Entstehung und Entwicklung der Gestalt des Todes und ihrer Symbolik bis zu den heutigen Totentänzen, in: Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter, Paderborn 1982, S. 9 - 28

SCHNEEMELCHER, WILHELM (Hg.): Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Bd. 2: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes (übers. von Edgar Hennecke), Tübingen 1964 (3., völlig neu bearbeitete Auflage)

SCHNEIDER, NORBERT: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln 1989

SCHÖNE, ALBRECHT: Emblemata. Versuch einer Deutung, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 37. Jg, Bd. 37, Stuttgart 1963, S. 197 - 231

SCHOSKE, SYLVIA; WILDUNG, DIETRICH: Gott und Götter im Alten Ägypten, Mainz 1992

SCHRÖDER, EDWARD (Hg.): Zwei altdeutsche Rittermaeren. Moriz von Craon (Craûn); Peter von Staufenberg, Berlin <sup>2</sup>1913

SCHÜLING, HERMANN (Hg.): Gießener Sagen, Gießen 1980

SCHUSTER, EVA: Der Tod, ein immerwährendes Thema der bildenden Kunst, in: Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf, Recklinghausen 1992, S. 9 - 22

SÉBILLOT, PAUL: Le Folk-Lore de France, Bd. 3 : La Faune et la Flore, Paris 1906

SEEL, OTTO (Hg.): Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik (übertragen und erläutert von Otto Seel), Zürich/München <sup>6</sup>1992 (Erstdruck München 1960)

SELIGMANN, SIEGFRIED: Die magischen Heil- und Schutzmittel aus der belebten Natur: Das Tierreich (hg. von Jürgen Zwernemann), Berlin 1999 (Manuskript 1926)

SELLNER, ALBERT CHRISTIAN: Immerwährender Heiligenkalender, Frankfurt/M. 1998

SHAW, IAN; NICOLSON, PAUL (Hg.): Reclams Lexikon des alten Ägyptens, Stuttgart 1990

SIEBENTHAL, WOLF VON: Krankheit als Folge der Sünde, in: Heilkunde und Geisteswelt, Bd. 2, Hannover 1950

SIMON, KARL: Studien zur Altfränkischen Malerei, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Heft 4, Bd. 34, Berlin 1912, S. 137f.

SIMSON, OTTO VON: Das Mittelalter. Teil II: Das hohe Mittelalter (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6), Frankfurt/M. 1972

SKREINER, WILFRIED AUGUST: Studien zu den Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen in der abendländischen Malerei, (Diss.) Graz 1963

SOLLBACH, GERHARD E. (Hg.): Das Tierbuch des Konrad von Megenberg, Dortmund 1989

SÖRRIES, REINER: Betrachtungssärglein im volksfrommen Brauchtum, in: Vom Totenbaum zum Designersarg. Zur Kulturgeschichte des Sarges von der Antike bis zur Gegenwart, Kat. Ausst. Kassel (Museum für Sepulkralkultur), Kassel 1993, S. 77 - 82

DERS.; U.A.: Tanz der Toten - Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum, Kat. Ausst. Kassel (Museum für Sepulkralkultur), Dettelbach 1998

DERS.: Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur. Wörterbuch zur Sepulkralkultur (Volkskundlich-kulturgeschichtlicher Teil: Von Abdankung bis Zweitbestattung), Braunschweig 2002

SPIEGELBERG, WILHELM: Der Frosch als Symbol der Auferstehung bei den Ägyptern, in: Sphinx VII (Revue critique embrassant le domaine entier de l'égyptologie), Uppsala 1903, S. 215 - 228

SPIESS, KARL VON: Die Kröte, ein Bild der Gebärmutter, in: Mitra (Monatsschrift für vergleichende Mythenforschung), Bd. 1, Wien/Leipzig 1914, S. 210 - 219

SPRANDEL, ROLF: Gesellschaft und Literatur im Mittelalter, Paderborn/München/Wien/Zürich 1982

STADLER, HERMANN (Hg.): Albertus Magnus, De animalibus libri, Münster 1916 - 1921

STAMMLER, WOLFGANG: Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie (Freiburger Universitätsreden N.F. 23), Freiburg i. d. Schweiz 1959

STEIN, FRAUKE: Die Gräber unter dem Kölner Dom im Vergleich zu den anderen Grablegungen der Merowingerfamilie, in: Arnold Wolff (Hg.): Die Domgrabung Köln. Altertum - Frühmittelalter - Mittelalter, Kolloquium zur Baugeschichte und Archäologie in Köln. Vorträge und Diskurs, Köln 1996, S. 99 - 124

STEINEN, WOLFRAM VON DEN: Altchristlich-mittelalterliche Tier-symbolik, in: Symbolon (Jahrbuch für Symbolforschung), Bd. 4, Basel/Stuttgart 1964, S. 218 - 243

STEINER, PETER BERNHARD: Diözesanmuseum Freising, Braunschweig 1985

DERS.: Grabmäler in Münchner Kirchen, in: Sigrid Metken (Hg.): Die letzte Reise. Sterben, Tod und Trauersitten in Oberbayern, Kat. Ausst. München (Stadtmuseum) 1984, S. 270 - 284

STEINMETZER, FRANZ XAVER: Das Froschsymbol in Offb 16, in: Biblische Zeitschrift, Bd. 10, Paderborn 1912, S. 252 - 260

STEUDEL, CAROLA: Die Kröte in der Apotheke, in: Das Tier im Tiegel. Angewandte Zoologie in Handwerk und Kunst, Kat. Ausst. Darmstadt (Hess. Landesmuseum) 1997/98, S. 41 - 57

STIEGEMANN, CHRISTOPH: Vom Bild des Todes zur Allegorie des Todes. Zur Ikonographie des Todes in der Grabskulptur der Renaissance und Barockzeit, in: Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter, Paderborn 1982, S. 43 - 73

SÜHLING, FRIEDRICH: Die Taube als religiöses Symbol im christlichen Altertum, Freiburg i.Br. 1930

THEOPOLD, WILHELM: Hab ein kostbar Gut erfleht. Ein Essay über Votivmalerei, München 1977

THIEL, GISELA: Das Frau Welt-Motiv in der Literatur des Mittelalters, (Diss.) Saarbrücken 1957

THILENIUS, GEORG: Kröte und Gebärmutter, in: Globus 87, Berlin 1905, S. 105 - 110

VISCHER, PETER: Das Sebaldusgrab zu Nürnberg, Leipzig 1938

- VITRY, PAUL: Die gotische Plastik Frankreichs, München 1929
- WACKERNAGEL, WILHELM: Der Welt Lohn, in: Haupt's Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. 6, Leipzig 1848, S. 151 - 155
- WALLNER, BERTHA ANTONIA: Die Bilder zum achtzeiligen oberdeutschen Totentanz, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 6, Leipzig 1923, S. 65 - 74
- WEIS, ADOLF: Die „Synagoge“ am Münster zu Straßburg, in: Das Münster, Bd. 1, Straßburg 1947/48, S. 65 - 80
- WEISBACH, WERNER: Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst, Einsiedeln/Zürich 1945
- WERTHEIM, AYMÈS: Hieronymus Bosch. Eine Einführung in seine geheime Symbolik. Dargestellt am „Garten der Freuden“ und anderen Werken, Berlin 1957
- WIESSNER, EDMUND (Hg.): Vollständiges Wörterbuch zu Neidharts Liedern, Leipzig 1954
- WOLF, ARNE: Die bildliche Darstellung des Todes auf Grabplatten und Epitaphien in Südbayern vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, (Mag.) o.O., o.J (Archiv des Sepulkralmuseums Kassel; [afd.kassel@t-online.de](mailto:afd.kassel@t-online.de))
- WREDE, HENNING: Ägyptische Lichtbräuche bei Geburten. Zur Deutung der Froschlampen, in: JAC (Jahrbuch für Antike und Christentum), Jg. 11/12, Münster/W. 1968/69, S. 83 - 93
- WURZEL, THOMAS; JAKOBSON, HANS-PETER: Museums Tour mit Leo Löwenzahn durch Thüringen (hg. vom Museumsverband Thüringen e.V.), 7 Hefte, Weimar 1998
- ZEDLER, JOHANN HEINRICH: Großes vollständiges Universal-Lexikon, Halle/Leipzig 1737 (Neudruck Graz 1962)
- ZEHNDER, FRANK GÜNTER: Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300 - 1550, Wallraf-Richartz-Museum Köln (Bildhefte zur Sammlung) Heft 3, Köln 1989
- DERS.: Katalog der Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums), Köln 1990

ZIEGLER, KONRAT; SONTHEIMER, WALTHER; U.A. (Hg.): Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 5 Bde., Stuttgart 1964 - 1975

ZINGERLE, IGNAZ V.: Sagen aus Tirol, Innsbruck <sup>2</sup>1891