

Der Totentanz im Spannungsfeld zwischen Diesseits und Jenseits

((Die Erweckungsvision des Propheten Ezechiel als neuer
Forschungsansatz

von Imke Lüders – Kiel

Seit mehreren Jahrhunderten widmen sich zahlreiche Wissenschaftler der Erforschung spätmittelalterlicher und neuzeitlicher Totentänze, doch die Interpretation des Genres bleibt bis heute problematisch. Überwiegend wird der Totentanz als Bußpredigt angesehen, die den Menschen mahnend oder gar schockierend die eigene (schreckliche) Sterblichkeit vor Augen führt.

Totentänze sind etwa seit dem beginnenden 15. Jahrhundert in Handschriften sowie als monumentale Kirchen- und Friedhofsmalereien, später auch in gedruckten Büchern und anderen Medien entstanden.¹ In der Regel bestehen sie aus Bild und Text, es gibt sie aber auch in rein literarischer oder bildlicher Ausprägung. Der einführende Prolog verdeutlicht, dass niemand dem Tod entgehen kann. Es kommen in ihm die vom Lebenswandel abhängigen endzeitlichen Konsequenzen, also der Weg in den Himmel oder die Hölle, zum Ausdruck. In den Versen der mittelalterlichen „Bußpredigt“ hält der Tod verschiedenen Standesvertretern exemplarisch standestypische Sünden vor Augen, rügt oder lobt sein Gegenüber, wie es sein Leben geführt hat. Ob die Todesfigur mit dem Lebenden tanzt, ob es sich um eine Prozession oder einfach eine Begegnung handelt, lässt sich aus den Bildern nur selten schließen,² während im Text manchmal ein „Tanz“ oder „Reigen“ erwähnt wird.

Die Literatur zum Thema ist mittlerweile unüberschaubar, der Totentanz erfreut sich einer interdisziplinären Erforschung³, die in den vergangenen

-
- 1) Auch in der gegenwärtigen bildenden Kunst, Literatur, Theater und Musik werden Totentänze immer neu geschaffen, freilich aktualisiert entsprechend zeitgenössischer kultureller Beweggründe.
 - 2) Während in der älteren Literatur nur zwischen geschrittenen und gesprungenen Tänzen unterschieden wurde, will Reinhold Hammerstein darin bestimmte, volksübliche Tänze mit spezifischen Tanzschritten erkennen. Vgl. Stammeler, W., Die Totentänze des Mittelalters, in: Einzelschriften zur Bücher- und Handschriftenkunde 4, München 1922; Hammerstein, R., Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben, Bern/München 1980.
 - 3) Wesentlich beteiligt sind Medizin-, Literatur- und Kunsthistoriker, Volkskundler sowie Musikwissenschaftler. Sehr zurückhaltend ist dagegen die Beteiligung der Theologen.

zwei Jahrhunderten nicht zu einem Konsens, sondern eher zu Verwirrung führte. Die divergierenden Forschungsansätze, die besonders in neueren Publikationen zu einer inhomogenen Einheit verschmelzen, können als Indikator dafür gewertet werden, dass diese Gattung, die unsere eigene Existenz angeht, bislang nicht befriedigend gedeutet wurde.

Zunächst soll über die gegenwärtigen Forschungsstandpunkte ein kurzer Überblick gegeben werden, um im Anschluss die sog. „Ezechiel-These“⁴ vorzustellen. Daraus ergibt sich eine Perspektive, die zu einer weiteren kritischen Beleuchtung bisheriger Ergebnisse anregt.

Heute geht man allgemein davon aus, dass der Totentanz aus der reichhaltigen mittelalterlichen Literatur zum Thema Tod und Vergänglichkeit hervorgegangen ist wie dem ‚Vado-mori‘ und der ‚Legende der drei Lebenden und der drei Toten‘, die beide auch Gegenstand der Danse Macabre des Guyot Marchant (Paris 1486) sind⁵. Es lässt sich belegen, dass manche Totentänze in Folge lokaler Epidemien und Seuchen entstanden, nicht aber, dass sie mentalitätsgeschichtlich grundsätzlich auf die große Pest von 1348–1352 zurückzuführen sind.⁶ Weiter wird angenommen, dass sie als Bußaufforderung ein Werk der Bettelorden sind, da sich beispielsweise die beiden berühmtesten Totentänze auf den Friedhofsmauern der Franziskaner in Paris (Saint Innocents) und der Dominikaner in Basel befanden und oft mit einem Geistlichen als Prediger oder Autor beginnen.⁷ Das Ständemotiv wird häufig als Besonderheit herausgestellt, gedeutet auf die Gleichheit aller im Tode hin, gewissermaßen als ein „demokratisches Prinzip“.⁸ Die hierarchische Vorführung der höchsten bis niedrigsten geistlichen und weltlichen Vertreter wird dagegen als Ausdruck der Scholastischen Ständelehre verstanden.⁹

Zur Herkunft und Bedeutung der tanzenden Todesfigur gibt es verschiedene Annahmen: Es wird bisweilen auf verwandte antike Darstellungen, auf

4) Lüders, I., Todesdarstellungen auf Paramenten. Eine Studie zur Bedeutung des Totengebeins (Den Tod tanzen? Tagungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001, hrsg. v. R. Hausner und W. Schwab OSB, Anif/Salzburg 2002, 97–129). In dem Beitrag ist ein erster Ansatz meiner These publiziert. Ich danke besonders Winfried Schwab OSB, der mich mit zahlreichen wertvollen Hinweisen und konstruktiven Einwänden bei der Entwicklung meiner These unterstützt hat.

5) Künstle, K., Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz, Freiburg i. Br. 1908.

6) Sörries, R., Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum, Dettelbach 1998.

7) Schulte, B., Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter der besonderen Berücksichtigung der Inkunabel „des dodes dantz“. Lübeck 1489 (Niederdeutsche Studien 36), Köln/Wien 1990.

8) Buchheit, G., Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung, Berlin 1926.

9) Schulte (wie Anm. 7); Drühl, S., Tanz mit dem Tod, in: Choreographie der Gewalt (Kunstforum 153, 2001, 46–73).

Beispiele aus dem Orient sowie auf „Totentänze“ nichteuropäischer Kulturen wie buddhistischen oder lateinamerikanischen, verwiesen.¹⁰ Natürlich ist die Auseinandersetzung mit dem Tod einer jeden Kultur zu eigen, und so verwundert es nicht, dass dem Totentanz ähnliche Kunstformen weltweit zu finden sind. Dennoch sollte die Betrachtung der mittelalterlichen Totentänze auf den europäischen Kulturraum begrenzt bleiben¹¹, der zur Zeit ihrer Entstehung, zu Beginn des 15. Jahrhunderts, christlich geprägt war.

Folgeschwer sind dagegen Forschungsansätze, die dem Konzept Totentanz heidnische Gespenstervorstellungen vom nächtlichen Tanz der Toten auf den Gräbern zugrunde legen, weil sie einer christlich-religiösen Motivation der Entstehung nur wenig Raum lassen. So vertritt vor allem Helmut Rosenfeld (1954) die noch heute weit verbreitete These vom ursprünglich heidnischen Arme-Seelen-Glauben. Grundlegend für diese ‚Interpretatio christiania‘ sei der Volksglaube vom nächtlichen Tanz der Toten auf den Gräbern, „die die Lebenden in ihren Reigen hineinziehen.“¹² Der Volksglaube sei Gegenstand des Allerseelentages, den die Kirche in ihre Lehre integriert habe, um den Geisterglauben religiös zu regulieren.¹³ Reiner Sörries geht noch einen Schritt weiter, wenn er behauptet, dass „die Kirche versuchte oder gar gezwungen war, den Totentanz aufgrund seiner Popularität in ihr Lehrgebäude zu integrieren (...).“¹⁴ Insgesamt ist die Vorstellung von den tanzenden Toten auf den Friedhöfen für das Mittelalter schwer belegbar, bildliche Darstellungen vom Arme-Seelen-Glauben werden erst im Barock populär¹⁵ und zeigen die um Gnade flehenden, *menschlich* dargestellten Seelen im Fegefeuer.

Ebenso irreführend ist die negative Belegung der Todesfigur mit höllischen oder teuflischen Deutungen, die sich gleichsam im Diskurs etabliert hat. In diesem Sinne sieht der Musikwissenschaftler Reinhold Hammerstein¹⁶ die

10) Cosacchi, S., Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters, Meisenheim am Glan 1965; Wunderlich, U., Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Freiburg i.Br. 2001; Drühl (wie Anm. 9).

11) Vgl.: Wunderlich (wie Anm. 10).

12) Zuvor bereits Fehse, W., Das Totentanzproblem (ZDP 42, 1910, 261–286) 261.; s. dagegen Schulte (wie Anm. 6), 121 ff. Die Verfasserin widerlegt diesen angeblichen Aberglauben als solchen, den die Forscher aus der Sicht ihres zeitgenössischen Todesbewusstseins in den Totentanz hinein projizierten; s. auch 131 Forschungen zum Verhältnis von Lebenden und Toten.

13) Rosenfeld, H., Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung-Entwicklung-Bedeutung. Köln/Graz 21968, 44 f; s. auch: Sörries (wie Anm. 6) 17–28.

14) Sörries (wie Anm. 6) 43.

15) Kaiser, G., Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Gert Kaiser. Mit zahlreichen Abbildungen, Frankfurt/M. 1983; Sörries, R., Karner in Kärnten: ein Beitrag zur Architektur und Bedeutung des mittelalterlichen Kirchhofes (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur 8), Kassel 1990, 87.

16) Hammerstein (wie Anm. 2).

Wurzeln des Totentanzes tatsächlich im zentralen Themenkreis der Darstellung des Weltgerichts. Allerdings geht er von einer negativen Konnotation des Todes aus: Dargestellt sei „jener Augenblick, in dem nach dem Urteilspruch der Zug der Erwählten von den Engeln zum Himmel und der der Verdammten von den Teufeln zur Hölle geführt wird. Denken wir uns den Verdammtenzug verselbständigt, dann haben wir eine Art Grundmodell für den Totentanz. Nur dass die Teufel durch den Tod und seine Gesellen ersetzt sind. Auch die Darstellung und Unterscheidung der Verdammten nach Standeszugehörigkeit findet man bereits auf Weltgerichtsdarstellungen des 13. Jahrhunderts. (...) Gelegentlich finden sich auf Gerichtsdarstellungen sogar schon Andeutungen von Tanz und Musik beim Geleit zur Hölle. Sie sind die kontrastierende Entsprechung zum Geleit der Seligen mit Musik und Tanz.“¹⁷ Hammerstein interpretiert den Totentanz einseitig auf die Hölle hin und führt den Beweis besonders über die spezifischen „Teufels“-Instrumente, die tatsächlich nicht durchgängiges Element der Totentänze sind, vor allem nicht der frühesten französischen und spanischen. Wenn Hammersteins Teufelsdeutung auch grundsätzlich abzulehnen ist, so stimme ich jedoch mit ihm darin überein, dass der Totentanz seinem Publikum das Jüngste Gericht vor Augen führen soll.

Die religiöse Dimension des Totentanzes wurde stets anerkannt, dessen tanzende Todesfigur aber in der Regel als Lebensbedrohung aufgefasst. Demgemäß wird sie in Anlehnung an die Apokalypse des Johannes auch als gewalttätiger Todesbringer betrachtet. Die negative Deutung des Todes steht jedoch im Widerspruch zum christlichen Glauben.

Besonders in der neueren Literatur wird diskutiert, ob der Totentanz eine kirchliche oder profane Gattung ist;¹⁸ allgemein wird dennoch von einer geistlichen Urheberchaft ausgegangen, die entsprechend den jüngeren Auffassungen, das Abbilden menschlicher Sterblichkeit zu religiösen Zwecken instrumentalisierte.¹⁹ Allerdings verweist Irmgard Wilhelm-Schaffer nachdrücklich auf den kirchlich religiösen Kontext sowie den Gerichtszusammenhang, nachdem auch sie eine „völlige Ausblendung der religiösen Dimension des Totentanzes“ bei Reiner Sörries scharf kritisiert.²⁰

17) Hammerstein (wie Anm. 2) 59.

18) Sörries (wie Anm. 6) 44; Egger, F., *Der Baseler Totentanz (Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer in Schweinfurt*, hrsg. v. H. Freytag und W. Frey, Wiesbaden 2000, 43–56) 47.

19) Egger (wie Anm. 18) 47.

20) Wilhelm-Schaffer, I., „Ihr müßt alle in diß dantzhus“. Zu Aussage, Kontext und Interpretation des mittelalterlichen Totentanzes („Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen“, Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer in Schweinfurt, Wiesbaden 2000, 9–26) 12–16.

Trotz einer überwiegenden Akzeptanz des religiösen Aspektes wird die Präsenz der „scheußlichen“ Skelette bislang kaum theologisch hinterfragt, und von daher die Gattung überwiegend, als „schockierender“ Mahner der Vergänglichkeit im Diesseits, missverstanden, obwohl die Texte deutlich auf das Jenseits abzielen.²¹ Die Aufforderung zur Umkehr zur rechten Zeit ist aber *das* zentrale Anliegen der Totentänze: Sie dienen der Disziplinierung im Diesseits, mit dem Ziel, das Seelenheil im Jenseits zu sichern!

Das Problem bei der Einordnung und Interpretation liegt nach meiner Einschätzung hauptsächlich in der Todesfigur, die sich mit den religiösen Inhalten nur bedingt vereinen lässt. Eine weltlich und diesseitig orientierte Wahrnehmung²² vieler Wissenschaftler erschwerte es, die eigentliche Intention zu verinnerlichen, die sich hinter der Präsentation des Todes in der spätmittelalterlichen und barocken Sepulkralkultur ebenso wie auch der Totentänze verbirgt. Gespenstergeschichten²³ und Deutungen des Bösen oder Teuflischen²⁴ kommen da offensichtlich gelegen. Die Grundlagen hierfür lieferte bereits 1820 Johann Dominicus Fiorillo in einer zusammenfassenden kunsthistorischen Abhandlung.²⁵ Außerdem nehmen wir die Todesikonographie zu sehr als Betrachter wahr, wie Gert Kaiser, der, zur Kompensation der mittelalterlichen Ängste, den Bildern die Absicht unterstellt, „dem Grausen in Klang, Wort und Bild Ausdruck und Gestalt zu verschaffen und es dadurch zu beschwören und zu beherrschen“²⁶ oder Reiner Sörries, der den Totentanz als die „Realität abbildende“ (tanzende Tote auf dem Friedhof), „funktionsge-

-
- 21) Egger, F., Mittelalterliche Todesbilder, (Todesreigen-Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen, Luzern 1996, 9–33) 15: „Auch wenn das Bildprogramm profan war, so war die Funktion der Totentänze doch religiös“. Der Autor legt den religiösen Zusammenhang der Bußpredigt vor dem Hintergrund des Jüngsten Gerichts dar und bemerkt: „Dies war im Totentanz zwar nicht ausdrücklich dargestellt, aber gemeint.“
- 22) Eine Ursache für diese Schwierigkeit liegt in unserer veränderten Einstellung zum Tod. Seine Verdrängung zeichnete sich verstärkt im 18. Jahrhundert beispielsweise mit der Verlegung der Friedhöfe ab. S. hierzu: Volp, R., Der Tod im Leben. Todesanschauungen um 1800, in: Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750–1850 (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, Bd. 1, hrsg. v. H.-K. Boehlke, Zentralinstitut für Sepulkralkultur, Kassel, Mainz 1979, 7–16; vgl. Koslofsky, C., Die Trennung der Lebenden von den Toten: Friedhofsverlegungen und die Reformation in Leipzig, 1536, (Memoria als Kultur, hrsg. v. O.-G. Oexle, Göttingen 1995, 335–385).
- 23) Zu erinnern sei hier an Goethes berühmten Totentanz, eine Gespenstergeschichte, die mit dem spätmittelalterlichen Totentanz tatsächlich nichts gemeinsam hat.
- 24) Cosacchi (wie Anm. 10) 194, setzt als grundlegenden Gedanken mittelalterlicher Weltanschauung voraus, dass man in allem bestrebt sei, „den Teufel nachzuahmen“.
- 25) Fiorillo, J. D., Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden 4, Hannover 1820, 119–174; zur Forschungsgeschichte des 19. Jahrhunderts s. Künstle (wie Anm. 5).
- 26) Kaiser (wie Anm. 15) 9.

bundene“ (Bestattungs-) Ikonographie bezeichnet.²⁷ Zum Verständnis dieser Gattung ist es wichtig, sich der starken mittelalterlichen Frömmigkeit bewusst zu sein. Des weiteren sind die Kommunikationspartner, also Urheber und Rezipient, zu berücksichtigen. Die über die Totentänze vermittelte Botschaft ist zwar im Text eindeutig erkennbar, sie findet bei der gegenwärtigen Deutung der Todesfigur allerdings keine Entsprechung in der Ikonographie.

Die „Ezechiel-These“

Ausgangspunkt meiner These bildet der starke Bezug der Totentänze zum Weltgericht, der weiter unten näher ausgeführt wird. Mit der Ermahnung zu einem gottgefälligen Leben zielt der Totentanz ab auf das jüngste Gericht und die damit verbundene Auferstehungshoffnung. In der Forschung wird die Entstehung der Totentänze dagegen zumeist mit der Angst vor dem plötzlichen Tod erklärt, teils als einer Furcht vor dem unbußfertigen Sterben und teilweise basierend auf der Angst vor dem Fegefeuer. Der Entscheid über Seligkeit und Läuterung im Fegefeuer oder ewige Höllenqual wird seit den Konzilien von Lyon 1245 und 1274 und der Bulle „Benedictus Deus“ des Papstes Benedikt XII. von 1336 bereits beim ersten Gericht, dem Partikulargericht, unmittelbar nach Eintreten des Todes gefällt. Sicher hat sich dadurch die Angst vor einem unvorbereiteten Tod dramatisch gesteigert, doch erst mit dem zweiten Gericht, bei der Wiederkunft Christi, wird das Urteil für die Ewigkeit rechtsgültig. Es hat die Funktion, „das Urteil öffentlich zu machen und Seligkeit und Höllenqual auch auf den Leib auszudehnen. Es setzt also die leibliche Auferstehung der Toten voraus“.²⁸ Wenn Rosenfeld behauptet, das zweite Gericht sei durch die Einführung des ersten bedeutungslos geworden²⁹, so mag das insofern stimmen, als das Urteil vorgezogen und individualisiert wurde. Wesentlich ist, dass die Schuld damit individuell und nicht mehr global angerechnet wird. Dadurch wird aber auch die Möglichkeit eröffnet, sein Leben entsprechend zu gestalten, so dass gute Aussichten für einen positiven Richterspruch bestehen. Das Ziel einer frommen Lebensführung sowie jeder Bußübung ist letztlich doch das, am Ende die Seligkeit im Himmel zu erlangen!

Unter dieser Prämisse vertrete ich die These, dass Totentänze, sowie ein großer Bereich der Todesikonographie überhaupt, in engem Zusammenhang mit der Vision des Propheten Ezechiel (37, 1–14) von der Auferstehung der Toten stehen. Mit diesem alttestamentlich, typologischen Bezug lässt sich nämlich auch die Darstellung der bewegten Todesfigur biblisch herleiten und

27) Sörries (wie Anm. 6) 44 f.

28) Odermatt-Bürgi, R., „Ein Schauwespühl bist der Eitelkeit ...“. Die Ikonographie des Beinhauses von Unterschächen und die barocken Jenseitsvorstellungen (Historisches Neujahrsblatt 2000/2001), Uri 2002, 15; auch Anm. 17.

29) Rosenfeld (wie Anm. 13) 44 ff.

in den religiösen Kontext, der Auferstehung beim Jüngsten Gericht, integrieren. Dadurch wird die starke Diesseitigkeit der Todesikonographie zugunsten des Jenseits relativiert. Dementsprechend wären nicht nur Totentänze, sondern viele weitere makabere Darstellungen durchaus Träger einer religiösen Botschaft: Als Gegenstand zahlreicher sepulkraler, kirchlicher wie erbaulicher Kunst- und Literaturzeugnisse mahnen diese Bilder nicht einfach an die Vergänglichkeit des Lebens, sondern sie geben gleichermaßen Hoffnung, indem sie auch die erwartete Auferstehung der Toten beim Jüngsten Gericht und damit den Glauben an das ewige Leben vergegenwärtigen.

Als eine der ältesten Skelettdarstellungen im christlichen Kulturraum gilt das sog. Adamsgrab im ‚Hortus deliciarum‘ der Äbtissin Herrad von Landsberg, um 1170.³⁰ Literarische Vorläufer der Todesfigur sieht man in verschiedenen Texten, in denen die Endlichkeit des irdischen Lebens und der Zerfall des menschlichen Körpers zum Ausdruck kommen. Als maßgeblich für die bildliche Umsetzung im Totentanz werden generell Darstellungen von der ‚Legende der drei Lebenden und der drei Toten‘ angenommen.

Bildliche Wiedergaben (bewegten) Totengebeins, um es allgemein zu formulieren, sind allerdings schon seit dem 4. Jahrhundert Gegenstand der christlichen Ikonographie, erste Skelette befinden sich bereits im Hintergrund der entsprechenden Illustration in den Homilien des Gregor von Nazians um 880³¹. Abgebildet sind sie dort im Zusammenhang mit der alttestamentlichen Vision des Propheten Ezechiel (37, 1–14) von der Auferstehung des Volkes Israel, der einzigen Passage in der Bibel, in der ausdrücklich von bewegtem Gebein die Rede ist. Es wird sehr anschaulich geschildert, wie der Prophet die Toten zum Leben erweckt:

„Die Hand des Herrn legte sich auf mich, und der Herr brachte mich im Geist hinaus und versetzte mich mitten in die Ebene. Sie war voll von Gebeinen. Er führte mich ringsum an ihnen vorüber, und ich sah sehr viele über die Ebene verstreut liegen; sie waren ganz ausgetrocknet. Er fragte mich: Menschensohn, können diese Gebeine wieder lebendig werden? Ich antwortete: Herr und Gott, das weißt nur du. Da sagte er zu mir: Sprich als Prophet über diese Gebeine, und sag zu ih-

30) Helm, R., Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze, Phil. Diss. Marburg, Straßburg 1928, 21 f. „Im ‚hortus deliciarum‘ der Herrad von Landsberg (...) zeigt eine Federzeichnung Adam unter einer Kreuzigungsgruppe als Gerippe in einem Sarg liegend, mit der Beischrift: ‚Sepulcrum Ade. Jheronimus refert. qd adam sepultus fuerit in calvarie loco ubi cruzifixus est dominus‘. (...) Die Frage nach der Herkunft des Motivs ist damit freilich nur hinausgeschoben, ob Herrad von Landsberg den hl. Hieronymus missverstanden und kühn das Skelett erfunden hat, oder ob sie den Irrtum – und das Skelett – schon übernommen hat, lässt sich freilich nicht mehr sagen. Jedenfalls war die gelehrte Äbtissin eine Autorität (...)“ S. auch Schulte (wie Anm. 7) 107.

31) LCI 1, 1968, 717 f. m. Abb.

nen: Ihr ausgetrockneten Gebeine, hört das Wort des Herrn! So spricht Gott, der Herr, zu diesen Gebeinen: Ich selbst bringe Geist in euch, dann werdet ihr lebendig. Ich spanne Sehnen über euch und umgebe euch mit Fleisch; ich überziehe euch mit Haut und bringe Geist in euch, dann werdet ihr lebendig. Dann werdet ihr erkennen, dass ich der Herr bin. Da sprach ich als Prophet, wie mir befohlen war; und noch während ich redete, hörte ich auf einmal ein Geräusch: Die Gebeine rückten zusammen, Bein an Bein. Und als ich hinsah, waren plötzlich Sehnen auf ihnen und Fleisch umgab sie, und Haut überzog sie. Aber es war noch kein Geist in ihnen. Da sagte er zu mir: Rede als Prophet zum Geist, rede, Menschensohn, sag zum Geist: So spricht Gott, der Herr: Geist, komm herbei von den vier Winden! Hauch diese Erschlagenen an, damit sie lebendig werden. Da sprach ich als Prophet, wie er mir befohlen hatte, und es kam Geist in sie. Sie wurden lebendig und standen auf – ein großes, gewaltiges Heer. Er sagte zu mir: Menschensohn, diese Gebeine sind das ganze Haus Israel. Jetzt sagt Israel: Ausgetrocknet sind unsere Gebeine, unsere Hoffnung ist untergegangen, wir sind verloren. Deshalb tritt als Prophet auf, und sag zu ihnen: So spricht Gott, der Herr: Ich öffne eure Gräber und hole euch, mein Volk, aus euren Gräbern herauf. Ich bringe euch zurück in das Land Israel. Wenn ich eure Gräber öffne und euch, mein Volk, aus euren Gräbern heraufhole, dann werdet ihr erkennen, daß ich der Herr bin. Ich hauche euch meinen Geist ein, dann werdet ihr lebendig, und ich bringe euch wieder in euer Land. Dann werdet ihr erkennen, daß ich der Herr bin. Ich habe gesprochen, und ich führe es aus – Spruch des Herrn“ (Ez. 37, 1–14; Einheitsübersetzung).

Die Prophetie wurde schon von den Kirchenvätern als direkter Hinweis auf die leibliche Auferstehung interpretiert.³² In diesem Zusammenhang entspricht die alttestamentliche Erweckungsvision von Tod und Auferstehung des Volkes Israel der neutestamentlichen Lehre von der Auferstehung der Toten nach dem Jüngsten Gericht. Die Vision ist bis heute Gegenstand der Osterliturgie – früher allerdings überwiegend in lateinischer Lesung.

Die Ikonographie der Erweckungsvision wurde seitens der Kunstgeschichte bisher wenig beachtet, und im Zusammenhang mit Totentänzen ist sie überhaupt nur einmal bei Rudolf Helm 1928 angesprochen worden, der ihr keinerlei Bedeutung beimisst³³ – mit anderen Worten: Sie ist relativ unerforscht. Lediglich Wilhelm Neuss³⁴ hat sich 1912, ohne Anspruch auf Vollstän-

32) Vgl. Neuss, W., *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst* (BGAM 1), Münster 1912; Zimmerli, W., *Ezechiel 25–48*, BK 13.2, 1969; Lapede, C., *Commentarii in scripturam sacram. Tomus VI, complectens commentaria in quator majores Prophetas, indicibus necessariis illustrata*. Paris 1854, 1254–1256.

33) Helm (wie Anm. 20) 2; 48 f.

34) Neuss (wie Anm. 32).

digkeit, mit Darstellungen von den Anfängen bis ins 12./13. Jahrhundert befasst. Die meisten späteren Artikel in Lexika und Überblickswerken stützen sich auf Neuss. Für den Barock gibt es dann noch eine tabellarische Auflistung bei Andor Pigler³⁵ mit rund 45 Zeugnissen des 16. bis 18. Jahrhunderts. Karl Josef Steininger, der Gründer der deutschen Sektion der Europäischen Totentanz-Vereinigung, hat mir freundlicherweise eine private Foto-Sammlung zum Thema zur Verfügung gestellt, die etwa weitere 40 unbekannte Objekte des 16. bis 19. Jahrhunderts beinhaltet³⁶. Dazwischen klafft eine Forschungslücke von rund 300 Jahren.

In den älteren Darstellungen der entsprechenden Szene werden Totengebeine und Auferweckte getrennt abgebildet: Die Illustrationen auf einer Kölner Goldglasschale des 4. Jahrhunderts³⁷ sowie in der Bibel von Rosas (10./11. Jahrhundert)³⁸ und der Farfabibel (11. Jahrhundert)³⁹ geben den Abschnitt innerhalb eines Zyklus wieder. Erstere zeigen den Propheten neben den unperspektivisch und schematisch dargestellten, ungeordneten Schädeln und Gebeinen. In der Rosasbibel sieht man zusätzlich im rechten Drittel der Bildzeile, wie die Toten aus den Gräbern steigen und die vier Winde ihnen den Geist einhauchen. In der Farfabibel dagegen ist die Szene in Kreisform oberhalb der Tempelvision (Ez 48) positioniert. Im unteren Bereich der Szene sind die Gebeine akkurat in Reihen abwechselnd übereinander angeordnet. Darüber sind zur Rechten Ezechiels unbedeckte Tote und zur Linken die Auferstandenen zu erkennen. Die jüngere Erlanger Gumpertsbibel des 12./13. Jahrhunderts (Abb. 1)⁴⁰ verdeutlicht in der Erweckungsvision den Akt des Auferstehens. Die Miniatur oberhalb der Initiale „E“ reicht seitlich über den darunter folgenden Satzspiegel leicht hinaus. Das Bildfeld mit der Erweckungsvision demonstriert den Akt der Auferweckung in drei Phasen: Zunächst liegen zur Rechten des Propheten die maskenhaften Schädel und Gebeine durcheinander, während sie sich zu dessen Linken bereits erheben. Die Auferstehenden haben noch immer einen Totenschädel aber schon einen menschlichen Körper. Im rechten Bildfeld, das durch eine Säule vom linken getrennt wird, sind

35) Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. 1, Budapest ²1974.

36) Mein besonderer Dank gilt Karl Josef Steininger, der mir sein Material zu Forschungszwecken zur Verfügung gestellt hat. Zwar sind die einzelnen Objekte noch nicht eingehend untersucht worden, doch das wird eine interessante Aufgabe für die Zukunft sein.

37) Neuss (wie Anm. 32), Kölner Goldglas-Schale der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts, (Heute Britisches Museum in London) Fig. 1.

38) Neuss (wie Anm. 32), Bibel von Rosas 10./11. Jahrhundert (Bibel des Marschalls von Noailles zu Paris, Bibliotheque Nationale. nat. lat. 6, Fig. 36.

39) Neuss (wie Anm. 32), Farfa-Bibel 11. Jahrhundert, Vatikanische Bibliothek, Cod. Vatic. lat. 5729, Fig. 40.

40) Neuss (wie Anm. 32), Gumperts-Bibel, der Universitätsbibliothek zu Erlangen. fol 210^v (Salzburger Malerschule, 12./13. Jahrhundert), Fig. 67.

die Erwachenden zu beiden Seiten des Propheten gänzlich in einen Menschen transformiert und erheben sich benommen, während die Winde den Geist in sie hineinhauchen.

Für das Spätmittelalter lässt sich ein Beispiel aus einer kostbaren Historienbibel des Kapuzinerkonvents in Klagenfurt (heute in Besitz des Wiener Konvents) von 1465/67 anführen (Abb. 2). Die kolorierte Handzeichnung (fol. 226r) zeigt den Propheten eher passiv mit verschränkter Armhaltung im linken Bildfeld. Von oben erhält er aus einer Wolke die Weisungen Jahwes, während sich in der unteren rechten Bildhälfte die lächelnd am Boden liegenden Hautskelette zu bewegen beginnen.

Erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts treten dann auch die für die Folgezeit typischen, ikonographisch eigenständigen Formen der Erweckungsvision in der Graphik, Plastik und Malerei auf. Ein wesentlicher Impuls kam möglicherweise von protestantischer Seite: Der entsprechende Holzschnitt des Meisters „MS“ in der Lutherbibel von 1534⁴¹ ist eine frühe Illustration dieses Typus, der vor allem in der Sepulkralkunst in Kirchen und auf Friedhöfen zu finden ist. Es gelten insbesondere die Illustrationen zu den Propheten als Neuheit in der „Bildexegese“⁴², und die Lutherbibel war mit rund einer halben Million verkauften Exemplaren bis zur Jahrhundertmitte weit verbreitet.⁴³ Im Zentrum dieses Bildtyps (Abb. 3) steht oder kniet Ezechiel im „Tal der Knochen“, dargestellt im Vollzug der Prophezeiung. In der Regel sieht man ebenso einzelne Gebeine am Boden liegend wie auch sich erhebende Skelette sowie zumeist unbekleidete Auferstehende. Oft befinden sich im oberen Bildfeld Jahwe sowie die „vier Winde“ entsprechend der biblischen Schilderung.

Die Prophetenvision ist in mehreren Totentänzen in Bild oder Text deutlich oder indirekt feststellbar. In der Totentanzforschung hat man sich allerdings nicht weiter mit diesen Inhalten befasst, obwohl sie auch mit berühmteren Zeugnissen in Zusammenhang stehen.

1537 wurde in Lyon, also noch vor der Erstausgabe des Totentanzes Hans Holbein d.J., Lyon 1538⁴⁴, ein Totentanz publiziert, der neben der ‚Legende

41) *Biblia, das ist, die gantze Heilige Schrift Deusch. Mart. Luth. Wittemberg 1534*, Bd. II: *Das Neue Testament*. 1 Vollst. Nachdruck Koeln [u. a.] Köln 2002, Bl. CV^r; Füssel, S., *Das Buch der Bücher. Die Lutherbibel von 1534. Eine kulturhistorische Einführung*. Köln 2002.

42) Schmidt, Ph., *Die Illustrationen der Lutherbibel 1522–1700. Ein Stück abendländischer Kulturgeschichte*. Basel 1977.

43) Füssel (wie Anm. 41) 46. Die Forschungslage auf dem Gebiet der Erweckungsvision lässt allerdings noch keinen endgültigen Schluss hinsichtlich ihrer ikonographischen Entwicklung zu.

44) *Les simulachres & HISTORIEES FACES DE LA MORT, AVTANT ELE gammet pourtraictes, que artificiellement imaginées. A LYON, Soubz l'escu de COLOIGNE. M.D.XXXVIII.* – The dance of death by Hans Holbein the Younger. Complete Facsimile of the original 1538 Edition of *Les simulacres historiées faces de la mort*.

der drei Lebenden und drei Toten' einen direkten Hinweis auf die Erweckungsvision liefert: „La dance Macabre. Les trois mortz et les trois vifz. Et les quinze signes precedens le grant jugement.“– Lyon, Pierre de Saint lucie dict le Prince (1537).⁴⁵ Unterhalb einer spätmittelalterlich wirkenden Illustration mehrerer, in Begräbnishaltung am Boden liegender Hautskelette mit Bauchschnitt befindet sich ein Text, der sowohl auf Ezechiel 37 als auch auf das jüngste Gericht verweist. Es lässt sich weder eine Beeinflussung durch die Lutherbibel noch durch Holbein erkennen.

Zu den 76 Tafeln des Totentanzes auf der Spreuerbrücke in Luzern (1616–1632) von Caspar Meglinger gehört beispielsweise neben dem Sündenfall und dem jüngsten Gericht auch eine Ezechieldarstellung (Abb. 4). Das heute noch vorhandene Ölgemälde ist, wie die meisten erhaltenen Tafeln, aufgrund zahlreicher „Renovierungen“ stark überarbeitet.⁴⁶

In zwei weiteren Totentänzen wird die Vision im Text geschildert: Im Base-ler Totentanz Merians von 1649⁴⁷ sowie in Michael Heinrich Rentz *Geistliche Todts-Gedancken* von 1753⁴⁸. Beide Bücher bauen sich ähnlich auf. Schon ihre aufwändigen barocken Titel verweisen auf den Inhalt. Nach einer Einleitung folgen verschiedene einleitende und abschließende Kapitel. Bei Rentz beispielsweise gliedert sich die Abhandlung in: „Die erwogene Eytelkeit aller Menschlichen Dinge“, „Die Erschaffung des Menschen“, „Der Fall Adams und Eva“, „Die Verstossung des Menschen“, „Über die Verfluchung des

With a New introduction by Werner L. Gundersheimer, New York 1971; s. auch: Wunderlich, U., Zwischen Kontinuität und Innovation – Totentänze in illustrierten Büchern der Neuzeit („Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer in Schweinfurt, Wiesbaden 2000, 137–203) 137–142.

- 45) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. 7.W.32.; freundlicher Hinweis von Winfried Schwab OSB, der diese, in der deutschsprachigen Forschung unbekannt Quelle, aufgetan hat.
- 46) Wechsler, L., Zur Restaurierungsgeschichte der Gemälde der Spreuerbrücke (Die Spreuerbrücke in Luzern. Ein barocker Totentanz von europäischer Bedeutung, hrsg. Internationale Totentanz-Vereinigung Schweiz, Luzern 1996, 95–122).
- 47) Matthäus Merian d. Ä. 1649: *Todten-Tantz : wie derselbe in der loeblichen und weitberühmten Stadt Basel, als ein Spiegel menschlicher Beschaffenheit gantz kuenstlich gemahlet und zu sehen ist / mit beygefüegten aus H. Schrifft und denen alten Kirchen-Lehrern gezogenen Erinnerungen vom Todt, Aufferstehung, juengsten Gericht, Verdammuess der Gottlosen und dem ewigen Leben; nach dem Original in Kupffer gebracht von Matth. Merian sel. Würzburg 1649.*
- 48) Michael Heinrich Rentz 1753: *Geistliche Todts-Gedancken bey allerhand Gemahlden und Schildereyen in Vorbildung unterschiedlichen Geschlechts, Alters, Standes, und Wuerdens-Persohnen, sich des Todes zu erinnern, aus dessen Lehr die Tugend zu ueben und die Suend zu meyden / erstlich in Kupper entworfen, nachmahlen durch sittliche Eroertherung und Aberlegung unter Todten-Farben in Vorschein gebracht, dardurch zum Heyl der Seelen im Gemuehd des geneigten Lesers ein lebendige Forcht und embsige Vorsorg des Todes zu erwecken. Passau; Lintz: Mangold; Ilger, 1753.*

Menschen“, „Über die Gebeine aller Menschen. Im Anschluss wird über insgesamt 42 geistliche und weltliche Stände reflektiert. Der letzten Person, dem Eremiten, folgen „Die Verwesung“, „Das letzte Gericht“ und schließlich das „Wappen des Todes“. In beiden Totentänzen wird in aller Deutlichkeit auf die Vision des Ezechiel hingewiesen: Bei Merian im Kapitel zur Auferstehung, bei Rentz in dem Kapitel „Über die Gebeine aller Menschen“.

In St. Marien zu Lübeck befindet sich ein Ölgemälde mit der Erweckungsvision, das zu einem Epitaph des 1589 verstorbenen Ratsherrn Hinrich Wedemhoff gehörte, welches 1942 größtenteils verbrannte. Das erhaltene, heute restaurierte Tafelbild wurde 1597 von Johann Willinges (um 1560–1625) gemalt, einem der bedeutendsten Künstler des Manierismus in Lübeck. 1612 wurde das Epitaph neben dem Eingang zur Beichtkapelle aufgehängt, also in enger räumlicher Verbindung mit dem Totentanz.⁴⁹ Heute befindet sich das Tafelbild in einer der südöstlichen Chorungangskapellen.

Das Lindauer Stadtmuseum besitzt eine Totentafel der Familie Krenckel, um 1690, mit „Totentanzzitaten“ auf dem linken Flügel, der Prophetenvision als zentralem Mittelbild vor einem Kreuzifix, das die unterhalb des Bildfeldes aufgeführte Stifterfamilie mit dem oberen Teil verbindet. Auf dem rechten Flügel ist die Begegnung des Todes mit einem Mann am Brunnen dargestellt.⁵⁰

Die Friedhofskapelle St. Michael von Freiburg im Breisgau verfügte in ihrer Vorhalle über eine Totentanz-Wandmalerei aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, die im Krieg 1944 zerstört wurde. In Fotografien aus der Zeit um 1924 ist der Totentanz allerdings gut überliefert. Es handelt sich hierbei um ein Gesamtkunstwerk, denn „an der Decke des Langhauses befinden sich drei zentrale Gemälde, Christus im Grab, die Auferweckung des Lazarus und die Auferweckung des Jünglings zu Naim zeigend, hinzu kommen noch sechs emblematische Motive in kleineren Medaillons, die um den Tod und Auferstehung kreisen (...).“⁵¹ Neben mehreren anderen Kunstwerken, die mit dem Tod ebenso wie mit der Hoffnung auf die Erlösung in Zusammenhang stehen, präsentiert das Altarantependium, vor dem Hochaltar mit dem Heiligen Erzengel Michael, auf seiner Vorderseite die Auferweckung der Toten durch Ezechiel und die Rückseite zieren ornamental angeordnete Gebeine.⁵²

49) Sass, K. H. und L., Ein Tafelbild kehrt zurück (St. Marien, Jahrbuch des St. –Marien-Bauvereins, 10. Folge, Lübeck 1987, 132–136); Riewerts, Th., Der Maler Johann Willinges in Lübeck (ZDKW 3, 1936, 275–302); Ders.: Johann Willinges in Lübeck. Die Umwelt eines norddeutschen Malers um 1600 (Nordelbingen 14, 1938, 207–271).

50) Sörries (wie Anm. 6) 156 f.; 32 Abb. 21: Totentafel der Familie Krenckel mit Totentanzmotiv, Öl auf Holz, um 1690, Lindau, Stadtmuseum „Haus zum Cavazzen“, Inv. Nr.: ÖAKD 35.

51) Sörries (wie Anm. 6) 243.

52) Sörries (wie Anm. 6) 245.

Diese Beispiele machen eine Beziehung zwischen Erweckungsvision und Totentanz deutlich, auch wenn sie teilweise nicht in direkter Verbindung zueinander stehen und neuzeitliche Quellen sind. Nun könnte man einwenden, die alttestamentliche Vision sei erst in der Neuzeit auf die Totentänze bezogen worden. Es gibt jedoch verschiedene Anzeichen, die für einen inneren Zusammenhang sprechen.

Konzeption

Dass Geistliche die Urheber der Gattung sind, gehört zum Konsens der Totentanz-Forschung, wengleich weiter unten aufgezeigt wird, dass die Bettelorden möglicherweise nicht ihre Erfinder waren, sondern lediglich zu ihrer weiten Verbreitung beigetragen haben. Das Konzept der Totentänze ist insgesamt sehr durchdacht und es ist durchaus denkbar, dass die geistlichen Erfinder und Rezipienten mehr darin sahen als das Volk (und die heutigen Forscher). Die Affinität zwischen Totentanz und Ezechielvision ist nicht nur in der Erweckungsvision selbst gegeben, sondern die Inhalte des gesamten Buches Ezechiel ergeben eine Bußpredigt im Sinne des Totentanzes: Der Erste Teil (Ez 4–24) enthält starke Drohworte und Gerichtsankündigungen, die sich im zweiten Teil (Ez 25–35) zu einer bedingten Heilsverheißung wenden und im dritten Abschnitt (Ez 36–48) schließlich in die unbedingte Heilsverkündigung münden. Das Besondere am Buch Ezechiel ist die individuelle Verantwortung für das eigene Tun (Ez 14). Des weiteren gilt Ezechiel als „Prophet des Gesetzes“.⁵³ Auch im Totentanz werden den verschiedenen Standesvertretern deren individuellen (standesüblichen) Verfehlungen vorgehalten mit dem Ziel, die Betrachter zur rechtzeitigen Umkehr zu bewegen. Wenn sie ihr Leben im Glauben an die Gesetze Gottes führen, wird ihnen dasselbe wiederfahren wie dem Volk Israel: sie werden (am Jüngsten Tag) auferstehen, um im himmlischen Jerusalem⁵⁴ ewig zu leben.

Der Totentanz ist eine Lehrdichtung, deren didaktischer Aufbau besonders durch Gegensatzpaare geprägt ist: Bild und Text sprechen sowohl Analphabeten als Lesekundige an. Diesseits und Jenseits werden kontrastiert. Es werden Freude und Leid, Lebenslust und Todesangst einander gegenübergestellt.⁵⁵ Doch insbesondere in den frühen Totentänzen wird der Tod niemals böse dargestellt. Die Hinterlist und Brutalität, mit der der Tod die Menschen aus dem Leben reißt, kommt erst in jüngeren Zeugnissen zum Ausdruck. Der Tod beendet das irdische Leben und leitet zum ewigen Leben über. Er ist nach

53) BIW 1, 479–483.

54) Vgl. Ez 48.

55) Kiening, Ch., Totentänze-Ambivalenzen des Typus, in: Jahrbuch für internationale Germanistik 27 (1995), 38–56; Wilhelm-Schaffer (wie Anm. 20) 21–24.

christlichem Glauben zeitlich begrenzt, denn mit dem Jüngsten Gericht „stirbt“ der Tod, wird überwunden. Die Personifikation des Todes verbindet also die beiden „Lebensformen“, wird dadurch einerseits zum Bindeglied zwischen Diesseits und Jenseits und erfährt andererseits einen weiteren Kontrapunkt. Diese Verbindung war den Geistlichen, die mindestens im Rahmen der Osterliturgie alljährlich mit der Erweckungsvision des Ezechiel konfrontiert wurden, vermutlich bewusst, wenn nicht sogar selbstverständlich, so dass sich ein Verweis darauf erübrigte. Dass es sich bei der spätmittelalterlichen Todesfigur oft um eine Leiche handelt, könnte man mit der weniger drastischen Schilderung im zweiten Teil der Erweckungsvision erklären, in der es heißt, „ich hole euch aus euren Gräbern“ (Ez 37, 12. 13)⁵⁶, aus denen sie in den verschiedenen Stadien der Verwesung hervorkommen, wie es in der Beinhäusmusik vieler Totentänze zum Ausdruck kommt.⁵⁷ Das Musizieren und Tanzen avanciert bei dieser Betrachtung deutlich zum Ausdruck der Freude auf das Kommende. Es kann sich, angesichts der starken Ambivalenz der Totentänze also bei der Todesfigur sowohl um den personifizierten Tod als auch um den auferstehenden Toten handeln: Denn die Todesfigur ebenso wie die Lebenden befinden sich jeweils am Ende einer Teilstrecke auf dem Weg zu Gott. Der Transi⁵⁸ oder das Skelett ist demnach der Bedeutungsträger für die Ermahnung, ebenso wie für Hoffnung und Trost.

Weltgericht und Totentanz

Auf die Bedeutung des Gerichts wurde bereits mehrfach hingewiesen. Es manifestiert sich nicht nur im Text und in beigefügten Bildern, sondern auch in der Ikonographie selbst.

Aus dem lokalen Kontext, den begleitenden Darstellungen sowie den Pro- und Epilogen, geht der Zusammenhang, in dem die meisten Totentänze des späten Mittelalters bis ins späte 18. Jahrhundert stehen, direkt oder indirekt hervor: Der Tod ist in die Heilsgeschichte eingebunden und gehört zum Leben dazu. Letztendlich steht die Sorge um den Verbleib der Seele nach dem Tod und beim Jüngsten Gericht als Mahnung hinter dieser Bußpredigt.

56) Vgl. auch Jes 26, besonders Vers 19.

57) Allerdings muss man berücksichtigen, und das ist sicher auch ein Grund für das bis in die Neuzeit relativ seltene Auftreten der Illustration von der Erweckungsvision Ezechiels, dass die altchristlichen (und noch viele spätmittelalterlichen) Künstler es nicht über sich brachten, so Joseph Wilpert, „Knochen, Schädel oder ganze Gerippe zu veranschaulichen (...); so etwas würde ihr ästhetisches Gefühl verletzt haben.“ S.: Wilpert, J., Wahre und falsche Auslegung der altchristlichen Sarkophagskulpturen (ZKTh 46, 1922, 1–19; 177–211) 199.

58) Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur. Wörterbuch zur Sepulkralkultur 1, hrsg. v. Zentralinstitut für Sepulkralkultur Kassel, bearbeitet v. Reiner Sörries, Braunschweig 2002, 348: ‚Transi‘ ist die Bezeichnung für die Darstellung eines verwesenden Leichnams (*transitus* = Übergang).

Vor allem im Pro- und Epilog spätmittelalterlicher Quellen, die in den deutschsprachigen Totentänzen oft einem Prediger, in den französischen einem Autor beigegeben sind, wird das Ziel der Mahnung deutlich. Zwei spätmittelalterliche Beispiele mögen als Hinweis darauf genügen:

1. Prolog:

Danse Macabre Guyot Marchant aus der 2. Auflage (mit Vado mori und Legende). *La danse macabre nouvelle*, in: *Miroer salutaire pour tout les gens*, Paris 1486; gilt nach E. Mâle als älteste Textstufe.⁵⁹

*„Oh vernünftige Kreatur,
die du das ewige Leben begehrt
hier hast du denkwürdige Belehrung,
um das sterbliche Leben richtig zu beschließen.
La Danse macabre heißt sie,
die jeder zu tanzen lernt,
Mann und Frau ist sie natürliche Bestimmung.
Der Tod verschont nicht Klein noch Groß.
In diesem Spiegel kann ein jeder lesen,
daß er auf diese Weise tanzen muß.
Weise ist, wer sich darin gut anschaut.“*

2. Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz

gilt als ältester deutscher Totentanz-Text, ursprünglich ungebildet aus einer Sammelhandschrift der Margarete von Savoyen, Augsburg 1443–1447; vermutlich älter, da er auch dem Baseler Totentanz zugrunde liegt. (Ausschnitt: Der Prediger (Theutunice) nach Cod. pal. germ. 341 der Universitätsbibliothek Heidelberg).⁶⁰

*„O dieser welt weisheit kind,
Alle die noch im leben sind,
Setzt in euer herz zwei wort,
Die von Cristo sind gehort.
Das ein: geht her! das ander: Get hin!
Durch das erst die frumen hand gewin
Mit des himmels port, die in geöffnet ist.
Die ander die bösen weist
Ab zu der hellischen pforten.“*

Die beiden Prologe demonstrieren den heilsgeschichtlichen oder gerichtlichen Zusammenhang, in dem die Totentänze stehen und auf den die gesamte

59) Nach der deutschen Übersetzung bei Kaiser (wie Anm. 15) 75.

60) Zitiert nach Hammerstein (wie Anm. 2) 31. S. auch Kaiser (wie Anm. 15) 276 ff.

Mahnung zielt.⁶¹ Zwar wird nicht aus der Bibel zitiert wie in den gedruckten Totentänzen seit Anfang des 16. Jahrhunderts, doch es wird in aller Deutlichkeit auf ihre wesentlichen Botschaften hingewiesen, die eindeutig auf das Jenseits gerichtet sind.

Die meisten monumentalen Totentänze befinden sich entweder auf Friedhöfen, an Karnern, Kapellen oder Kreuzgängen; oft werden sie von anderen Darstellungen begleitet. Buch-Totentänze sind in der Regel Gegenstand erbaulicher Sammelhandschriften oder des Buchdrucks mit beigefügten Anlagetexten. Die Einbettung der Totentänze in ihren jeweiligen Kontext wird seitens der Forschung jedoch vernachlässigt, das Genre isoliert betrachtet, so dass es über die Sekundärliteratur kaum möglich ist, beispielsweise Malereien der unmittelbaren Umgebung der Totentänze in die Betrachtung einzubeziehen. Auch Irmgard Wilhelm-Schaffer weist besonders in Bezug auf Buchausgaben ausdrücklich auf diese Verbindungen hin: „Beim Buchtotentanz ist auf die Verbreitung in Sammlungen sinnverwandter Texte aus dem Umfeld der Katechese, Pastoral und Erbauung zum Leitthema ‚christliche Lebensführung und christliches Sterben‘, zu verweisen. Bereits die Zweitausgabe von Marchants Druck enthielt ein lateinisches Vado-mori-Gedicht und die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, spätere Ausgaben wurden zu regelrechten Kompendien der Letzten Dinge, die das ‚bien vivre pour bien mourir‘ lehren wollten und mit den 15 Zeichen des Jüngsten Gerichts auch den heilsgeschichtlichen Kontext integrieren.“⁶²

Doch auch die spätmittelalterlichen Totentänze enthalten durchaus Hinweise auf die Bibel: auf den Sündenfall⁶³ und das Weltgericht⁶⁴ etwa in dem sog. Spanischen Totentanz⁶⁵, in einer Sammelhandschrift im Escorial Madrid um 1400 oder auf den Opfertod Christi in St. Marien zu Berlin um 1485⁶⁶. Im

61) „Brüder, wir wollen euch über die Verstorbenen nicht in Unkenntnis lassen, damit ihr nicht trauert wie die anderen, die keine Hoffnung haben“ (1 Thess 4, 13).

62) Wilhelm-Schaffer (wie Anm. 20) 12.

63) Weitere nach Auswertung des beschreibenden Verzeichnisses bei Hammerstein (wie Anm. 2) 149–227: La Chaise – Dieu, Abteikirche St. Robert, 1410/20; Großbasel, Dominikanerkloster, um 1445 (umstritten); Beram (Istrien), Friedhofskapelle Sta. Maria, um 1474; Bern, Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters, 1516/20; Holbein, Basel, vor 1526, publiziert ab 1538.

64) Weitere nach Auswertung des beschreibenden Verzeichnisses bei Hammerstein (wie Anm. 2) 149–227: Handschrift Gossembrot, Clm. 3941, fol. 14r–20f, München um 1480; Clusone (Bergamo), Chiesa di Disciplinati, um 1485; Danse-macabre-Druck, Lyon 1499; Wil (St. Gallen), Marienkapelle, fr. 16. Jahrhundert; Trepperel/Jehannot-Druck, Paris, um 1500; Bern, Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters, 1516/20; Carisolo (Trentino), Friedhofskapelle St. Stefano, 1519; Holbein, Basel vor 1526; Danse-macabre-Druck Troyes 1528; Danse-macabre-Druck, Troyes, 1531; Danse-macabre-Druck, Paris, 1533; Pinzolo (Trentino), Kirche San Vigilio, 1539.

65) Sammelhandschrift. Madrid, Biblioteca Escorial, Ms.b.IV.21, fol. 109^r–120^v, um 1400.

66) Weitere nach Auswertung des beschreibenden Verzeichnisses bei Hammerstein (wie Anm. 2) 149–227: Kleinbasel, Dominikanerkloster Klingenthal, 1460/80; Berlin; St. Marien, um 1485; Bern, Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters, 1516/20.

Oktober 1474 erhielt beispielsweise der Maler Lienhart Hoischer, Bürger von Straßburg, vom Prior des Straßburger Münsters, Johannes Wolhart, den Auftrag, „über die Ausführung eines Totentanzes und eines Jüngsten Gerichts auf den Mauern der Bettelordenskirche. Nach dem Wortlaut der Vereinbarung hatte der Maler die verschiedenen Szenen des Totentanzes in Ölmalerei auszuführen und die Figuren in Lebensgröße darzustellen. Oberhalb dieser Bilder sollten Propheten in leimhaltiger Farbe gemalt und von Spruchbändern begleitet werden, deren Texte dem Maler mitgeteilt würden.“⁶⁷ In dem Auftrag wird deutlich, dass es sich um ein Gesamtkonzept handelte. Die Verklammerung von Totentanz, Jüngstem Gericht und Propheten gab es demnach bereits im Spätmittelalter.⁶⁸ Bei genauerer Untersuchung der erhaltenen Quellen bzw. überlieferten Beschreibungen, einzelner Monographien u.s.w. wird man sicher auf eine größere Anzahl vergleichbarer Szenen in Totentänzen, bzw. in deren Umfeld, stoßen.⁶⁹

Neben den inhaltlichen Komponenten ist auch der lokale Rahmen von Bedeutung, in dem der Totentanz als aufwändige und teure Monumentalmalerei Ausdruck fand. Er wird zwar allenthalben wahrgenommen, doch ist man sich bei der bisherigen Deutung des Totentanzes nicht wirklich des Widerspruches bewusst: Totentänze befinden sich oft auf Friedhöfen, in Karnern und Beinhäusern sowie in Kreuzgängen als geweihte Ruhestätten der Toten. Dass an solchen Orten die Menschen auf drastische Weise einzig an den eigenen Tod erinnert werden sollen, ist aufgrund der Überbetonung zu bezweifeln. Dasselbe gilt natürlich auch für die zahlreichen Totenschädel in Grabkapellen, auf Grabsteinen, Epitaphien und dergleichen. Karner und Beinhäuser sind häufiger Träger monumentaler Totentänze oder sie werden am Beginn des Reigens dargestellt. „Die Bewahrung der Gebeine war“, so Sörries, „zunächst bestimmt von einem Auferstehungsglauben, der mehr oder weniger eine ungestörte Existenz der Schädel und Knochen voraussetzte. Vorbildhaft war die Erweckung der Totengebeine nach der Vision des Ezechiel, die noch in der altchristlichen Ikonographie sehr realistisch dargestellt wurde, in den mittelalterlichen Weltgerichtsszenen aber zusehends von Darstellungen klei-

67) Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? (Katalog zur Ausstellung Bernisches Historisches Museum, hrsg. v. C. Dupeux, P. Jezler und J. Wirth, Zürich 2000, 342 (Beitrag von Philippe Lorentz). Der Totentanz wurde bereits um 1530 übertüncht, 1824 aufgedeckt und noch kurz vor dem vollständigen Zerfall der Kirche 1872 (infolge eines Bombenangriffes von 1870) fotografiert.

68) S. dagegen Sörries, der solche Gesamtkonzepte erst für das 18. Jahrhundert konstatiert, Sörries (wie Anm. 6) 241.

69) Vgl. Hammerstein (wie Anm. 2), beschreibendes Verzeichnis, 149–227; Sörries (wie Anm. 6) 79 ff. Da beide Autoren den Totentanz unter bestimmten Prämissen betrachten, sind ihre beschreibenden Angaben selektiv. Monographien oder Primärquellen sind zu dieser Fragestellung noch nicht hinreichend ausgewertet worden.

ner nackter Körper abgelöst wurde, die sich aus ihren Gräbern erhoben“.⁷⁰ Im Mittelalter stand demnach die Sorge um den Verbleib der Seele nach dem Tod ebenso im Vordergrund wie die Bewahrung der Gebeine Verstorbener, die vielfach mit besonderer Sorgfalt behandelt wurden.⁷¹ Zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert war es besonders in Frankreich und England üblich, „die Leichen von fern ihrer Heimat verstorbenen Vornehmen zu zerschneiden und so lange zu kochen, bis sich das Fleisch von den Knochen löste, worauf die Knochen gereinigt und in einem Koffer zur feierlichen Beisetzung versandt wurden, während die Eingeweide und andere Überreste an Ort und Stelle begraben wurden. Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert ist die Sitte weit verbreitet, es geschieht mit Bischöfen so gut wie mit einer Reihe von Königen“⁷². Auch auf dem Pariser Friedhof Aux Saint Innocents wurden die Gebeine aus Platzmangel nach kurzer Zeit wieder ausgegraben und aufbewahrt. „Es hieß, ein Körper zerfalle dort in neun Tagen bis auf die Knochen. Schädel und Gebeine wurden dann in den Beinspeichern oberhalb des Säulenganges, der den Friedhof von drei Seiten umgab, aufgestapelt; zu Tausenden lagen sie dort, offen und bloß vor aller Augen (...).“⁷³ Demzufolge steht auch die Bewahrung der Gebeine in ursprünglichem Zusammenhang mit der Erweckungsvision Ezechiels; den Beweggrund einer solchen Praxis bildet der Glaube an die Auferstehung.⁷⁴

Reinhold Hammerstein sieht ebenso wie Reiner Sörries die Beinhäuser der Totentänze als Hinweis auf das Weltgericht. Ich sehe darin, genauer genommen, einen Hinweis auf die Auferstehung der Toten beim Jüngsten Gericht, die sich typologisch auf die Vision des Ezechiel stützt. Somit korrelieren Erweckungsvision, Auferstehungsglauben und Totentanz. Im Baseler Totentanz Merians kommt dieser Gedanke zum Ausdruck: Im Tympanon des Beinhausgiebels befindet sich ein Jüngstes Gericht, in dem die Auferstehung der Toten erkennbar ist.⁷⁵

70) Sörries (wie Anm. 15) 87. Hier bleibt jedoch einzuwänden, dass auch in der altchristlichen Kunst die Ezechielvision in der Sarkophaggestaltung eigentlich nicht mit Skeletten, sondern mit Leichen dargestellt wurde. S. dazu Wilpert (wie Anm. 57) 199; Nauwerth, C., Vom Tod zum Leben. Die christlichen Totenerweckungen in der spätantiken Kunst, Wiesbaden 1980.

71) Huizinga, J., Herbst des Mittelalters, ¹¹1975, 198.

72) Huizinga (wie Anm. 71) 198.

73) Huizinga (wie Anm. 71) 206.

74) Besonders sinnfällig kommt diese Frömmigkeit beispielsweise auch in der Errichtung Heiliger Gräber als Grabstätte zum Ausdruck. In Bamberg gab es allein drei Heilige Gräber: in der Liebfrauenkirche, 1392 und in St. Getreu, um 1500. In der St. Michaelskapelle, nach 1726 steht die Grabstätte sogar in unmittelbarer Beziehung zu einem Totentanz. Lüders, I.: Zwischen Kreuzigung und Auferstehung. Zur Formenvielfalt Heiliger Gräber. Begleitheft zur Ausstellung im Stadtarchiv Bamberg vom 18. April bis 26. Mai 2000, hrsg. v. U. Wunderlich, Düsseldorf 2000.

75) Ob das Gericht im Giebelfeld des Beinhauses vorhanden war – das Beinhaus überhaupt sowie der Sündenfall am Ende des Reigens, wird besonders in der jüngeren

Weitere Bezüge zum Weltgericht besitzt der Totentanz im Ständemotiv. Grundsätzlich wird ihm die Bedeutung beigemessen, dass im Tod alle gleich sind und Standesunterschiede aufgehoben werden; schon Gerd Buchheit sah darin ein demokratisches Prinzip.⁷⁶ Zudem wird eine vollständige Vorführung der mittelalterlichen Gesellschaft (vom Papst über den Kaiser bis zum Bettler) angestrebt, damit sich jeder Betrachter angesprochen fühlt und sich im Totentanz wiederfindet. Oft wird in den einzelnen Versen Kritik an bestimmten Vertretern geübt, woran man nach der Reformation beispielsweise auch evangelische von katholischen Totentänzen unterscheiden kann. Im allgemeinen wird dem Ständemotiv sozusagen ein Exklusivdasein im Totentanz beigemessen – dass es auch Gegenstand der Weltgerichtsdarstellungen ist, wird zwar marginal bei Hammerstein angesprochen, doch in der Regel übersehen. Denn in zahlreichen Gerichtsszenen wird die Gleichbehandlung der Stände, wenn auch nicht in der direkten Ansprache der einzelnen Vertreter, deutlich: Geistliche wie weltliche, arme wie reiche Vertreter sieht man bei der Seelenwägung der Hölle oder dem Himmel zugewiesen.

Erwin Koller erkennt eine weitere Verbindung zwischen Ständemotiv und Jüngstem Gericht: Er vermutet einen kreisförmigen Reigen als Grundform⁷⁷ des Totentanzes, weil „das geometrische Modell des Kreises auch dazu gedient [hat], die Gleichzeitigkeit des Jüngsten Gerichtes über die Menschen aller Zeiten zu erfassen (...). Möglicherweise ist also gerade die Rundform des Totentanzes ein für seine ursprüngliche Funktion, Vorgänge beim universellen, gleichzeitigen Jüngsten Gericht ‚ouer de leuendigen vnd ock de doden‘ darzustellen, wichtiges, ja distinktives Merkmal: Das im sprachlichen Text notwendigerweise zeitliche Nacheinander der Subtext-Elemente A+Tod, B+Tod, C+Tod etc. ist im geschlossenen Kreis als gleichzeitiges Nebeneinander zu verstehen“.⁷⁸

Das Jüngste Gericht, das sich sowohl in den Pro- und Epilogen, sinnverwandten Anlagetexten, begleitender Ikonographie, dem lokalen Kontext, der Struktur als auch in der Todesfigur selbst manifestiert, steht als Grundgedanke hinter den Totentänzen. Schließlich wird es auch durch die begleitenden Texte bezeugt, wenn beispielsweise der Tod in der Danse Macabre den Vogt zur Verhandlung einlädt: „Ich lad’ Euch ohne Aufschub / um Rechenschaft zu geben über Euer Tun / vor den großen Richter, der jeden beurteilt. / Jeder wird seine Last tragen“.⁷⁹

Literatur bezweifelt. Einem aktuellen Bericht zufolge sind allerdings nur der Maler und die Malerin am Ende des Reigenes neue Zutaten des 16. Jahrhunderts. S. hierzu: Braun-Balzer, I., Im Blickpunkt: Der Baseler Totentanz (Kunst und Architektur in der Schweiz, 54. Jg., Heft 1, 2003, 54–57).

76) Buchheit (wie Anm. 8) 16; s. auch: Koller, Erwin: Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung (IBKW 10), Innsbruck 1990; sowie Schulte (wie Anm. 7).

77) Vgl. Cosacchi (wie Anm. 10) 292.

78) Koller (wie Anm. 76) 415 f.

79) Nach der Übersetzung von Kaiser (wie Anm. 15) 87.

Die Urheber

Die Urheber der Gattung werden normalerweise in den Kreisen der Bettelorden, vornehmlich der Franziskaner und Dominikaner vermutet, hauptsächlich weil sich die berühmtesten monumentalen Totentänze auf ihren Friedhofsmauern präsentieren und ihre Mobilität zur internationalen Verbreitung des Genres beitrug.⁸⁰ Die ältesten Totentänze findet man allerdings nicht bei den Mendikanten: Sie werden die Idee vielleicht übernommen und populär gemacht haben, namentlich auf dem Franziskanerfriedhof Aux Saint Innocenz in Paris.

Dieser bereits 1529 zerstörte Totentanz von 1424⁸¹ ist unbestritten nicht der älteste. Émile Mâle⁸² erkannte 1908 die ihm zugrunde liegende *Danse-macabre-Tradition* als die Wurzel der gesamten europäischen Überlieferung. Er sah in der Malerei an den Chorschranken der Kirche der sehr einflussreichen ehemaligen Benediktiner-Abtei St. Robert in La Chaise Dieu, Auvergne (1410/1420), einen Typus, der vermutlich in Form einer nicht auffindbaren Handschrift dem Spanischen, dem Pariser, Baseler ebenso wie dem Lübecker Totentanz vorausging. Mâle datierte die Malerei allerdings auf 1460/70, während man das Fresko heute als ältesten bekannten und erhaltenen monumentalen Totentanz akzeptiert.⁸³

Auch der Groß-Baseler Totentanz (um 1439–1445), der auf dem Friedhof des Dominikanerklosters als monumentaler Träger des sog. „*Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*“ Berühmtheit erlangte, hat je nach der Datierung, einen Vorläufer im östlichen Kreuzgang des Wengenklosters in Ulm (Augustiner Chorherren).⁸⁴ Dieser, im Krieg teilweise zerstörte und inzwischen verwiterte Totentanz ist laut einer Chronik von 1760, die sich auf ältere Quellen stützt, 1440 als Auftragsarbeit angefertigt worden.⁸⁵ „Denkbar wäre sogar, daß von Ulm aus die oberdeutsche Totentanztradition ihren Anfang nahm, die dann sehr schnell in Basel ihren Mittelpunkt gefunden hätte – und zwar in dem Falle, daß Ulm tatsächlich bereits um 1440 zu datieren ist, während das Großbaseler Fresko erst kurze Zeit nach 1440 entstanden ist.“⁸⁶ Überliefert wird der Großbaseler bzw. Ulmer Typus u. a. in Handschriften aus dem ehemaligen

80) Schulte (wie Anm. 7) 172.

81) Überliefert in den „*Danse-Macabre*“-Drucken des Guyot Marchant von 1485/86 oder den Verard-Drucken aus der gleichen Zeit.

82) Mâle, É., *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1908.

83) Schulte (wie Anm. 7) 155 ff.

84) Schulte (wie Anm. 7) 176.

85) Schulte (wie Anm. 7) 176; Rosenfeld 1954, S. 95–97; Abb. 16; Hammerstein (wie Anm. 2) 160.

86) Schulte (wie Anm. 7) 176.

Benediktinerkloster Weihestephan (1446)⁸⁷ und dem ehemaligen Augustiner Chorherrenkloster St. Marie in Rottenbuch bei Füssen (1464)⁸⁸.

Ein weiterer Totentanz, über den eigentlich nichts bekannt ist, wird überliefert in einer Altartafel mit Totentanzhintergrund.⁸⁹ Das „Bild im Bild“⁹⁰ wurde zwischen 1455 und 1459 im Auftrag des Abtes Guillaume Fillastre für die Benediktinerabtei St. Bertin in St. Omer von Simon Marmion⁹¹ angefertigt. Auf den Flügeln des Schreines werden in zehn unterschiedlich großen Partimenten Szenen aus dem Leben des Hl. Bertin dargestellt. Zweimal zeigen sie den Heiligen und Mönche bei der Aufnahme in den Orden.⁹² Im Hintergrund sieht man den Totentanz in Form eines Kettenreigens unter den Arkaden des Kreuzganges. Der Totentanz entspricht mit seinem achtzeiligen Strophenvers, den man nicht entziffern kann, der französischen Danse Macabre, während die Malerei dem jüngeren Totentanz in St. Marien zu Lübeck (1463) näher steht. Das Vorbild des Totentanzes ist bis heute nicht bekannt, auch die aus der Region in Betracht kommenden Totentänze sind entweder jünger oder mit der Darstellung nicht vereinbar. Es ist deshalb anzunehmen, dass es vor 1455/59 einen monumentalen Totentanz gegeben haben könnte, der ein Bindeglied zwischen der Danse Macabre und dem Lübecker Totentanz darstellt und möglicherweise den Kreuzgang oder das Paradies eines Benediktinerklosters zierte.

Als ältester erhaltener Totentanz-Text gilt der sog. Spanische Totentanz, die „*Danza general de la muerte*“ in einer Sammelhandschrift der Biblioteca Escorial in Madrid⁹³. Es ist eine Totentanz-Dichtung, die insbesondere in der Anordnung der Textteile, dem Strophenbau sowie der vorgeführten 33 Ständevertreter Parallelen zu den Totentänzen von La Chaise Dieu (um 1410/20), Paris (1424) sowie Lübeck (1463) aufweist und deshalb als Vorstufe gelten kann. Dass diesem Totentanz ein älterer vorausging, hat man schon deshalb vermutet, weil sein Titel mit „*transladaçion*“ überschrieben ist.⁹⁴

87) obd-M³: Sammelhandschrift. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. germ. mon. 2927, ehem. Kloster Weihestephan bei Freising, 1446, Totentanz: fol. 13^r–15^v.

88) obd-M¹: Sammelhandschrift. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. germ. mon. 270, ehem. Kloster St. Marie, Rottenbuch bei Füssen, 1464, Totentanz: fol. 192^v–197^v.

89) Der Schrein wurde bereits in der Revolutionszeit zerstört, es haben sich aber zwei kleine Tafeln aus der erhöhten Mittelnische in der Londoner National Gallery und zwei große Flügel mit Szenen aus dem Leben des Hl. Bertin in der Gemäldegalerie im Kulturforum Berlin erhalten.

90) Hammerstein (wie Anm. 2) 166.

91) Der Künstler stammte vermutlich aus Amiens, arbeitete in den Niederlanden und in Diensten der burgundischen Herzöge. 1489 verstarb er in Valenciennes, wo er ansässig war. Vgl. Hammerstein (wie Anm. 2) 166.

92) Beschreibung s. Hammerstein (wie Anm. 2) 166 f.

93) Sammelhandschrift. Madrid, Biblioteca Escorial, Ms. b. IV. 21. Totentanz: fol. 109^r–120^v, um 1400.

94) Schulte (wie Anm. 7) 153 ff.

Neuerdings erkennt Uli Wunderlich einen Text im *Llibre Vermell*⁹⁵ des Benediktinerklosters Montserrat, einer sehr kostbaren Handschrift, die zwischen 1396 und 1399 entstand, als den frühesten Totentanz. „Neben Texten für den liturgischen Gebrauch, den Listen der Ablässe und den Regeln der Ordensgemeinschaft enthält der Kodex auf den Blättern 21–27 zehn Tanzlieder mit Noten (...).“⁹⁶ Das zehnte und letzte, „*Ad mortem festinamus*“, sei „ganz eindeutig ein Totentanz“.⁹⁷ Auch wenn es sich hierbei um das älteste, in Europa bekannte Lied (Tanz?) handelt, das das Thema Tod zum Inhalt hat, so ist eine eindeutige Klassifizierung als Totentanz dennoch schwierig, weil die verschiedenen Ständevertreter nicht einzeln, sondern in ihrer Gesamtheit aufgerufen werden. Die kurzen lateinischen Verse werden unterbrochen von der Darstellung eines Skelettes, das in einem Sarg liegt. Arm und Reich, Adelige und Kleriker werden zur Umkehr aufgefordert, sie sollen im Hinblick auf das Jüngste Gericht von der Sünde ablassen. Dabei wird auf das Glück der Seligen und die Qualen der Verdammten hingewiesen. Das Lied, so Wunderlich, sei laut Verfasser für die Pilger geschrieben worden: „Da es vorkommt, dass die Pilger, die Nachtwache in der Kirche der Heiligen Maria in Montserrat halten, singen und tanzen wollen, und dies auch tagsüber auf dem Kirchplatz, und (sie) dort nur sittliche und andächtige Lieder singen dürfen, sind einige hier niedergeschrieben. Diese sollten mit Rücksicht und Mäßigung verwendet werden, ohne Störung für jene, die ihre Gebete und geistlichen Kontemplationen fortführen möchten.“⁹⁸ Es wurden deshalb erbauliche Texte mit einer volkstümlichen Melodie unterlegt.⁹⁹ Ob das Lied tatsächlich nur für die Pilger geschrieben wurde, wie Wunderlich behauptet, können wir aus ihren Angaben nicht beurteilen. Ebenso gut kann es auch der eigenen Erbauung gedient haben. Der Text entspricht einer Bußpredigt mit entsprechenden Inhalten, die zwar keinen Totentanz aber doch wohl eine Vorstufe darstellt. Es wird in dieser wichtigen Quelle jedenfalls einmal mehr der enge Bezug der Predigt zur Sünde und zum Gericht, also die fromme Absicht, auch der Totentänze, deutlich.

Die ältesten Totentänze, also, m.E. der ‚Totentanz‘ von Montserrat, die *Danza general de la muerte* im Escorial sowie das Fresko in der Benediktinerab-

95) Massip, Fr. und L. Kovács: Ein Spiegel inmitten eines Kreises: der Totentanz von Morella (Katalonien) (*L'Art Macabre* 1. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Assoziation Danses Macabres d'Europe. Bundesrepublik Deutschland e.V. Düsseldorf 2000, 114–133); Wunderlich (wie Anm. 10) 13 ff. Ihr Ansatz geht vermutlich auf den Ansatz von Francesc Massip und Lenke Kovács zurück. Bedauerlicherweise verzichtet die Autorin in ihrem Buch auf Anmerkungen. Einen Hinweis auf die Signatur des Kodex liefert keine der Autoren/innen.

96) Wunderlich (wie Anm. 10) 13.

97) Wunderlich (wie Anm. 10) 14.

98) Wunderlich (wie Anm. 10) 13. Nähere Quellenangaben liefert die Verfasserin leider nicht.

99) Wunderlich (wie Anm. 10) 14.

tei St. Robert in La Chaise Dieu sind keine Werke der Bettelorden. Montserrat und La Chaise Dieu sind Benediktinerabteien, und im Escorial waren seit dem 16. Jahrhundert die Augustiner ansässig; die Provenienz der Handschrift ist nicht bekannt.¹⁰⁰ Über den Totentanz im Altarbild des Simon Marmion in der Benediktinerabtei St. Omer wissen wir kaum etwas, außer dass es ihn bei Fertigstellung der Altartafel vermutlich schon gab. Der Oberdeutsche vierzeilige Totentanztext nahm unter Umständen seinen Ausgangspunkt nicht bei den Dominikanern in Basel, sondern bei den Augustiner-Chorherren in Ulm; auch dessen handschriftliche Überlieferung ist überwiegend nicht durch Mendikanten erfolgt.

Das Ablassen von der Sünde wird in allen mittelalterlichen Totentänzen vom Adel wie vom Klerus, von Arm und Reich verlangt. Richtete sich die Mahnung nur nach außen, zum Weltlichen, wäre der Appell an die Geistlichkeit nicht erforderlich. Die Ermahnung der (hohen) Geistlichkeit ist sicher mit ein Grund für die Favorisierung der Bettelorden als Urheber in der bisherigen Forschung. Aufgrund der relativ starken Präsenz der Benediktiner in den ältesten Quellen soll der Blick kurz auf die Regel des Hl. Benedikt gelenkt werden, der Vergehen durchaus anerkennt und davon ausgeht, dass die Menschen erst lernen müssen, zu Gott zu finden. Schon im Prolog der Regel heißt es in Vers 42 ff.: „Wir wollen den Strafen der Hölle entfliehen / und zum unvergänglichen Leben gelangen. / Noch ist Zeit, noch sind wir in diesem Leib, noch lässt das Licht des Lebens uns Zeit, / all das zu erfüllen. Jetzt müssen wir laufen / und tun, was uns für die Ewigkeit nützt.“¹⁰¹ Die Worte Benedikts entsprechen, wenn auch nicht im lateinischen Wortlaut, so doch sinngemäß dem Lied von Montserrat, das zum Aufruf an alle Menschen ausgeweitet ist.¹⁰² Doch auch innerhalb der Klöster waren die Mönche dem Neid, der Eifersucht oder anderen Versuchungen stets ausgesetzt, und der Hl. Benedikt gibt genaue Anweisungen für das Vorgehen bei derartigen Verfehlungen gegen die Regel und Bestimmungen.¹⁰³ Insofern kann eine Bußaufforderung, wie sie in dem Lied des Llibre Vermell und in den Totentänzen zum Ausdruck kommt, durchaus auch für die eigenen Reihen geeignet sein.

100) Schloss und Kloster erbaut von Philipp II. zwischen 1563–1584 (mit Unterbrechungen).

101) *Die Regel des Hl. Benedikt*. Hrsg. im Auftrag der Salzburger Äbtekonferenz. Beuron⁵1990, 31.

102) Die Aufforderung zur Umkehr gleicht aber auch mehreren Abschnitten der Bibel, wie beispielsweise Psalm 49 über die Vergänglichkeit des Menschen, der einer Bußermahnung wie diesem Lied und den Totentänzen (ohne einzeln aufgerufene Stände) sehr nahe kommt und neben anderen durchaus als Quelle zurate gezogen werden könnte.

103) Gemeint sind: die heilige Schrift, Christliche Lebensanweisung aus den Geboten Gottes, Mündliche Regeln, Lebensbeispiele, Lehre des Abtes und klösterliche Gesetzgebung. S. *Die Regel des Hl. Benedikt* (wie Anm. 101), Einleitung 13 f; Kapitel 23–31; s. auch Kap. 33 zum Eigenbesitz des Mönches.

Das Primat für die städtischen Predigerorden, das in der Literatur durchgängig ist, sollte aufgrund der oben dargelegten Urhebererschaft hinterfragt werden. Auch eine grundsätzliche Bezeichnung als „Bestattungs“- oder „Friedhofsikonographie“¹⁰⁴, wie Sörries konstatiert, ist unter den genannten Voraussetzungen zu bezweifeln, weil sich insbesondere die frühesten Totentänze beim derzeitigen Kenntnisstand nicht auf Friedhöfen oder Karnern befanden.

Die Nähe zur Regel des Hl. Benedikt sowie eine weniger plakativ nach außen gerichtete Ausprägung von frühen Totentänzen der Benediktiner und Augustiner-Chorherren in Kirchen und Kreuzgängen spricht möglicherweise für eine Predigt, die einerseits die Mönche erinnern sollte, warum sie ins Kloster gegangen sind und weshalb sie ihr weltliches Leben aufgegeben haben. Andererseits hielt ein Lied wie im Buch Vermell des Klosters Montserrat auch den Pilgern den Grund klösterlicher Weltentsagung vor Augen und ermahnte sie, es den Mönchen gleich zu tun. An Orten der Bestattung, an denen der Totentanz seine häufigste Ausprägung fand, spendet der Totentanz Trost, indem er ein Weiterleben in Ewigkeit in Aussicht stellt und dabei Hinterbliebene ebenso wie die Allgemeinheit ermahnt, ihr Leben gottgesfürchtig zu gestalten und begangene Sünden einzugestehen. Noch einmal wird damit deutlich, dass der Totentanz ein religiöses Thema ist, das den Menschen helfen soll, rechtzeitig umzukehren, um den Weg zu Gott zu finden, solange es noch möglich ist.

Fazit

Der Totentanz hat Wurzeln, die tief in der christlichen Religion verankert sind, und aufgrund ihrer Selbstverständlichkeit in den Kreisen ihrer geistlichen Erfinder nicht konkret benannt werden mussten.¹⁰⁵ Johan Huizinga zufolge ist „das Leben der mittelalterlichen Christenheit (ist) in all seinen Beziehungen durchdrungen, ja völlig gesättigt von religiösen Vorstellungen. Es gibt kein Ding, keine Handlung, die nicht fortwährend in Beziehung zu Chri-

104) Sörries (wie Anm. 6) 44.

105) Frey, Winfried: „Das machet der Todten=Tantz“. Zu Tradition und Funktion der Totentänze am Beispiel des (Groß-)Baseler Totentanzes („Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen“, Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer in Schweinfurt, Wiesbaden 2000, 61–82) 62: Merian „will, was ihm offenbar nötig erscheint, den Lesern auch eine Interpretationshilfe geben, die den Auftraggebern und dem Maler des 15. Jahrhunderts den früheren Besuchern des Totentanzes zu geben nicht nötig schien.“ Vgl. hierzu auch Sörries (wie Anm. 6) 44 zur funktionsgebundenen Ikonographie mit dem Hinweis, dass christliche Ikonographie oft nur verstanden werden kann, wenn man in die Inhalte der Darstellung involviert ist.

stus und dem Glauben gebracht werden. Alles ist auf eine religiöse Auffassung aller Dinge eingestellt und wir stehen vor einer ungeheuren Entfaltung innigen Glaubens. Aber in dieser übersättigten Atmosphäre kann die religiöse Spannung (...) nicht stets gegenwärtig sein. Bleibt die Spannung aus, dann erstarrt alles, was doch bestimmt war, das Gottesbewußtsein zu wecken, zu einer erschreckenden Alltäglichkeit, zu einer erstaunlichen Diesseitigkeit in jenseitigen Formen.¹⁰⁶ Mit dieser Einschätzung trifft Huizinga auch die heutige, diesseitsgerichtete Betrachtungsweise der Todesikonographie in einer Zeit ohne eine derart gottesfürchtige Spannung.

Die religiöse Dimension des Totentanzes manifestiert sich in verschiedenen Details: Zunächst weisen die Texte deutlich auf das Weltgericht hin, was durch ikonographische Elemente wie dem Gericht, Sündenfall oder Opfertod Christi unterstützt wird. Auch das Ständemotiv entspricht Gerichtsdarstellungen, in denen Arme und Reiche, Adel und Klerus nach der Auferstehung in den Himmel oder in die Hölle geführt werden. Schließelich sind auch Friedhöfe und Beinhäuser in dem Glauben an die Auferweckung am Jüngsten Tag entstanden, und spätestens seit 1424 in Paris sind sie außerdem Orte, an denen Totentänze dem Publikum plakativ präsentiert wurden. Ebenso sind sie häufig in Monumentalmalereien und Buchtotentänze eingebunden.

Die Urheberschaft wird entgegen der gängigen Anschauung nicht bei den nach außen gerichteten Mendikanten, sondern bei den eher kontemplativen Gemeinschaften der Benediktiner oder Augustiner-Chorherren angenommen. Die dem Totentanz innewohnende Predigt richtet sich deshalb möglicherweise ursprünglich nicht in erster Linie an Außenstehende, sondern an die im Kloster lebenden. Mit zunehmender Breitenwirkung wird das theologische Grundkonzept allmählich zurückgedrängt und ein Deutungswandel setzt sich langfristig durch.

Es lässt sich, entgegen bisheriger Auffassung, die Todesfigur durchaus aus der Bibel herleiten. Unter Berücksichtigung der Ezechiel-These erweist sie sich nicht als einseitig auf das Diesseits gerichteter Mahner, sondern gleichsam als Heilsvorkünder und ist somit in sich stark ambivalent. Unter Einbeziehung der Erweckungsvision des Ezechiel lassen sich frühere Fragen und Widersprüche klären, wie die Frage nach der Bedeutung des Totentanzes an einem Ort wie dem Friedhof, oder der Totenschädel und Skelette an Epitaphien und Grabmonumenten, die in sich schon ein starkes Memento mori sind und deshalb eigentlich keinen weiteren Mahner an den Tod bedürfen. Mit dem, auf der Erweckungsvision basierenden, Hoffnung gebenden Element löst sich diese Überbetonung der Endlichkeit irdischen Lebens auf. Auch die auf Konstrukten basierende These Rosenfelds, ebenso die völlige Ablehnung einer religiösen Dimension bei Sörries, und eine Überbetonung des teuflischen bei Hammerstein, werden unter diesen Umständen unwahrscheinlich.

106) Huizinga (wie Anm. 71) 210.

Das Bild des bewegten Totengebeins wird in der Bibel eindrucksvoll geschildert (Ez 37, 1–14) und gehört typologisch in den Gerichtszusammenhang. Die Ikonographie ist älter als die Totentänze oder die ‚Legende der drei Lebenden und der drei Toten‘, und die bewegte Todesfigur lässt sich daraus ableiten. Die Ambivalenz zwischen Todesangst und Auferstehungshoffnung unterstützt den gegensätzlichen Charakter des Totentanzes und verleiht dem Bild des Todes einen tieferen Sinn.

Die bisherige, einseitig diesseitsbezogene, oft negative Interpretation der Todesfigur als Sinnbild irdischer Vergänglichkeit oder als Todesbringer, wird mit der Erweckungsvision um den positiven, jenseitsbezogenen Trost- bzw. Hoffnung gebenden Aspekt erweitert. Quellen des 16. bis 18. Jahrhunderts belegen einen Zusammenhang zwischen der Vision des Propheten Ezechiel und der Todesikonographie.¹⁰⁷ Aufgrund seiner textlichen, strukturellen und ikonographischen Nähe zu biblischen Inhalten lässt sich abschließend bestätigen, dass der Totentanz eine religiöse Gattung ist, die auf dem Fundament der christlichen Religion, nämlich dem Glauben an die Auferstehung, basiert. Er steht, zumindest bis ins 18. Jahrhundert, im Spannungsfeld zwischen Tod und Auferstehung, Zeitlichkeit und Ewigkeit, ist Mahner und Hoffnungsgeber zugleich.

107) Noch ca. 1775 malte Kremser Schmidt († 1801) in der Krypta der Benediktiner-Stiftskirche von Göttweig ein Fresko mit der Vision des Ezechiel, darunter liegt die Mönchsgruft (seit 1638 in Verwendung). Freundlicher Hinweis der SMGB-Reaktion.



Abb. 1
 Gumperts-Bibel, 12./13. Jahrhundert).
 (Ez 37, 1–14)

aus: Neuss, Wilhelm: Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst. Münster
 1912; Fig. 67.



Abb. 2
 Historienbibel, 1465/67
 (Ez 37, 1–14)

Historienbibel, früher Klagenfurt, heute Kapuzinerkloster
 Wien, ohne Sign., vermutlich 1465/67.
 Foto: Imke Lüders, mit freundlicher Genehmigung von P. Jo-
 hannes Undesser OFMCap.



Abb. 3
Lutherbibel, 1564
(Ez 37, 1–14)

Biblia. Das ist: Die gantze Heylige Schrift/Teutsch. D. Mart. Luth. Sampt einem Register/Summarien vber alle Capittel/vnd schönen Figuren. M. D. LXIII.
Foto: Imke Lüders.

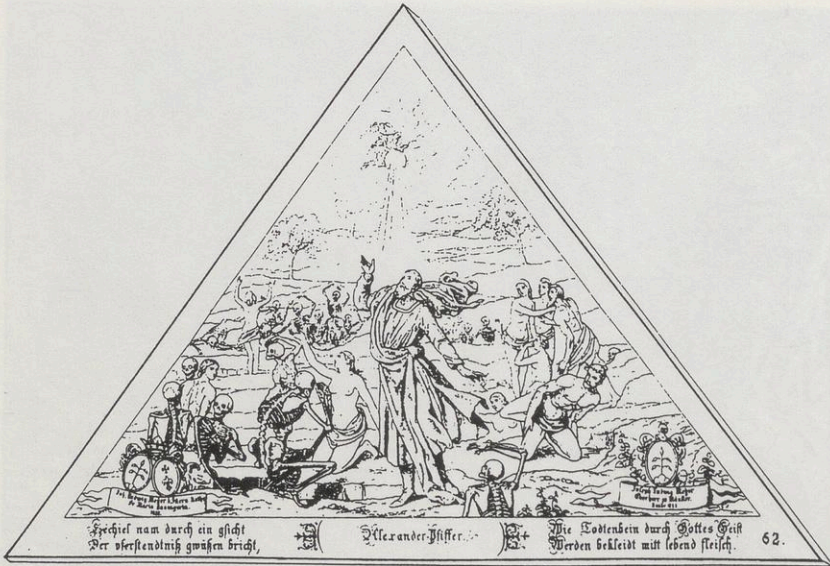


Abb. 4

Spreuerbrücke Luzern, Totentanz von Caspar Meglinger; Luzern (1636);
Lithographie der Gebrüder Eglin, 1867.
(Ez 37, 1–14)

aus: *Der Todtentanz auf der Mühlenbrücke in Luzern. Gemalt von Caspar Meglinger 1626–1635. Getreu nach den Originalen gezeichnet von Xaver Schwegler, Maler. Neue Vervollständigte Ausgabe in 64 Bildern mit Text nebst 2 Ansichten der Mühlenbrücke. Luzern. Druck und Verlag von Ant. Eglin. Nachfolger v. Geb. Eglin, Lith. 1892*