

Totentanz und Christophorusverehrung – ein theologisches Gesamtkonzept?

II Ikonographische Gedanken zu den Fresken der
Pfarrkirche und des Karners in Metnitz } Kärnten

von Winfried Schwab OSB – Admont

Weithin berühmt und in seiner Anlage einzigartig im deutschsprachigen Raum ist der Totentanz am Karner (Beinhaus) von Metnitz in Kärnten¹. Generationen von Forschern beschäftigten sich mit ihm. Manche Interpretation der spätmittelalterlichen Darstellung erscheint altbekannt, zum Beispiel die Ständekritik oder der Aufruf zu Bußfertigkeit und Umkehr². Darüber hinaus finden sich aber auch unkonventionelle Deutungen. So sehen Erwin Koller³ und nach ihm Reiner Sörries im Totentanz ein „Werbemittel zugunsten des Met-

-
- 1) Hammerstein R., *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern/München 1980, bes. 191–192; Koller E., *Zum Metnitzer Totentanz* (Carinthia I 170, 1986, 139–168); Hammer I., *Der Totentanz von Metnitz* (Bedeutende Kunstwerke, gefährdet – konserviert – präsentiert 5, hrsg. v. der Österreichischen Galerie, Wien 1994); Ders., *Bilder der Vergänglichkeit – Vergänglichkeit der Bilder* (ÖZKD 49, 1995, 43–53); Staunig T., *Das Totentanz-Fresko* (Totentanz Aktuell 32, 1996, 4–7); Utzinger H. und B., *Itinéraires des Danses macabres*, [Chartres] 1996, 167–168; Sörries R., *Die Karner in Kärnten. Ein Beitrag zur Architektur und Bedeutung des mittelalterlichen Kirchhofes* (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur 8), Kassel 1996, bes. 87–95, 124; Ders., *Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum. Begleitband zur Ausstellung des Museums für Sepulkralkultur Kassel*, hrsg. v. Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur, Dettelbach 1998, 105–108; Hausner R., *Das Metnitzer Totentanzspiel* (du guoter töt. Sterben im Mittelalter – Ideal und Realität. Akten der Akademie Friesach „Stadt und Kultur im Mittelalter“, Friesach [Kärnten], 19.–23. Sept. 1994 [Schriftenreihe der Akademie Friesach 3], hrsg. v. M. Wenninger, Klagenfurt 1998, 81–104).
 - 2) Koller E., *Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung* (IBKW, Germanistische Reihe 10), Innsbruck 1980; Schulte B., *Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel „Des dodes dantz“*. Lübeck 1489 (Niederdeutsche Studien 36), Köln/Wien 1990, 68–101. Brigitte Schulte erarbeitet exemplarisch auf der Grundlage von 14 überlieferten spätmittelalterlichen Textzeugen die Kritik an den verschiedenen Standesvertretern. Es fällt auf, dass in Metnitz auch eher selten dargestellte zu sehen sind, so der Patriarch, der Erzbischof, die Edelfrau, der Koch und der Krüppel.
 - 3) Koller, *Metnitzer Totentanz* (wie Anm. 1), 164–168.

nitzer Leonhardi-Marktes“⁴. Wirtschaftliche Interessen stünden demnach wohl im Vordergrund, weniger die theologischen Aussagen.

Bei all diesen Überlegungen wurde meines Erachtens das künstlerische Umfeld des Karners nicht ausreichend berücksichtigt – genauer: die Metznitzer St. Leonhard-Kirche. An deren südlicher Außenwand erkennt der Besucher einen überlebensgroßen, leider nur teilweise erhaltenen Christophorus⁵. Heute ist dessen religiöse Bedeutung weitgehend in Vergessenheit geraten, aber in Spätmittelalter und früher Neuzeit zählte er zu den volkstümlichsten Heiligen überhaupt. Der Grund: Nach alter Vorstellung starb niemand an jenem Tag eines „plötzlichen Todes“, an dem er ein Christophorusbild gesehen hatte. Deshalb wurde der Nothelfer immer gut und weithin sichtbar gezeigt. Unter einem plötzlichen Tod ist dabei kein abruptes Lebensende als solches zu verstehen, sondern ein Sterben ohne vorherigen Empfang der Sakramente⁶. Modern formuliert: Christophorus diente der „religiösen Lebensversicherung“ – allerdings nicht im Hinblick auf das irdische, sondern auf das kommende, ewige Dasein.

Berücksichtigt man die theologischen Aspekte der beiden Darstellungen – des Totentanzes sowie des Christophorus –, so lässt sich vermuten, dass sie in einem inneren Zusammenhang stehen: Einerseits sollte der mittelalterliche Besucher zwar durch die makaberer Bilder mit der eigenen Sterblichkeit konfrontiert werden, andererseits jedoch auf die Fürsprache des Heiligen eine Chance zu Umkehr und Empfang der Sakramente erhalten. Nachfolgend möchte ich versuchen, diese möglichen religiösen Beweggründe und Absichten der Auftraggeber zu erläutern und wieder stärker in das Blickfeld zu rücken. Zunächst werden der Totentanz und das Fresko des Christophorus beschrieben, sodann dessen mittelalterlich-frühneuzeitliche theologische Bedeutung erläutert. Vergleichsbeispiele aus Deutschland, England, Frankreich, Italien, der Schweiz und Tschechien mögen die Überlegungen abrunden.

4) Sörries, *Tanz der Toten* (wie Anm. 1), 108.

5) Rosenfeld H.-F., *Der Hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters* (AAAbo.H X:3), Leipzig 1937; Hahn-Woernle B., *Christophorus in der Schweiz. Seine Verehrung in bildlichen und kultischen Zeugnissen*, Basel 1972; Werner F., *Christophorus* (LCI 5, hrsg. v. W. Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994, Sp. 496–508); M[arti] S. u. a., *Jenseitsvorsorge* (Himmel, Hölle, Fegfeuer. Das Jenseits im Mittelalter, hrsg. v. der Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum, 5. Aufl., Zürich 1997, 186–251), 202–203; Wilhelm-Schaffer I., *Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 1999, 146–149, bes. 147; Bittmann Y., *Standort und Funktion von Christophorusfiguren im Mittelalter* (ungedruckte Magisterarbeit), Heidelberg 2003. Die Arbeit ist im Internet vollständig nachzulesen unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/volltexte/2004/4350/pdf/Bittmann.pdf>.

6) Rosenfeld (wie Anm. 5), 418–428.

1. Der Totentanz von Metnitz

Südlich der Pfarrkirche St. Leonhard steht der Metnitzer Karner, ein achteckiger Bau von ca. 11 m Länge mit 5/8 Chor an der Ostseite sowie einem steilen Pyramidendach⁷. Von dessen nördlich gelegener Eingangstür ausgehend, zog sich ursprünglich nach rechts fortlaufend ein ungefähr 1,20 m hoher und ca. 50 m langer, heute nur noch fragmentarisch erhaltener Fries. Er zeigte einerseits drei Figurengruppen: einen zu Papst, Kaiser und Kardinal predigenden Dominikaner, einen aufgerissenen Höllenrachen mit Teufeln und Verdammten sowie einen zum Volk sprechenden Franziskaner. Andererseits waren insgesamt 25 Figurenpaare, Standesvertreter mit Todesgestalten, zu sehen. Das Schweißstuch der Veronika mit der Vera Ikon im Scheitel des Portals ergänzte die Außendarstellung. Für das Innere des Karners sind eine Weltgerichtsszene mit der Deesis Christus in der Mandorla, Maria und Johannes überliefert, der Erzengel Michael als Seelenwäger sowie Posaunen spielende Engel.

1968/69 nahmen Spezialisten des österreichischen Bundesdenkmalamtes die am besten erhaltenen Fragmente vom Karner ab. Sie befinden sich nach sorgfältiger Restaurierung seit 1996 in einem kleinen Museum neben der Pfarrkirche. Die Gemeinde ließ den Totentanz in Freskotechnik an der Außenwand rekonstruieren, teils auf der Grundlage von Kopien des 19. Jahrhunderts, teils nach der Vorlage des sogenannten „Heidelberger Blockbuches“ von 1465⁸. Gegenwärtig zeigt das Metnitzer Beinhaus, wie zur Entstehungszeit der Bilder, folgende Standesvertreter, jeweils begleitet vom Tod: Papst, Kaiser, Kaiserin, König, Kardinal, Patriarch, Erzbischof, Herzog, Bischof, Graf, Abt, Ritter, Jurist, Chorherr, Akademiker, Arzt, Edelmann, Edelfrau, Kaufmann, Nonne, Krüppel, Koch, Bauer, Kind und Mutter.

Bis heute blieben viele Fragen zur Entstehung des Metnitzer Totentanzes unbeantwortet⁹. Weder ist der ausführende Künstler¹⁰ bekannt noch der Auftraggeber¹¹. Auch die Datierung bereitet weiterhin Schwierigkeiten. Geht Koller auf Grund einer im Bild des Krüppels überlieferten Jahreszahl von der Entstehung 1546 aus¹², so nehmen Hammer und mit ihm Sörries¹³ die Zeit um

7) Sörries, *Tanz der Toten* (wie Anm. 1), 106–107; Hammer, *Bilder der Vergänglichkeit* (wie Anm. 1), 47–50; Koller, *Metnitzer Totentanz* (wie Anm. 1), 139–147.

8) Hammer, *Der Totentanz von Metnitz* (wie Anm. 1); Sörries, *Tanz der Toten* (wie Anm. 1), 108.

9) Zur Erklärung des Begriffs „Totentanz“ vgl.: 2.2. *Der Tanz der Toten als Mahnung der Lebenden*.

10) Koller und Staunig nehmen ein Mitglied einer Friesacher „Malerwerkstatt“ [Koller, *Metnitzer Totentanz* (wie Anm. 1), 165] bzw. „Malerschule“ [Staunig (wie Anm. 1), 5] an.

11) Koller nennt allerdings als möglichen Stifter den Gurker Bischöflichen Rat Dr. Wolfgang Furtmayr († um 1579); Koller, *Metnitzer Totentanz* (wie Anm. 1), 164.

12) Koller, *Metnitzer Totentanz* (wie Anm. 1), 142.

1500 an. Zurückhaltender äußert sich Hammerstein mit einem Zeitraum vom dritten Viertel des 15. Jahrhunderts bis 1500/1510¹⁴. Als gesichert gelten kann hingegen die Verwendung von Graphiken zur Konzeption der Fresken. Anhand des Vergleichs mit überlieferten Textbruchstücken und Bildern lässt sich zumindest die Anlehnung (über ein dann zu vermutendes gemeinsames, nicht erhaltenes Vorbild) an das „Heidelberger Blockbuch“¹⁵ belegen, vielleicht sogar seine Nutzung als direkte Vorlage¹⁶. Vier der Totentanzpaare, Tod mit Nonne, Krüppel, Koch und Mutter, sind mit dessen Holzschnitten nahezu deckungsgleich. Weitere zeigen zwar teilweise andere Konturen, stimmen aber in wesentlichen Elementen, zum Beispiel den Attributen, überein¹⁷. Hammer erkennt zusätzlich Parallelen zum sogenannten „Münchner Blockbuch“¹⁸. Insgesamt erinnert die Anlage damit an einen der wichtigsten Totentänze als indirekten Vorläufer: jenen von Basel¹⁹. Allerdings weist die Metnit-

-
- 13) Hammer, *Bilder der Vergänglichkeit* (wie Anm. 1), 51; Sörries, *Tanz der Toten* (wie Anm. 1), 107.
- 14) Hammerstein (wie Anm. 1), 191.
- 15) Universitätsbibliothek Heidelberg, Signatur: Cod. pal. germ. 438, fol. 129^r – 142^r. Vermutlich um 1465 in Basel gedruckt, enthält die Heidelberger Ausgabe Fragmente eines sonst nicht erhaltenen Totentanz-Blockbuches. Neben Bildern von 25 Standesvertretern werden unter anderem die entsprechenden Texte des vierzeiligen oberdeutschen Totentanzes angeführt (OBD-H²). Eine hochdeutsche Übertragung (ohne die zweite Predigt) sowie die Holzschnitte in: Kaiser G., *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Gert Kaiser (it 647), Frankfurt/M. 1983, 276–329; der Text (mit der zweiten Predigt) in: Hammer, *Bilder der Vergänglichkeit* (wie Anm. 1), 45–47. Koller, *Totentanz* (wie Anm. 2), 689, Abb. 1–27; Hammerstein (wie Anm. 1), 189–191; Schulte (wie Anm. 2), 173–180, bes. 177–178.
- 16) Koller, *Metnitzer Totentanz* (wie Anm. 1), 147; Hammerstein (wie Anm. 1), 192.
- 17) Hammerstein (wie Anm. 1), 192.
- 18) Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Xyl. 39, fol. 1^v–15^r. Die Münchner Ausgabe enthält Bilder eines um 1480 im alemannischen Raum gedruckten, sonst nicht erhaltenen Totentanz-Blockbuches. Die entsprechenden Texte des vierzeiligen oberdeutschen Totentanzes sind handschriftlich angeführt (OBD-M²). Weder das Heidelberger noch das Münchner Blockbuch beinhalten eine Christophorusabbildung, so dass an dieser Stelle die Frage der graphischen Vorlage für die Metnitzer Darstellung leider nicht geklärt werden kann. Für die Durchsicht des Heidelberger Werkes danke ich Yvonne Bittmann, für die des Münchners Thomas Jahn. Hammer, *Bilder der Vergänglichkeit* (wie Anm. 1), 50; Koller, *Totentanz* (wie Anm. 2), 689; Hammerstein (wie Anm. 1), 153; Schulte (wie Anm. 2), 173–180, bes. 178.
- 19) Merian der Ältere M., *Todten-Tantz* / | *Wie derselbe in der loeb= | lichen und weitberuehmten | Statt Basel* / | *Als ein Spiegel Menschlicher | Beschaffenheit | gantz kuenstlich ge= | mahlet zu sehen ist: | Mit beygefuegten | aus H. Schrifft und | denen Alten Kirchenlehrern gezogenen | Er= | innerungen | vom Tod | Aufferstehung | Juengsten | Gericht | Verdammuess der Gottlosen* / | *und dem ewigen Leben. | Nach dem Original in Kupffer gebracht* / | *und heraus gegeben* / *Durch* | MATTHAEUM MERIAN | *den Eltern. | Franckfurt. | Im Jahr MDC XLIX.* Vorhanden in der Stiftsbibliothek Admont, Signatur: 70.335–4°. Egger F., *Basler Totentanz*, Basel 1990; Ders., *Der Basler Totentanz („Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen“)*. Totentänze vom 15. bis 20.

zer Darstellung auch Besonderheiten auf, die eigenständige Beiträge sein oder auf eine noch unbekannte Vorlage zurückgehen könnten. So wurden unter anderem der Franziskaner als zweiter Prediger, der Akademiker als Standesvertreter sowie das Motiv des Höllenrachens eingeführt²⁰.

Besonderes Interesse verdient an dieser Stelle die Abbildung des Kindes im Metnitzer Totentanz. Zunächst sei auf eine mögliche Verwandtschaft verwiesen zum Christusknaben auf der Schulter des Christophorus an der südlichen Außenwand der Pfarrkirche. Die Physiognomie beider zeigt eine auffällige Ähnlichkeit, ebenso ihre Körperhaltung. Darüber hinaus datieren Kunsthistoriker das Heiligenbild um 1500²¹ – ebenso wie den Totentanz. Aus der zeitlichen Einordnung und der Ähnlichkeit der Gesichter zieht Koller den Schluss, die Fresken könnten vom gleichen Maler geschaffen worden sein²². Diese These wird meines Erachtens noch durch deren konkreten Standort untermauert. Bemerkenswerterweise stehen sich Christophorus mit Christus und das Kind genau gegenüber, der Erlöser scheint den Knaben sogar direkt anzusehen.

Nimmt man nun die gleiche Entstehungszeit und Künstlerhand an und berücksichtigt weiter, dass die besagten Darstellungen in einem thematischen Zusammenhang stehen (Umgang mit der Sterblichkeit), liegt die Vermutung eines noch zu erläuternden theologischen Konzeptes besonders nahe. Zusätzlich erscheint auch die Wegführung zum Karner interessant, heute ebenso wie vor Jahrhunderten. Wird die Kirche in Richtung des Totentanzes passiert, so ist das Christophorusbild nicht sichtbar, weil im Rücken des Besuchers gelegen. Die makaberen Darstellungen konfrontieren den Betrachter mit der eigenen Sterblichkeit. Innerlich davon mehr oder minder berührt, führt ihn der Rückweg dann genau auf Christophorus zu. Ein Schaudern über die eigene Zukunft beim Anblick des Totentanzes – und die Versicherung, auf die Für-

Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer in Schweinfurt, hrsg. v. H. Freytag und W. Frey [Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 77], Wiesbaden 2000, 43–56; Frey W., „Das machet der Todten=Tantz“. Zu Tradition und Funktion der Totentänze am Beispiel des (Groß-) Basler Totentanzes („Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen“, ebenda, 61–82); Wunderlich U., *Lebendiger Tod – Todesbilder im Barock*. Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung im Benediktinerstift Admont vom 01.05. bis 31.10.2002, Admont 2002, 8; Schulte (wie Anm. 2), 179.

- 20) Hammer, *Bilder der Vergänglichkeit* (wie Anm. 1), 50–51; Koller, *Metnitzer Totentanz* (wie Anm. 1), 152.
- 21) Bacher E. u. a., *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Kärnten* (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), 3., verb. Aufl., Wien 2001, 532–535, bes. 533.
- 22) Zugleich verweist er darauf, dass eine genauere stilkritische Untersuchung noch aussteht. Vgl. Hammer, *Bilder der Vergänglichkeit* (wie Anm. 1), 51. Koller hingegen sieht offensichtlich keine Beziehung, denn er geht auf diese Möglichkeit in keiner Weise ein. Vermutlich lässt sich das mit den unterschiedlichen Datierungsvorschlägen der Fresken begründen. Vgl. Koller, *Metnitzer Totentanz* (wie Anm. 1), 168.

sprache des Heiligen eine Chance zur Umkehr und zum Empfang der Sakramente zu erhalten.

2. Totentanz und Christophorusverehrung

2.1. *Biographie, Legende und Aufgabe des Heiligen*

Seit dem Mittelalter lässt sich die Überlieferung belegen, der heilige Christophorus bewahre vor einem plötzlichen, das heißt unvorbereiteten Tod. Dies ist ein Grund dafür, dass er häufig weithin sichtbar an exponierter Stelle gezeigt wurde, zum Beispiel in und an Kirchen, aber auch an Stadttoren, Marktplätzen und Pilgerwegen.

Bevor nun ein möglicher ikonographischer Zusammenhang zum Totentanz erläutert wird, seien an dieser Stelle zunächst Ursprung und Überlieferung der Legende des Heiligen vorgestellt. Zu Grunde gelegt und bis heute maßgeblich ist dabei das Standardwerk „Der hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende“ von Hans-Friedrich Rosenfeld aus dem Jahr 1937²³. Seither erschienen kaum weiterführende bzw. vertiefende allgemeine Schriften, die meisten Autoren greifen in der Forschung nur noch Einzelaspekte heraus. Zu den wenigen Ausnahmen zählen zwei Veröffentlichungen, die für den Kontext der Fragestellung von besonderer Bedeutung sind. 1972 publizierte Birgit Hahn-Woernle ihre Arbeit „Christophorus in der Schweiz. Seine Verehrung in bildlichen und kultischen Zeugnissen“²⁴. Darin fasste sie mit großer Sorgfalt alle bis dahin bekannten Darstellungen des Heiligen in der Schweiz und teilweise in den nahegelegenen Grenzgebieten zusammen. 2003 beschäftigte sich Yvonne Bittmann mit „Standort und Funktion von Christophorusfiguren im Mittelalter“²⁵. Im Rahmen ihrer verdienstvollen Magisterarbeit widmete sie sich überhaupt erstmalig systematisch der Frage nach einer möglichen Wechselbeziehung von Standort und Aufgabe des Heiligen. Besonders hierauf wird später noch einzugehen sein.

Der als Christusträger bekannte Christophorus zählt zwar zu den beliebtesten Volksheiligen, zugleich aber zu den in ihrer historischen Gestalt umstrittensten. Belege dieser ambivalenten Sicht gibt es zahlreiche: Einerseits weihte ihm Bischof Eulalius von Chalcedon bereits 452 eine erste Kirche, was auf die tatsächliche Existenz eines Märtyrers dieses Namens schließen lässt. Andererseits blieben keinerlei biographische Akten über sein Leben oder Sterben er-

23) Rosenfeld (wie Anm. 5).

24) Hahn-Woernle (wie Anm. 5).

25) Bittmann (wie Anm. 5). An dieser Stelle darf ich Y. Bittmann, einer ausgezeichneten Kennerin des Christophoruskultes, besonders herzlich für ihre große Unterstützung bei den Recherchen zu dieser Arbeit danken. Weitere, sehr wertvolle Hinweise erhielt ich auf Grund steter Hilfsbereitschaft von K. J. Steininger sowie C. Baumgartner.

halten²⁶. Einerseits genoss Christophorus eine solche Anerkennung, dass ihn Martin Luther in der reformatorischen Frühzeit sogar zunächst noch von der Kritik der Heiligenverehrung ausnahm. Er sah in ihm eine Symbolgestalt, die den Menschen dazu ermahnen sollte, unter schwierigen Umständen selbst zum Christusträger zu werden²⁷. Andererseits verurteilten Humanisten bereits um 1500 scharf die damalige Frömmigkeitspraxis. So schreibt Erasmus von Rotterdam 1511 im *Lob der Torheit*: „Einer törichten Einbildung überlassen sich jene, die überzeugt sind, sie könnten an einem Tag, an dem sie den Blick auf eine Holzstatue oder ein Bild des Polyphem Christophorus geworfen haben, nicht sterben.“²⁸ Einerseits wollte bereits Papst Pius II. (1458–1464) die Legende des Heiligen aus dem Brevier entfernen (was ihm allerdings nicht gelang)²⁹, andererseits erschien er 1576 in einem venezianischen Druck des *Missale Romanum* sogar als Initiale³⁰.

Grundsätzlich lassen sich zwei Linien in der Überlieferungsgeschichte des Christophorus unterscheiden, die im weiteren Sinne „biographische“, seine Passio, sowie jene, die sich mit der Legende des Christustragens beschäftigt. Die Entstehungszeit der Heiligenlegende bleibt unbekannt, allerdings kann wohl das 5. Jahrhundert angenommen werden, jene Epoche, in der ihm die erste Kirche geweiht worden war (452)³¹. Ihren Ursprung findet sie in der gnostischen Darstellung der Taten des Bartholomäus. Ab dem 6. Jahrhundert lässt sich die Erzählung im Westen nachweisen, zunehmend variiert in verschiedenen Überlieferungen. Die wichtigste und in der Folge maßgebliche des Mittelalters ist zweifelsohne jene, die sich in der „*Legenda aurea*“ des Jacobus de Voragine findet³². Sie berichtet, der Riese Reprobos habe dem mächtigsten aller Herrscher dienen wollen. Zunächst Knecht des Königs, unterstellte er sich

26) Rosenfeld (wie Anm. 5), 8–9.

27) Bittmann (wie Anm. 5), 10–11.

28) Zitiert nach: *Jenseitsvorsorge* (wie Anm. 5), 203. Dort findet sich eine illustrierende Zeichnung von Hans Holbein zur Christophorusverehrung in einer Druckausgabe von 1515. Das Bild ist unter anderem deshalb interessant, weil Holbeins Bruder Ambrosius an der Ausgestaltung des Buches mitwirkte. Nahezu zeitgleich arbeitete dieser jedoch auch im Benediktinerkloster St. Georgen an einem Zyklus, der den Heiligen einer Totentanzszene gegenüberstellt; vgl.: 3.5.3. Stein am Rhein. Dazu auch: Erasmus von Rotterdam, *Das Lob der Torheit*. Eine Lehrrede. Übersetzung aus dem Lateinischen von Kurt Steinmann, Zürich 2002, 105f. mit Abb.; Bittmann (wie Anm. 5), 93.

29) Rosenfeld (wie Anm. 5), 4.

30) *MISSALE | ROMANVM. | Ex Decreto Sacrosancti Concilij | Tridentini restitutum. | PII V. PONT. MAX. | IVSSV EDITVM. | CVM LICENTIA ET PRIVILEGIIS. | VENETIIS, APVD IVNTAS. | M D LXXVI*. Vorhanden in der Stiftsbibliothek Einsiedeln, Signatur: De 849. Die Christophorusinitiale fand vierfach Verwendung: fol. 36^r, fol. 55^r, fol. 151^v, fol. 211^v.

31) Rosenfeld (wie Anm. 5), 347–366; Bittmann (wie Anm. 5), 12–15.

32) Jacobus de Voragine, *Die Legenda aurea*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz (Sammlung Weltliteratur: Mittellateinische Literatur), 12. Aufl., Gerlingen 1997, 498–503.

sodann dem Teufel. Als dieser jedoch vor dem Kreuz Jesu floh, begab Reprobus sich auf Wanderschaft, um Christus zu suchen. Er traf einen Einsiedler, der ihm von Christus erzählte und den Wegen, die zu ihm führten. Da dem Riesen aber weder Beten noch Fasten zusagte, wählte er das Dienen. Er baute sich eine Hütte an einem Fluss und brachte, aufgrund seiner enormen Größe von 12 Ellen, Wanderer und Pilger über den Strom. Eines Tages bat ihn ein Kind darum, es über den Fluss zu bringen. Auf den Weg ans andere Ufer wurde der Knabe auf seinen Schultern jedoch immer schwerer. Reprobus glaubte, die ganze Welt zu tragen und befürchtete unterzugehen. Am anderen Ufer angelangt, offenbarte sich der Erlöser: „[...] du hast nicht allein alle Welt auf deinen Schultern getragen, sondern auch den, der die Welt erschaffen hat³³.“ Der so bekehrte Riese Reprobus nahm den Glauben an und erhielt den Namen Christophorus. Er zog nach Samos in Lycien, um zu missionieren. Auf Befehl des heidnischen Königs Dagnus, der ihn zunächst foltern und vergeblich durch die Dirnen Nicaea und Aquilina in Versuchung führen ließ, wurde er schließlich enthauptet.

Vermutlich im 12. Jahrhundert entstand im Südalpengebiet die bildliche Darstellung des Christusträgers, seit jener Zeit lässt sie sich jedenfalls nachweisen³⁴. Zunächst dürfte es sich um eine illustrierende, von der früheren Passio unabhängige Namensdeutung gehandelt haben, bei der noch die innere Gegenwart des Erlösers im Vordergrund stand. Ein erster schriftlicher Beleg hierfür findet sich bereits in der Karolingerzeit. In einer Versbearbeitung heißt es: „O Christophore tam claro digne nomine | Qui Christi crucem in carne, ipsum fers in pectore – O Christophorus, so würdig des glanzvollen Namens, der Du Christi Kreuz im Fleische, ihn selbst im Herzen trägst³⁵.“ Das Bild des Christusträgers entwickelte sich also nicht aus der Legende heraus, sondern der Prozeß verlief umgekehrt. Eindringlich formuliert Jacobus de Voragine dann im 13. Jahrhundert: „Christophorus hieß vor seiner Taufe Reprobus, darnach aber ward er Christophorus genannt, das ist: der Christum trägt. Denn er trug Christum auf vierlei Weise: auf seinen Schultern, da er ihn über das Wasser brachte; in seinem Leib durch die Kasteiung, die er sich an- tat; in seinem Geist durch seine innige Andacht; in seinem Munde durch sein Bekenntnis und durch seine Predigt³⁶.“ Seit dem 14. Jahrhundert zählt Christophorus zu den Vierzehn Nothelfern, die Gott vor ihrem Märtyrertod ausdrücklich darum gebeten haben sollen, demjenigen Hilfe zu gewähren, der in ihrem Namen darum bittet³⁷. Half er zunächst gegen Dämonen, Unwetter und allgemein Gottes Zorn, so wurde er später auch um Schutz vor Krankheit und Tod angerufen.

33) Jacobus de Voragine (wie Anm. 32), 500.

34) Rosenfeld (wie Anm. 5), 367–445; Bittmann (wie Anm. 5), 12–15.

35) Zitiert nach: Bittmann (wie Anm. 5), 7.

36) Jacobus de Voragine (wie Anm. 32), 498.

37) Zur Verehrung der 14. Nothelfer: Dünninger J., Vierzehn Nothelfer (LCI 8, wie Anm. 5, Sp. 546–550).

Als ältestes Zeugnis dafür, daß bereits die Anschauung seines Bildes vor Unheil bewahrt, gilt eine Inschrift in Biasca um 1220. Sie lautet: „XRIS(T)O VISA FORI MANV E. INIMICA DOLORI“. Rosenfeld nimmt aus verschiedenen Gründen an, dass es sich bei diesem Text um eine verderbte Variante folgender Urform handeln könnte: „Visio Christofori mane est inimica dolori – Die Betrachtung des Christophorus am Morgen ist dem Schmerz eine Feindin“³⁸. Im späten Mittelalter nahm die Christophorusverehrung aus einer Heilsangst heraus immer größere Ausmaße an³⁹. Seine riesenhafte Darstellung erklärt sich dabei nicht allein aus der legendarisch überlieferten Größe, sondern eben auch aus dem Bedürfnis nach weiter Sichtbarkeit. Dieser Wunsch konnte zu kuriosen Schwierigkeiten führen. So überliefert eine Anekdote, dass „ein Stifter den Christophorus 6 Ellen hoch haben wollte, obwohl die Fläche nur 4 Ellen maß, und dass der Maler sich aus der Verlegenheit half, indem er den Heiligen entsprechend tief im Wasser stehen ließ“⁴⁰.

Die Erfindung des Buchdrucks förderte zusätzlich die kultische Verehrung, die vermehrt Eingang in die „private“ Frömmigkeit fand. Als zweitältester bekannter Holzschnitt überhaupt findet sich in einem Buch des ehemaligen Klosters Buxheim bei Memmingen der sogenannte „Buxheimer Christophorus“, datiert mit 1423⁴¹. Dessen zweizeilige Bildunterschrift lautet: „Christophori faciem die quacumque tueris, illa nempe die morte mala non morieris – Wenn Du das Angesicht des Christophorus an welchem Tag auch immer anschaust, dann wirst Du an eben jenem Tag eines schlechten Todes nicht sterben“ und weist eindeutig auf den Schutz vor einem unvorbereiteten Tod hin⁴².

Wie lässt sich jene Hoffnung begründen? Rosenfeld bietet eine mögliche Erklärung, indem er an die zeitgleich zunehmende Verehrung der heiligen Hostie erinnert⁴³. Seit dem 12. Jahrhundert verbreitete sich die Annahme, deren Schau bewahre vor dem plötzlichen Tod. Dieser Überzeugung liegt unter anderem eine Stelle des Johannesevangeliums zu Grunde: „Und wie Mose die Schlange in der Wüste erhöht hat, so muß der Menschensohn erhöht werden, damit jeder, der (an ihn) glaubt, in ihm das ewige Leben hat“⁴⁴.“ In der Hostie

38) Zitiert nach: Rosenfeld (wie Anm. 5), 420–421. In ähnlicher Form erhielt sich der Text auch in Brigels, vgl.: 3.5.4.4. Brigels, Kirche St. Eusebius.

39) Zur Bedeutung der Heilsangst im späten Mittelalter speziell: Wilhelm-Schaffer (wie Anm. 5), 101–137.

40) Rosenfeld (wie Anm. 5), 423.

41) Finger H., Buxheim (LGB², Band 2, hrsg. v. Severin Corsten, Günther Pflug und Adolf Schmidt-Künsemüller, Stuttgart 1989, 41–42); Weber B., Schöner Christophorus. Ein bisher unbekannter Einblattholzschnitt aus dem 15. Jahrhundert (ZSA 61, 2004/2, 65–94).

42) Rosenfeld (wie Anm. 5), 422.

43) Rosenfeld (wie Anm. 5), 423–427.

44) Joh 3,14–15. Vgl. Num 21,6–9: „Da schickte der Herr Giftschlangen unter das Volk. Sie bissen die Menschen, und viele Israeliten starben. Die Leute kamen zu Mose und sagten: Wir haben gesündigt, denn wir haben uns gegen den Herrn und gegen

ist Christus wesenhaft gegenwärtig, wie es das IV. Laterankonzil 1215 durch die Lehre der Transsubstantiation dogmatisch bestätigte⁴⁵. Wer sie sieht, sieht folglich den Erlöser selbst – der das ewige Leben schenken kann. Christophorus aber erfuhr die außerordentliche Gnade, ihn nicht nur schauen, sondern sogar tragen zu dürfen. Der Heilige zählte zu den wenigen Auserwählten, denen eine reale Begegnung mit dem Heiland zu Teil wurde. Darüber hinaus präsentierte er Christus auf seiner Schulter weithin sichtbar jedem Betrachter.

Wenngleich ein Zusammenhang heute nicht mehr bewiesen werden kann, so zeigt doch die Entwicklung der Hostienschau und der Christophorusverehrung Parallelen, die ihre Voraussetzungen im gleichen geistigen und geistlichen Verständnis der Zeit fanden.

2.2. *Der Tanz der Toten als Mahnung der Lebenden*

Der Hoffnung auf ein paradiesisches Weiterleben im Jenseits auf die Fürsprache des heiligen Christophorus scheint das Motiv des Totentanzes entgegengustehen. Statt Zuversicht löst er zunächst Schrecken und Heilsangst aus. Idealtypisch entsprechen die Metnitzer Fresken in ihrem ursprünglichen Zustand der Definition von Hartmut Freytag: „Der Totentanz setzt das Miteinander von Bild und Text voraus; er zeigt einen Reigen, einen Tanz, bei dem jeweils ein Mensch und eine Todesfigur ein Paar bilden; der Totentanz wird bestimmt durch den Dialog des Sterbenden mit dem Tod; er ist anonym und in der Volkssprache abgefasst, wendet sich also nicht ausschließlich an Lateinkundige; er repräsentiert Vertreter aller Stände und Gruppen: Kleriker und Weltliche, alt und jung, Mann und – seltener – auch Frau; der Totentanz offenbart sozialkritische Tendenzen und die Einsicht, dass der Tod, der jeden gleichermaßen ergreift, alle Standesunterschiede ausgleicht; er beruht auf der Konfrontation von Diesseits und Jenseits, Zeitlichkeit und Ewigkeit, Macht und Ohnmacht; der Totentanz versteht sich als Lehrdichtung, die das Publikum zu Buße und gottgefälligem Leben mahnt und ihm intensiv in Erinnerung ruft, dass der Tod jeden unversehens ergreifen und dem Richter zuführen kann⁴⁶.“

dich aufgelehnt. Bete zum Herrn, daß er uns von den Schlangen befreit. Da betete Mose für das Volk. Der Herr antwortete Mose: Mach dir eine Schlange, und häng sie an einer Fahnenstange auf! Jeder, der gebissen wird, wird am Leben bleiben, wenn er sie ansieht. Mose machte also eine Schlange aus Kupfer und hängte sie an einer Fahnenstange auf. Wenn nun jemand von einer Schlange gebissen wurde und zu der Kupferschlange aufblickte, blieb er am Leben.“

- 45) Denzinger H., *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, 37. Aufl., Freiburg i. Br./Basel/Rom/Wien 1991, 357–359, Nr. 802.
- 46) Freytag H. (Hrsg.), *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*. Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption (Niederdeutsche Studien 39), Köln/Weimar/Wien 1993, 14–15; Ders., „Über das *Theatrum mortis humanae tripartitum* und seinen Autor Johann Weichard zu Valvasor (Den

2.3. Todesangst und Heilserwartung – Totentanz und Christophorus

Im ausgehenden Mittelalter nahm die Heilsangst der Menschen immer dramatischere Züge an⁴⁷. Naturkatastrophen, Pest, Hunger und Kriege ließen den Tod als alltäglichen Begleiter erscheinen. Auf die Vergänglichkeit machten die Lebensumstände selbst aufmerksam. Trösten konnte in dieser Situation allein die Hoffnung auf Gottes Gnade und Barmherzigkeit sowie auf ein besseres Jenseits. Die bisherige Forschung hebt in der Interpretation der Totentanzdarstellungen besonders deren Forderung nach Buße und Umkehr sowie die Mahnung zu einem gottgefälligen Leben hervor. Hellmut Rosenfeld glaubt darüber hinaus, magische Ursprünge der Bilder erkennen zu können⁴⁸. Der Tod werde durch sie von den Lebenden abgelenkt, die Auftraggeber hätten versucht, sich gleichsam vom Sterben freizukaufen. Einen ähnlichen „Bildzauber“ habe der heilige Christophorus bewirkt als Schutzpatron vor dem plötzlichen Tod. Erstmals hingegen stellt Imke Lüders die Aussicht auf eine Auferstehung in den Mittelpunkt der Diskussion⁴⁹. In den Toten sieht sie zugleich die heilsgeschichtliche Zukunftserwartung bildlich formuliert, basierend auf der Auferweckungsszene des Volkes Israel bei Ezechiel⁵⁰. Lüders erkennt eine enge Beziehung zwischen Totentanz und Jüngstem Gericht und erklärt die Todesfigur als mehrdeutiges Wesen zwischen Diesseits und Jenseits, das zugleich mahnt und Hoffnung vermittelt.

Eine allgegenwärtige Todesangst, ausgelöst durch die Lebensumstände, noch gefördert durch makabere Bilder verschiedenster Art – sollte der mittelalterliche Mensch in dieser Situation so gänzlich ohne Trost und Hoffnung bleiben? Eine Antwort darauf könnte in der gemeinsamen Betrachtung des Totentanzes und des Christophorus zu finden sein. Totentänze zeigen einen Weg, indem sie zu Besinnung und Umkehr, zu Buße und gottgefälligem Leben mahnen. Der Heilige hingegen vermittelt bei frommer Schau die Gnade,

Tod tanzen? Tagungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001, hrsg. v. R. Hausner und W. Schwab OSB [Im Kontext 19], Anif/Salzburg 2002, 35–61), 51–52.

- 47) Huizinga J., *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, hrsg. v. K. Köster, 11. Aufl., Stuttgart 1975, 190–208, bes. 199–208; Krüger A., *Heilsgeschichtliche Bezüge in spätmittelalterlichen Totentänzen. Unter besonderer Berücksichtigung von Des dodes dantz, Lübeck 1489* (Niederdeutsches Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 117, 1994, 109–129); Wilhelm-Schaffer (wie Anm. 5), 101–137.
- 48) Rosenfeld H., *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung* [BAKG 3], Münster/Köln 1954, 298–300.
- 49) Lüders I., *Todesdarstellungen auf Paramenten. Eine Studie zur Bedeutung des Totengebeins (Den Tod tanzen?, wie Anm. 46, 97–129)*, bes. 111–129; Dies., *Der Totentanz im Spannungsfeld zwischen Diesseits und Jenseits. Die Erweckungsvision des Propheten Ezechiel als neuer Forschungsansatz* (SMGB 115, 2004, 35–64). Herzlicher Dank gebührt Imke Lüders an dieser Stelle für ihre überaus freundliche Unterstützung und manch interessantes Gespräch zum Thema.
- 50) Ez 37,1–14.

eines vorbereiteten, frommen, „guten“ Todes sterben zu dürfen – als notwendige Voraussetzung zum Einzug in das Paradies, die ewige Glückseligkeit.

Christophorus war zwar nur einer unter mehreren Heiligen, die als Fürsprecher angesichts der Todesangst angerufen werden konnten⁵¹, neben der Jungfrau Maria allerdings der wichtigste⁵². An dieser Stelle soll das Beispiel der Gottesmutter zeigen, wie die Helfer in der Sterbestunde selbst Aufnahme in mittelalterliche Totentanztexte fanden. So spricht *die iunckfrawwe* im Heidelberger Totentanz von 1485: „O mütter der barmhertzikeyt | Hijlff myr myn sunde synt myr leydt⁵³.“ Wenig später bitten die Ständevertreter in *von allem staidt*: „Maria aller iüngkfrauen eyn kron | Hijlff das vns werde der ewig⁵⁴.“ *Der diep* wendet sich im Gebet sogar direkt an Christus, wenn er sagt: „Eya lieber herr ihesu crist. | Wand du vor mich gehangen bijst | Vnd geleden ein schentlychen dot | Hilf myr dyebe vs aller noit | Das ich dye helle moge vermyden | Das fegefuer will ich gern lyden | Ich bid vmb gnad dye entpfyng | Der schecher der an dyner rechten sijten hyng⁵⁵.“

Wie ausgeprägt das konkrete Vertrauen auf die Hilfe der Heiligen im Augenblick des Todes noch im 18. Jahrhundert war, veranschaulichen die *Geistliche[n] Todts-Gedancken | Bey allerhand | Gemahlden und Schildereyen* von Michael Heinrich Rentz aus dem Jahr 1753⁵⁶. In der Totentanzszene *Der Domherr* zeigt der Tod dem Geistlichen die abgelaufene Sanduhr⁵⁷. Dieser verweist mit seiner Rechten auf eine Statue Sebastians, eines anderen Patrons für eine gute Sterbestunde⁵⁸. Deutlich lässt sich die konstruierte Blickachse Tod –

51) Zum Beispiel der Erzengel Michael, die Heiligen Benedikt, Barbara, Georg, Stephanus oder Sebastian.

52) Lechner M., Maria, Marienbild (LCI 3, wie Anm. 5, Sp. 154–210).

53) Zitiert nach: Lemmer M., *Der Heidelberger Totentanz von 1485* (Insel-Bücherei 1092), Frankfurt a.M./Leipzig 1991, 42, 96–97; Utzinger (wie Anm. 1), 144–145; Koller, *Totentanz* (wie Anm. 2), 426–428. Koller weist auf weitere Fürsprecher einer guten Todesstunde hin, die in Totentanztexten angerufen werden, u. a. die hl. drei Könige oder der hl. Georg („ridder sunte Jurgen“).

54) Lemmer (wie Anm. 53), 44, 100–101.

55) Lemmer (wie Anm. 53), 31, 82–83.

56) Rentz M. H., *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 Kupfer entworfen | | Nachmahlen | Durch sittliche Eroertherung und Aberlegung unter | Todten-Farben in Vorschein gebracht, dardurch zum Heyl der Seelen im | Gemueth des geneigten Lesers ein lebendige Forcht und embsige | Vorsorg des Todes zu erwecken. | PASSAU, | Gedruckt bey Friderich Gabriel Mangold, Hochfürstl. Hof=Buchdruckern, 1753. | Lintz, | Verlegts, Franz Anton Ilger, Burgerl. Buchhandlern allda. Vorhanden in der Stiftsbibliothek Admont, Signatur: 70.67–2°. Wunderlich U., *Zwischen Kontinuität und Innovation – Totentänze in illustrierten Büchern der Neuzeit* („Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen“, wie Anm. 19, 137–202), 177–180; Dies., *Lebendiger Tod* (wie Anm. 19), 9; Sörries, *Tanz der Toten* (wie Anm. 1), 246–248.*

57) Rentz (wie Anm. 56), Tf. 10.

58) Assion P., Sebastian (LCI 8, wie Anm. 5, Sp. 318–324).

Domherr – Sebastian erkennen, deren Aufgabe es ist, die Bildaussage noch zu bekräftigen. Der rechte Rand des Kupferstichs zeigt eine Prozessionsgruppe. Sie zieht durch die Kirche und führt eine Marienfahne mit sich.

Der Hilferuf angesichts des Sterbens wurde übrigens nicht einmal als ein ausschließlich christliches Verhalten in der Todesstunde aufgefasst. Manche Totentänze überliefern selbst für Heiden solche Bitten zu ihren jeweiligen Fürsprechern. In Basel fleht der später hinzugefügte *Dürck*: „O machomett Ich Rüeff dich an | Und mein gantz geschlecht Soliman | Die gewunen handt so Vil der Landt | Wöllest mir hie thuon ein Beistand⁵⁹.“ *Der Heyd* vertraut auf seine Götter, wenn er ruft: „Jupiter / Neptunus vnd Pluton / | Ihr höchsten Gött wöllt mich nicht lon: | Wann ihr all drey sind vnsterblich / | Saturnus wöllst erbarmen dich⁶⁰.“ Und *die Heydin* bittet um Hilfe mit den Worten: „JVno / Venus vnd auch Pallas / | Euch Göttin laßt erbarmen daß | Ich sterben muß / helfft mir auß Noth / | Kein Segen hilfhet für den Todt⁶¹.“

3. Vergleichsbeispiele makaberer Darstellungen zu Metnitz

Das Beispiel des Karners und der Pfarrkirche von Metnitz zeigt, dass eine ikonographische Beziehung zwischen den Darstellungen des Totentanzes und des heiligen Christophorus in bestimmten Fällen wahrscheinlich und anzunehmen ist. Folgend seien weitere bildliche Zeugnisse angeführt, um die These zu erhärten. Allerdings kann es sich aus verschiedenen Gründen nur um eine Auswahl handeln.

Dabei möchte ich allerdings an dieser Stelle auf verschiedene Umstände hinweisen, die eine Beurteilung erschweren. Zunächst ist der im Laufe der Jahrhunderte immense Verlust an Werken zu berücksichtigen, vermutlich konnte nur ein Bruchteil bis in die Gegenwart gerettet werden. Umso mehr ist zukünftig auf primäre Funde bei Restaurierungen oder zumindest sekundäre in Archiven zu hoffen. Metnitz selbst illustriert dieses Problem. Zwar war der Totentanz stets sichtbar, der heilige Christophorus wurde jedoch, nach einer früheren Übermalung, erst 1954/55 wieder freigelegt⁶². Eine ikonographische Betrachtung und Interpretation insgesamt war folglich über lange Zeit schlicht unmöglich⁶³.

59) Wunderlich U., *Ubique Holbein: Drei Totentanzwerke aus drei Jahrhunderten*, Zürich 1998, 42–45.

60) Merian (wie Anm. 19), 113.

61) Merian (wie Anm. 19), 115.

62) Hammer, *Bilder der Vergänglichkeit* (wie Anm. 1), 51.

63) Gerade hier wäre unter anderen Voraussetzungen der Zusammenhang von Totentanz und Christophorus möglicherweise zu entdecken gewesen. Hellmut Rosenfeld (Rosenfeld, der mittelalterliche Totentanz, wie Anm. 48) erwähnt auch jenen in Metnitz – während sein leiblicher Bruder Hans-Friedrich (Rosenfeld, wie Anm. 5) von der Existenz des dortigen Christophorus aus besagten Gründen nichts wusste.

Zu bedenken ist auch, dass bestimmte Darstellungen (vor allem Skulpturen oder Tafelbilder) ihren Standort im Laufe der Zeit wechselten. Hier sei das Beispiel der Petrikerche zu Wolgast angeführt⁶⁴. Anscheinend fast idealtypisch erfüllt sie die Vorgaben für eine Zusammenschau. Tatsächlich stammt der mit 1700 datierte Totentanz jedoch von der Emporenbrüstung der Gertrudenkappelle des städtischen Friedhofs, der heilige Christophorus am südöstlichen Chorumgangspfeiler wurde hingegen zu Beginn des 16. Jahrhunderts, noch in vorreformatorischer Zeit, geschaffen. Die an sich verlockende Interpretation würde in diesem Fall offensichtlich zu Fehlschlüssen verleiten.

Schwierigkeiten bereitet weiter die zeitliche Zuordnung der Objekte bzw. die Benennung der Künstler. Stimmen Datierung oder Künstlerhand nicht überein, so wurde ein ikonographisches Gesamtkonzept möglicherweise erst später entwickelt und durch Ergänzungen verwirklicht. Auch darf der Blickwinkel des Betrachters nicht außer acht gelassen werden. Es ist denkbar, dass er über die Intention des Künstlers bzw. Auftraggebers hinaus für sich selbst einen inneren Zusammenhang der Bilder erfuhr.

Schlussendlich sind erhebliche Forschungslücken zu berücksichtigen. Zwar erfreuen sich Totentänze eines weiterhin zunehmenden Interesses seitens der Wissenschaft, kaum jedoch der heilige Christophorus. Die letzte Publikation des deutschsprachigen Raumes über den Nothelfer stammt von 2003⁶⁵, zuvor wurde fast 30 Jahre keine umfassende und ergiebige Arbeit veröffentlicht⁶⁶. Immer wieder muss auf ältere Literatur zurückgegriffen werden, die gerade bei Datierungsfragen ungenau sein kann.

Auf Grund der vergleichsweise geringen Zahl erhaltener bzw. bekannter Objekte führe ich folgend zusätzliche Todesdarstellungen und -illustrationen an, die einen Zusammenhang erahnen lassen. Besonders gilt dies für das Motiv der drei Lebenden und der drei Toten⁶⁷. Die Legende beschreibt das überraschende Zusammentreffen dreier vornehmer Männer mit drei Toten in unterschiedlichen Verwesungszuständen. Dabei kann sich die Szene unter anderem auf einem Friedhof oder bei der Jagd abspielen. Die Verstorbenen berichten von ihrem früheren Leben in Hochmut und Genusssucht, zuletzt mahnen und warnen sie (diese Aufgabe kann auch von einem zusätzlich anwesenden Eremiten übernommen werden) mit den Worten: „Quod fuimus, estis; quod sumus, eritis – Was wir gewesen sind, seid ihr; was wir sind, werdet ihr sein“. Allgemein wird die Legende, schon auf Grund ihres höheren

64) http://www.wolgast.de/Tourismus/Historische_Bauten/StPetri/hauptteil_stpetri.html; Buske N., *Der Papst und der Türk Hand in Hand. Ein Beispiel aus dem Wolgaster Totentanz* (L' Art Macabre 2. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Association Danses Macabres d' Europe, Bundesrepublik Deutschland e.V., hrsg. v. U. Wunderlich, Düsseldorf 2001, 195–200); Sörries, *Tanz der Toten* (wie Anm. 1), 155.

65) Bittmann (wie Anm. 5)

66) zuletzt: Hahn-Woernle (wie Anm. 5) mit dem Schwerpunkt in der Schweiz.

67) Smith M. Q., *Drei Lebende und drei Tote* (LCI 1, wie Anm. 5, Sp. 550–552); Sörries, *Tanz der Toten* (wie Anm. 1), 79–90.

Alters (früheste bekannte Darstellung um 1285), als ein Vorläufer des Totentanzes gesehen, allerdings erscheint sie zeitlich auch parallel.

3.1. Deutschland

3.1.1. Überlingen, Jodokus-Kapelle, nach 1424, Legende der drei Lebenden und der drei Toten

Nach 1424 wurde die Jodokus-Kapelle in Überlingen mit einem spätmittelalterlichen Freskenzyklus ausgestattet⁶⁸. Neben der Legende der drei Lebenden und der drei Toten gehört zum Bildprogramm auch die Gruppe der Vierzehn Nothelfer.

3.1.2. Loxstedt, evangelische Pfarrkirche St. Marien, um 1450, sogenannter „Totentanz“

1910 wurde bei Renovierungsarbeiten in der evangelischen Pfarrkirche St. Marien zu Loxstedt ein mittelalterlicher Bilderzyklus freigelegt, der in seiner Art einzig in Nordwestdeutschland ist⁶⁹. Die leider bis auf wenige Reste zerstörte Ausmalung im dritten Gewölbe des Kirchenschiffs zeigt den Jüngsten Tag: als Deesis den Weltenrichter, flankiert von Maria und Johannes dem Täufer, die beide Fürbitte halten. Zur Rechten der Darstellung führt ein Engel die Erlösten zu Christus, der den ersten mit Handschlag begrüßt. Zur Linken zeren und schieben (nicht mehr erhaltene) Teufel eine Gruppe nackter Menschen, von Flammen umzüngelt, zur Hölle.

Besonders interessant erscheint das zweite, vorgelagerte Gewölbe, das inhaltlich auf das Jüngste Gericht hinführt. Es zeigt unter anderem in der östlichen Kappe den sogenannten „Loxstedter Totentanz“⁷⁰. Der Tod hält in der Rechten eine Sense, Kröten und Schlangen bevölkern ihn. Zu seiner Seite steht ein junges, vornehmes Paar. Die Dame links trägt ein Samtkleid und hält einen perlenbesetzten Spiegel in der Hand. Ein Spruchband mit den Worten „lust unde vrolichheit beherik uppe düsser erde“ betont ihr lustvolles, ausgelassenes Leben. Ähnlich lautet der Text des ebenfalls modisch gekleideten Edelmannes auf der rechten Seite. Hingegen spricht der Tod sowohl zu den beiden als auch zum Betrachter die mahnenden Worte: „O minsch ande erde wat ik nu bin dat vistu werden“⁷¹.

68) Sörries, *Tanz der Toten* (wie Anm. 1), 81.

69) http://www.kirchengemeinde-loxstedt.de/Kirche/Kirche/church_1.htm; Schulte (wie Anm. 2), 249.

70) Tatsächlich handelt es sich hierbei allerdings nicht um einen Totentanz im engeren Sinne, sondern allgemein um eine Todesdarstellung. Wichtige formale Voraussetzungen sind nicht erfüllt. So fehlen unter anderem die konstitutive Ständereihe oder auch ein eigentlicher Dialog der Hinscheidenden mit dem Tod über das Sterben.

71) Eine interessante textliche Ähnlichkeit zur Legende der drei Lebenden und drei Toten, vgl. Anm. 67.

Die drei weiteren Kappen zeigen Heilige, deren Fürsprache besonders in der Sterbestunde erbeten wird: Sebastian in der nördlichen, Stephanus⁷² in der südlichen sowie Christophorus in jener der Todesdarstellung gegenüber liegenden westlichen. Er steht mitten im Strom, das Kind auf seiner linken Schulter. Die Szene ist sehr realistisch dargestellt: Am Ufer angelt unter anderem ein Pilger, im Wasser sind zwei Plattfische zu erkennen.

Schutz vor dem jähen Tod war zur Entstehungszeit der Bilder übrigens besonders notwendig, denn damals betreute ein Priester aus der ca. 20 km entfernten Beverstedter Mutterkirche die Gläubigen in Loxstedt. Seine Wege durch das Niederungsmoor waren schwierig und im Winter kaum passierbar.

Eigens hingewiesen werden soll gerade auch an diesem Beispiel auf die Blickführung des Betrachters. Betritt er die Kirche, wird er mit Sterblichkeit und Gericht konfrontiert, verlässt er sie, so verspricht der Anblick des Nothelfers dessen Hilfe.

3.1.3. Lübeck, Kirche St. Marien, um 1463, Totentanz

Zu den berühmtesten Totentänzen des Mittelalters zählt zweifelsohne derjenige von Lübeck, um 1463 von Bernt Notke für die Marienkirche geschaffen⁷³. Leider wurde das Original im März 1942 bei einem Bombenangriff gänzlich vernichtet, jedoch haben sich sowohl graphische Kopien als auch Photos erhalten. In der Kirche St. Nicolai zu Reval / Tallinn existiert, vielleicht sogar vom selben Künstler, eine um 1500 datierte ähnliche Fassung, die einen sehr genauen Eindruck des Lübecker Kunstwerks vermittelt. Das Totentanzgemälde verlief in einer Länge von ungefähr 30 m und einer Höhe von ca. 2 m an den Wänden der sogenannten Beichtkapelle an der Nordseite der Kirche. 24 Paare bildeten dabei auf einer blühenden Wiese einen raumfüllenden Reigentanz. Der Hintergrund zeigte eine recht genaue Stadtansicht Lübecks.

In der Marienkirche befanden sich mehrere Christophorusdarstellungen. Eine schmückte die Südseite der Bergenfahrerkapelle, ihr gegenüber war die Verkündigung des Erzengels Gabriel an die Gottesmutter zu sehen⁷⁴. Interessanter scheint in diesem Zusammenhang aber ein anderes Bild zu sein. Für einen Pfeiler der Südervorhalle stiftete der 1350 verstorbene Ratsherr Wede-

72) Nitz G., Stephan, Erzmartyrer (LCI 8, wie Anm. 5, Sp. 395–403).

73) Schaumann G./Bruns F., Die Marienkirche (Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck, II. Band, 2. Teil, hrsg. v. d. Baubehörde), Lübeck 1906; Hasse M., Die Marienkirche zu Lübeck, München/Berlin 1983; Freytag H., Der Totentanz der Marienkirche (wie Anm. 46); Freytag H./Schulte B./Vogeler H., Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck von 1463 und seine Weiterwirkung bis in die Gegenwart ("Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen", wie Anm. 19, 83–135); Cosacchi S., Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters, Meisenheim am Glan 1965, 654–661; Hammerstein (wie Anm. 1), 154–156; Koller, Totentanz (wie Anm. 2), 684–685; Schulte (wie Anm. 2), 192–202; Sörries, Tanz der Toten (wie Anm. 1), 111–117.

74) Schaumann/Bruns (wie Anm. 73), 174; Hasse (wie Anm. 73), 99.

kin Klingenberg zusammen mit seiner Gattin Hildegund ein Wandgemälde des Heiligen, das noch 1668 (!) erneuert wurde⁷⁵. Darunter hing eine Gedenktafel für das Ehepaar mit zwei Texten. In der einen Strophe spricht Christophorus mit dem Jesuskind, in der anderen legt er Fürbitte ein für die Stifter. Bemerkenswert ist, dass sich die Südervorhalle und die Beichtkapelle genau gegenüber liegen.

3.1.4. Wismar, Kirche St. Nicolai, Anfang 16. Jahrhundert, Totentanz

Ein mögliches Beispiel der ikonographischen Verbindung zwischen Totentanz und dem heiligen Christophorus lag in der Wismarer Kirche St. Nicolai vor⁷⁶. Die nördliche Turminnenwand zeigt bis heute einen überlebensgroßen Ecce homo sowie den Nothelfer. Direkt darunter befand sich ein 1880 freigelegter, jedoch kurze Zeit später wieder übertünchter Totentanz. Schwierig bleibt dessen Bewertung deshalb, weil er über die Unterschenkel des Heiligen gemalt worden war. Es lässt sich wohl nicht mehr rekonstruieren, ob Betrachter die beiden Darstellungen zeitgleich sehen konnten. Sollte dem so gewesen sein, würde die bildliche Verknüpfung dabei an Carisolo und Pinzolo erinnern⁷⁷. Datiert Rosenfeld den Christophorus unbestimmt auf das 15. Jahrhundert, so wird für die makaberen Fresken eine Entstehung Anfang des 16. Jahrhunderts angenommen⁷⁸.

3.1.5. Oberstdorf, Vierzehn-Nothelfer-Kapelle, 1640, Totentanz

Pfarrer Johann Frey ließ 1638 in Oberstdorf eine Votivkapelle zu Ehren der Vierzehn Nothelfer errichten⁷⁹. Direkter Anlass war das Ende der Pest, die in zwei Phasen 1635 und 1637 den Ort heimgesucht hatte. Der vermutlich aus der Pfarrkirche übernommene Choraltar zeigte die Patrone des Gotteshauses, darunter auch den heiligen Christophorus. 1640 stellte man zusätzlich zwei seitliche Flügelaltäre auf. Einen Flügel des auf der Nordseite gelegenen Kreuzaltares schmückte das Schnitzrelief des Christusträgers. Im gleichen Jahr schuf der Maler Gabriel Neckher einen aus 21 Paaren bestehenden Totentanz – an der nördlichen Innenwand der Kapelle.

75) Schaumann/Bruns (wie Anm. 73), 173–174.

76) Crull F., Die Decoration des Innern der Kirche St. Nicolai zu Wismar (Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde 47, 1882, 101–102); Rosenfeld (wie Anm. 5), 470; Koller, Totentanz (wie Anm. 2), 544, 694; Schulte (wie Anm. 2), 246–248; Utzinger (wie Anm. 1), 174–176; Sörries, Tanz der Toten (wie Anm. 1), 124. Mein besonderer Dank gilt Gisbert Wolf für seine überaus freundliche Unterstützung bei den Archiv- und Bibliotheksrecherchen.

77) Vgl.: 3.4.1. Carisolo, Friedhofskapelle San Stefano, 1519, Totentanz, sowie 3.4.2. Pinzolo, Kirche San Vigilio, 1539, Totentanz.

78) Rosenfeld (wie Anm. 5), 470; Sörries, Tanz der Toten (wie Anm. 1), 124.

79) Stützele J. N., Die katholische Pfarrei Oberstdorf im königl. Landgerichte Sonthofen, oder die Schweiz im Kleinen. Kempten 1848 (Wiederdruck Oberstdorf 1927), 13–16; Petzet M., Landkreis Sonthofen (KDSch VIII), München 1964, 628–630; Utzinger (wie Anm. 1), 180; Sörries, Tanz der Toten (wie Anm. 1), 170–171.

1865 brannte sie vollständig aus, wobei die Seitenaltäre verloren gingen und ebenso der Totentanz. Allerdings überlieferte Pfarrer Johann Nepomuk Stützle dessen zugehörige Texte in einer Abschrift⁸⁰. Der ursprüngliche Choraltafel befand sich zum Zeitpunkt der Feuersbrunst im Bayerischen Nationalmuseum München, er ist heute als Leihgabe im Heimatmuseum Kempten zu besichtigen.

3.1.6. Roding / Bayerischer Wald, Josefikapelle und Friedhofskapelle St. Anna, um 1650 (?), Totentanz

Ein äußerst interessantes räumliches Miteinander ergibt sich durch die Zusammenschau des Totentanzes und des Christophorus in Roding⁸¹. Das Fresko des Heiligen stammt aus dem späteren Mittelalter und befindet sich in der Josefikapelle. In der daran angebauten St.-Anna-Kapelle hingegen ist ein gemeinhin mit ca. 1650 datierter Totentanz zu sehen⁸². Heute kann der Besucher beide Darstellungen gleichzeitig auf Grund eines nachträglich geschaffenen Durchgangs zwischen den Kapellen betrachten. Warum und wann die Verbindung geschaffen wurde, ist leider nicht bekannt⁸³.

3.2. England, Bristol, Kirche All Saints, 1449, Totentanz

Ein textiles Beispiel der Verbindung zwischen Totentanz und Christophorskult ist aus dem englischen Bristol überliefert⁸⁴. Erstmals 1449 wird das Aufhängen von (heute leider nicht mehr erhaltenen) Totentanz-Vorhängen in der dortigen Kirche „All Saints“ erwähnt. Das „All Saints' Church Book“, es enthält unter anderem das mittelalterliche Inventarverzeichnis, nennt auch die Anlässe: „at All Hallow's tide and at Saint James.“⁸⁵ Katholiken feiern „Saint James“, den Apostel Jakobus d. Ä., am 25. Juli⁸⁶ – zugleich mit dem

80) Stützle (wie Anm. 79), 14–16.

81) Utzinger (wie Anm. 1), 180–181; Sörries, Tanz der Toten (wie Anm. 1), 187–191; Kilger J., Totentanz und Christophorus. Schreiben vom 23.07.2004. Danken darf ich an dieser Stelle Josef Kilger für seine Auskünfte zu den Darstellungen in Roding.

82) Hinzuweisen ist auf die in der Forschung durchaus noch umstrittene zeitliche Einordnung der makaberen Fresken. Einige Wissenschaftler halten eine spätmittelalterliche Entstehung für möglich, was letztlich zu einer zeitlichen Annäherung an die Christophorusdarstellung führen würde. Vgl. Sörries, Tanz der Toten (wie Anm. 1), 189–190.

83) Kilger (wie Anm. 81).

84) Kloppenborg F., Totentänze in der religiösen Gebrauchskunst Englands (L' Art Macabre 1. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Association Danses Macabres d' Europe, Bundesrepublik Deutschland e.V., hrsg. v. U. Wunderlich, Düsseldorf 2000, 53–67), bes. 61–65. Für seine freundlichen Auskünfte möchte ich Fred Kloppenborg danken.

85) Zitiert nach Kloppenborg (wie Anm. 84), 63.

86) Der Gedenktag des heiligen Christophorus wird nur im deutschen Sprachraum am 24. Juli begangen.

heiligen Christophorus. Eine Darstellung des Nothelfers ist im Inventar ebenfalls belegt, dort heißt es: „yn ye grate under Seynt Xtopher ys fote“⁸⁷.

3.3. Frankreich

3.3.1. Straßburg, Münster, um 1480, Totentanz

Am Grabmal des 1480 verstorbenen Geistlichen Eucharius Drosch befand sich im Kreuzgang des Straßburger Münsters ein Gemälde, das nach Sörries einen Gruppentotentanz zeigte⁸⁸. Die Darstellung nimmt eine Sonderstellung in der makaberen Ikonographie ein. Dem schachspielenden Tod saß ein Engel gegenüber, neben diesem wiederum standen die verschiedenen Ständevertreter. Der heilige Christophorus war in der Kathedrale mehrfach vertreten: Bezeugt sind ein Glasgemälde des 13. und ein Wandgemälde des 15. Jahrhunderts sowie ein Kolossalstandbild bis 1531⁸⁹.

3.3.2. Stundenbuch Karls VIII. (1483–1498), um 1498, Totentanz

Ein Beispiel für das Miteinander von Totentanz und Christophorus in der spätmittelalterlichen Buchillustration findet sich im Stundenbuch des französischen Regenten Karl VIII. aus der Zeit um 1498⁹⁰. Jacques de Besançon schuf in königlichem Auftrag dieses Meisterwerk, das heute zu den bedeutendsten Kunstschatzen Spaniens zählt und in der Nationalbibliothek zu Madrid verwahrt wird. Es enthält unter anderem eine Darstellung des Heiligen sowie ab Blatt 111 die eines Totentanzes.

3.3.3. Amiens, Kathedrale Notre-Dame, 15./16. Jahrhundert, Totentanz

Im Kreuzgang der Kathedrale befand sich ein heute nicht mehr erhaltener Totentanz, geschaffen vermutlich am Ende des 15. oder zu Beginn des 16. Jahrhunderts⁹¹. Der heilige Christophorus war mehrfach dargestellt: in einer eigenen, ihm geweihten Kapelle mit Statue auf dem Altar (unbekannte Datierung), als Wandgemälde (1310) sowie als 4 m hohe Skulptur direkt neben dem nach ihm benannten Eingangsportal (15. Jahrhundert)⁹².

3.3.4. Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten

Zu den Vorläufern des Totentanzes zählt die vor allem im Mittelalter weit verbreitete Legende der drei Lebenden und der drei Toten. Eine 2001 erschienene Publikation verzeichnet die bis heute in Frankreich erhaltenen Darstel-

87) Zitiert nach Kloppenborg (wie Anm. 84), 65.

88) Sörries, *Tanz der Toten* (wie Anm. 1), 100.

89) Rosenfeld (wie Anm. 5), 301.

90) Nationalbibliothek Madrid, Signatur: Ms. Vit. 24-1; <http://www.moleiro.com/infoplus.php?libro=LHCVIII&idioma=de>.

91) Utzinger (wie Anm. 1), 219.

92) Rosenfeld (wie Anm. 5), 249–250, 453; Bittmann (wie Anm. 5), 27.

lungen⁹³. Besondere Aufmerksamkeit widmeten die Autoren dabei deren ikonographischem Umfeld. Das bemerkenswerte Ergebnis: Kein Heiliger wurde so häufig abgebildet wie Christophorus, er ist in insgesamt 13 Fällen zu sehen⁹⁴. Befindet er sich nicht in direkter Nähe, so zumindest meist gut sichtbar gegenüber des Legendenbildes. Eine Blickachse lässt sich also denken. Es folgen dann in der Häufigkeit der Abbildung die heilige Barbara⁹⁵ sowie der Erzengel Michael⁹⁶. Auf Grund der zahlreichen Beispiele seien die entsprechenden Orte an dieser Stelle nur in alphabetischer Reihenfolge erwähnt: Alluyes, Pfarrkirche Notre-Dame; Auvers-le-Hamon, ehemals Priorats- und Pfarrkirche Notre-Dame; Charly, Pfarrkirche Saint-Symphorien; Chassy, Pfarrkirche Notre-Dame; Lancôme, Pfarrkirche Saint-Pierre; Lavaré, ehemals Prioratskirche Saint-Pierre; Locmaria, Kapelle Notre-Dame; Réveillon, ehemals Pfarrkirche Saint-Pierre; Saint-Clément, Pfarrkirche Saint-Clément; Sepvigny, Friedhofskapelle; Vénéjan, ehemals Pfarrkirche Saint-Jean-Baptiste; Villiers-Saint-Benoît, ehemals Prioratskirche Saint-Benoît; Villiers-sur-Loir, Pfarrkirche Saint-Hilaire.

3.4. Italien

3.4.1. Carisolo, Friedhofskapelle San Stefano, 1519, Totentanz

Die Totentanzfresken befinden sich an der südlichen Außenwand der Friedhofskapelle, deren Untergeschoss als Karner dient⁹⁷. Leider befinden sie sich in einem sehr schlechten Erhaltungszustand. Künstler und Datierung sind in diesem Fall bekannt, der Maler Simon II. Baschenis⁹⁸ schuf die Bilder 1519, 20 Jahre vor Pinzolo. Über dem Totentanz ist die Legende des heiligen Stephanus dargestellt – eines weiteren Patrons für eine gute Sterbestunde. An der selben Mauer hat sich ein Christophorus erhalten, der aus der Zeit um 1500 stammt⁹⁹.

93) Vifs nous sommes ... Morts nous serrons, hrsg. v. d. Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, [Vendôme] 2001.

94) Vifs nous sommes (wie Anm. 93), 44.

95) Mayr V., Barbara (LCI 5, wie Anm. 5, Sp. 304–311); Wilhelm-Schaffer (wie Anm. 5), 146–149, bes. 147.

96) Holl O. u. a., Michael, Erzengel (LCI 3, wie Anm. 5, Sp. 255–265).

97) Cosacchi (wie Anm. 73), 451–452; Cereghini G., La ricostruzione del testo critico delle danze macabre della Val Rendena (Il Trionfo della Morte e le danze macabre. Dagli atti del VI° Convegno Internazionale tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto 1994, Clusone 1997, 271–293); Hammerstein (wie Anm. 1), 196; Utzinger (wie Anm. 1), 156–157.

98) Mich E., Baschenis (Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Band 7, hrsg. v. K. G. Saur Verlag, begründet und mithrsg. v. G. Meißner, München/Leipzig 1993, 342–344), 344. Nebenbei bemerkt sei an dieser Stelle, dass der Vater von Simon Baschenis Cristoforo hieß.

99) Rosenfeld (wie Anm. 5), 468.

3.4.2. Pinzolo, Kirche San Vigilio, 1539, Totentanz

An der südlichen Außenwand von San Vigilio wiederholt sich der Totentanz von Carisolo, allerdings um einige Motive erweitert¹⁰⁰. Simon II. Baschenis übernahm 20 Jahre nach dem Erstauftrag zahlreiche Bilder, schmückte sie aber in reicherer Form aus. Dem vorspringenden Kirchendach ist es zu verdanken, dass sie sehr gut erhalten sind. Hinzugefügt wurde unter anderem die Darstellung des Gekreuzigten, in dessen Körper ein vom Tod abgeschossener Pfeil steckt – auch Christus musste sterben. Am Ende sind der Erzengel Michael sowie der Teufel mit einem aufgeschlagenen Buch zu sehen. Ebenfalls an der Südwand erhielt sich ein Christophorus, der auf das 14. Jahrhundert datiert wird¹⁰¹.

3.5. Schweiz

3.5.1. Sempach-Kirchbühl, Kirche St. Martin, 1300 – 1310, Legende der drei Lebenden und der drei Toten

Ein frühes Beispiel im deutschsprachigen Raum des Gegenübers von Tod und Christophorus aus der Zeit zwischen 1300 und 1310 findet sich in der Kirche St. Martin in Sempach-Kirchbühl¹⁰². An deren Südwand entstanden unter anderem zwei hochgotische Fresken makaberen Inhalts: die Legende der drei Lebenden und drei Toten sowie ein Bild des Todes als Schnitter mit Sense. Direkt unter den Darstellungen verläuft ein Zyklus von Passionsbildern. Die Nordwand zeigt einen monumentalen, 6 m hohen Christophorus.

3.5.2. Klein-Basel, Dominikanerinnenkloster Klingental, 1450–1480, Totentanz

Zu den ältesten bekannten Totentänzen des deutschsprachigen Raumes zählte jener im (1860 abgerissenen) Kreuzgang des Dominikanerinnenklosters Klingental¹⁰³. Leider ist er nur noch in Nachzeichnungen des Baseler Bürgers Emanuel Büchel aus den Jahren 1766–68 überliefert. Seine geringere künstlerische

100) Cosacchi (wie Anm. 73), 434–451; Cereghini (wie Anm. 97), 271–293; Hammerstein (wie Anm. 1), 197; Utzinger (wie Anm. 1), 164–165.

101) Rosenfeld (wie Anm. 5), 468.

102) Reinle A., Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Band IV. Das Amt Sursee (KDS, hrsg. v. d. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Basel 1956, 378–383; Bergmann U., Kirchbühl bei Sempach (Schweizerische Kunstführer GSK 504), Bern 1992; Odermatt-Bürgi R., Todesdarstellungen in der Innerschweizer Kunst vom 14. bis 18. Jahrhundert (GFd 149, 1996, 125–191), 130–135; Makabertanz. Bilder und Figuren des Todes aus sieben Jahrhunderten in kirchlichen Gebäuden, an Türmen, auf Brücken und in Museen der Schweiz, hrsg. von der Europäischen Totentanzvereinigung Gruppe Schweiz, Zug 1999, [26]; Hahn-Woernle (wie Anm. 5), 116; Sörries, Tanz der Toten (wie Anm. 1), 80–81. Meinen herzlichsten Dank für die Unterstützung und Zusammenarbeit möchte ich an dieser Stelle Regula Odermatt-Bürgi aussprechen.

103) Rosenfeld (wie Anm. 5), 461; Hammerstein (wie Anm. 1), 188–189; Egger, Basler Totentanz (wie Anm. 19), 26–28; Sörries, Tanz der Toten (wie Anm. 1), 98–99.

sche Qualität führte zu der mittlerweile widerlegten Annahme, er könne älter sein als der des Baseler Dominikanerkonventes¹⁰⁴. Zwar schwankt die Datierung, allgemein wird sie aber zwischen 1450 und 1480 angesetzt.

Die Fresken bedeckten Teile der Nord- und Westwand des Kreuzganges. In der Südwestecke, neben der Tür zum Refektorium, befand sich ein Christophorusbild, dessen Entstehung zu Beginn des 16. Jahrhunderts angenommen wird¹⁰⁵. Für den Speisesaal der Ordensfrauen ist eine weitere Wandmalerei des Heiligen aus dem dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts belegt¹⁰⁶.

3.5.3. *Stein am Rhein, ehemalige Benediktinerabtei St. Georgen, 1510–1516, Tod und Landsknecht, Tod und Mandolinespielerin*

Kurz vor Beginn der Reformation und damit der Klosteraufhebung ließ der damalige Abt der Benediktinerabtei St. Georgen in Stein am Rhein, David von Winkelsheim, seine Wohnräume künstlerisch ausgestalten¹⁰⁷. Sie belegen seine hohe, humanistisch geprägte Bildung und zählen zu den frühesten Zeugnissen der Renaissance nördlich der Alpen. Auf Grund der fast ausschließlich profanen Inhalte überstanden die Fresken sogar den Bildersturm von 1525: Huldreich Zwingli selbst hatte nämlich anlässlich eines Besuchs sein Gefallen an ihnen gefunden.

Gleich mehrfach konfrontiert Abt David den Besucher mit dem Tod – und mit Christophorus. Beide Erker der sogenannten Unteren Abtsstube schmücken jeweils zwei Figuren: den südlichen Georg und Christophorus, den westlichen Tod und Landsknecht¹⁰⁸. Eine Inschrift zur Rechten des Heiligen hat sich leider nur teilweise erhalten, das Textfragment erläutert allerdings eindeutig dessen Aufgabe: „qui te mane videt, nocturno tempore ridet – wer dich frühmorgens erblickt, der lacht zu nächtlicher Zeit¹⁰⁹.“ Die Entstehung dürfte zwischen 1510 und 1515 anzusetzen sein, vielleicht geschaffen von dem noch nicht identifizierten Maler DE. Im Vorraum ist eine weitere Darstellung des Nothelfers aus dem Jahr 1506 zu sehen¹¹⁰.

104) Hammerstein (wie Anm. 1), 183–188; Egger, Basler Totentanz (wie Anm. 19), 19–22; Sörries, Tanz der Toten (wie Anm. 1), 93–96.

105) Hahn-Woernle (wie Anm. 5), 133.

106) Hahn-Woernle (wie Anm. 5), 133.

107) Frauenfelder R., Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen. Band II. Der Bezirk Stein am Rhein (KDS, hrsg. v. d. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Basel 1958, 99–101, 101–110, 112–142; Becker M./Frehner M., Das Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein. Kanton Schaffhausen (Schweizerische Kunstführer GSK 633/634), Bern 1998, 26–52; Hahn-Woernle (wie Anm. 5), 136–137; Makaber-Tanz (wie Anm. 102), [27]. Michael Guisolan darf ich für seine freundliche Unterstützung bei der Bereitstellung von Literatur und Abbildungen danken.

108) Frauenfelder (wie Anm. 107), 107–109; Becker/Frehner (wie Anm. 107), 39.

109) Frauenfelder (wie Anm. 107), 109.

110) Frauenfelder (wie Anm. 107), 100–101; Becker/Frehner (wie Anm. 107), 36–37.

Der Festsaal des Obergeschosses zeigt eine 1515/16 entstandene Malerei von Thomas Schmid und dem jungen Ambrosius Holbein¹¹¹. Auch hier interessieren besonders die Erker: Im westlichen finden sich die Figurenpaare Tod und Mandolinespielerin, von Holbein am Stundenglas mit AH signiert, sowie Narr und Geigerin. Im Zentrum des südlichen thront die Gottesmutter Maria, an den Seitenwänden sind Sebastian, Georg, Michael und Christophorus abgebildet. Eigens hingewiesen sei an dieser Stelle auf die thematische Wiederholung in den jeweils übereinanderliegenden Räumen¹¹².

3.5.4. Weitere Beispiele aus der Schweiz

Anschließend seien der Vollständigkeit halber noch verschiedene Fälle einer räumlichen Nähe von Christophorus- und Todesdarstellungen dokumentiert, in denen ein Zusammenhang zwar möglicherweise, nicht aber unbedingt notwendig anzunehmen ist. Archivstudien könnten vielleicht weitere Hinweise erbringen.

3.5.4.1. Baar, Friedhofskapelle St. Anna (Beinhaus): an der Außenmauer Legende der dankbaren und helfenden Toten (um 1530), im Chor gotischer Schreinaltar mit Christophorusrelief (1508)¹¹³.

3.5.4.2. Basel, ehemaliges Dominikanerkloster: Totentanz an der Friedhofsmauer (um 1440), im südlichen Seitenschiff Altar zu Ehren unter anderem des heiligen Christophorus (1342)¹¹⁴.

3.5.4.3. Bern, ehemaliges Dominikanerkloster: Totentanz an der Friedhofsmauer (1516/17–1519/20), am Lettner Wandmalerei mit Christophorus (um 1500)¹¹⁵.

3.5.4.4. Brigels, Kirche St. Eusebius: Legende der drei Lebenden und der drei Toten an der südlichen Innenwand (1451), Christophorus an der südlichen Außenwand (14. oder 15. Jahrhundert)¹¹⁶.

111) Koepler H., Holbein, Ambrosius (ALBK XVII, hrsg. v. H. Vollmer, Leipzig 1924, 327–332); vgl. auch Anm. 28. Frauenfelder (wie Anm. 107), 133–136, 138–139; Bekker/Frehner (wie Anm. 107), 51. Letztere erinnern ausdrücklich an die offensichtliche Nähe zu den großen Totentanz-Zyklen der Zeit.

112) Darauf weist schon Frauenfelder (wie Anm. 107), 108, hin, der schreibt: „Daß in Raum 8 [der Festsaal] genau über dieser Stelle abermals Bilder des Lebens und des Todes erscheinen, läßt eine bewusste Konzeption des Bilderprogrammes erkennen, das ohne Zweifel von Abt David selbst entworfen worden war. Die Wiederholung der Themen gilt auch für den Rheinerker in der unteren und oberen Stube.“

113) Sörries, Tanz der Toten (wie Anm. 1), 85–86; Makaber-Tanz (wie Anm. 102), [6]; Hahn-Woernle (wie Anm. 5), 124.

114) Hammerstein (wie Anm. 1), 183–188; Egger, Basler Totentanz (wie Anm. 19), 19–22; Sörries, Tanz der Toten (wie Anm. 1), 93–96; Hahn-Woernle (wie Anm. 5), 132.

115) Hammerstein (wie Anm. 1), 215–218; Sörries, Tanz der Toten (wie Anm. 1), 142–146; Hahn-Woernle (wie Anm. 5), 102.

3.5.4.5. Freiburg, Franziskanerkloster: Totentanz im Kreuzgang (1606–1608), Wandmalerei über der nordwestlichen Tür im Chor mit Christophorus (Ende 15. Jahrhundert)¹¹⁷.

3.5.4.6. Oberägeri, Beinhaus St. Michael: Memento mori Tafelbild (1677), Wandmalerei im Chor mit Christophorus (1497)¹¹⁸.

3.6. Tschechien, Christophsgrund (*Kryštofovo Údolí*), Totenkapelle, 1760, Totentanz

1686 wurde in Christophsgrund eine neu errichtete Holzkirche unter dem Patrozinium des heiligen Christophorus geweiht¹¹⁹. Wenige Jahre später baute die Gemeinde zusätzlich an der Friedhofsmauer eine Totenkapelle, auch Beinhaus genannt. Diese erhielt 1760 einen aus acht Bildtafeln bestehenden Totentanz, der heute in Schloß Sychrov bei Turnau verwahrt wird.

Besondere Aufmerksamkeit verdient meines Erachtens der Zyklus schon deshalb, weil er unter anderem verschiedene Ständesvertreter und Berufe darstellt, die Christophorus direkt oder mittelbar als Schutzheiligen verehren, zum Beispiel Fuhrleute, Schiffer und Soldaten.

4. Fazit

Totentänze finden sich häufiger in einem komplexen ikonographischen Umfeld. Es erschließt sich dem Betrachter nicht unbedingt auf den ersten Blick und wird zu selten berücksichtigt. Zum Verständnis der makaberen Darstellungen erscheint es aber notwendig, den bildlichen Kontext stärker als bisher in eine Interpretation einzubeziehen.

Am Beispiel von Christophorus wurde zu zeigen versucht, wie sehr die Zusammenschau von Bildern des Todes und der Heiligen deren Bedeutung erweitert. Statt nur Angst und Schrecken hervorzurufen, können Totentänze vereint mit ihrer Umgebung auch Hoffnung, Trost und Zuversicht vermitteln. Zwar steht die Mahnung zu Buße und Umkehr weiterhin im Vordergrund. Jedoch verheißen der Christusträger und andere Helfer zugleich ihren Bei-

116) Sörries, *Tanz der Toten* (wie Anm. 1), 82; *Makaber-Tanz* (wie Anm. 102), [8]; Rosenfeld (wie Anm. 5), 421, 462; Hahn-Woernle (wie Anm. 5), 146. Hahn-Woernle datiert den Heiligen mit Mitte des 14. Jahrhunderts, Rosenfeld gibt das 15. Jahrhundert an.

117) *Makaber-Tanz* (wie Anm. 102), [14]; Hahn-Woernle (wie Anm. 5), 127.

118) *Makaber-Tanz* (wie Anm. 102), [24]; Hahn-Woernle (wie Anm. 5), 125.

119) Scholze R., *Der Christophsgrunder Totentanz. Ein wiedergefundenes Kleinod* (Heimat-Post. Rundschreiben an die einstigen Bewohner von Christophsgrund-Neuland 103, 1990, 10–14); Ders., „Sankt Christophori“. *Die Holzkirche in Christophsgrund, Kreis Reichenberg* (photokopierter Aufsatz), [Bietigheim-Bissingen] 2001; Rosenfeld (wie Anm. 5), 338. Mein Dank gilt Rudolf Scholze, dem besten Kenner des Christophsgrunder Totentanzes, für seine Hilfe.

stand in gefährlichen Situationen für Leib und Seele sowie die Fürsprache vor dem richtenden Gott.

Die gemeinsame Sicht von Totentanz und Christophorus stellt dabei ein markantes Beispiel für ein mögliches ikonographisches Gesamtkonzept dar.

Nur am Rande konnte sich diese Arbeit weiteren Patronen einer guten Sterbestunde widmen, sie harren der vergleichenden Untersuchung, so unter anderem die Gottesmutter Maria sowie der Erzengel Michael, die Heiligen Benedikt, Barbara, Georg, Stephanus oder Sebastian. Interessante Ergebnisse verspricht auch eine noch ausstehende, vertiefende Erforschung biblischer Bezüge zu den Totentänzen, vor allem hinsichtlich der Hoffnung auf eine Auferstehung¹²⁰.

120) Widmen möchte ich den Beitrag meinem Mitbruder Frater Jeronim Marin OSB, Benediktinerkloster Čokovac, aus Anlaß seiner Feierlichen Profieß im September 2004.



Metnitz, Pfarrkirche St. Leonhard und Karner, Gesamtansicht.



Metnitz, Pfarrkirche St. Leonhard: hl. Christophorus mit Christusknabe.



Metnitz, Pfarrkirche St. Leonhard: hl. Christophorus mit Christusknabe,
Detailansicht.



Metnitz, Karner: Tod und Kind.



Metnitz, Karner: Tod und Kind, Detailansicht.



Michael Heinrich Rentz, Geistliche Todts-Gedanken: Der Dom-Herr