

Totentanz oder Lebenslust?

Überlegungen zum Todesverständnis des 16. Jahrhunderts am Beispiel ausgewählter Todes- und Totentanz-Initialen der Klosterbibliotheken Admont, Einsiedeln und Ottobeuren

Von Winfried Schwab OSB – Admont

Im Jahr 1820 veröffentlicht J. D. Fiorillo seine vierbändige *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*. Sie enthält ein eigenes Kapitel zum Thema Totentanz¹, mit dem die wissenschaftliche Erforschung dieses Motivs im engeren Sinne beginnt. 1998 schreibt Jutta Schuchard: „Das Sujet des Totentanzes ist bekanntlich im Spätmittelalter in Europa aufgekommen. Die Entstehung dieser speziellen Darstellungsform hat sich jedoch bis heute nicht exakt bestimmen lassen.“² Mit anderen Worten: Trotz einer fast 200-jährigen Forschungsgeschichte ist noch immer zu wenig über den Ursprung des makaberen Motivs bekannt.

Naturgemäß stoßen auch nicht alle künstlerischen Ausdrucksformen auf gleiches wissenschaftliches Interesse. Die Zahl der Publikationen über monumentale, graphische oder literarische Totentänze wächst stetig an, während zum Beispiel über Filme oder Ausdruckstänze (noch) vergleichsweise wenig veröffentlicht wird.³

Der folgende Beitrag widmet sich den bisher weitgehend unerforschten Darstellungen des Todes und Totentanzes in gedruckten Initialen des 16. Jahrhunderts. Mit Ausnahme des berühmten Alphabets von Hans Holbein und der Kopien, die in seiner Nachfolge entstanden sind, blieben sie nahezu unbeachtet. Dies erstaunt insofern, als die teilweise nur briefmarkengroßen Bilder oft eine erstaunliche künstlerische Qualität zeigen.

1) Fiorillo J. D., *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, Bd. 4, Hannover 1820, 119–174; Schuchard J., *Zur Rezeption der monumentalen Totentänze. Ausgewählte Beispiele (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, 53–69)*, 56.

2) Schuchard (wie Anm. 1), 53.

3) Vgl. dazu die aktuelle Bibliographie bei: Fenz M., *Fortsetzung der Totentanz-Bibliographie aus L' Art Macabre 6 (L' Art Macabre 7, 2006, 251–264)*.

Bislang interpretierten häufig Kunsthistoriker, Literaturwissenschaftler oder auch Mediziner die Totentänze, kaum beschäftigten sich hingegen theologische Disziplinen mit diesem Motiv. Die Abhandlung möchte auch auf diese Forschungslücke hinweisen.

Ende des Mittelalters, Beginn der Neuzeit

Das ausgehende 15., beginnende 16. Jahrhundert markiert gemeinhin den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Die Abgrenzung der Epochen lässt sich jedoch nicht eindeutig festlegen. Da sich diese Arbeit in besonderer Weise mit theologischen Fragen beschäftigt, soll das Mittelalter als Zeitraum einer (mehr oder minder) ungeteilten Christlichkeit des Abendlandes verstanden werden, der mit dem Reformationsjahr 1517 endet.⁴

Einschneidende historische Begebenheiten und das veränderte Welt- und Menschenbild der Renaissance prägen das Zeitalter in religiöser Hinsicht. Künstlerisch findet das unter anderem seinen Ausdruck in zahlreichen Totentanzdarstellungen. Bevor anschließend wichtige politische, soziale und gesellschaftliche Ereignisse des Umbruchs erläutert werden, sei deshalb der Begriff Totentanz definiert.

Der Totentanz

Der Begriff „Totentanz“ wird sehr häufig für Todesdarstellungen verwendet, allerdings in den seltensten Fällen klar definiert. Gebrauchen ihn die einen für nahezu jede Skelettabbildung, so behaupten die anderen, mit Holbein sei die eigentliche Totentanztradition bereits im frühen 16. Jahrhundert an ihr Ende gelangt⁵. Der folgenden Arbeit liegt die Definition des Hamburger Germanisten Hartmut Freytag zu Grunde. „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

4) Pitz E., *Mittelalter* (LMA 6, 1993, 684–687).

5) So zum Beispiel Hellmut Rosenfeld: „Aber der Totentanzgedanke [...] wird hier endgültig zu Grabe getragen und umgefälscht, so daß keine der späteren Totentanzdarstellungen sich dem lähmenden, ja tötenden Einfluß der Holbeinschen Bilder entziehen konnte.“ Zitiert nach: Petersmann F., *Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J.*, Bielefeld 1983, 14.

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 kann.“⁶

Die meisten der vorzustellenden Initialen stimmen weitgehend mit dieser Definition überein, ich möchte sie daher „Totentanzinitialen“ nennen. Davon zu unterscheiden sind die „Todesinitialen“. Ihnen fehlen zahlreiche von Hartmut Freytag geforderte Merkmale, etwa der Ständereigen oder die religiös motivierte Kritik am lasterhaften Lebenswandel. Sie zeigen trotzdem mehr oder minder makabere Motive, zum Beispiel Skelette. Gerade der letzte Teil dieser Arbeit stellt einige solcher Beispiele vor.

Europa im Umbruch

Europa erlebt im ausgehenden Mittelalter einen tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbruch, der sich auch in der Kunst ausdrückt. Verschiedene Ursachen dieses Wandels finden Eingang in Totentanzdarstellungen, so zum Beispiel die Bedrohung durch die Türken. Überraschende Erfolge ihrer modern organisierten und geführten Heere seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert lösen eine ganz Europa erfassende Furcht vor muslimischer Eroberung aus, Endzeitvorstellungen prägen das Bewusstsein der Menschen. Als Katastrophen erlebt das christliche Abendland Ereignisse wie den Untergang des Byzantinischen Reiches mit dem Fall Konstantinopels 1453⁷ oder die erstmalige Belagerung Wiens 1529.⁸ Einige Totentänze greifen diese Situation auf, indem sie die Motive *Heide* und *Türke* in ihr Bildprogramm integrieren. In Basel gehören beispielsweise *der Heyd* und *die Heydin*⁹ bereits zum ursprünglichen Personenreigen, später wird noch *der Dürck*¹⁰ hinzugefügt. Die beiden Luzerner makaberen Bilderzyklen thematisieren das Problem mehrfach. Auf der

-
- 6) 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.
 - 7) Maier F. G., *Byzanz und der Balkan bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Türken 1081–1453* (HEG 2, 1987, 1125–1168), 1165.
 - 8) Matschke K.-P., *Türkenkriege* (LMA 8, 1997, 1106–1108).
 - 9) *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. Schrift und* | *denen Alten Kirchenlehrern gezogenen* | *Er=* | *innerungen* | *vom Tod* | *Aufferstehung* | *Juengsten* | *Gericht* | *Verdamnuess der Gottlosen* | | *und dem ewigen Leben.* | *Nach dem Original in Kupffer gebracht* | | *und heraus gegeben* | *Durch* | *MATTHAEUM MERIAN* | *den Eltern.* | *Franckfurt.* | *Im Jahr M DC XLIX*, 113–115.
 - 10) Wunderlich U., *Ubique Holbein: Drei Totentanzwerke aus drei Jahrhunderten*, Zürich 1998, 42–45.

Spreuerbrücke erscheint der Tod insgesamt fünfmal als Moslem¹¹, im Reigen des Jakob von Wyl (im Regierungsgebäude) bedroht ein Türke den Kaiser.¹² Sogar zu polemischen Auseinandersetzungen eignet sich das Thema: Im Totentanz von Wolgast verbündet sich der Papst mit den Ungläubigen, um protestantische Stände bekämpfen zu können.¹³

Vor fundamentalen theologischen Problemen steht die Christenheit in Folge der Entdeckung eines neuen Kontinents 1492. „So hat die unbewältigte Frage nach dem Heil der Heiden und über die Natur und den Inhalt des zum Heil notwendigen Glaubens zu der übereilten Taufpraxis geführt, die zahlreiche Neuchristen, aber nur eine geringe Verchristlichung erzielte.“¹⁴ In Amerika erlebt die Mission eine Blüte, verbunden allerdings mit zahlreichen, nur aus der damaligen Zeit zu verstehenden Problemen (zum Beispiel der Sklaverei). Wiederum reagieren Künstler mit Erweiterungen des makaberen Bilderkanons. In Totentänzen können nun zusätzlich Indianer erscheinen, wie das Beispiel eines Kasseler Bahrtuches zeigt.¹⁵

Bedeutsamer für das Todesverständnis im ausgehenden 15. Jahrhundert erscheinen im Kontext das humanistische Bildungsideal der Renaissance und die allgegenwärtige Pest.

-
- 11) Sörries R., 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, 178–184; Horat H., Katalog der Brückenbilder. Bildprogramm, Ikonographie (Die Spreuerbrücke in Luzern. Ein barocker Totentanz von europäischer Bedeutung, hrsg. v. d. Europäischen Totentanzvereinigung Gruppe Schweiz, Luzern 1996, 123–280). Das Bild *Das Totenschiff greift das Schiff der Lebenden an*, 126–129, thematisiert unter anderem die Seeschlacht von Lepanto 1571. *Der Abt*, 156–157, wird mit Pfeil und Bogen bedroht, *der Ritter*, 182–183, unterliegt im Kampf drei Reitern, *der Kaufmann*, 202–203, steht einem Händler gegenüber, *der Bildhauer*, 214–215, stirbt durch den Stich eines Schwertes oder Degens.
 - 12) Carlen G., Der Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern (Todesreigen-Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen, hrsg. von der Europäischen Totentanzvereinigung Gruppe Schweiz, Luzern 1996, 93–125), 112; Sörries (wie Anm. 11), 171–177.
 - 13) Buske N., Der Papst und der Türk Hand in Hand. Ein Beispiel aus dem Wolgaster Totentanz (L' Art Macabre 2, 2001, 195–200); Sörries (wie Anm. 11), 155.
 - 14) Glazik J., Der Missionsfrühling zu Beginn der Neuzeit (HKG[J] 4, 1967, 605–643), 608.
 - 15) Lüders I., Das Kasseler Totentanztuch. Studien zu einem unbekanntem Werk barocker Sepulkralkultur (unveröffentlichte Magisterarbeit), Kiel 1998, 38, 64.

Die Pest, eine ständig wiederkehrende Bedrohung

Ab 1347/48 breitet sich in ganz Europa die Pest aus, der sogenannte Schwarze Tod.¹⁶ Ca. 30 % der Menschen sterben daran, in einigen Regionen, besonders städtischen Ballungsgebieten, sogar bis zu 60%. Bereits 1361/62 folgt die nächste schwere Epidemie, das Problem bleibt dann bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts stets präsent. Neben ökonomischen Einbrüchen, vor allem in Landwirtschaft und Handel, zeigt sich ein gesellschaftlicher Niedergang, insbesondere in der demographischen Entwicklung: Die Gesamtbevölkerung sinkt in Europa in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter die Hälfte des Standes von 1348. Mangels einer medizinischen Erklärbarkeit des Phänomens verfestigt sich die Annahme, es handle sich bei der Pest um eine Strafe Gottes für Sittenverfall und Sündhaftigkeit. Judenverfolgungen, Flagellantenzüge, aber auch neue Formen der Heiligenverehrung (Christophorus¹⁷, Sebastian, Rochus u. a.) gehören zu den bekannten Folgen. „Selbst Einzelmaßnahmen, wie die Absetzung Papst Eugens IV. während des Baseler Konzils, wurden mit der Erwartung des Endes der grassierenden Pest (1439) verbunden“.¹⁸ Zu den bedrückendsten Merkmalen der Krankheit zählt, dass ihr Erscheinen vorhergesagt und erwartet werden kann.¹⁹ Künstler nehmen fortan den personifizierten Schwarzen Tod immer wieder in Totentänzen auf. Dies führte sogar zur Vermutung, die Pest könnte der Anlass zur Entwicklung des makaberen Bildthemas gewesen sein. Zwar lässt sich das allgemein nicht nachweisen, immerhin entstehen aber die Totentänze von Basel²⁰ und Lübeck²¹ im zeitlichen Zusammenhang mit einer Epidemie.

-
- 16) Bulst N., Pest (LMA 6, 1993, 1915–1918); Seibt F., Krise und Verwandlung des lateinischen Abendlands in das christliche Europa (HEG 2, 1987, 137–174).
- 17) Schwab W., Totentanz und Christophorusverehrung – ein theologisches Gesamtkonzept? Ikonographische Gedanken zu den Fresken der Pfarrkirche und des Kärners in Metnitz / Kärnten (SMGB 116, 2005, 301–331).
- 18) Bulst (wie Anm. 16), 1917.
- 19) Schulte B., Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel „Des dodes dantz“. Lübeck 1489 (Niederdeutsche Studien 36), Köln / Wien 1990, 13.
- 20) Egger F., Basler Totentanz, Basel 1990, 35; Egger F., Der Basler 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 [Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 77], Wiesbaden 2000, 43–56), 53.
- 21) Freytag (wie Anm. 6); 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); Schulte (wie Anm. 19), 192–202.

Humanismus und Renaissance

Die Renaissance und das ihr zugrunde liegende humanistische Bildungsideal verändern die Selbstreflexion des Einzelnen grundlegend.²² Ziel ist es, ihn zu sprachlicher Mündigkeit und moralischer Verantwortlichkeit zu erziehen.²³ Bewusstere Lebensführung und eine ausgeprägte Selbstthematisierung beschleunigen eine Individualisierung. Dazu tragen geistes- und naturwissenschaftliche Erkenntnisse bei. Durch die Rezeption der Antike wächst das allgemeine Wissen um die Vergangenheit. Das sich durchsetzende heliozentrische Weltbild eröffnet einen ungeahnten Horizont des Seins. Zugleich erscheint die Erde nicht mehr als räumliches Zentrum der Schöpfung. In der Folge definiert sich der Mensch als geistige Mitte einer Welt, „die für ihn der Inbegriff nicht der Dinge, sondern der Beziehungen zwischen den Dingen und insofern Stoff seiner theoretischen Bilder und seiner praktischen Gestaltung ist.“²⁴ Er begreift sich als unsterbliche Geistnatur, eingebunden in einen materiellen Körper. Ihm steht es aus Überlegenheit heraus frei, Dinge nach Belieben zu gebrauchen, die Natur mit Kunst und Technik zu verschönern, zu verbessern und dienstbar zu machen.

Der äußerlichen Individualisierung entspricht eine vertiefte Wahrnehmung des Inneren. Im Religiösen verfeinert sich die Gewissensbildung zunehmend, Beichten sind gekennzeichnet von einer differenzierteren Selbstdarstellung. Im sozialen Umfeld entdeckt der Mensch seine eigene, persönliche Lebensgeschichte, erste Autobiographien werden verfasst.²⁵

Das spätmittelalterliche Todesverständnis

Todesursachen und Todesarten

In allen Kulturen und Religionen fragt der Mensch nach den Ursachen der eigenen Sterblichkeit. Eine Antwort findet das Christentum in der alttestamentlichen Schöpfungsgeschichte: Gott schuf Adam und Eva und gab ihnen ein erstes Gebot. Es untersagte, von den Früchten des Baumes der Erkenntnis zu essen.²⁶ Das Stammelternpaar widersetzte sich, wurde aus dem Paradies vertrieben – und war zum Sterben verurteilt, ebenso wie all seine Nachkommen.

22) Sparn W., Mensch VII (TRE 22, 1992, 510–529); Rüegg W. u. a., Humanismus (LMA² 5, 1991, 186–205). „Im allg. unterscheidet man heute zw. der Renaissance als dem umfassenden kulturellen und sozialen Wandel zw. MA und NZ, und dem H. als der Bildungsbewegung, die ihm zugrunde liegt.“ (Rüegg, 187).

23) Rüegg (wie Anm. 22), 188.

24) Sparn (wie Anm. 22), 511.

25) Sparn (wie Anm. 22), 511.

26) Gen 1,26–3,24; Verbot, vom Baum der Erkenntnis zu essen: Gen 2,16–17.

Im Römerbrief betont Paulus diesen Zusammenhang sehr nachdrücklich, wenn er formuliert: „Durch einen einzigen Menschen kam die Sünde in die Welt und durch die Sünde der Tod, und auf diese Weise gelangte der Tod zu allen Menschen, weil alle sündigten.“²⁷ Christus habe nun diejenigen, die an ihn glauben, durch sein Sterben und seine Auferstehung erlöst. Der Mensch müsse sich im Gehorsam gegen Gott der Sünde widersetzen, um das ewige Leben zu erlangen. Paulus schreibt dazu: „Ihr wisst doch: Wenn ihr euch als Sklaven zum Gehorsam verpflichtet, dann seid ihr Sklaven dessen, dem ihr gehorchen müsst; ihr seid entweder Sklaven der Sünde, die zum Tod führt, oder des Gehorsams, der zur Gerechtigkeit führt.“²⁸ Und weiter: „Jetzt, da ihr aus der Macht der Sünde befreit und zu Sklaven Gottes geworden seid, habt ihr einen Gewinn, der zu eurer Heiligung führt und das ewige Leben bringt. Denn der Lohn der Sünde ist der Tod, die Gabe Gottes aber ist das ewige Leben in Christus Jesus, unserem Herrn.“²⁹

Augustinus differenziert den Begriff des Todes dann weiter aus, indem er vier Arten unterscheidet:

- die „mors corporis“, den leiblichen Tod,
- die „mors animae“, eine Trennung der Seele von Gott,
- die „mors aeterna“, nach dem Jüngsten Gericht verhängt als Höllenpein für Leib und Seele,
- die „mors spiritualis“, den geistlichen Tod, der die völlige Trennung der Seele von Gott schon vor dem Sterben bezeichnet.³⁰

Diese Unterscheidung prägt maßgeblich die katholische Eschatologie, sie findet später allerdings auch bei den Reformatoren ihre Parallelen.

418 beschäftigt sich die Synode von Karthago, an der Augustinus teilnimmt, im Kampf gegen die Pelagianer mit der Ursache des Todes und verkündet: „Wer sagt, daß Adam, der erste Mensch, sterblich geschaffen [worden sei], so daß er, mochte er sündigen oder nicht sündigen, im Leibe gestorben wäre, das heißt, den Leib verlassen hätte nicht aufgrund der Sünde, sondern aus Notwendigkeit, der sei mit dem Anathema belegt“.³¹

Biblische Zitate und ihre antiken Auslegungen sollten letztlich die Grundlage für das Todesverständnis des Mittelalters bilden. Im 12. Jahrhundert handelt der Theologe Petrus Lombardus den Tod nicht etwa als eigenständiges Thema in seinem scholastischen Traktat über die Eschatologie ab, sondern

27) Röm 5,12.

28) Röm 6,16.

29) Röm 6, 22–23.

30) Aurelius Augustinus, Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat. Aus dem Lateinischen übersetzt von A. Schröder, Kempten / München 1911–1916, 251–252; Wilhelm-Schaffer I., Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Köln / Weimar / Wien 1999, 42.

31) Denzinger H., Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, verbessert, erweitert ins Deutsche übertragen und unter Mitarbeit v. H. Hoping hrsg. v. P. Hünemann, Freiburg / Basel / Wien 402005, 106, Nr. 222.

als Folge der Sünde.³² Dieser Sichtweise schließt sich auch Thomas von Aquin an. In seiner *Summa theologiae* beschäftigt er sich in der 85. Frage eingehend mit der Todesproblematik. Dort heißt es unter anderem: „Die Sünde des Stammvaters [ist] Ursache des Todes und aller derartigen Gebrechen in der menschlichen Natur, insofern durch die Sünde des Stammvaters die ursprüngliche Gerechtigkeit weggenommen wurde, [... durch die] der ganze Leib ohne jedes Gebrechen unter der (Herrschaft der) Seele gehalten war.“³³

Die bereits bei Augustinus theologisch ausformulierte Trennung zwischen der „mors corporis“, dem leiblichen Tod, und der „mors aeterna“, dem Tod als ewiger Höllenstrafe, zieht Konsequenzen im Umgang mit dem Sterben nach sich. Das Lebensende kann nicht mehr einfach nur als Übergang in ein anderes Sein gesehen werden. Vielmehr entscheidet sich letztendlich zu diesem Zeitpunkt, ob der Mensch zur ewigen Glückseligkeit oder Verdammnis verurteilt ist. Das ausstehende jüngste Gericht beurteilt die vorhergehende Lebensführung und gegebenenfalls eine allfällige Reue im Augenblick des Hinscheidens.

Der Umgang mit dem Tod – die christliche Heilsangst

Je bewusster der Mensch die eigene Sterblichkeit wahrnimmt, desto mehr beschäftigt er sich mit der erhofften ewigen Glückseligkeit oder der gefürchteten Verdammung. Er erlebt eine sich stets verstärkende Heilsangst. Sie drückt sich vor allem in der Furcht vor einem „schlechten Tod“, der „mala mors“, aus. Darunter ist ein plötzliches Ende zu verstehen, allerdings nicht im Sinne eines vorzeitigen Todes. Gemeint ist vielmehr ein Sterben, das zu ewigen Höllenqualen führen kann: ohne geistliche Begleitung, ohne Empfang der Sakramente³⁴. Wiederum ist es Augustinus, der diese Sicht maßgeblich bestimmt. Seinem negativen Menschen- und Weltbild verleiht er unmissverständlich Ausdruck, wenn er schreibt: „Von daher ist die ganze Masse des Menschengeschlechts verdammt; [...] von dieser gerechten und verdienten Strafe [wird] außer durch erbarmende und unverdiente Gnade niemand befreit“³⁵.

Viele mittelalterliche Gläubige lebten in zutiefst bedrückender Heilsangst.³⁶ Heilsgewissheit vermittelten ihnen verschiedenste fromme Werke, die auch nach dem Tode noch wirkten.³⁷ An erster Stelle steht das Messopfer. Un-

32) Wilhelm-Schaffer (wie Anm. 30), 39–40.

33) Thomas von Aquin, *Die Sünde*, bearb. v. O. H. Pesch (DThA 12, Graz 2004), I–II, Frage 85, Art. 5 u. 6; hier: Art. 5, 433.

34) Schulte (wie Anm. 19), 37–38; Wilhelm-Schaffer (wie Anm. 30), 106.

35) Augustinus (wie Anm. 30), 386; Wilhelm-Schaffer (wie Anm. 30), 111.

36) Wehrli-Johns M., „Tou daz guote und lâ daz übele“ – Das Fegefeuer als Sozialidee (Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Ausstellungskatalog des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich 1994, 47–58); Wilhelm-Schaffer (wie Anm. 30), 114–117.

37) Wilhelm-Schaffer (wie Anm. 30), 146–149.

zählige Gottesdienste wurden für Lebende und Verstorbene gelesen, Altäre, Kunstgegenstände und Stipendien gestiftet. Eigene Bruderschaften garantierten ein „ewiges“ Totengedächtnis. Eng verbunden mit der Messe war der häufige Empfang des Bußsakraments. In diesem Zusammenhang ist auch die Verehrung der Heiligen zu erwähnen, ihre Anrufung im Gebet. Erinnerung sei an das Ave Maria, in dem es zum Schluss heißt: „Bitte für uns Sünder, jetzt und in der Stunde unseres Todes“. Selbst die körperliche Nähe zu Reliquien bei der Beisetzung versprach Hilfe für das Jenseits. Nicht vergessen werden darf die Armenfürsorge. Sie reichte vom Almosengeben bis hin zur Errichtung ganzer Spitäler für Mittellose, Alte und Kranke. Nur vergleichsweise wenigen Gläubigen stand hingegen der Weg zu einem klösterlichen Leben offen, das der persönlichen Heiligkeit dienen sollte.

Kennzeichnend für den Umgang mit dem Sterben im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit ist im Übrigen die ständige Vergegenwärtigung des Todes. Predigten zu den verschiedensten Anlässen, makabere Bilder in Kirchen und auf Friedhöfen, aber auch private Andachtsliteratur sollten stets an die Sterblichkeit erinnern. Eine eigene literarische Gattung, die *Ars moriendi*, wollte vermitteln, dass das Sterben eine erlernbare Kunst sei, die grundsätzlich jeder erwerben und die letztlich zur ewigen Glückseligkeit führen könne.³⁸ Als ständige Todesmahnung ist auch der Totentanz zu verstehen. Sehr deutlich zeigt dies das Beispiel des ältesten deutschsprachigen, des so genannten *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*³⁹. Dort heißt es einleitend: „Drum rate ich Euch aufrichtig: Laßt ab vom übermütigen Tun. Denn die Zeit ist kurz in diesem Leben. Danach wird es Ach und Weh geben wegen des zweifachen Todes.“⁴⁰ In diesem Zusammenhang konnten sogar die drohenden Qualen der Hölle bildlich dargestellt werden, wie sie heute noch in Metnitz zu sehen sind.⁴¹

Theologische Aussagen zum Todesverständnis im 16. Jahrhundert

Mit der sich ausbreitenden Reformation bricht die Idee einer abendländischen Christianitas endgültig zusammen. Sowohl protestantische Theologen als auch die katholische Hierarchie sehen sich gezwungen, das Verständnis von Kirche, Welt und Glauben in strikter gegenseitiger Abgrenzung zu definieren. Folgend sollen die unterschiedlichen Ansichten der Konfessionen zum Todesverständnis im 16. Jahrhundert vorgestellt werden.

38) Wilhelm-Schaffer (wie Anm. 30), 150–193.

39) Kaiser G., *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Gert Kaiser (it 647), Frankfurt/M. 1983, 276–329.

40) Kaiser (wie Anm. 39), 279.

41) Sörries (wie Anm. 11), 105–108.

Die reformatorischen Positionen

Martin Luther

Martin Luther wird am 10. November 1483 in Eisleben geboren.⁴² Nach einem Studium der Rechte in Erfurt tritt er am 17. Juli 1505 in den dortigen Konvent der Augustinereremiten ein. 1507 zum Priester geweiht, studiert er Theologie und promoviert 1512 in Wittenberg, wo er anschließend einen Lehrstuhl übernimmt.

Im Oktober 1517 formuliert und veröffentlicht der Theologe die berühmten 95 Thesen, die einerseits schnelle Verbreitung finden, ihm andererseits aber auch einen Prozess wegen Ketzerei in Rom eintragen. Ein ergebnisloses Verhör während des Reichstages in Augsburg 1518 und die Leipziger Disputation 1519 verschärfen den Streit. 1521 folgt die Exkommunikation und nach dem Reichstag von Worms die Verhängung der Reichsacht.

1522 erscheint Martin Luthers deutsche Übersetzung des Neuen Testaments, 1534 die vollständige Bibel. 1525 heiratet der Reformator die ehemalige Zisterzienserin Katharina von Bora, aus der Ehe gehen sechs Kinder hervor.

Auf dem Reichstag von Speyer 1529 fordert der spätere Kaiser Ferdinand I. die Aufhebung eines Reichstagsbeschlusses von 1526, welcher den Landesherren die Wahl der Konfession frei stellte. In einer „protestatio“ lehnen die evangelischen Stände dies ab – und vollziehen damit die endgültige Spaltung. Daran kann auch der Ausgleichsversuch des Augsburger Reichstags von 1530 nichts mehr ändern, auf dem die „Confessio Augustana“, das Augsburger Bekenntnis, verlesen wird.

Martin Luther stirbt am 18. Februar 1546 in Eisleben und wird in der Schlosskirche zu Wittenberg begraben.

Mit dem Todesverständnis setzt sich der Reformator in verschiedenen Werken auseinander. Drei seien in der Folge vorgestellt, da sie die Problematik eingehender erläutern.

Eine erste einschlägige Schrift verfasst er auf Bitten seines Anhängers und Gönners Marx Schart 1519 in Wittenberg unter dem Titel *Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben*⁴³. Bis 1525 wird sie in 23 Ausgaben neu aufgelegt, darunter zwei in Basel, wo Hans Holbein wirkte.

Luther beschreibt, ganz in der Tradition des Mittelalters, den Tod als enge Pforte zum ewigen Leben. Er sei vergleichbar mit der Geburt: In beiden Fällen müsse der Mensch Angst durchleiden, um in eine neue Welt gelangen zu können. Zu empfehlen sei der vorbereitende Empfang der Sakramente, bei Unmöglichkeit solle aber „das vorlangen und begere der selben trostlich seyn und nit darob zu seher erschrecken.“⁴⁴

42) Brecht M., Luther I (TRE 21, 1991, 513–530).

43) Luther M., D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe, hrsg. v. U. Köpf u. a., Weimar 2003 ff.; vgl. Werke 2, 680–697; vollständiger Abdruck des Textes: 685–697.

44) Luther (wie Anm. 43), Werke 2, 686.

Die Angst vor dem Tod, vor der eigenen Sünde und vor der Hölle könne das Sterben besonders erschweren. Diese Angst sei das Einfallstor des Teufels, der im entscheidenden Augenblick den Glauben an Christus und den Gehorsam gegenüber Gott schwächen wolle. Bezüglich des Todes empfiehlt der Theologe zwar, sich mit ihm auseinander zu setzen, aber nur, solange er noch fern sei. „Dan yhe tieffer der todt betracht, angesehen und erkant, yhe schwerer und ferlicher das sterben ist. [...] Aber ym sterben, wan er von yhm selb schon alzu starck da ist, ist es ferlich und nichts nutz“.⁴⁵ Der Mensch solle nicht über sich selbst oder die durch Gottes Zorn Getöteten nachdenken, sondern über jene, „die yn gottis gnaden gestorben und den todt ubir wunden haben, furnemlich yn Christo, darnach yn allen seynen heyiligen. [...] Alßo mußtu dich mit dem todt Christi alleyn bekummern, ßo wirstu das leben finden, und wo du den todt anderßwo ansihst, ßo tödt er dich mit grosser unrüge unnd peyn.“⁴⁶ Abschließend rät Martin Luther, sich darüber zu freuen, „das er [Christus] mit unß widder den tod, sund und hell ßo wunderlich, reichlich und unmeßlich gad und barmherzickeit ubet, und nit ßo sere fur dem tod furchten, allein sein gad preysen und lieben, dann die liebe und das lob das sterben gar sere leichteret“.⁴⁷

Der *Tractatus de libertate christiana*, formuliert 1520 als Denkschrift für Papst Leo X., gehört zu den großen Bekenntnisschriften des Wittenbergers.⁴⁸ Zu dieser Zeit versucht er noch, zum Teil von Mitbrüdern dazu gedrängt, die Eskalation des Streites mit Rom zu vermeiden. Im gleichen Jahr erscheint seine deutsche Übertragung unter dem Titel *Von der Freiheit eines Christenmenschen*⁴⁹. Bis 1525 erlebt sie 17 Neuauflagen, darunter 1521 wiederum eine in Basel. Bemerkenswert ist die Rezeptionsgeschichte des lateinischen *Tractatus*. Von den acht Auflagen bis 1524 erscheinen zwei in Basel. Leo Jud, der Nachfolger Huldreich Zwinglis in Einsiedeln und Zürich, übersetzt eine dieser Ausgaben wiederum in das Deutsche zurück – und widmet sie den Nonnen „der Ow und Allbeck zü Eynsidlen“.⁵⁰ Drucken läßt Jud die Übertragung 1521 in Zürich bei Christoph Froschauer – der später zahlreiche eigenständige Totentanzinitialen veröffentlicht.

Martin Luther behandelt in dieser Schrift den Tod zwar nur kurz, jedoch sehr eindrücklich. Ausgehend unter anderem von dem Pauluszitat: „Wir wissen, daß Gott bei denen, die ihn lieben, alles zum Guten führt, bei denen, die

45) Luther (wie Anm. 43), Werke 2, 687.

46) Luther (wie Anm. 43), Werke 2, 689.

47) Luther (wie Anm. 43), Werke 2, 697.

48) Vgl. Luther (wie Anm. 43), Werke 7, 12–73; vollständiger Abdruck des lateinischen Textes: 49–73. Für diesen Band der Werke Martin Luthers verwendeten die Herausgeber Totentanzinitialen Hans Holbeins, das „I“ (75; Herzog), „N“ (85; Reicher) und „Z“ (785; Jüngstes Gericht).

49) Vgl. Luther (wie Anm. 43), Werke 7, 12–73; vollständiger Abdruck des deutschen Textes: 20–38.

50) Luther (wie Anm. 43), Werke 7, 40.

nach seinem ewigen Plan berufen sind“⁵¹, erläutert er den Sinn des Sterbens. Alle Erfahrung auf Erden diene dazu, die Auserwählten zu bessern und sie Gott näher zu bringen, seien es Gesundheit oder Krankheit, Gut oder Böse, Leben oder eben auch der Tod. Wörtlich schreibt er: „der todt und leyden müssen mir dienen und nützlich seyn zur seligkeit.“⁵²

1525 wütet in Breslau die Pest. Sie wirft unter den reformatorischen Predigern die Frage auf, ob ein gläubiger Christ dieser nach damaligem Verständnis von Gott gesandten Prüfung ausweichen dürfe. 1526 legen sie Martin Luther die Frage vor, die er mit dem noch im gleichem Jahr verfassten, 1527 dann in 11 Auflagen (!) erschienenen Büchlein *Ob man vor dem Sterben fliehen möge* beantwortet.⁵³

Zunächst unterscheidet er zwischen den Starken und Schwachen im Glauben. Letzteren sei es erlaubt, vor dem Tode fliehen, wenn sie kein wichtiges Amt bekleideten und die Pflichten gegen ihren Nächsten nicht vernachlässigten. Vor allem Geistliche müssten als gute Hirten aus seelsorglichen Gründen in der Gefahr verharren, ebenso weltliche Obere, um die öffentliche Ordnung zu garantieren. Zugleich wendet er sich gegen die Annahme, jedes Übel sei eine von Gott geschickte Strafe, die es im Gehorsam anzunehmen gelte. Mit dieser Begründung dürfe sonst zum Beispiel ein brennendes Haus nicht verlassen werden oder ein Ertrinkender nicht zu schwimmen versuchen.⁵⁴

Angst und Scheu angesichts einer schweren Krankheit oder gar des Todes seien im Übrigen das Werk des Teufels, der versuche, die Menschen von Gott zu entfernen. „Denn so ein bitter böser teuffel ists, [... der] uns schew, erschreckt und verzagt zum tode mache, auff das uns der tod ja auff aller bitterst werde odder yhe das leben kein ruge noch fride habe, [...] das wir an Gott verzweifelten, unwillig und unbereit zum sterben wurden und ynn solcher furcht und sorge als ym tunckeln wetter Christum unser liecht und Leben vergessen und verloren und den nehesten ynn n̄den liessen und uns also versundigeten an Gott und menschen.“⁵⁵ Als Gegenwehr empfiehlt Luther ein Gebet, in dem es über den Teufel heißt: „Kanstu schrecken, so kan mein Christus stercken; kanstu tödten, so kan Christus leben geben. Hastu giffst ym mau, Christus hat noch viel mehr erzney.“⁵⁶

Huldreich Zwingli

Huldreich Zwingli zählt zusammen mit Martin Luther und Jean Calvin zu den wichtigsten reformatorischen Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts.

51) Röm 8,28.

52) Luther (wie Anm. 43), Werke 7, 28–29.

53) Vgl. Luther (wie Anm. 43), Werke 23, 323–379; vollständiger Abdruck des deutschen Textes: 339–379. Zur Einleitung verwendeten die Herausgeber eine Totentanzinitialie Hans Holbeins, das „G“ (339; Königin).

54) Luther (wie Anm. 43), Werke 23, 349.

55) Luther (wie Anm. 43), Werke 23, 357.

56) Luther (wie Anm. 43), Werke 23, 357.

Maßgeblich prägte er das religiöse und das geistige Leben der Stadt Zürich. Eine enge persönliche Freundschaft verbindet ihn mit dem Drucker und Verleger Christoph Froschauer, in dessen Auftrag zahlreiche Totentanzinitialen in der Nachfolge Hans Holbeins entstehen.

Am 1. Januar 1484 in Wildhaus (Toggenburg) geboren, besucht der spätere Reformator ab 1498 die Universitäten Wien und Basel.⁵⁷ 1506, mit Abschluss des Studiums, übernimmt er die Pfarrstelle von Glarus, 1516 die des Leutpriesters von Einsiedeln. Zum 1. Januar 1519 wechselt Zwingli an das Zürcher Großmünster. Noch im gleichen Jahr erkrankt er an der Pest, überlebt diese schwere Krankheit jedoch als einer der wenigen und schreibt in der Folge das berühmte *Pestlied*. Seit 1522 setzt sich die Öffentlichkeit verstärkt mit seinen Predigten auseinander, besonders nach dem Aufsehen erregenden Wurstessen am 9. März in der Druckerei Christoph Froschauers, das als demonstrativer Bruch des vorösterlichen Fastengebotes anzusehen ist. Ab 1523 hält er Disputationen zu verschiedenen religiösen Themen und begründet damit den Ruf Zürichs als ein Zentrum der Neuerungsbewegung, unterstützt durch Geistliche des von ihm am 29. September reformierten Großmünsters. Seine herausragende Position im Protestantismus zeigt sich unter anderem in der Teilnahme am so genannten Marburger Gespräch 1529 sowie in dem von ihm initiierten Bündnis Zürichs mit Hessen 1530. Huldreich Zwingli stirbt schließlich, erst 47-jährig, auf dem Schlachtfeld von Kappel.

Im Gegensatz zu Martin Luther verfasst Huldreich Zwingli kein eigenständiges Werk, das sich mit dem Todesverständnis oder der Problematik des Sterbens als solcher auseinandersetzt. Jedoch thematisiert er diese Fragen immer wieder, häufig in Zusammenhang mit seinem Schuld- und Sündenverständnis.

In der Predigt *Die Klarheit und Gewissheit und Untrüglichkeit des Wortes Gottes*⁵⁸ von 1522 erklärt er den Tod als Folge des Sündenfalls. Es habe sich damit erfüllt, was der Schöpfer in aller Deutlichkeit und mahnend angekündigt hatte.⁵⁹ Die Ursächlichkeit der Verfehlung sowie deren Konsequenzen für Adam und Eva – und damit für die gesamte Menschheit – greift Zwingli wiederholt auf, unter anderem im *Kommentar über die wahre und falsche Religion*⁶⁰ von 1525.

Im geistlichen Sinne spricht Zwingli den Todesbegriff mehrfach in der *Auslegung und Begründung der Thesen oder Artikel*⁶¹ von 1523 an. Hierbei handelt es sich um eine erste Zusammenfassung der Theologie Zwinglis, fast

57) Leppin V., Zwingli (TRE 36, 2004, 793–809).

58) Zwingli H., Schriften, im Auftrag des Zwinglivereins hrsg. v. Thomas Brunschweiler und Samuel Lutz, 4. Bd., Zürich 1995, hier: Schriften 1, 101–154.

59) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 1, 119.

60) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 3, 31–452, hier 77–78. Ein weiteres Beispiel findet sich im Werk *Auslegung und Begründung der Thesen oder Artikel* von 1523 in: Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 2, 1–499, hier 35–37.

61) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 2, 1–499.

könnte man sagen um eine reformierte Dogmatik⁶². In Artikel 5 definiert er den von ihm theologisch verstandenen Begriff des Todes, wenn er schreibt: „Wenn nun als erstes der Tod – d.h. das Beraubtwerden der Möglichkeit, Gott zu schauen; das ist nämlich der wahre Tod – von uns genommen wird und damit die Sünde als Ursache des Todes, kann dies nur durch die Kraft des Lebens geschehen. Daher erkennen wir die Wirkung der göttlichen Barmherzigkeit darin, daß Gott uns, die wir vorher tot waren, durch seinen Sohn lebendig gemacht hat; denn dieser selbst ist das Leben.“⁶³ Vertieft wird diese Sichtweise in Artikel 16. Zunächst schildert Zwingli, dass die Furcht vor Gesetz und Tod von ihm abgefallen sei, nachdem er sich ganz auf Christus Jesus verlassen und in ihm allein sein Heil erkannt habe. Dann fährt er fort: „Die Furcht vor dem Tode fällt dahin, weil ich nach der Abtötung der Sünde, für die der Tod die Strafe ist, in Christus wieder auferstehe und lebendig bin; [...] Tod bedeutet in diesem Zusammenhang das Fehlen der Gnade Gottes; dieses aber ist Verdammnis.“⁶⁴ Auf das erlösende und befreiende Wirken Christi durch die Hingabe des eigenen Lebens – im Gegensatz zum sündigen und todbringenden Verhalten Adams – kommt der Reformator dann nochmals ausführlich zu sprechen im *Kommentar über die wahre und falsche Religion*.⁶⁵ Typologisch stellt er darin dem alten Adam den neuen gegenüber.

Zu konkreten Fragen eines leiblichen Sterbens beziehungsweise Todes nimmt Huldreich Zwingli ebenfalls mehrfach Stellung, teilweise allerdings nur indirekt. In Artikel 40⁶⁶ der *Auslegung und Begründung der Thesen oder Artikel* erlaubt er das Verhängen der Todesstrafe. Grundsätzlich sei zwar das Tötungsverbot des Dekalogs einzuhalten, denn Gott wolle nicht den Tod des Sünders, sondern dass dieser sich bekehre und lebe. Jedoch müsse in begründeten Ausnahmefällen anders entschieden werden, vor allem bei schwer wiegenden Gefährdungen der Gemeinschaft. Im gleichen Artikel geißelt er einen Sonderfall staatlich erlaubten Tötens, nämlich das Kriegführen um Sold. Er bezeichnet es als „unmenschliche, schamlose und sündhafte Sache“ und kommt zu dem Schluss, dass die Beteiligten „an allen Totschlägen, die darin begangen werden, schuldig sind.“⁶⁷

1524 erscheint die bedeutendste sozialkritische Schrift des Reformators mit dem Titel: *Wer Ursache zum Aufruhr gibt*⁶⁸. Unter ihrem prägenden Einfluss auf den Stadtrat erfolgt zum Beispiel wenige Wochen später die Aufhebung der Zürcher Klöster. Im Kapitel über „die Fürsten, Mächtigen und Reichen dieser Welt“ hält er ihnen vor, sie würden Gott belügen und glauben, mit dem Tod

62) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 2, 9.

63) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 2, 41.

64) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 2, 94.

65) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 3, 117–119.

66) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 2, 381–384.

67) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 2, 384.

68) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 1, 331–426.

ein Bündnis geschlossen zu haben. Dieses werde sich allerdings als trügerisch erweisen.⁶⁹ Die Stelle zeigt als einzige eine Personifizierung des Todes.

Zu den berühmtesten Werken Huldreich Zwinglis zählt das erstmals 1552 veröffentlichte *Pestlied*⁷⁰. Lange Zeit nahm die Forschung an, es handle sich dabei primär um eine autobiographische Verarbeitung des eigenen Leidens. Die Behauptung Heinrich Bullingers in seiner Reformationsgeschichte von 1567, die Niederschrift sei um 1519/1520 erfolgt, stützte diese These.⁷¹ Vermutlich wurde das Lied jedoch erst um 1525 verfasst. Thomas Brunnschweiler versucht daher in seiner Interpretation, den Text nicht ausschließlich historisch, sondern auch allegorisch zu verstehen. Hinter den Bildern von Krankheit und Genesung würde sich dann der Kampf Zwinglis um die Berufung als Erneuerer und die tödliche Bedrohung des Werkes durch seine Feinde zeigen. Die Heilung ließe sich als göttliche Bestätigung des eigenen Wirkens sehen.⁷²

Aus einem tiefen Gottvertrauen heraus willigt der Beter im *Pestlied* in sein ihm unbekanntes Geschick ein, denn er weiß, dass selbst der Tod nur zu seinem Besten dienen würde. „Wilt du dann glych | tod haben mich | in mitz der tagen min, | so soll es willig sin. | Thûn, wie du wilt; | mich nüt befilt.“⁷³ Von Bedrängnis befreien und zum Erfolg führen kann einzig göttliche Gnade, nicht eigenes Bemühen, denn „mit gnad, | die gwuß erlöst | ein yeden, der | sin hertzlich bgär | und hoffnung setzt | in dich“.⁷⁴

Interessant erscheinen auch die Äußerungen Zwinglis 1530 in *Die Vorsehung*⁷⁵ zur Sterblichkeit von Kindern. Ihr früher Tod sei ein Zeichen der besonderen Erwählung Gottes, denn ihr Sterben verhindere, dass sie zur Sünde fähig würden.⁷⁶ Da Christus durch seinen Tod die Erbsünde gesühnt habe, könnten sie, die Schuldlosen, durch keinerlei Verfehlungen von Gott getrennt sein. Es stehe fest, „daß der Tod von Kindern der Gläubigen ein Zeichen der göttlichen Erwählung und der Berufung zur Herrlichkeit der Seligen ist; sie werden nämlich dahingerafft, damit nicht die Böswilligkeit ihre Seelen verderben kann.“⁷⁷ Zwingli befürwortet zwar die Kindertaufe, hält sie aber nicht für unbedingt nötig, da die Kirche im Sakrament nur eine vorherige göttliche Erwählung bestätige. In der Schrift *Rechenschaft über den Glauben*⁷⁸ (1530) schreibt er: „Daher bringt die Taufe die Gnade nicht mit sich, vielmehr wird der Kirche damit bezeugt, dass sie dem Täufling zuteil geworden ist.“⁷⁹ Der

69) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 1, 388.

70) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 1, 3–11.

71) Jenny M., Luther-Zwingli-Calvin in ihren Liedern, Zürich 1983, 205.

72) Vgl. dazu Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 1, 3–4.

73) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 1, 6.

74) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 1, 8.

75) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 4, 133–279.

76) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 4, 241–243.

77) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 4, 242.

78) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 4, 93–131.

79) Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 4, 115.

Widerspruch zur katholischen Lehre, die fordert, „dass kleine Kinder gleich vom Mutterleibe weg zu taufen sind“⁸⁰, ist offensichtlich.

Insgesamt prägt ein starker Glaube an die Vorhersehung des Todesbildes Huldreich Zwinglis. Durch die Schuld Adams und Evas in die Welt gekommen, steht der Tod für die Gottesferne und lässt sich nur im Glauben überwinden. Zwar bleibt das Sterben eine Notwendigkeit, doch wird ihm der Schrecken genommen im Vertrauen auf das Erlösungswirken Christi und damit die Gnade Gottes.

Die katholische Position

Nach einer Phase der Schwäche und Unsicherheit gelingt es der katholischen Kirche, bedingt auch durch die Einsicht in die eigene Reformbedürftigkeit, ihre Strukturen wieder zu festigen. Sinnfälliges Zeichen dieses Erstarkens ist das Trienter Konzil (1545–1563)⁸¹. Papst Paul III., der es als Reaktion auf die Reformation einberuft, zählt unter anderem die Überwindung der religiösen Spaltung sowie die Kirchnerneuerung zu dessen wichtigsten Aufgaben. Nach Abschluss der Versammlung werden zu diesem Zweck ein katholischer Katechismus (1566), das Römische Brevier (1568) und das Römische Messbuch (1572) herausgegeben.⁸² Angesichts der protestantischen Herausforderungen stärken solche Festlegungen zwar einerseits die konfessionelle Identität, führen aber andererseits auch zu strengen Abgrenzungen.

Die Teilnehmer der 5. Sitzung verabschiedeten am 17. Juni 1546 ein Dekret über die Ursünde. Darin sprechen sie die katholischen Positionen zum Todesverständnis erneut klar aus, stellen sich also gänzlich in die mittelalterliche Tradition. Mit dem Anathema belegt das Konzil unter anderem all jene, die leugnen, dass Adam „die Heiligkeit und Gerechtigkeit [...] verloren und sich [...] den Zorn und die Ungnade Gottes und deshalb den Tod zugezogen hat, [...] und mit dem Tod die Knechtschaft unter der Gewalt dessen, ‚der‘ danach ‚die Herrschaft des Todes innehatte, das heißt des Teufels‘“⁸³. Der selben Strafe verfällt, wer behauptet, dass Adam „‚nur den Tod‘ und die Strafen ‚des Leibes auf das ganze menschliche Geschlecht übertragen [habe], nicht aber auch die Sünde, die der Tod der Seele ist‘“⁸⁴.

Seitens der katholischen Kirche stellen die Definitionen des Konzils von Trient einen Abschluss der Entwicklung eschatologischer Fragen dar. Das dort formulierte Todesverständnis bildet zugleich die Grundlage der späteren Lehrentwicklung.⁸⁵

80) Denzinger (wie Anm. 31), 500, Nr. 1514.

81) Jedin H., *Ursprung und Durchbruch der Katholischen Reform bis 1563* (HKG[II] 4, 1967, 451–520).

82) Denzinger (wie Anm. 31), 494.

83) Denzinger (wie Anm. 31), 499, Nr. 1511.

84) Denzinger (wie Anm. 31), 499, Nr. 1512.

85) Wilhelm-Schaffer (wie Anm. 30), 39.

Bilder des Todes – Zur Verwendung von Initialen im Buchdruck

Die Verwendung figürlicher Initialen bis zum 16. Jahrhundert

Schon für das 4. Jahrhundert lassen sich lateinische Handschriften belegen mit vergrößerten Anfangsbuchstaben der Kolumnen.⁸⁶ Ab dem 6. Jahrhundert ersetzen immer häufiger Fische und später Vögel bestimmte Buchstabenteile. Für diese zunehmende Ausgestaltung waren zwei Voraussetzungen notwendig: zum einen die Verlagerung der Textvermittlung vom (antik) Mündlichen zum (mittelalterlich) Schriftlichen, zum anderen der Leserwechsel vom vortragenden Sklaven der Antike zum Buchbesitzer des Mittelalters.⁸⁷

Bereits im Gellone-Sakramentar⁸⁸ (um 755–787) sind neben Motiven der Flora und Fauna figürliche Darstellungen zu finden, so zum Beispiel Jesus, Maria und verschiedene Engel. Sie markieren nicht mehr nur einen Textanfang, sondern sind bereits dekoratives Beiwerk. Später übernehmen die Buchstaben verstärkt erzählende Aufgaben. Der Leser soll im Sprachfluss innehalten und das jeweilige Bild betrachten.

Der Renaissance bleibt es vorbehalten, ein neues, anatomisches Bildkonzept der Initialen zu entwickeln. Zu den Höhepunkten zählt zweifelsohne das Alphabet von Geofroy Tory (um 1480–1533), der versucht, die Größenverhältnisse der Buchstaben zu denen des menschlichen Gesichts und Körpers in Beziehung zu setzen.⁸⁹ Hans Holbein hingegen sieht den Schwerpunkt seiner Arbeit im Inhalt: Er schafft mit seinem Totentanz einen in seiner thematischen Geschlossenheit äußerst beeindruckenden Zyklus makaberer Bilder.⁹⁰ Zeigen spätgotische, oft noch nach Handschriftenvorlagen gestaltete Initialen zumeist stilisierten floralen Schmuck, biblische Szenen oder kleine Heiligen- und Prophetenbilder, so bringt die Renaissance auch Szenen aus der Mythologie, aus Sagen oder Heiligenleben hervor.⁹¹

Selten verwenden Drucker vollständige Alphabete, da einige Buchstaben entbehrlich sind (ein „I“ ersetzt das „J“, ein „V“ das „U“) oder nur wenig gebraucht werden („X“, „Y“). Hans Holbeins Werk bildet hier in seiner Geschlossenheit eine Ausnahme. Häufiger benutzte Initialen („C“, „D“, „E“, „V“) erscheinen hingegen teilweise mehrfach in einer Serie.

86) Mazal O., Initialen in Handschriften (LGB² 3, 1991, 611–615), 612.

87) Zur Verwendung von Initialen allgemein vgl. Kiermeier-Debre J. / Vogel F. F., Menschenalphabet. Nackte Models – Wilde Typen – Modische Charaktere, Marburg 2001, 131–143.

88) Kiermeier-Debre / Vogel (wie Anm. 87), 9, 65.

89) Kiermeier-Debre / Vogel (wie Anm. 87), 20–21.

90) Kiermeier-Debre / Vogel (wie Anm. 87), 18–20.

91) Wendland H., Initialen in gedruckten Büchern (LGB² 3, 1991, 615–617), 616.

Methodische Hinweise

Der anschließende Teil der Arbeit stellt verschiedene Todes- und Totentanz-initialen vor. Biographische Angaben zu den gestaltenden Künstlern (Entwurf, Ausführung) leiten, sofern bekannt, das jeweilige Kapitel ein. Es folgen Beschreibung und Interpretation der in Admont, Einsiedeln und Ottobeuren nachweisbaren Initialen. Ihre jeweiligen Quellen, Schriften verschiedenster Wissensgebiete, sind der VD 16-Signatur zu entnehmen. Abschließend wird versucht, das sich in den makaberen Bildern zeigende Todesverständnis zu erläutern. Die vom Verfasser erstellte Signatur einer Initiale gibt zunächst den Buchstaben selbst an, sodann den (unbekannten) Künstler.

Verschiedene Künstler

*Initialen von Hans Holbein**Das Totentanz-Alphabet*

Zu den großartigsten Werken Hans Holbeins zählt das Totentanzalphabet.⁹² Um 1523 entworfen, übertrug Hans Lützelburger die Vorzeichnungen auf 24 ungefähr 25 x 25 mm große Druckstöcke („J“ und „U“ fehlen). Im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel existiert ein Probedruck, auf dem sich der Formschneider mit den Worten „HAnns Lützel= | burger / form= | schnider ge= | nant Franck.“ verewigte.⁹³ Des Weiteren sind drei Flugblätter mit verschiedenen Bibelziten erhalten, zwei davon in deutscher, eines in lateinischer Sprache.⁹⁴ Sie weisen darauf hin, dass das Al-

92) Teile des folgenden Textes über die Schweizer Initialen wurden bereits 2005 aus Anlaß des 12. Internationalen Totentanzkongresses in Gent gedruckt. Vgl. Schwab OSB W., Totentanzinitialen im Schweizer Buchdruck des 16. Jahrhunderts (12. Congrès international d' études sur les Danses macabres et l' art macabre en général, Tome II, hrsg. v. d. Association Danses Macabres d' Europe, Gent 2005, 99–111), 101–107.

93) Rümelin Chr., Holbeins Formschneider (Hans Holbein der Jüngere. Akten des Internationalen Symposiums Kunstmuseum Basel, 26.–28. Juni 1997, hrsg. v. d. Direktion des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Basel 1999, 305–322), 308, Abb. 305; Petersmann (wie Anm. 5), 133; Kiening Chr., Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit, München 2003, 239, Anm. 5 (Inventarnummer: X.2228); 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, hrsg. v. H. Freytag und W. Frey [Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 77], Wiesbaden 2000, 137–202), 192–197.

94) Kiening (wie Anm. 93), 239, Anm. 5. Die deutschsprachigen Drucke befinden sich in Coburg und Karlsruhe, das lateinische Flugblatt in Oxford. Ein Abdruck der deutschen Bibelzitate, allerdings ohne Einleitung und Schluss, bei: Hoffmann K., Holbeins ‚Todesbilder‘. Laienfrömmigkeit im Todesbild der Vor- und Frührefo-

phabet zumindest nicht ausschließlich zur Buchillustration geschaffen worden war. Vielleicht transportiert es im Zusammenspiel mit den entsprechenden Texten vielmehr reformatorisches Gedankengut.⁹⁵

Eine Darstellung musizierender Skelette im „A“ (die Szene entspricht der Beinhausmusik in den Totentänzen) leitet das Alphabet ein, es endet mit dem jüngsten Gericht im „Z“.⁹⁶ Die beiden Initialen bilden den Rahmen für insgesamt 22 sterbende Standesvertreter. Deren Reihe lässt sich in drei Gruppen unterteilen. In der ersten, „B“ bis „K“, wechseln kirchliche Würdenträger mit männlichen und weiblichen Vertretern des hohen Adels: Papst, Kaiser, König, Kardinal, Kaiserin, Königin, Bischof, Herzog, Graf. Die zweite, „L“ bis „Q“, umfasst Mitglieder des geistlichen Standes und des Bürgertums: Pfarrer, Arzt, der Reiche, Mönch, Landsknecht, Nonne. Die dritte Gruppe, „R“ bis „Y“, bleibt ohne erkennbare Ordnung und zeigt vor allem Randexistenzen: Narr, Dirne, Säufer, Reiter, Waldbruder, Spieler sowie das Kind.

Hans Holbein verzichtete zwar darauf, die Buchstaben in die jeweiligen Szenen einzuarbeiten, vielmehr erscheinen sie aufgesetzt. Aber trotzdem lassen sich die Schriftzeichen nicht ohne weiteres auswechseln, denn sie sind zu sehr auf die Darstellungen abgestimmt.⁹⁷ Als Schrifttyp verwendete er die Renaissance-Antiqua, möglicherweise nach dem Vorbild des italienischen Werks *Divina Proportione* von Luca Pacioli. Falsch hingegen ist die von Hermann Zapf geäußerte Annahme, Holbein habe vielleicht Albrecht Dürers *Vnterweysung der Messung mit dem Zirckel und richtscheyt* als Vorlage benutzt, da diese erst 1525 erschien.⁹⁸ Auf Übereinstimmungen zwischen Buchstaben und dargestellten Motiven weist Frank Petersmann hin, allerdings nicht immer überzeugend und vielleicht auch unvollständig.⁹⁹

Das Totentanz-Alphabet in seinem Verhältnis zu den Simulachres

Das Totentanzalphabet konfrontiert die Sterbenden häufig direkt mit dem Tod, im Gegensatz zu einem späteren Werk Hans Holbeins, den *Simulachres*¹⁰⁰. Dort nehmen ihn einige Ständevertreter nicht einmal wahr, da er ver-

mation (Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge, hrsg. v. K. Schreiner, München 1992), 280.

95) Hoffmann (wie Anm. 94), 269.

96) Petersmann (wie Anm. 5), 135–136.

97) Zoega von Manteuffel K., Hans Holbein, der Zeichner für Holzschnitt und Kunstgewerbe, München 1920, 27–30.

98) Zapf H., Vom Formgesetz der Renaissance-Antiqua (Gutenberg-Jahrbuch 1953, Mainz 1953, S. 11–15), 14.

99) Petersmann (wie Anm. 5), 137: „B“ – Papst, „C“ – Caesar, „H“ – Hirte – Bischof, „M“ – Medicus, „O“ – ora – Mönch (?), „R“ – Narr (?), „W“ – Waldbruder (?). Denkbar wäre weiterhin „T“ – Trinker.

100) Les simulachres & HISTORIEES FACES DE LA MORT, AVTANT ELE gammet pourtraictes, que artifi-ciellement imaginées. A LYON, Soubz l'escu de COLOIGNE. M. D. XXXVIII.

kleidet oder aus ihrem Blickwinkel nicht sichtbar ist.¹⁰¹ Der Tanz oder die tänzerische Bewegung spielt kaum noch eine Rolle.¹⁰²

Den Todgeweihten beider Todesdarstellungen sind Bibelstellen beigefügt. Teils stimmt deren Zuordnung bei den jeweiligen Ständevertretern überein¹⁰³, teils änderte Hans Holbein sie kritisch oder satirisch ab. So kommt es, dass zum Beispiel dieselbe Bibelstelle für den Abt der Todesbilder und den Narren des Alphabets oder den Prediger und den Säufer verwendet wird.¹⁰⁴ Vielleicht eröffnen sich hier zukünftig andere Interpretationsmöglichkeiten.

Eine direkte gestalterische Übereinstimmung der Ständevertreter in den *Simulachres* mit jenen im Totentanzalphabet ist kaum feststellbar. Einzig die Bischöfe zeigen deutliche Ähnlichkeit.¹⁰⁵ Mehr oder minder weitläufig miteinander verwandt, oft nur in kompositorischen Details, erscheinen Beinhausmusik, Kaiser, Kardinal, Herzog, Graf, Arzt, der Reiche, Nonne und Säufer. Keinerlei Gemeinsamkeiten weisen die Könige auf. Die Dirne fehlt gänzlich in den *Simulachres*, der Narr erscheint nicht selbstständig, sondern als verkleideter Tod im Bild der Königin.

Nicht zuletzt sei noch ein wirtschaftsgeschichtlich interessantes Detail angemerkt, das zeigt, welche intensive Kontakte die verschiedenen protestantischen Verleger untereinander pflegten. Die Initialen Hans Holbeins lassen sich im Buchdruck erstmals 1524 in Basel bei Bebel und Cratander belegen.¹⁰⁶ 1526 erscheinen die „A“, „E“, „K“ und „M“ bei Wolfgang Köpfel in Straßburg.¹⁰⁷ 1531 sind „E“ und „M“ wieder „zurückgekehrt“ und bei Johann Bebel nachzuweisen.¹⁰⁸

Die Biographie von Hans Holbein

Der Maler und Graphiker Hans Holbein wird um 1498 in Augsburg als Sohn des gleichnamigen Vaters geboren.¹⁰⁹ 1515 lässt er sich, zusammen mit seinem Bruder Ambrosius, erstmals in Basel nachweisen. In den frühen 1520er Jahren schafft der Künstler eine große Zahl bedeutender kirchlicher Gemälde, unter anderem den berühmten „Christus im Grabe“. Aber auch das graphi-

101) Zum Beispiel Papst und Kaiser oder Kaiserin und Pfarrer.

102) Hammerstein R., *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern / München 1980, 92–93.

103) „A“ – Beinhausmusik, „C“ – Kaiser, „D“ – König, „E“ – Kardinal, „G“ – Königin, „K“ – Graf, „N“ – der Reiche, „Q“ – Nonne, „V“ – Reiter, „Y“ – Kind sowie „Z“ – Jüngstes Gericht.

104) Vgl. R-Hol sowie T-Hol.

105) Holbein d. J. H., *Totentanz*, Wiesbaden 2003, 69.

106) Zum Beispiel N-Hol in VD 16: B 4178.

107) A-Hol, E-Hol, K-Hol, M-Hol in VD 16: B 2575.

108) E-Hol, M-Hol in VD 16: P 3758.

109) Nagler G. K., *Holbein, Hans* (Neues allgemeines Künstler-Lexikon 7, 21906, 50–64), 50–64; His-Heusler E., *Holbein* (SKL 1, 1905, 74–82); Schmid H. A., *Holbein* (ALBK 17, 1924, 335–365); Reinhardt H., *Holbein Hans d. J.* (NDB 9, 1972, 515–520).

sche Talent tritt bereits mit historischen, mythologischen und religiösen Motiven deutlich in Erscheinung. Im Herbst 1526 reist er nach England, wo ihn Thomas Morus auf Empfehlung des Erasmus von Rotterdam empfängt und fördert. Nach seiner Rückkehr 1528 erwirbt er zwar in Basel ein Haus, ab 1532 hält er sich dann aber, mit kurzen Unterbrechungen, ständig in England auf und tritt 1536 in die Dienste König Heinrichs VIII. Im Oktober 1543 stirbt der Künstler in London an der Pest.

Viele Fragen zum Leben Hans Holbeins bleiben letztlich ungeklärt. Eine der wichtigsten betrifft sein Verhältnis zur Reformation. Dieser Aspekt ist deshalb interessant, weil die Totentanzinitialen häufig als Ausdruck seiner religiösen Orientierung gesehen werden (vor allem die Papst-Initiale „B“, die das Kirchenoberhaupt mit einem Teufel zeigt). Mit einer gewissen Selbstverständlichkeit behaupten manche Autoren, er habe sich dem neuen Glauben angeschlossen.¹¹⁰ Diese Annahme hinterfragt, soweit mir bisher bekannt, erstmalig Hans Reinhardt¹¹¹. Er weist vor allem auf die zahlreichen, in den 1520er Jahren entstandenen „altkirchlichen“ Werke des Künstlers hin. Noch 1528 habe er zum Beispiel im Auftrag des katholischen Domkapitels die Orgelflügel des Basler Münsters bemalt. In diesem konfessionellen Zusammenhang verdient die Beziehung des Künstlers zu Thomas Morus¹¹² besondere Aufmerksamkeit. Es ist nur schwer vorstellbar, dass der überzeugte Reformationgegner und spätere Märtyrer ausgerechnet einen Protestantens derart gefördert haben sollte. Immerhin „führte [Morus] die Feder in Heinrich VIII. Schrift «Verteidigung der sieben Sakramente» [1521/22] und verfasste unter dem Pseudonym W. Ross die Antwort auf die Entgegnung Luthers [1523].“¹¹³ Letztlich muss die Frage der konfessionellen Orientierung des Künstlers zur Entstehungszeit der Totentanzinitialen offen bleiben, ein Übertritt zur neuen Lehre ist erst 1530 zu belegen.¹¹⁴

Hans Holbein zählt mit Albrecht Dürer zu den bedeutendsten Künstlern der deutschen Renaissance, seine Werke gelangten zu europäischem Ruhm. Neben der Portraitmalerei belegt vor allem die Graphik noch heute seine überragenden Fähigkeiten. Die kirchlichen Arbeiten sowie die Gebetbuch-

110) Zum Beispiel His-Heusler (wie Anm. 109), 78; Alfred Lichtwark schreibt 1897 über das Bild *Der Papst* in den *Simulachres*: „Die Szene des Totentanzes, bei der die Teufel auf die Seele des Papstes warten, konnte sich nur ein Protestant erlauben“. Zitiert nach: Sörries (wie Anm. 11), 141.

111) Reinhardt H., Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins des Jüngeren (ZAK 34, 1977, 229–260), 242.

112) Danksagmüller F., More (BBKL 6, 1993, 111–114).

113) Danksagmüller (wie Anm. 112), 112.

114) Vgl. Sörries (wie Anm. 11), 141. Leider wurde mir zu spät bekannt, dass sich Frank Schönfeld 1992 in einer bis heute unpublizierten Magisterarbeit mit der Konfessionsfrage bei Hans Holbein auseinander setzte. Seine Forschungsergebnisse können daher an dieser Stelle nicht mehr berücksichtigt werden. Schönfeld F., Hans Holbeins „Bilder des Todes“ und die Tradition der Totentänze, Mag. masch., Göttingen 1992.

und Bibelillustrationen „gehören zum Schönsten, was die deutsche Kunst hervorgebracht hat“¹¹⁵.

Die Biographie von Hans Lützelburger

Hans Lützelburger, genannt Franck, lässt sich biographisch kaum fassen.¹¹⁶ Vielleicht wurde er in Lützelburg bei Augsburg geboren, möglicherweise stammt er jedoch aus der gleichnamigen elsässischen Herrschaft oder dem Herzogtum Luxemburg.¹¹⁷ Gegen Ende des Jahres 1522 ist er in Basel nachweisbar, wo er kurz vor dem 23.6.1526 stirbt. Seine Konfession bleibt unbekannt, allerdings schuf er, zusammen mit Hans Holbein, einige reformatorische Holzschnitte, dürfte der neuen Lehre also zumindest nahe gestanden haben.

Der Künstler zählt zu den bedeutendsten und produktivsten Formschneidern im 16. Jahrhundert. Seine Todesbilder in den *Simulachres* des Hans Holbein und das Totentanzalphabet werden wegen der erstaunlichen Qualität ihrer Ausführung als vollkommene Holzschnidekunst bezeichnet.¹¹⁸

115) Reinhardt (wie Anm. 109), 515–520.

116) Hieronymus F., Lützelburger (NDB 15, 1987, 488–489); Koegler H., Lützelburger (ALBK 23, o.J., 453–455); Rümelin (wie Anm. 93), 305–322; Nagler G. K., Lützelburger (Neues allgemeines Künstler-Lexikon 9, ²1907, 87–102). Naglers Beitrag im Künstlerlexikon enthält zahlreiche Verweise auf Primärquellen des Totentanzalphabets, die jedoch nicht immer zuverlässig bzw. teilweise sehr allgemein gehalten sind.

117) Hieronymus (wie Anm. 116), 488.

118) Koegler (wie Anm. 116), 454.

Initialen, die in den Klöstern Admont, Einsiedeln und Ottobeuren nachzuweisen sind



Initiale „A“ – Musizierende Skelette (Beinhausmusik)
 Signatur: A-Hol / VD 16: B 2575

Drei Skelette laufen musizierend von links nach rechts. Das erste schlägt eine Pauke – als Schlegel benutzt es einen Knochen – und bläst gleichzeitig auf einer Trompete.¹¹⁹ Vom Schädel herab bis zum Boden hängt ihm ein Leichentuch. Das zweite spielt ebenfalls Trompete. Sie ist mit ein Wappentuch (?) geschmückt. Verschiedene Schädel und Knochen sind im rechten Vordergrund sichtbar.

Die drei musizierenden Toten erinnern an die klassische Beinhauszene mittelalterlicher Totentänze. Variiert und erweitert erscheint das Motiv in den *Simulachres*.¹²⁰ Im Alphabet leiten die Musikanten nicht nur den makaberen Reigen der Sterbenden ein, sondern bilden zugleich einen Teil der Rahmenhandlung, die im Jüngsten Gericht, dem „Z“, endet. Auf geschickte Weise verbindet Hans Holbein die Buchstabenfolge so mit der Aussage des Bildes.

Im Flugblatt von 1523/24 vertiefen zwei Bibelzitate die Botschaft. Auf die Erlösung der Menschheit weist der Korintherbrief hin: „Denn wie in Adam alle sterben, so werden in Christus alle lebendig gemacht werden.“¹²¹ Vor der Auferstehung am Jüngsten Tag steht allerdings der in der Offenbarung des Johannes vorhergesagte, an Himmelszeichen erkennbare Weltuntergang. Nach dem Schall der vierten Posaune ruft ein Adler: „Wehe! Wehe! Wehe den Bewohnern der Erde!“¹²², und kündigt damit weitere Schrecken an.

119) Vgl. die Interpretation der Instrumente zur Beinhauszene in den *Simulachres* bei: Hammerstein (wie Anm. 101), 93–95; zur Handpauke: a.a.O., 137 (Edelfrau); Goette A., Holbeins Totentanz und seine Vorbilder, Straßburg 1897, 183–184.

120) Holbein (wie Anm. 105), 55.

121) 1 Kor 15,22; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.

122) Offb 8,13; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.

Das Zitat des Korintherbriefs könnte für die Interpretation der Initialen von besonderer Bedeutung sein, stellt es doch die Hoffnung auf Erlösung an den Anfang des makaberen Reigens! Im Kontext des Totentanzes diskutiert erstmalig Imke Lüders die Aussicht auf eine Auferstehung.¹²³ In den Toten sieht sie zugleich die heilsgeschichtliche Zukunftserwartung bildlich formuliert, basierend auf der Auferweckungsszene des Volkes Israel bei Ezechiel¹²⁴. Lüders vermutet 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.



Initiale „C“ – Der Kaiser

Signatur: C-Hol / VD 16: A 2843, P 3758

Zwei Skelette bedrängen den Kaiser aggressiv.¹²⁵ Das rechte nimmt ihm von hinten die Krone vom Kopf. Der Monarch versucht, das linke wegzustoßen, dramatisch biegt er ihm den Schädel zurück. Im Vordergrund liegen Reichsapfel und Szepter auf dem Boden, ein Hinweis auf den aussichtslosen bzw. bereits verlorenen Kampf. Bemerkenswert wirkt die künstlerische Gestaltung der Initiale. Der Monarch nimmt den Bogen des „C“ auf und krümmt sich in ähnlicher Weise.

Das Motiv des Kaisers beinhaltet keine erkennbare Kritik an seiner Person. Vielmehr scheint Hans Holbein mit ihm eine der möglichen Reaktionen auf die Begegnung mit dem Tod – den Kampf – zeigen zu wollen.

123) 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 [Im Kontext 19], Anif / Salzburg 2002, 97–129), 111–129; dies., Der Totentanz im Spannungsfeld zwischen Diesseits und Jenseits. Die Erweckungsvision des Propheten Ezechiel als neuer Forschungsansatz (SMGB 115, 2004, 35–64).

124) Ez 37,1–14.

125) Petersmann (wie Anm. 5), 144.

Das Flugblatt von 1523/24 nimmt das Bild eines baldigen Todes in zwei Zitaten des Buches Jesaja auf. Zu König Hiskija von Juda spricht der Prophet: „Bestell dein Haus; denn du wirst sterben, du wirst nicht am Leben bleiben.“¹²⁶ Schebna, dem Staatsschreiber und Palastvorsteher von Jerusalem, kündigt er in Gottes Auftrag an: „Dort wirst du sterben; dorthin kommen dann deine Prunkwagen [...]“¹²⁷



Initiale „E“ – Der Kardinal
 Signatur: E-Hol / VD 16: B 2575, P 3758

Der leicht gebeugte, feist wirkende Kardinal versucht, nach rechts zu fliehen, dreht allerdings zugleich seinen Kopf zu dem links neben ihm stehenden Skelett.¹²⁸ Dieses hält ihn mit beiden Händen am rechten Arm fest. Hinter dem Geistlichen steht ein zweiter, kaum sichtbarer Knochenmann, der eine Krücke hält.

In der Ikonographie des 16. Jahrhunderts symbolisiert sie die Armut. Angespielt wird in dem Bild offensichtlich auf den krassen Widerspruch zwischen dem asketischen Ideal der Kirche einerseits und dem Besitz- und Machtanspruch des Kardinals andererseits. Dessen Leibesfülle, am Gesicht erkennbar, illustriert das Problem zusätzlich. Wenig später greift Hans Holbein in den *Simulachres* das Motiv der Krücke im Bild des Papstes erneut auf.¹²⁹

126) Jes 38,1. Das Zitat erscheint willkürlich aus dem Zusammenhang gerissen, denn wenig später erbarnt sich Gott des weinenden Königs und verspricht ihm noch weitere 15 Lebensjahre (Jes 38,5); vgl. Hoffmann (wie Anm. 93), 280.

127) Jes 22,18; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.

128) Petersmann (wie Anm. 5), 183–184, 196–197.

129) Holbein (wie Anm. 105), 57.

Ähnlich kritisch wirkt das Bibelzitat des Flugblattes, es lautet: „Weh denen, [...] die den Schuldigen für Bestechungsgeld freisprechen und dem Gerechten sein Recht vorenthalten.“¹³⁰



Initiale „H“ – Der Bischof
 Signatur: H-Hol / VD 16: P 3758

Der Tod hält den sich sträubenden Bischof an dessen rechter Hand und zieht ihn nach links mit sich fort. Die Darstellung weist große Ähnlichkeit mit der in den *Simulachres* auf.¹³¹

Nicht leicht fällt die Interpretation der Szene hinsichtlich einer möglichen Kritik an der Amtsführung, da ein erläuternder Bildzusammenhang fehlt. Frank Petersmann weist auf ein ähnlich gelagertes Problem beim Bischof in den *Simulachres* hin.¹³² Es sei dort nicht eindeutig zu entscheiden, ob sich die Herde wegen seiner mangelnden Fürsorge oder wegen des Hirtenodes zerstreue. Wohl kann aber doch der Auffassung Petersmanns zugestimmt werden, der eine Vernachlässigung der geistlichen Aufgaben annimmt. Ein klärender Hinweis für beide Motive dürfte nämlich dem von ihm nicht beachteten, beigelegten Bibelzitat des Flugblattes zu entnehmen sein.¹³³ Dort heißt es im weiteren Kontext: „Weh den Hirten, die die Schafe meiner Weide zugrunde richten und zerstreuen – Spruch des Herrn. *Darum – so spricht der Herr, der Gott Israels, über die Hirten, die mein Volk weiden: Ihr habt meine Schafe zerstreut und versprengt und habt euch nicht um sie gekümmert. Jetzt ziehe ich euch zur Rechenschaft wegen eurer bösen Taten – Spruch des Herrn. [...] Ich werde für sie Hirten bestellen, die sie weiden, und sie werden sich nicht mehr fürchten und ängstigen und nicht mehr verloren gehen – Spruch des Herrn.*“¹³⁴

130) Jes 5,22–23; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.

131) Holbein (wie Anm. 105), 69.

132) Petersmann (wie Anm. 5), 200–204; Holbein (wie Anm. 105), 69.

133) Vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.

134) Jer 23,1–4; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280. Der Kursivdruck gibt hochdeutsch die von Hans Holbein zitierte Textstelle an.



Initiale „I“ – Der Herzog
 Signatur: I-Hol / VD 16: P 3758

Ein weibliches Skelett mit Haube steht hinter dem Herzog und fasst ihn mit der rechten Hand an der Schulter, mit der linken am Saum der Kleidung.¹³⁵ Der Adelige versucht zu fliehen. Seine Hände sind flehentlich wie zum Gebet gefaltet, so, als ob er um sein Leben bitten wolle. Von seinem Körper weitgehend verdeckt steht ein Sarg auf einer Bahre. Sichtbar sind deren vordere Tragegestange sowie ein Stück des Bahrtuches. Neben dem Kopf des Herzogs ist das Blatt einer Pflanze zu erkennen, vielleicht ein Symbol des Lebens und Wachstums.

Frank Petersmann fasst die Darstellung als eine typisierte Verhaltensweise in Todesgefahr auf, nämlich als ängstliches Bitten und Flehen um das eigene Leben.¹³⁶ So gesehen karikiert das Skelett mit Haube die Szene als weibisches Verhalten des Adelligen. Das Bibelzitat im Flugblatt spielt wieder allgemein auf das Sterben eines Herrschers an. In Gottes Auftrag spricht der Prophet Elija zu König Ahasja von Israel: „Vom Lager, auf das du dich gelegt hast, wirst du nicht mehr aufstehen; denn du musst sterben.“¹³⁷

135) Goette (wie Anm. 119), 185.

136) Petersmann (wie Anm. 5), 144.

137) 2 Kön 1,4. Nahezu textgleich: 2 Kön 1,16; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.



Initiale „K“ – Der Graf
 Signatur: K-Hol / VD 16: B 2575

Der Tod steht, leicht gebückt, links vom Grafen.¹³⁸ Mit seinem vorgeschobenen linken Bein und einem Dreschflügel bringt er den Adeligen rückwärts zu Fall. Dieser ist nicht mehr in der Lage, sein Schwert aus der Scheide zu ziehen. Das Skelett trägt die Kleidung eines einfachen Bauern, unter anderem einen markant hohen Hut.

In mehrfacher Hinsicht ist das „K“ im Alphabet des Hans Holbein bemerkenswert. Zunächst thematisiert es zeitgenössische Auseinandersetzungen zwischen herrschendem Adel und unfreier Landbevölkerung. Die Entstehung der Initialen (1523/24) fällt ungefähr zusammen mit der Zeit der Bauernkriege. Ein historisches Ereignis findet so, im klaren Gegensatz zum mittelalterlichen Bildprogramm, Eingang in den Totentanz. Bemerkenswert ist weiter, dass der Bauer nicht selbst als Vertreter seines bedeutenden und wichtigen Standes auftritt, sondern dass der Tod dessen Rolle übernimmt. Dies ist umso ungewöhnlicher, als der Landmann zum Grundbestand der Totentanzdarstellungen zählt.¹³⁹ Für das frühneuzeitliche Todesverständnis ist bedeutsam, dass sich ein Wandel in der Bewertung des Sterbens vollzieht. Der Tod wird nicht mehr ausschließlich als eine von Gott gewollte Folge des Sündenfalls von Adam und Eva bewertet, sondern auch als Ereignis, das in der Gewalt des Menschen liegt.

Den Bauern, in seinen ärmlichen Verhältnissen, tröstet das Psalmenzitat des Flugblatts, in dem es heißt: „Laß dich nicht beirren, wenn einer reich wird

138) Petersmann (wie Anm. 5), 138–139, 253–262; Goette (wie Anm. 119), 185.

139) Schulte (wie Anm. 19), 90–91, 97; Brigitte Schulte untersucht exemplarisch auf der Grundlage von 14 überlieferten spätmittelalterlichen Textzeugen die Kritik an den verschiedenen Standesvertretern. Der Bauer erfährt grundsätzlich eine positive Einschätzung, da er einerseits durch sein mühseliges Wirken die Ernährung der Bevölkerung ermöglicht, andererseits für den arbeitenden Menschen schlechthin steht (vgl. auch Gen 3,17–19).

und die Pracht seines Hauses sich mehrt; denn im Tod nimmt er das alles nicht mit, seine Pracht steigt nicht mit ihm hinab.“¹⁴⁰



Initiale „M“ – Der Arzt
 Signatur: M-Hol / VD 16: B 2575, P 3758

Der Arzt in typischer Standeskleidung steht vor einem Pult mit mehreren Büchern, eines davon ist aufgeschlagen.¹⁴¹ In der rechten Hand hält er ein Harnglas, das der Tod von hinten reicht, schaut es sich gegen das Kerzenlicht an und weist mit dem linken Zeigefinger darauf. Das Skelett schaut ihm über die linke Schulter. Rechts neben dem Knochenmann steht ein nur schwer erkennbares Fabelwesen.

Die Initiale ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Sie ironisiert zunächst den Beruf des Arztes. Er, dessen Aufgabe es ist, Krankheiten zu erkennen und zu heilen und damit das Sterben abzuwenden, bemerkt nicht, dass er selbst zum Opfer wird. Besondere Bedeutung für die Interpretation kommt dem Motiv des das Harnglas reichenden Todes zu. Das Bild kritisiert erstmals in der Medizingeschichte die tatsächliche Unwissenheit des Arztes. Ohne die Herkunft des Urins zu kennen, betrachtet dieser ihn und sucht wohl nach Zeichen des Todes – der bereits bedrohlich hinter ihm steht.¹⁴² In diesen Zusam-

140) Ps 49 (48), 17–18; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280. Der Kursivdruck gibt hochdeutsch die von Hans Holbein zitierte Textstelle an.

141) Petersmann (wie Anm. 5), 140–143; Schulte (wie Anm. 19), 78, 97; Holbein (wie Anm. 105), 97; Schäfer D., „Her artzt thut euch selber rat.“ Das Erkennen des Todes in der spätmittelalterlichen Medizin (Den Tod tanzen? Tagungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001, hrsg. v. R. Hausner und W. Schwab OSB [Im Kontext 19], Anif / Salzburg 2002, 269–290), 273; Goette (wie Anm. 119), 186, 190–191.

142) 1512, also nur 12 Jahre vor der Veröffentlichung des Totentanzalphabets, kritisiert der römische Arzt Clementius Clementinus als Erster die Harnschau grundsätzlich als Schwindel; vgl. Petersmann (wie Anm. 5), 141.

menhang dürfte auch das Fabelwesen einzureihen sein. Das aufgeschlagene Buch weist ironisch auf die Unkenntnis hin. Der Arzt kann nicht auf eigene Erfahrung zurückgreifen, sondern bedarf der Lektüre. Sebastian Brant formuliert dazu im *Narrenschiff* von 1494: „Der geht wohl heim mit andern Narrn, | Wer dem Todkranken beschaut den Harn | Und spricht: „Wart, bis ich dir verkünde, | Was ich in meinen Büchern find. | Dieweil er geht zu den Büchern heim, | Fährt der Sieche hin gen Totenheim.“¹⁴³

Gleichgültig, ob nun gebildet oder nicht, der Tod holt alle ab. Darauf weist das Bibelzitat des Flugblattes hin. Dort wird es zwar Jesus Sirach zugeschrieben, tatsächlich entstammt es allerdings dem Buch Kohelet. Der Prophet spricht: „Wie ist es möglich, dass der Gebildete ebenso sterben muß wie der Ungebildete? Da verdross mich das Leben. Denn das Tun, das unter der Sonne getan wurde, lastete auf mir als etwas Schlimmes.“¹⁴⁴



Initiale „N“ – Der Reiche

Signatur: N-Hol / VD 16: B 4178, P 3758

Der Reiche steht an einem Tisch und versucht, die zahlreichen dort liegenden Münzen vor dem Zugriff eines links von ihm stehenden Skelettes zu schützen.¹⁴⁵ Dieses greift mit einer Hand an die pelzbesetzte Mütze des Opfers, mit der anderen an dessen Schulter. Derart die Aufmerksamkeit auf sich ziehend, lenkt es von einem zweiten ab, das rechts unbemerkt Geld an sich nimmt.

Treffend charakterisiert das Flugblatt die Problematik, die Jesus am Beispiel der falschen Selbstsicherheit eines reichen Mann aufzeigt. „Du Narr! Noch in dieser Nacht wird man dein Leben von dir zurückfordern. Wem wird dann all das gehören, was du angehäuft hast?“¹⁴⁶

143) Zitiert nach: Petersmann (wie Anm. 5), 142.

144) Koh 2,16–17; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.

145) Petersmann (wie Anm. 5), 247.

146) Lk 12,20; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.



Initiale „Q“ – Die Nonne
 Signatur: Q-Hol / VD 16: P 3758

Ein als Mönch verkleidetes Skelett führt die Nonne nach rechts aus dem Bild. Dem Schicksal ergeben, mit gesenktem Kopf und einem Gebetbuch in der Rechten, folgt sie ihm. Eigenartig mutet es an, dass der Tod ihre linke Hand mit seiner rechten hält. So zwingt er sie geradezu, angedeutet in der Körperhaltung, unnatürlich schräg zu laufen. Bildzentral zeigt Hans Holbein, wie beide sich an der Hand fassen. Durch das „Q“ wirkt die Szene zusätzlich gerahmt und besonders betont.

Aus reformatorischer Sicht wohl auf religiöse Irrtümer will das Flugblatt mit folgendem Ausspruch hinweisen: „Manch einem scheint sein Weg der rechte, aber am Ende sind es Wege des Todes.“¹⁴⁷ Dieses Bibelzitat enthält eine zynische, scharfe Kritik am Klosterleben. Nach protestantischem Verständnis führt nämlich Christus alleine zu Gott, nicht jedoch die Ordensregeln der verschiedenen Gemeinschaften. Der heilige Benedikt hingegen hebt gerade ihre Bedeutung hervor, wenn er sagt: „Wer aber im klösterlichen Leben und im Glauben voranschreitet, dem weitert sich das Herz, und mit der unsagbaren Freude der Liebe eilt er voran auf dem Weg der Gebote Gottes.“¹⁴⁸ In anderem Zusammenhang findet übrigens das Zitat des Flugblattes auch bei ihm Verwendung. Im 7. Kapitel seiner Regel heißt es: „Mit Grund werden wir also belehrt, nicht unsern Willen zu tun; wir müssen nur beachten, was die Schrift sagt: ‚Es gibt Wege, die den Menschen recht scheinen, die aber am Ende in die Tiefe der Hölle hinabführen.‘“¹⁴⁹

147) Spr 14,12; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.

148) RB Prol 49; zitiert nach: Holzherr G., Die Benediktsregel. Eine Anleitung zu christlichem Leben, Freiburg 2005, 45.

149) RB 7,21; zitiert nach: Holzherr (wie Anm. 148), 133.



Initiale „R“ – Der Narr
 Signatur: R-Hol / VD 16: P 3758

Der Narr versucht, nach links zu fliehen, zugleich ringt er heftig mit einem rechts neben ihm stehenden Skelett. Er trägt eine Schellenkappe und hält in der rechten Hand einen Beutel, einer Geldkatze ähnlich.¹⁵⁰ Offensichtlich trägt er keine Unterwäsche, sein entblößtes Geschlecht ist deutlich zu erkennen. Im Vordergrund liegt eine Theatermaske (?), im Hintergrund steht eine Sanduhr. Der Tod trägt einen Kranz (Lorbeer oder Eichenlaub?) auf dem Schädel, seine Beine stecken in hohen Schaftstiefeln.

In den *Simulachres* fehlt eine eigenständige Figur des Narren, allerdings zieht der Tod, als Gaukler verkleidet, die Königin tanzend mit sich fort.¹⁵¹

Das Buch der Sprichwörter wird im Flugblatt mit dem Satz zitiert: „Er stirbt aus Mangel an Zucht, wegen seiner großen Torheit stürzt er ins Verderben.“¹⁵² Gemeint ist in diesem Zusammenhang der Ehebrecher, der sich auf eine andere Frau einlässt.¹⁵³ Die *Simulachres* gebrauchen den gleichen Text zur Charakterisierung des Abtes.¹⁵⁴ Vermutlich wird durch das sichtbare Geschlecht des Narren die ungezügelte Sexualität symbolisiert.

150) Zur Schellenkappe vgl. Hammerstein (wie Anm. 102), 137 (Königin).

151) Holbein (wie Anm. 105), 67.

152) Spr 5,23; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.

153) Vgl. auch die Gebote: „Du sollst nicht die Ehe brechen“ (Ex 20,14) und „Du sollst nicht nach der Frau Deines Nächsten verlangen“ (Ex 20,17).

154) Holbein (wie Anm. 105), 72; Hoffmann (wie Anm. 94), 268.



Initiale „S“ – Die Dirne

Signatur: S-Hol / VD 16: A 2843, P 3758

Mit hochgeschobenem Kleid sitzt die Dirne vor einem dünnen Baum.¹⁵⁵ Der untere Bogen des „S“ deutet wie ein Phallus auf den Unterleib. Von rechts greift ihr ein Skelett mit einer Hand zwischen die Beine, mit der anderen in den Ausschnitt. Es trägt einen hohen Hut, aus seinem Mund winden sich Würmer heraus. Rechts der beiden steht in gebückter Haltung ein weiterer Knochenmann, er trägt eine Sanduhr auf dem Rücken und dreht der Szene den Rücken zu. Hans Holbein deutet hier ironisch ein Schlüsselmotiv um: Aus dem Berufsattribut des Stundenglases wird ein Zeichen des Todes.¹⁵⁶ Das Motiv der Dirne (und des Reiters¹⁵⁷) fehlt in den *Simulachres*.

Für das „S“ des Flugblattes werden zwei alttestamentliche Zitate angeführt. Im Buch der Sprichwörter ist zu lesen: „Auch beim Lachen kann ein Herz leiden, das Ende der Freude ist Gram.“¹⁵⁸ Ijob wiederum macht sich Gedanken über das Schicksal der Frevler, die Gott lästern und trotzdem Wohlstand und hohes Alter erreichen. Nachdenklich stellt er fest: „Sie singen zu Pauke und Harfe, erfreuen sich am Klang der Flöte, *verbrauchen ihre Tage im Glück und fahren voll Ruhe ins Totenreich.*“¹⁵⁹ Trotzdem bleibt er dem Willen Gottes treu, wohl wissend, dass auch den Frevler eines Tages sein Schicksal ereilt.

155) Goette (wie Anm. 119), 187, 190.

156) Hoffmann (wie Anm. 94), 265, 267.

157) „V“; weder in Admont, Einsiedeln noch Ottobeuren bisher nachweisbar.

158) Spr 14,13; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.

159) Ijob 21,12–13; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280. Der Kursivdruck gibt hochdeutsch die von Hans Holbein zitierte Textstelle an.

Nebenbei sei angemerkt, dass auch der heilige Benedikt das Thema der Lust behandelt. Bei ihm heißt es unter anderem: „Hüten wir uns also vor böser Begierde, denn: Der Tod lauert an der Schwelle der Lust.“¹⁶⁰



Initiale „T“ – Der Säufer
Signatur: T-Hol / VD 16: P 3758

Mit vor Entsetzen geöffnetem Mund liegt der Säufer am Boden.¹⁶¹ In seiner rechten Hand hält er ein Blasinstrument, vermutlich eine Flöte. Ein links stehendes, weibliches Skelett hält ihn am rechten Unterschenkel, als wolle es ihm gleich den Schuh ausziehen. Ein männliches Skelett flößt dem Trinker gewaltsam einen Trank ein.

Das Flugblatt verweist erneut auf den Propheten Jesaja, den es hier wie folgt zitiert: „Weh denen, die das Böse gut und das Gute böse nennen, die die Finsternis zum Licht und das Licht zur Finsternis machen, die das Bittere süß und das Süße bitter machen.“¹⁶² Wer das Kapitel weiterliest, stößt auf die Konsequenz dieses Handelns, den Zorn Gottes, der die Berge erzittern und die Leichen wie Abfall auf den Gassen liegen lässt.¹⁶³ Die *Simulachres* kritisieren mit dem gleichen Text das Verhalten des Predigers.¹⁶⁴

Das Todesverständnis, das in den Initialen zum Ausdruck kommt

Hans Holbeins Initialen stehen an der Wiege einer neuen künstlerischen Ausdrucksform des Totentanzes. Ihr Schwerpunkt liegt nicht mehr nur in der Vermittlung der metaphysischen Annahme, jeder Mensch müsse einmal sterben auf Grund des stammelnerlichen Sündenfalles. Vielmehr nehmen sie den

160) RB 7,23–25, hier 7,24; zitiert nach: Holzherr (wie Anm. 148), 133.

161) Goette (wie Anm. 119), 189–190.

162) Jes 5,20; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.

163) Jes 5,25.

164) Holbein (wie Anm. 105), 86; Hoffmann (wie Anm. 94), 268.

Tod auch „innerweltlich“ wahr und lenken teilweise den Blick auf dessen konkrete Ursachen.

Der Künstler zeigt, dass der Tod im Leben verborgen gegenwärtig ist. Er erscheint gelegentlich sogar in der zeitgeschichtlich und sozial konkreten Umgebung des Betroffenen, für diesen jedoch nicht immer wahrnehmbar. Im Gegensatz dazu erkennt der Betrachter stets die Dramatik der Situation, er muss sich daher immer auch persönlich angesprochen fühlen. Wie bei einem Rollenspiel bezieht Holbein den Tod häufig in einem „metaphorischen Realismus“¹⁶⁵ als Begleiter oder als Ersatzmann in die jeweilige Szene mit ein. So tritt er zum Beispiel im „K“ als Bauer oder im „Q“ als Mönch verkleidet auf. Holbein gestaltet so den Augenblick des Übergangs, das eigentliche Sterben.

Moralisierende, den Leser direkt ansprechende Verhaltenskritik übt Hans Holbein mehrfach, nicht nur in den beigefügten Texten des Flugblattes, sondern auch bildlich. So wird dem Grafen („K“) der unterdrückte Bauer zum Verhängnis, der Trinker („T“) stirbt am Alkoholkonsum, die Dienste der Dirne („S“) nimmt ein Knochenmann als Kunde in Anspruch. Gerade die letzte Darstellung vermittelt übrigens eine interessante Ambivalenz: Der Tod kann zur Dirne kommen, wie sie ihn umgekehrt als tödliche Krankheit auch einem Freier zu bringen vermag.

Thematisierten frühere Totentänze den „todbringenden Tod“, so deutet Hans Holbein bildlich an, dass es häufig der Mensch ist, der den Menschen tötet. Als Beispiele seien erwähnt: die als Alte verkleideten „Tödin“ in der Initiale des Herzogs („I“), der Bauer, der den Grafen („K“) zu Fall bringt, oder der Mönch, der die Nonne („Q“) führt. Wenngleich sich hinter diesen Beispielen teilweise scharfe Standes-, Sozial- und Verhaltenskritik verbirgt, so hebt der Künstler die Ständehierarchie doch nicht auf. Im Gegenteil, die Ordnung der Gesellschaft bleibt strikt erhalten.

Zusammenfassend sei auf Konrad Hoffmann verwiesen, der das wegweisende Neue in einigen Totentanzinitialen „im aktuellen Zeitbezug, der substantiellen Textorientierung und der humanistischen Laienfrömmigkeit der alltäglichen Gewissensmodellierung“¹⁶⁶ sieht.

Initialen in der Nachfolge Hans Holbeins

Zur Künstlerfrage

Im Folgenden sollen Initialen verschiedener Alphabete vorgestellt werden, die mehr oder minder deutlich in der Tradition Hans Holbeins stehen. Bisher gelang es nicht, jene Künstler, von denen die Entwürfe stammen, oder die ausführenden Formschneider zu benennen.

165) Hoffmann (wie Anm. 94), 264.

166) Hoffmann (wie Anm. 94), 271.

*Initialen mit lateinischen Buchstaben**Der Künstler N. N. – 02*

Ein direkter Bezug der folgenden Initialen¹⁶⁷ zum Totentanzalphabet Hans Holbeins ist offensichtlich. Es handelt sich um Kopien, allerdings nicht unbedingt um detailgetreue. Vermutlich gab der Drucker und Verleger Christoph Froschauer¹⁶⁸ die Buchstaben in Auftrag, der Entstehungsort ist nicht bekannt.¹⁶⁹ Verwendung fanden sie spätestens ab 1543.



Initiale „A“ – Musizierende Skelette (Beinhausmusik)
Signatur: A-02 / VD 16: B 2624, G 1698, G 1723, J 769

Die Initiale der Beinhausmusik kopiert das „A“ von Hans Holbein (Signatur: A-Hol), jedoch in deutlich minderer Qualität.¹⁷⁰ So sind die Skelette weniger fein geschnitten, ebenfalls die in ihrer Zahl reduzierten Totenköpfe und Knochen des Vordergrunds. Stärker betont wirken allerdings die überdimensionierte Trompete des zweiten Knochenmannes sowie die Handpauke.

167) Schwab OSB (wie Anm. 92), 107.

168) Zur Geschichte der Offizin Christoph Froschauer und seiner Nachfahren vgl. Leemann-van Elck P., *Die Offizin Froschauer. Zürchs berühmte Druckerei im 16. Jahrhundert*, Zürich / Leipzig 1940, 68; Germann M., *Froschauer, Christoph* (LGB² 3, 1991, 68), 68.

169) Leemann – van Elck (wie Anm. 168), 175–176.

170) Leemann – van Elck (wie Anm. 168), 175–176; Wunderlich U. / Mörgeli Chr., *Zürcher Totentänze*, Düsseldorf 2001, 13; Schwab OSB W., *Totentanzinitialen nach Hans Holbein im Benediktinerstift Admont* (Totentanz aktuell N.F. 5, 2003, Heft 54, 10–12).



Initiale „B“ – Der Papst
 Signatur: B-02 / VD 16: G 1698

Die Initiale zeigt einen widerstrebenden Papst mit Tiara, den ein Skelett am Umhang (Pluviale?) nach rechts zieht.¹⁷¹ An das Kirchenoberhaupt klammert sich ein links unter ihm liegender Teufel mit ziegenähnlichem, gehörntem Kopf. Im Gegensatz zu Hans Holbein gestaltet der Künstler die seitenverkehrte Kopie weniger dramatisch, der Pontifex wirkt deutlich jünger und nicht so feist. Vom Buchstaben wird der Schädel eines zweiten Knochenmannes weitgehend überdeckt. Er scheint fast unbeteiligt im Raum zu stehen, statt sich, wie im Original, von hinten auf den Papst zu stürzen.

Auf Grund der deutlichen Nähe zum Original von Hans Holbein sei an dieser Stelle das entsprechende Zitat des Flugblattes angeführt, Teil eines Spottliedes auf den König von Babel. Jesaja spricht darin: „*Sie alle rufen dir zu: Auch du bist nun kraftlos geworden wie wir, jetzt bist du uns gleich. Hinabgeschleudert zur Unterwelt ist deine Pracht samt deinen klingenden Harfen. Auf Würmer bist du gebettet, Maden sind deine Decke.*“¹⁷²

171) Schwab OSB W., Weitere Totentanzinitialen nach Vorlagen von Hans Holbein (Totentanz aktuell N.F. 6, 2004, Heft 64, 9).

172) Jes 14,10–11; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.



Initiale „C“ – Der Kaiser

Signatur: C-02 / VD 16: B 2624, G 1698

Der Kaiser stellt eine weitere Kopie nach Hans Holbein dar, in Anlehnung an dessen „C“ (Signatur: C-Hol).¹⁷³ Die Initialen unterscheiden sich nicht nur qualitativ in der künstlerischen Ausführung. Der Nachschnitt gibt darüber hinaus das Motiv seitenverkehrt wieder.

Der Künstler N. N. – 03

Ein unmittelbarer Bezug der folgenden Initialen¹⁷⁴ zum Totentanzalphabet Hans Holbeins ist offensichtlich, es handelt sich um relativ detailgetreue Nachschnitte. Wahrscheinlich gab der Drucker und Verleger Christoph Froschauer die Buchstaben in Auftrag, der genaue Entstehungsort ist nicht bekannt.¹⁷⁵ Erstmals lässt sich die Verwendung für das Jahr 1525 belegen.

173) Schneeli G. / Heitz P. (Hrsg.), Initialen von Hans Holbein, Straßburg 1900, 13; Nr. XXXVIII (Tf. LXXVI).

174) Schwab OSB (wie Anm. 92), 107–108.

175) Leemann – van Elck (wie Anm. 168), 175–176.



Initiale „D“ – Der König

Signatur: D-03 / VD 16: B 2930, B 2931, Z 779

Große Ähnlichkeit mit dem Original von Hans Holbein zeigt die Initiale des Königs. Auf dem Rücken des Königs sitzt ein Skelett, das ihn zu Boden drückt. Der Herrscher schaut nach links, aufwärts zu einem zweiten, das einen hohen Hut mit Federn trägt. Ob ein Bezug zum Landmann des „K“ und damit zu den Unruhen des Bauernaufstandes besteht, lässt sich nicht belegen, ist allerdings durchaus möglich. Wenngleich qualitativ auch nicht ebenbürtig, wurde doch auf weitgehende Detailtreue zur Vorlage geachtet. Die Schädel des jeweils rechten Skeletts unterscheiden sich deutlich in der Feinheit ihrer Gestaltung.

Auf Grund der Nähe zu Hans Holbein seien an dieser Stelle die entsprechenden Bibelstellen des Flugblattes angeführt. Sie spielen auf den Tod eines Herrschers an. Der Prophet Jesus Sirach spricht: „Heute König, morgen tot!“¹⁷⁶ Im Buch der Weisheit heißt es über das Leben: „In Windeln und mit Sorgen wurde ich aufgezogen; *kein König trat anders ins Dasein. Alle haben den einen gleichen Eingang zum Leben; gleich ist auch der Ausgang.*“¹⁷⁷

176) Sir 10,10; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.

177) Weish 7,4-6; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280. Der Kursivdruck gibt hochdeutsch die von Hans Holbein zitierte Textstelle an.



Initiale „P“ – Der Landsknecht
 Signatur: P-03 / VD 16: B 2618, B 2931

Der Landsknecht kämpft gegen ein Skelett, das links von ihm steht, beide führen ein Schwert.¹⁷⁸ Mit dem rechten Arm holt der Soldat weit aus, um dem Tod einen tödlichen Hieb zu versetzen. Dieser verhindert den Streich, indem er zugleich die Waffenhand umklammert und den freien Arm selbst zum entscheidenden Angriff anhebt. Über der linken Schulter trägt der Knochenmann ein Leientuch. Hinter den Kämpfenden liegt ein Leichnam am Boden.

Auf den im Wortsinn lebensgefährlichen Beruf spielt das Zitat des Flugblattes mit den Worten des Psalms 89 an: „Wo ist der Mann, der ewig lebt und den Tod nicht schaut, der sich retten kann vor dem Zugriff der Unterwelt?“¹⁷⁹

Der Künstler N. N. – 04

Für die folgenden Initialen¹⁸⁰ ist eine Anleihe beim Totentanzalphabet und den 1538 erschienenen *Simulachres* Hans Holbeins anzunehmen, wenngleich es sich bei den Bildern nicht um Kopien handelt. Der Drucker und Verleger Christoph Froschauer gab die Buchstaben in Auftrag, der genaue Entstehungsort ist aber nicht bekannt.¹⁸¹ Erstmals lässt sich die Verwendung in den Jahren 1542/43 belegen.

Die Ständehierarchie ist aufgebrochen, die Königin erscheint am Ende der Buchstabenreihe. Abseits der Gesellschaft stehende Personen oder Gruppen (Bettler, Krüppel und andere) finden keine Berücksichtigung. Eine formale Zuordnung einzelner Buchstaben zu Bildern – bei Hans Holbein teilweise noch feststellbar – ist nicht möglich.

178) Schwab, Weitere Totentanzinitialen (wie Anm. 171), 9.

179) Ps 89,49; vgl. Hoffmann (wie Anm. 94), 280.

180) Schwab OSB (wie Anm. 92), 108–109.

181) Leemann – van Elck (wie Anm. 168), 180.



Initiale „F“ – Der Mönch
 Signatur: F-04 / VD 16: B 2624

Der tonsurierte Mönch, mit einem Rosenkranz in der linken Hand, versucht, dem Tod nach rechts zu entkommen.¹⁸² Einerseits schaut er sich entsetzt nach ihm um, andererseits deutet er mit dem Zeigefinger in die Fluchtrichtung. Von hinten greift der Flöte spielende Knochenmann mit der rechten Hand nach dem Skapulier und hält den Fliehenden fest.

Dass gerade der Ordensmann zu flüchten versucht, wirkt besonders bedenklich, da er sich in seinem geistlichen Leben auf das mögliche Lebensende hätte vorbereiten sollen. Der hl. Benedikt zählt diese Vorbereitung zu den Werkzeugen der geistlichen Kunst, wenn er mahnt, „sich täglich wachsam den Tod vor Augen [zu] halten.“¹⁸³

Den entsprechenden Initialen Hans Holbeins gleicht die Szene nur ansatzweise. Weder stimmt sie im Buchstaben überein – im Original zeigt das „F“ die Kaiserin – noch im Motiv. Den dortigen Mönch zieht der Tod mit sich fort. Die Flöte erinnert entfernt an das „A“ der Beinhausmusik, die Körperhaltung des Ordensmannes und des Skelettes verweisen auf das „E“ des Kardinals. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht zu verschiedenen Todesbildern in den *Simulachres*, am ehesten zum Mönch, allerdings wäre er seitenverkehrt gezeigt.¹⁸⁴ An die Äbtissin lässt der Rosenkranz in der linken Hand denken.¹⁸⁵

182) Leemann – van Elck (wie Anm. 168), 180–181; Schwab, Totentanzinitialen (wie Anm. 170), 10–12.

183) RB 4,47; zitiert nach: Holzherr (wie Anm. 148), 96.

184) Holbein (wie Anm. 105), 91.

185) Holbein (wie Anm. 105), 75.



Initiale „O“ – Der Landsknecht
 Signatur: O-04 / VD 16: B 2624, G 1698

Mit seiner Hellebarde kämpft der Landsknecht gegen ein rechts von ihm stehendes, siegesgewiss lächelndes Skelett.¹⁸⁶ Es hält mit der linken Hand die Waffe des Gegenübers fest, mit der rechten bohrt es sein Schwert in dessen Körper.

Der motivischen Vorlage von Hans Holbein, bei ihm ist es die Initiale „P“, entspricht die Darstellung kaum. Kontrahenten und Waffen wurden vertauscht, ebenso wurde die eigentliche Kampfhandlung verändert. Vergleichsweise fehlt es dem Bild an Dramatik und Ausdruckskraft. Im Originalalphabet zeigt das „O“ den Mönch.



Initiale „Q“ – Die Nonne
 Signatur: Q-04 / VD 16: B 2624, G 1698

186) Leemann – van Elck (wie Anm. 168), 180–181; Schwab, Totentanzinitialen (wie Anm. 170), 10–12.

Im „Q“ wird eine widerstrebende Nonne von zwei grinsenden Skeletten nach rechts geführt.¹⁸⁷

Zwar stimmen Inhalt und Buchstabe sowie die Bewegungsrichtung mit dem Totentanzalphabet von Hans Holbein überein, jedoch unterscheidet sich die Ausführung deutlich. Bei ihm folgt die Nonne fast ergeben einem einzelnen Knochenmann. Möglicherweise wurde das Bild der Äbtissin aus den *Simulachres* seitenverkehrt zu Grunde gelegt. Dies lassen die Haltung der Nonne und des führenden Skelettes sowie die Darstellung seines Kopfschmuckes vermuten.¹⁸⁸



Initiale „S“ – Die Königin
Signatur: S-04 / VD 16: B 2624

Von zwei lächelnden Skeletten wird die Königin nach links geführt.¹⁸⁹ Ihren Kopf dreht sie dem hinteren zu, das ihre Schleppe trägt. Das vordere hält in der Linken eine Sanduhr, mit der Rechten die Hand der Herrscherin.

Die Initiale ist eine Neuschöpfung. Im Alphabet von Hans Holbein findet man die Monarchin unter dem Buchstaben „G“, während das „S“ eine Dirne zeigt. Anregungen könnten jedoch den *Simulachres* entnommen sein. Wie dort der als Narr verkleidete Knochenmann hält das der Königin vorausgehende Skelett eine Sanduhr.¹⁹⁰ Das ihr folgende trägt die Schleppe wie bei der Kaiserin.¹⁹¹

187) Leemann – van Elck (wie Anm. 168), 180–181; Schwab, Totentanzinitialen (wie Anm. 170), 10–12.

188) Holbein (wie Anm. 105), 75.

189) Leemann – van Elck (wie Anm. 168), 180–181; Schwab, Totentanzinitialen (wie Anm. 170), 10–12.

190) Holbein (wie Anm. 105), 67.

191) Holbein (wie Anm. 105), 65.

*Initialen mit griechischen Buchstaben**Der Künstler N. N. – 08*

Für die folgenden Initialen ist ein Bezug zum Totentanzalphabet von Hans Holbein nur bedingt anzunehmen. Weder erscheint bei ihm das entsprechende Motiv, noch lässt sich eindeutig eine Gestaltungsvorlage nachweisen. Ein Ursprung der Buchstaben in Straßburg ist auf Grund der Herkunft des Druckes denkbar.

Schneeli und Heitz datieren das „K“ und das „II“ fälschlich in die 1530er Jahre.¹⁹² Die Buchstaben lassen sich jedoch bereits 1526 nachweisen.¹⁹³



Initiale „K“ – Der Koch (?)
 Signatur: K-08 / VD 16: B 2575

Nicht leicht ist die Darstellung eines nach links fliehenden Mannes zu interpretieren, möglicherweise könnte ein Koch oder ein Türke abgebildet sein.¹⁹⁴ Er trägt eine Pluderhose sowie eine turbanähnliche Kopfbedeckung und schaut in Richtung des Skelettes, das ihn nach rechts zieht. Vor ihm liegt auf dem Boden ein nicht zu deutender, runder Gegenstand.

192) Schneeli / Heitz (wie Anm. 173), 13.

193) Vgl. VD 16: B 2575.

194) Schneeli / Heitz (wie Anm. 173), 13; Nr. XXXVIII (Tf. LXXVII).



Initiale „Π“ – Der Tod mit einer Stundenuhr
 Signatur: Π-08 / VD 16: B 2575

Der Tod sitzt, in sich versunken, auf einer Trommel und schaut den Betrachter an.¹⁹⁵ In der Rechten hält er ein Stundenglas. Vor ihm auf dem Boden liegen die Schlegel und eine Flöte. Das über die rechte Schulter geschwungene Leichentuch wirkt bewegt und weht zur Seite, als würde ein kräftiger Wind blasen.

Der Künstler N. N. – 09

Wie für die vorhergehenden griechischen Initialen ist auch für die folgende eine Verwandtschaft zum Totentanzalphabet von Hans Holbein nur bedingt anzunehmen. Ein entsprechendes Motiv lässt sich nicht nachweisen, allerdings besteht eine gewisse Ähnlichkeit zwischen diesem Skelett und einem der Papst – Initiale „B“.¹⁹⁶

Der Ursprung des „Δ“ in Basel ist auf Grund der Herkunft des Druckes denkbar.

195) Schneeli / Heitz (wie Anm. 173), 13; Nr. XXXVIII (Tf. LXXVII).

196) Vgl. Petersmann (wie Anm. 5), 340 Nr. 2.



Initiale „ Δ “ – Das Mädchen
 Signatur: Δ -09 / VD 16: G 1760

Ein Skelett in gebückter Haltung zieht die junge Frau nach links.¹⁹⁷ Sie wehrt sich mit aller Kraft, die Haare wehen durch das Bild. Entsetzt wendet sie ihr Gesicht vom Knochenmann ab.

Das Todesverständnis, das in den Initialen zum Ausdruck kommt

Eine abschließende Interpretation der in der Holbein-Nachfolge stehenden Totentanzinitialen fällt aus verschiedenen Gründen schwer. Z. Zt. sind nur wenige Buchstaben bekannt, ein vollständiges Alphabet lässt sich bislang nicht nachweisen. So muss manche Annahme – trotz gewisser Wahrscheinlichkeit – (noch) Vermutung bleiben.

Bemerkenswert ist zunächst, dass Schriften – zumal biblische – aus den protestantischen Hochburgen Straßburg und Zürich überhaupt illustriert wurden. Dies lässt die häufig formulierte These einer generellen Bilderfeindlichkeit im kirchlichen Umfeld der Schweizer Reformierten zumindest fraglich erscheinen.

Die Künstler N.N. – 02 und N.N. – 03 kopierten offensichtlich Initialen Holbeins, eine abweichende Intention ihrer Arbeiten ist daher wenig wahrscheinlich. An griechischen Buchstaben der Künstler N.N. – 08 und N.N. – 09 sind bisher nur „K“, „Π“ und „ Δ “ bekannt, zu wenige für eine verlässliche Interpretation.

Aussagekräftiger erscheinen hingegen die Neuschöpfungen des Künstlers N.N. – 04. Obwohl nur vier Buchstaben nachgewiesen sind, lässt sich aus ihnen wohl doch einiges ablesen. Zunächst durchbricht der Holzschneider die traditionelle Ständereihe. Dies wird besonders an der Königin deutlich, die erst im „S“ auftritt, also fast schon am Ende des Alphabets. Möglicherweise spiegelt sich hierin die Kritik eines demokratisch gesinnten Schweizers an den adelig geführten Nachbarstaaten. Der Mönch hingegen begegnet uns im „F“

197) Schneeli / Heitz (wie Anm. 173), 13; Nr. XXXVIII (Tf. LXXVI).

bereits sehr früh. Bei Holbein steht an dieser Stelle die Kaiserin, noch vor dem Bischof. Eine solche Anordnung widerspricht prinzipiell dem mittelalterlichen Totentanzgedanken, der zwar die Gleichheit aller vor dem Tode betont, aber ebenso die gesellschaftliche Hierarchie aufrechterhält. Ein früheres Beispiel für eine solche Auflösung ist derzeit nicht bekannt.

Weiter fällt auf, dass ausgerechnet die beiden geistlichen Standesvertreter, Mönch und Nonne, zu fliehen versuchen, obwohl gerade sie sich im Ordensleben auf das Sterben hätten vorbereiten können. Die Königin hingegen fügt sich fast ergeben ihrem Schicksal.

Der Landsknecht versucht zumindest, den Kampf gegen den Tod aufzunehmen. Nach Huldreich Zwinglis Verständnis hat er auch allen Grund dazu, verurteilt der Reformator das weit verbreitete Söldnerwesen doch auf das Schärfste.¹⁹⁸

Mit gebotener Vorsicht soll noch auf das Nichtvorhandensein der Randgruppen verwiesen werden. Es wäre zumindest ein Vertreter wie der Narr, Bettler oder Krüppel zu erwarten gewesen. Vielleicht ist dieser Umstand so zu bewerten, dass eben nur jene dargestellt werden sollten, die den Tod in besonderer Weise fürchten müssen. Dies würde zum Beispiel das Fehlen des Kleinkindes erklären, das nach Zwingli deshalb so früh stirbt, weil es von Gott in besonderer Weise auserwählt ist.¹⁹⁹

Selbständige Initialen des Künstlers N. N. – 06

Zur Künstlerfrage

Unklar bleibt einstweilen, welcher Künstler die folgenden Initialen, hauptsächlich für Kölner Drucke, entwarf. Uli Wunderlich vermutet, „Anton Woensam dürfte das Totentanz-Alphabet spätestens damals (Anm. d. Verf.: 1549), wahrscheinlich bereits einige Jahre zuvor geschaffen haben.“²⁰⁰ Gegen diese Annahme spricht allerdings, dass Woensam bereits 1541 verstorben war.²⁰¹

198) Vgl. Art. 40 der *Auslegung und Begründung der Thesen oder Artikel* von 1523, in: Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 2, 381–384.

199) Vgl. *Die Vorsehung* von 1530, in: Zwingli (wie Anm. 58), Schriften 4, 242.

200) Wunderlich U., Totentanz-Initialen in Kölner Drucken (Totentanz aktuell N.F. 5, 2003, Heft 49, 6–7), 7.

201) Anton Woensam kommt vor 1500 vermutlich in Worms zur Welt. Sein Vater Jasper zieht mit der Familie um 1510 nach Köln, wo sich der Sohn 1517/18 erstmalig durch seine Holzschneidertätigkeit für den Buchdruck, 1528 dann urkundlich nachweisen lässt. Das graphische Wirken des Künstlers ist äußerst umfangreich. Zwischen 1520 und 1540 erscheint in Köln kaum ein Werk, das nicht zumindest teilweise von ihm illustriert ist. Für Quentel schafft er unter anderem den Kölner Stadtprospekt, der Kaiser Karl V. anlässlich seines Besuches in der Domstadt überreicht wird. Daneben arbeitet Woensam auch als Maler. Um 1541 stirbt der Künstler und hinterlässt drei Kinder. Vgl. Kisky H., Woensam (ALBK 36, o.J., 165–168).

Bisher konnte kein zu Lebzeiten des Künstlers entstandener Druck mit Totentanzinitialen nachgewiesen werden.

Initialen, die in den Klöstern Admont, Einsiedeln und Ottobeuren nachzuweisen sind

In den Stiftsbibliotheken von Admont, Einsiedeln und Ottobeuren lassen sich derzeit elf Totentanz- oder Todesinitialen des Künstlers N. N. – 06 belegen.²⁰² Im Gegensatz zu mittelalterlichen Darstellungen zeigen sie nicht ausschließlich sterbende Standesvertreter, sondern auch Verhaltensweisen, die den Tod bringen können, zum Beispiel den Streit beim Spiel oder die Jagd. Die Ständehierarchie ist aufgebrochen, der Papst folgt dem Kaufmann, Papst und Kaiser folgen dem Edelmann und der Edelfrau. Abseits der Gesellschaft stehende Personen oder Gruppen (Bettler, Krüppel und andere) finden keine Berücksichtigung. Eine formale Zuordnung einzelner Buchstaben zu Bildern – noch bei Hans Holbein zumindest teilweise feststellbar²⁰³ – ist nicht möglich.



Initiale „A“ – Der Kaufmann

Signatur: A-06 / VD 16: B 4735, C 5644, N 216

Von rechts betritt ein Hautskelett die Szene, das ein eigenartig wehendes Leichentuch über der Schulter trägt. In der erhobenen rechten Hand hält es eine Sanduhr, in der linken einen langen, lanzenähnlichen Pfeil, der auf das Herz des nach links vom Stuhl fallenden Kaufmanns zielt. Vornehm gekleidet, sitzt er hinter einem Tisch, auf dem einige Münzen liegen und auf dem eine Kanne, ein Becher und zwei Teller stehen. Linkerhand lässt sich eine Geldtruhe erkennen, im Vordergrund ein stehender Warensack.

Eine interessante Parallele zeigt sich zum biblischen Gleichnis von der falschen Selbstsicherheit des reichen Mannes. Bei Lukas heißt es: „Da sprach

202) Wunderlich (wie Anm. 200), 6–7. Bisher unpubliziert blieben „A“, „F“, „M“, „N“ und „T“.

203) Zum Beispiel „B“ für Bapst, „C“ für Cäsar (Kaiser), „M“ für Medicus (Arzt).

Gott zu ihm: Du Narr! Noch in dieser Nacht wird man dein Leben von dir zurückfordern. Wem wird dann all das gehören, was du angehäuft hast? So geht es jedem, der nur für sich selbst Schätze sammelt, aber vor Gott nicht reich ist.“²⁰⁴



Initiale „E“ – Die Würfelspieler

Signatur: E-06 / VD 16: B 7361, C 5644, K 1314

Vier Männer treffen sich zum gemeinsamen Glücksspiel an einem bildzentralen Tisch.²⁰⁵ Auf ihm befinden sich ein Krug, einige Münzen als Wetteinsatz sowie zwei Würfel. Am rechten Rand erscheint ein Hautskelett. Der Bauchschnitt ist deutlich erkennbar, das bewegte Leichentuch liegt auf der rechten Schulter. Auf den Zehenspitzen des rechten Fußes stehend, tritt der Tod mit dem linken Fuß gegen den Tisch. Den entsetzt aufspringenden Sterbenden würgt er mit beiden Händen. Alle Spieler schauen ängstlich in seine Richtung. Zwei von ihnen halten ein Schwert bzw. einen Dolch in der Hand. Sie richten die Waffen auf das Skelett. Unklar erscheint der Sinn dieser Geste: Einerseits könnte sie den verzweifelten Versuch der Gegenwehr zeigen, andererseits einen eskalierenden Streit zwischen den Spielern darstellen.

204) Lk 12,13–21, hier: Lk 12,20–21.

205) Wunderlich (wie Anm. 200), 6–7.



Initiale „F“ – Edelfrau

Signatur: F-06 / VD 16: S 10254

Drei vornehm gekleidete Personen beiderlei Geschlechts (?) stehen in freier Natur, vielleicht in einem Garten. Das tänzelnde Hautskelett trägt ein über der Schulter liegendes, am Rücken verknotetes Leichentuch und hält in seiner linken Hand eine Sanduhr. Mit der rechten packt es die vordere junge Frau am Kleid und zieht sie in Richtung des linken Bildrandes hinter sich her. Den rechten Arm streckt sie abwehrend in die Höhe, die linke Hand greift Halt suchend in die Leere. Im Hintergrund blickt die zweite Frau entsetzt auf die Szene, der Mann (?) wendet sich entweder erschrocken ab oder bekommt das dramatische Ereignis gar nicht mit. In der vorliegenden Initiale trennt das „F“ Leben und Tod bildlich und räumlich, es steht zwischen dem Skelett und der Sterbenden.



Initiale „G“ – Der Edelmann (Offizier?)
 Signatur: G-06 / VD 16: C 5644, H 3967, S 10254

Ein Edelmann (Offizier?) reitet vor hügeliger Landschaft nach rechts, in der rechten Hand hält er einen gezogenen, himmelwärts gerichteten Degen.²⁰⁶ Großen Schrittes läuft der Tod mit geschulterter Hellebarde vor dem Pferd, sein Opfer und er scheinen sich anzuschauen. Zwei Soldaten begleiten den Reiter zu Fuß, sie sehen das Hautskelett jedoch nicht. Der vordere hat den Bildrahmen bereits zum Teil verlassen, die Szene wirkt dadurch bewegter.

Verwiesen sei an dieser Stelle auf biblische Textstellen, die einen Fluchtversuch mit dem Pferd schildern. Im Buch Amos spricht der Herr zum Volk Israel: „Dann gibt es auch für den Schnellsten keine Flucht mehr, dem Starken versagen die Kräfte, auch der Held kann sein Leben nicht retten. Kein Bogenschütze hält stand, dem schnellen Läufer helfen seine Beine nichts, noch rettet den Reiter sein Pferd.“²⁰⁷ Und in Psalm 33 heißt es: „Dem König hilft nicht sein starkes Heer, der Held rettet sich nicht durch große Stärke. Nichts nützen die Rosse zum Sieg, mit all ihrer Kraft können sie niemand retten.“²⁰⁸

Der Komposition fehlt jegliche Dramatik. Ohne dass das Bild dadurch formal wesentlich verändert würde, könnte der Tod weggelassen oder durch einen Soldaten ersetzt werden. Ein mögliches Vergleichsbeispiel ist die Initiale „Q“ aus dem *MEMORIALE* der heiligen Brigitte von 1556, die eine deutliche motivische Verwandtschaft zeigt.²⁰⁹

206) Wunderlich (wie Anm. 200), 6–7.

207) Am 2,4–16, hier Am 2,14–15.

208) Ps 33,16–17.

209) *MEMORIALE* | *EFFIGIATVM LIBRORVM* | *PROPHETIARVM SEV VISIONVM*
 | *B. BRIGIDAE* alias *BIRGITTAE* | *VIDVAE STIRPIS REGIAE DE* | *REGNO*
SVETIAE ... Romae ... Anno 1556.



Initiale „H“ – Der Papst
 Signatur: H-06 / VD 16: B 4735, C 5644

Der mit einer Tiara gekrönte Papst reitet in ebener Landschaft auf einem scheuenden Schimmel, im Bildhintergrund links wächst ein Baum.²¹⁰ Mit seiner rechten Hand scheint er segnen zu wollen. Der Tod, ein zerfetztes Kleiderreste tragendes Hautskelett, zieht das Pferd am Zügel nach rechts. Über dessen Schädel schwebt eine weiße Wolke, die sich nicht schlüssig deuten lässt.²¹¹ Vielleicht handelt es sich um einen Schaden am Druckstock. Denkbar wäre aber auch eine zensierende Veränderung des Motivs, um es theologisch zu entschärfen. Als Beispiel einer solchen Variation sei das Bild des Papstes in den *Simulachres* von Hans Holbein genannt.²¹² Dort erscheinen zwei Teufel, der eine hält eine Ablassurkunde in der Hand. In seinem „katholischen“ Nachschnitt verzichtet Leonhard Straub auf diese Dämonen.²¹³

Das Reiten eines Pferdes lässt sich möglicherweise als Kritik am herrschaftlichen Auftreten des Papstes verstehen. Während der Stellvertreter

210) Wunderlich (wie Anm. 200), 6–7.

211) Alle bisher nachgewiesenen Abdrucke der Initiale zeigen diese Wolke.

212) Les simulachres & HISTORIEES FACES DE LA MORT, AVTANT ELE gammet pourtraictes, que artifi=ciellement imaginées. A LYON, Soubz l'escu de COLOGNE. M. D. XXXVIII. Bildangaben folgen dem neuesten Nachdruck: Holbein (wie Anm. 105), 57.

213) Todtentantz Durch alle Stendt der Menschen darien ihr herkom=men und endt nichtigkeit un sterbligheit als in einem spiegel zu beschawen für gebildet un mit schön=nen Figuren un guten Reimen gezieret not=wendig auch lustig allermeniglichen zu lesen hören und wissen. Gedruckt zu S. Gallen bey Leonhart Straub. MDLXXXI.

Ein Nachdruck einzelner Motive findet sich in dem einzig in Einsiedeln vorhandenen Totentanzkalender von David Hault: Todten-Tantz, o.O., o.J. (Konstanz 1686). Vgl.: Schwab W., Ein Totentanzkalender für das Jahr 1687 von David Hault d. J. (L' Art Macabre 5, 2004, 169–182).

Christi auf Erden hoch zu Ross erscheint, zog der Erlöser selbst einen Esel als Reittier vor.²¹⁴



Initiale „I“ – Edelmann und Edelfrau
 Signatur: I-06 / VD 16: C 5644

Der Edelmann und die Edelfrau stehen in einer Naturlandschaft und halten sich an der linken Hand, es hat den Anschein, als wolle der Adelige sie von dem Tod wegziehen.²¹⁵ Mit der Rechten umklammert er seinen Degen, sein Körper und Blick sind zu ihr gerichtet. Ein lächelndes Hautskelett, das zerfetzte Kleiderreste trägt, erscheint rechts im Bild. Es stößt der Dame mit seiner linken Hand einen Pfeil in die Seite, sie hält schützend ihre rechte davor. Beide schauen sich an, die Edelfrau mit traurigem Blick, ihr Leib bleibt jedoch dem Edelmann zugewandt.

Gestalterisch trennt das „I“ die beiden Personen, es entsteht so ein Sphäre des Lebens (Edelmann) und des Todes (Edelfrau und Skelett). Der Tod könnte ohne wesentliche Veränderung des formalen Bildinhaltes weggelassen werden.

214) Vgl. Mt 21,1–11; Mk 11,1–11; Lk 19,28–40; Joh 12,12–19.

215) Wunderlich (wie Anm. 200), 6–7.



Initiale „L“ – Papst und König
 Signatur: L-06 / VD 16: C 5644, K 1314

Der Tiara tragende Papst und ein gekrönter König spielen an einem Tisch Karten.²¹⁶ Am rechten Bildrand steht ein Knochenskelett, das einen Becher in der linken Hand hält und die Szene betrachtet. Links im Vorder- und rechts im Hintergrund beobachten drei weitere, weltlich gekleidete Männer das Geschehen. Die Anwesenheit des Todes scheint niemand zu bemerken.

Kompositorisch erinnert das „L“ an zwei der Bilder aus Hans Holbeins *Simulachres*, den König²¹⁷ und etwas entfernter den Kaiser.²¹⁸ Der Tod könnte ohne wesentliche Veränderung des formalen Inhaltes weggelassen werden.

216) Wunderlich (wie Anm. 200), 6–7; Langlois E.-H., *Essai Historique, Philosophique et Pittoresque sur les Danses des Morts*, Tom. 2, Rouen 1852, 43, Abb. Tf. XVII. Bei Langlois handelt es sich um die einzige mir bekannte Erwähnung einer Initiale dieser Serie (außer Wunderlich).

217) Holbein (wie Anm. 105), 61.

218) Holbein (wie Anm. 105), 59.



Initiale „M“ – Überfall im Wald (?)
 Signatur: M-06 / VD 16: ZV 4600

Die Initiale „M“ lässt sich nicht eindeutig beschreiben, möglicherweise ist ein Überfall im Wald dargestellt. Am linken Bildrand steht ein Hautskelett, das ein Leinentuch über der rechten Schulter trägt, rechts außen ein junger Zuschauer, der erschrocken den Mund zum Schrei öffnet. Beide sind Zeugen der wohl tödlichen Szene, die sich in der Mitte abspielt: Ein Mann stößt einem anderen seinen Säbel in die Seite, mit der rechten Hand hält er ihn am Arm fest. Das Opfer trägt einen Speiß (eine Hellebarde?) über der linken Schulter, es wendet seinen Kopf zum Täter. Auch in dieser Szene spielt der Tod keine tragende Rolle.



Initiale „N“ – Der Ritter
 Signatur: N-06 / VD 16: ZV 4600

Ein Ritter in voller Rüstung mit geöffnetem Visier und einer Lanze unter dem Arm reitet vor einer Waldlandschaft nach rechts. Links läuft ein Haut-

skelett mit geschulterter Sense, am rechten Bildrand ein alter Mann mit geschultertem Speiß.

Die Initiale zeigt eine eigenartige Spannung. Während das Ross springt und das Skelett fast militärisch zu marschieren scheint, sitzt der Ritter nahezu regungslos auf dem Pferd. Der ahnungslose Begleiter läuft ruhigen Schrittes an der Spitze des Zuges. Tiefenwirkung erhält das Bild durch die Anordnung der Beteiligten: Das Skelett befindet sich vor dem Tier, der Alte hinter ihm. Bemerkenswerterweise ist das „N“ seitenverkehrt abgebildet. Ein interessantes gestalterisches Detail zeigt sich in der Anordnung der verschiedenen Attribute. Der Ritter trägt die Lanze parallel zur Schräglinie des „N“, das Skelett seine Sense parallel zum Speiß des Begleiters. So ergibt sich ein weiteres, allerdings geneigtes „N“. Der Tod könnte ohne wesentliche Veränderung des formalen Bildinhaltes weggelassen werden.



Initiale „O“ – Jagdgesellschaft
Signatur: O-06 / VD 16: H 3967

Ein Jäger reitet im Wald, nach rechts galoppierend.²¹⁹ Sein bewaffneter Begleiter trägt einen Speiß mit Seilen auf der Schulter sowie einen Hirschfänger an der Seite. Er führt zwei Hunde an einer Leine, ein dritter springt frei umher und nimmt die Bewegung des Pferdes bis ins Detail kopierend auf. Am rechten Bildrand läuft ein grinsendes Hautskelett der Gruppe voraus.

Das Motiv wirkt sehr dynamisch, vor allem durch den springenden Hund und das aufsteigende Ross. Verstärkt wird die Wirkung durch den gewählten Bildausschnitt: Die Hinterläufe des Pferdes befinden sich außerhalb des Rahmens. Der Tod könnte ohne wesentliche Veränderung des formalen Inhaltes weggelassen werden. Unklar bleibt die genaue Bedeutung der Szene, möglicherweise kündigt sie einen Reitunfall an oder verweist allgemein darauf, dass mit einer (erfolgreichen) Jagd stets auch das Sterben verbunden ist.

219) Wunderlich (wie Anm. 200), 6–7.



Initiale „T“ – Der Kardinal
 Signatur: T-06 / VD 16: S 10254

Der Kardinal bewegt sich in einer Prozession nach rechts. Von hinten packt ein Knochenskelett mit der rechten Hand seinen Umhang und hebt ihn, ähnlich einer Schleppe, leicht an, mit der linken greift es nach dessen Hut. Vor beiden läuft ein Geistlicher (Mönch?) mit Vortragekreuz. Der Kardinal scheint ihn mit seiner linken Hand hilfeschend oder warnend berühren zu wollen. Rechts steht ein weiterer erstaunt oder erschreckt auf das Geschehen blickender Mann mit zum Gebet gefalteten Händen. Im Hintergrund ist ein unbelebter Baum zu sehen.

Das Motiv des nach dem Hut greifenden Skelettes erinnert an den Kardinal der *Simulachres* von Hans Holbein.²²⁰ Gestalterisch trennt das „T“ die Abgebildeten in zwei Gruppen, es entsteht ein Sphäre des Lebens (Mönch und Zuschauer) und eine des Todes (Kardinal und Skelett). Der Tod könnte ohne wesentliche Veränderung des formalen Bildinhaltes weggelassen oder durch einen Prozessionsteilnehmer ersetzt werden.

Das Todesverständnis, das in den Initialen zum Ausdruck kommt

Die Totentanzinitialen des Künstlers N. N. – 06 unterscheiden sich in mehrfacher Hinsicht von anderen Darstellungen ihrer Art. Zunächst tritt der Tod ausschließlich einzeln auf, ganz im Gegensatz zum Beispiel zu Bildern von Hans Holbein. Dem Sterbenden – und damit zugleich dem Betrachter – nähert er sich meist fröhlich lächelnd, nicht jedoch hämisch oder schadenfroh. Vielmehr scheint ihm die Freude über neue Opfer ins Gesicht geschrieben zu sein. Zugleich verliert das Skelett dadurch ein wenig von seiner bedrohlichen und angsteinflößenden Wirkung.

220) Holbein (wie Anm. 105), 63; Hautt (wie Anm. 213); vgl. dazu auch: Schwab (wie Anm. 213), 174–176.

Eine Ständereihe im eigentlichen Sinne ist nicht mehr erkennbar, nur wenige Vertreter in unsystematischer Folge erinnern an alte Strukturen. Stattdessen thematisieren die Bilder vermehrt Verhaltensweisen, die zum Tode führen können, zum Beispiel das ausgelassene Jagen („O“) oder den Streit infolge des Glücksspiels („E“). Appelle, sittlich und verantwortungsvoll zu handeln, treten an die Stelle des hierarchischen Standesbewusstseins.

Der Tod selbst verliert an Bedeutung innerhalb des szenischen Kontexts. Bei sieben von elf Bildern („G“, „I“, „L“, „M“, „N“, „O“, „T“) könnte er weggelassen werden, die Bilder ergäben unabhängig davon trotzdem einen Sinn. In drei Initialen nimmt der entsprechende Buchstabe eine wichtige konzeptionelle Position ein. Das „F“, „I“ und „T“ trennen die gezeigten Personen voneinander, sodass eine Zone des Lebens und eine des Todes entsteht. Verschiedene Darstellungen der Natur markieren den Kontrast zwischen blühendem Wachstum und unerwartetem Sterben. Im Wald findet die Jagd („O“) statt, ein tollender Hund und das galoppierende Pferd vermitteln Bewegung. Die Initialen „F“ zeigen eine Personengruppe, „M“ einen Überfall (?) und „N“ einen Ritter im Grünen.

Überlieferte Ausdrucksformen der Todesikonographie kommen kaum mehr vor. Die Sanduhr als Symbol des Lebensendes, in diesem Zusammenhang früher nahezu unverzichtbar, erscheint nur in zwei Bildern („A“, „F“), ebenso der Pfeil („A“, „I“), die Sense noch in einem („N“). Die Bewegungsrichtung der Beteiligten scheint beliebig geworden zu sein. In früheren Zeiten war sie oft ein Hinweis darauf, ob der Weg des Sterbenden in den Himmel oder in die Hölle führte.

Initialen im Werk De humani corporis fabrica des Andreas Vesalius

1543 erscheint in der Baseler Offizin des Johannes Oporinus²²¹ ein revolutionäres anatomisches Lehrbuch, die so genannte *Fabrica* des Andreas Vesalius (1514–1564).²²² Der stattliche Folioband enthält die ersten wissenschaftlich korrekten Beschreibungen des menschlichen Körpers und ist mit mehr als 200 Holzschnitten unterschiedlicher Größe illustriert. Einige dieser Darstellungen stammen von Jan Stephan von Calcar²²³ (1499–1546/50), so das berühmte Ti-

221) Bonjour E., Oporinus (NDB 19, 1999, 555–556).

222) ANDREAE VESALII | BRVXELLENSIS, SCHOLAE | medicorum Patauniae professoris, de | Humani corporis fabrica | Libri septem. | BASILEAE [MDXLIII].
Roth M., Vesalius (ADB 39, 1895, 639–648); Holländer E., Die Medizin in der klassischen Malerei, Stuttgart ¹1950, 37–42; Herrlinger R., Geschichte der medizinischen Abbildung, Von der Antike bis um 1600, München ²1967, 103–118; Hieronymus F., Oberrheinische Buchillustration 2. Basler Buchillustration 1500–1545, Basel 1984, 644–652.

223) Martin S. C., Calcar (AKL 15, 1997, 556–557). Bis heute ist in der Forschung der Ursprung zahlreicher Holzschnitte der *Fabrica* umstritten, namhafte Künstler wie Tizian, Domenico Campagnola und Jacopo Sansovino könnten an dem Werk mitgearbeitet haben. Als sicher darf allerdings die Zuschreibung des Titelblattes mit dem Portrait Vesals an Calcar gelten.

telblatt, das Vesal während einer Lehrsektion in einem großen Saal zeigt. In dem medizinisch und künstlerisch epochalen Werk finden sich darüber hinaus zahlreiche figürliche Initialen. Verschiedene Anatomiestudien stehen im Zeichen der Vanitas bzw. des Memento mori.

Zur Künstlerfrage

Bis heute bleibt die Frage unbeantwortet, welcher Künstler die Initialen der *Fabrica* entworfen hat.²²⁴ Der zunächst nahe liegenden Annahme, es sei Jan Stephan von Calcar gewesen, widersprechen wohl die deutlichen stilistischen Unterschiede zu den anatomischen Illustrationen. Vielleicht hat Johannes Oporinus einen in Basel ansässigen Holzschneider mit der Gestaltung der Buchstaben beauftragt.

Initialen, die sich im Stift Einsiedeln befinden

Initialen dienen ursprünglich der textspezifischen Illustration, seit dem 16. Jahrhundert überwiegen jedoch unabhängige Motive. Drucker können sie nun verwenden, ohne den Buchinhalt berücksichtigen zu müssen. Dadurch bleiben die Zierbuchstaben in der Regel auf eine dekorative Wirkung beschränkt. Im Gegensatz zu dieser Praxis steht der Bildschmuck im Werk Vesals. Es ist daher anzunehmen, dass Form und Inhalt der Initialen auf seinen ausdrücklichen Wunsch zurückgehen.²²⁵

Während die Druckstöcke der anatomischen Illustrationen in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt wurden (sie gingen 1944 bei einem Bombenangriff auf München verloren), bleiben die der Initialen bis heute verschollen.²²⁶

Vesals *Fabrica* von 1543 enthält zwei Initialserien. Die kleinere der beiden umfasst lediglich vier Buchstaben in der Größe 73–75 x 73–76 mm, die größere insgesamt 17 mit den Maßen 35–38 x 36–38 mm. Aus der ersten Reihe sei das „O“, aus der zweiten seien das „C“ und „P“ ausführlicher vorgestellt, da sie jeweils makabere Themen zeigen.

224) Holländer (wie Anm. 222), 41–42; Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), Zierschrift und Initiale. Ausstellung der Kunstbibliothek Mai bis August 1965, Berlin 1965, 15; Herrlinger (wie Anm. 222), 106–108; Wendland H., Die Initialen zur „Anatomie“ des Andreas Vesalius (Librarium 44, 2001, 16–25). Wendlands Beitrag enthält die Abbildungen aller Initialen, auch jener der zweiten Auflage von 1555.

225) Wendland (wie Anm. 224), 19.

226) Wendland (wie Anm. 224), 25.



Initiale „C“ – Männer bergen einen Sarg aus dem Bach (Grosse Initialserie)
 Signatur: C-07 / VD 16: V 910

Drei muskulöse Männer stehen an einem Bach in ebener Landschaft, im Hintergrund erkennt man einen blattlosen Baum. Sie tragen einen durchlöcher-ten Holzkasten (Sarg?), den sie vermutlich zuvor aus dem Wasser geborgen haben. Aus der Kiste scheinen skelettiert ein menschlicher Arm und eine Hand herauszuragen. Möglicherweise soll für eine spätere Präparation das Fleisch von den Knochen eines Leichnams abgelöst werden.



Initiale „O“ – Kinder kochen einen Totenschädel aus (Kleine Initialserie)
 Signatur: O-07 / VD 16: V 910

Fünf Kinder stehen bzw. sitzen um einen offenen Kamin. Der rechte Knabe hält einen menschlichen Knochen in der Hand, der bildzentral stehende wirft einen Totenschädel zum Auskochen in einen Kessel mit heißem Wasser. Das „O“ bildet den Rahmen der Szene, Ranken und Blattwerk umranden es als Verzierung.



Initiale „P“ – Drei Kinder setzen ein Skelett zusammen (Grosse Initialserie)
 Signatur: P-07 / VD 16: V 910

Drei Kinder halten verschiedene Knochen, das rechts stehende Kind setzt einen Fuß auf einen Schädel mit gekreuztem Gebein. Im Vordergrund liegt ein Unterkiefer, im Hintergrund stehen links Teile eines Knochengerüsts, von dem aber nur das Becken, die Beine und Füße zu sehen sind. Die Knaben versuchen offensichtlich, das Skelett zusammenzusetzen.

Makabere Initialen im weiteren Sinn

Im Druck von 1543 gibt es weitere Initialen, die zwar keine menschlichen Schädel oder Knochen zeigen, aber trotzdem als makaber anzusehen sind. Sie seien an dieser Stelle der Vollständigkeit halber ausführlicher behandelt.

Die großformatige Reihe enthält ein „I“. In der linken Bildhälfte exhumieren (rauben?) bei Nacht mehrere Kinder einen Leichnam. Rechts hält einer der Knaben einen Wimpel in der Hand, vielleicht als Symbol der Auferstehung. Bildmittig trägt ein weiterer Junge Helm und Hellebarde.

Im kleinformatigen „D“ versuchen zwei Kinder im Kreis mehrerer anderer, die Kopfkalotte eines Enthaupteten abzusägen. Einige Knaben nehmen in Gegenwart eines rechts der Szene stehenden Priesters mit Vortragekreuz im „L“ einen Gehängten vom Galgen ab. Hinter ihm steht ein Maskierter, vielleicht der Henker oder der Vertreter einer Totenbruderschaft. Das „N“ zeigt den Transport eines Leichnams auf einer Bahre. Im „O“ legt der Henker den Kopf eines Enthaupteten in einen Korb, den die Kinder schon bereithalten.

Das Todesverständnis, das in den Initialen zum Ausdruck kommt

In den Initialen von Andrea Vesals *Fabrica* nimmt der Tod nur eine sekundäre Rolle ein. Einzelne Szenen spielen indirekt auf die Endlichkeit des Lebens an. Mit Skeletteilen hantierende Kinder („P“), kleine Knaben, die einen Erhenkten vom Galgen herabnehmen („L“) oder den Schädel des Geköpften in einen Korb legen (kleinformatiges „O“), interessieren sich offensichtlich wenig für das Sterben an sich. Vielmehr beschäftigen sie sich mit anatomi-

schen Einzelheiten des Körpers oder im Kontext mit medizinischen Erkenntnissen. Das verdeutlichen besonders die nichtmakaberen Darstellungen, die zum Beispiel Vivisektionen oder verschiedene Behandlungsarten von Krankheiten (Aderlass, Katheterisierung, orthopädische Behandlung u. a.) zeigen. Humanistisches Streben nach Bildung und Erkenntnis, das Kennzeichen der Renaissance, manifestiert sich in diesem Fall offensichtlich auch im Bildschmuck.

Vordergründig lässt sich in den Initialen zwar kein religiöser Bezug erkennen, der Glaube bleibt aber trotzdem präsent. Deutlich zeigt sich das am Beispiel der Galgenabnahme eines Verstorbenen im „L“. Offensichtlich begleiteten ein Priester sowie möglicherweise der Vertreter einer Totenbruderschaft den Hingerichteten auf seinem letzten Weg. Aufmerksamkeit verdient auch das großformatige „I“. Der dort dargestellte Wimpel könnte ein Symbol der Auferstehung sein. Weiter ist zu bemerken, dass die Kinder bei Nacht arbeiten, ein Hinweis auf die unerlaubte Grabesöffnung zur Leichengewinnung. Sektionen waren nach wie vor seitens der Kirche verboten, deshalb konnte Vesal sein Werk auch nicht in Padua oder Venedig drucken lassen, sondern musste damals in das reformierte Basel ausweichen.²²⁷ Moralisierende Anspielungen oder eine Sittenkritik, wie sie sich bei Hans Holbein oder anderen finden lassen, sind den Initialen gänzlich fremd.

Das Motiv der Kinder als Dekorationselement des Buchschmucks ist aus der Basler Tradition bekannt (Hans und Ambrosius Holbein, Urs Graf u. a.).²²⁸ Trotzdem mag es verwundern, die Knaben gerade bei makaberen oder brutalen Handlungen zu sehen. Vielleicht billigt man ihnen die Freiheit zu, das zu tun, was Erwachsenen verboten ist. Kindliche Neugier könnte ebenfalls thematisiert sein. Nicht zuletzt kontrastieren Leben und Tod besonders deutlich: Einerseits wird unbekümmerte Jugend, in Wachstum und Entwicklung begriffen, dargestellt, andererseits das unvermeidliche Ende, hinausgezögert durch medizinische Hilfe.

Ein makaberer Einzelstück

Der Künstler N. N. – 11

Über die folgende Initiale „V“ lässt sich kaum etwas aussagen. Ihre Herkunft aus Basel ist auf Grund des Druckortes denkbar, der Künstler jedoch unbekannt. Gestaltungsvorlagen sind nicht nachweisbar. Zu anderen Initialserien besteht keine Verwandtschaft, auch konnten bisher keine weiteren Buchstaben eines zugehörigen Alphabets gefunden werden. Das Todesverständnis ließe sich allenfalls sehr allgemein kommentieren, da jeglicher Bezug zum eigentlichen Sterben fehlt.

227) Wendland (wie Anm. 224), 17.

228) Wendland (wie Anm. 224), 21.



Initiale „V“ – Reitender Tod mit Stundenglas und Bogen
 Signatur: V-11 / VD 16: H 3486

Der Tod reitet in einem Wald nach links, in der rechten, vorgestreckten Hand hält er ein Stundenglas, in der linken, zurück gestreckten einen Bogen. Für sein Reittier ist er zu groß dargestellt. Es ist sehr dürr, jedoch nicht skelettiert, und knickt in den Vorderläufen unter der Last ein. Den Kopf hält es gesenkt, die Augen wirken stechend und scheinen den Betrachter zu fixieren.

Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Beispielen begrenzt der Initialrahmen das Geschehen vollständig. So verliert die Darstellung etwas an Dynamik. Der Tod scheint regungslos, nur das Tier bewegt sich.

Zusammenfassung

Totentanzinitialen zählen zu den bisher am wenigsten erforschten Bildern des Todes. Ziel war es zu zeigen, dass solche Darstellungen konfessionelle, politische und kulturhistorische Aussagen beinhalten können. Im Mittelpunkt stand die Frage, ob und wie sich das Todesverständnis vom Mittelalter zur frühen Neuzeit verändert hat.

Der erste Teil der Abhandlung erörtert, weshalb der Tod nach christlichem Verständnis in die Welt gekommen ist. Als Folge der Ursünde des Stammelternpaares Adam und Eva verstanden, versuchte die mittelalterliche Gesellschaft, ihm mit einer ausgeprägten Sterbevorsorge zu begegnen. Aus großer Heilangst heraus versprachen sich Gläubige in erster Linie Hilfe von den Sakramenten. Aber auch sozial-karitatives Handeln oder fromme Stiftungen zur Ehre Gottes sollten zum Seelenheil beitragen.

In der Folge der Reformation entwickelten die verschiedenen Konfessionen eigene „Strategien“ zur Bewältigung der Todesangst. Während die katholische Kirche weiterhin eine sakramentale Frömmigkeit und gute Werke förderte, suchten Protestanten ihr Heil im ausschließlichen Vertrauen auf die ungeschuldete göttliche Gnade und Barmherzigkeit.

Manche dieser Entwicklungen lassen sich an konkreten Todesdarstellungen nachweisen.

Der zweite Teil der Arbeit stellt in diesem Zusammenhang verschiedene Initialen aus den Buchbeständen der Stiftsbibliotheken von Admont, Einsiedeln und Ottobeuren vor. Zunächst wird das Totentanzalphabet Hans Holbeins erläutert. Biblische Zitate eines reformatorischen Flugblattes eröffnen dabei teilweise neue Wege der Interpretation. Sodann zeigen einige mehr oder minder getreue Kopien verschiedener Initialserien, dass Holbein prägend auf den graphischen Buchschmuck des 16. Jahrhunderts einwirkte.

Der Kölner Meister N. N. – 06 dagegen war in der katholischen Bildtradition verwurzelt. Er fasste den Tod als eine naturbedingte und gottgewollte Notwendigkeit auf, die dadurch zugleich an Schrecken verlor. Bei ihm trat der Appell zu sittlich verantwortungsvollem Handeln stärker in den Vordergrund.

Verschiedene Initialen des Anatomiehandbuchs *De humani corporis fabrica* von Andreas Vesalius illustrieren schließlich das humanistische Streben nach Bildung und Erkenntnis, unabhängig einer konfessionellen Zugehörigkeit. Der Tod wurde nur noch als biologisches Lebensende verstanden, nicht mehr jedoch in seiner religiösen Dimension.

Anhang

Primärquellen nach Autoren und nach Signaturen des VD 16

- A 2843: Anghiera, Pietro Martire d'
De rebus Oceanicis et orbe novo decades tres
Basel 1533 – Bebel, Johann
- B 2575: Lonicer, Johannes d. Ä.
Divinae scripturae
Straßburg 1524 / 1526 – Köpfel, Wolfgang
- B 2618: Biblia, VT. u. NT. (lat.)
Biblia sacrosancta Testamenti Veteris et Novi
Zürich 1543 – Froschauer, Christoph d.Ä.
- B 2624: Biblia, VT. u. NT. (lat.)
Biblia sacrosancta Testamenti Veteris et Novi
Zürich 1550 – Froschauer, Christoph d.Ä.
- B 2930: Biblia, VT. (dt.)
Das vierte Teil des Alten Testaments ...
Zürich 1529 – Froschauer, Christoph d.Ä.

- B 2931: Biblia, VT. (dt.)
Dies sind die Bücher, die bei den Alten unter biblische Geschrift nit
gezählt sind ...
Zürich 1529 – Froschauer, Christoph d.Ä.
- B 4178: Biblia, NT. (griech.)
ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ ΑΠΙΝΤΑ.
Basel 1524 – Bebel, Johann, für: Wattenschnee, Johann
- B 4735: Biblia, NT., Evangelienharmonie (lat.)
Historia sacrae dominicae passionis
Mainz: Behem, Franz
Köln 1555 – Quentel, Johann (Erben)
- B 7361: Bredenbach, Matthias
Anthyperaspistes
Köln 1568 – Quentel, Johann (Erben)
- C 5644: Crabbe, Petrus
Conciliorum omnium tam generalium quam particularium ...
Köln 1551 – Quentel, Johann
- G 1698: Gesner, Konrad
Bibliotheca universalis
Zürich 1545 – Froschauer, Christoph d.Ä.
- G 1760: Gesner, Konrad
Lexicon Graecolatinum
Basel 1560 – Curio, Hieronymus
- G 1723: Gesner, Konrad
Historiae animalium lib. I de quadrupedibus viviparis
Zürich 1551 – Froschauer, Christoph d. Ä.
- H 3486: Hieronymus, Sophronius Eusebius
Omnes quae extant D. Hieronymi Stridonensis Lucubrationes, ad-
ditis una Pseudepigraphis et alienis, scriptis ipsius admixtis
Basel 1565 – Episcopius, Nikolaus d. J. und Episcopius, Eusebius
- H 3967: Hittorp, Melchior
De divinis catholicae ecclesiae officii ac ministeriis
Köln 1568 – Quentel, Johann (Erben)

- J 769: Johannes Stobaeus (griech. u. lat.)
Sententiae ex thesauris Graecorum delectae
Zürich 1543 – Froschauer, Christoph d. Ä.
- K 1314: Kling, Konrad
Loci communes theologici
Köln 1565 – Birckmann, Arnold d. Ä. (Erben)
- N 216: Nausea, Friedrich
Catechismus catholicus
Köln 1553 – Quentel, Johann (Erben)
- P 3758: Plutarchus (lat.)
De viris clarissimis liber
Basel 1531 – Bebel, Johann
- S 10254: SURIUS, Laurentius
De probatis sanctorum historiis
Köln 1572 – Quentel, Johann (Erben)
- V 910: Vesalius, Andreas
De humani corporis fabrica
Basel 1543 – Oporinus, Johann
- Z 779: Zwingli, Ulrich d. Ä. (dt.)
Ad illustrissimum Cattorum principem Philippum sermonis de
providentia Dei anamnema
An den durchleuchtigsten Fürsten und Herrn Philippen, Landgraf
in Hessen, von der Fürsichtigkeit Gottes ein Büchlein
Zürich 1531 – Froschauer, Christoph d. Ä.
- ZV 4600: Dionysius Carthusianum
Enarrationes piae ac eruditae in XII prophetas minores
Köln 1549 – Quentel, Johann