

NIEDERDEUTSCHE STUDIEN

Schriftenreihe der Kommission für Mundart- und Namenforschung
des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe

BEGRÜNDET VON WILLIAM FOERSTE
HERAUSGEGEBEN VON JAN GOOSSENS
BAND 36

DIE DEUTSCHSPRACHIGEN SPÄTMITTELALTERLICHEN TOTENTÄNZE

Unter besonderer Berücksichtigung
der Inkunabel ‚Des dodes dantz‘. Lübeck 1489

von
BRIGITTE SCHULTE



1990

BÖHLAU VERLAG KÖLN WIEN

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Schulte, Brigitte:

Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze : unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel "Des dodes dantz", Lübeck 1489 / von Brigitte Schulte. – Köln ; Wien : Böhlau, 1990

(Niederdeutsche Studien ; Bd. 36)

Zugl.: Münster (Westfalen), Univ., Diss., 1987

ISBN 3-412-07089-0

NE: GT

D6

Copyright © by Kommission für Mundart- und Namenforschung
Westfalens, Magdalenenstraße 5, 4400 Münster

Alle Rechte vorbehalten

Ohne schriftliche Genehmigung der Kommission für Mundart- und Namenforschung ist es nicht gestattet, das Werk unter Verwendung mechanischer, elektronischer und anderer Systeme in irgendeiner Weise zu verarbeiten und zu verbreiten. Insbesondere vorbehalten sind die Rechte der Vervielfältigung – auch von Teilen des Werkes – auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, der tontechnischen Wiedergabe, des Vortrags, der Funk- und Fernsehsendung, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, der Übersetzung und der literarischen oder anderweitigen Bearbeitung.

Printed in Germany

Satz:

Kommission für Mundart- und Namenforschung Westfalens, Münster

Gesamtherstellung: Regensburg, Münster

ISBN 3-412-07089-0

ISSN 0549-1614

Inhalt

Vorwort	IX
Einführung in die Themenstellung	1
Die Mittelalterlichen Totentänze: Entstehung, Funktion und Wirkung im zeitgenössischen Kontext	7
I. Sozialgeschichtliche und kulturelle Zeitumstände der Ent- wicklung der Totentänze	7
I.1 Der historisch-gesellschaftliche Kontext	8
I.2 Die Pest und ihre Auswirkungen	11
I.3 Der geistesgeschichtliche Kontext	15
I.3.1 Die Krise der Amtskirche	16
I.3.2 Die Ausweitung der Religion zum relevanten kulturellen Interpretationshorizont der Laien	18
I.3.2.1 Die scholastische Ständelehre	19
Exkurs 1: Die Entwicklung der scholastischen Ständelehre	20
I.3.2.2 Die Verkündigung der Bettelorden	24
I.3.3 Die Reflexion des Todes als Indikator der kollektiven Mentalität im Spätmittelalter	28
I.3.3.1 Die Entwicklung der theologisch-theoretischen Auseinandersetzung mit dem Tode	29
I.3.3.2 Die Vergegenwärtigung des Todes in der asketisch- didaktischen Literatur bis zum 15. Jahrhundert	38
I.3.3.3 Die Profanisierung des Denkens im ausgehenden Mittelalter	53
I.4 Zusammenfassung	62
II. Die Gattungskriterien des Totentanzes und ihre Wirkung im zeitgenössischen Kontext	66
II.1 Die Ständereihe	68
II.1.1 Die Repräsentanten der Geistlichkeit	73

II.1.2	Die Repräsentanten der weltlichen Obrigkeit	82
II.1.3	Die Repräsentanten des Dritten Standes	86
II.1.4	Die Vertreter der Untertanen	90
II.1.5	Außerhalb der ständischen Ordnung stehende Personen	92
II.2	Die Auffassungen vom Tode und seine allegorischen Darstellungen	101
II.2.1	Die spätmittelalterlichen christlichen Auffassungen vom Tode und seine allegorischen Darstellungen	104
II.3	Die Tanzmotivik	121
II.3.1	Zur Etymologie der Bezeichnung ‚Danse macabre‘	121
II.3.2	Die These vom Ursprung des Tanzmotivs im nächtlichen Gräbertanz der Toten. Darstellung und Kritik	125
II.3.3	Funktion und Wirkung des Toten-Tanzmotivs im zeitgenössischen Kontext	134
II.3.3.1	Das künstlerische Stilmittel ‚Tanz‘ und seine Wirkung	134
II.3.3.2	Die hierarchische Struktur des mittelalterlichen Tanzwesens	135
II.3.3.3	Die kirchliche Verurteilung des Tanzes als ‚Teufelswerk‘	136
II.4	Zusammenfassung: Die gattungskonstituierenden Gestaltungselemente Ständereihe, Todesfigur und Tanzmotivik als Grundlage für Funktion und Wirkung des mittelalterlichen Totentanzes	143
Die bekannten mittelalterlichen Textzeugen. Mögliche Abhängigkeitsverhältnisse. Überlieferungsgruppen. Ansätze der Forschung		149
II.	Die älteste Überlieferungsstufe	153
III.1	Die Totentänze von La Chaise-Dieu, Lübeck-Reval und die Danza general de la muerte	153
III.2	Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz-Monolog	157
III.2.1	Zu H. Rosenfelds These vom deutschen Ursprung der Totentänze. Darstellung und Kritik. Exkurs 2	162
IV.	Die berühmten Totentanzmalereien von Paris, Basel und Lübeck und ihr Einfluß auf die weitere Totentanztradition	169
IV.1	Die Pariser Danse macabre	169
IV.2	Der Großbaseler Totentanz und die oberdeutsche Texttradition	173

IV.3	Der Mittelrheinische Totentanz	180
IV.4	Zur mittelniederländischen Totentanzüberlieferung	186
IV.5	Die mittelniederdeutschen Totentänze	191
IV.5.1	Das westfälische Totentanzfragment	191
IV.5.2	Der Lübeck-Revaler Totentanz	192
IV.5.3	Der Berliner Totentanz	202
IV.5.4	Die Lübecker Totentänze von 1489 und 1520	207
IV.5.4.1	Das Verhältnis des Lübecker Totentanzes von 1489 zu seiner Vorlage von 1463	212
IV.5.4.2	Das Überlieferungsverhältnis zwischen den gedruckten Lübecker Totentänzen von 1489 und 1520	230
IV.5.5	Der Dänische Totentanz und sein Verhältnis zu den Lübecker Drucken	235
IV.5.6	Der Totentanz Hermen Botes	242
IV.5.7	Die Abhängigkeitsverhältnisse der vorgestellten mittelniederdeutschen Totentänze	243
IV.5.8	Die Wismarer Totentänze und weitere Denkmäler des niederdeutschen Sprachraums	246
IV.6	Zusammenfassung	250
	Der Lübecker Totentanz von 1489. Aufbau, Intention und gestalterische Mittel	253
V.1	Die katechetisch-didaktische Gesamtkonzeption	254
V.2	Die Ständereihe. Paradigmen für Anspruch und Wirklichkeit der spätmittelalterlichen Ständegesellschaft	263
V.3	Die Intention des Lübecker Totentanzes von 1489	273
	Schluß	277
	Abkürzungsverzeichnis	280
	Literaturverzeichnis	281
	Abbildungen	313



Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 1987 von der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Dissertation angenommen. Sie ist für den Druck nur unwesentlich überarbeitet worden.

Mein aufrichtiger Dank gilt allen Personen und Institutionen, die durch vielfältige Unterstützung das Zustandekommen dieses Buches ermöglicht haben.

An erster Stelle steht Herr Professor Dr. Jan Goossens, der über viele Jahre hin meine Studien wohlwollend und mit kritischer Aufmerksamkeit begleitete und meine wissenschaftlichen Interessen entscheidend prägte. Besonderen Dank schulde ich Herrn Dr. Timothy Sodmann und Frau Dr. Brigitte Derendorf von der Niederdeutschen Abteilung des Germanistischen Instituts der Universität Münster für wichtige Anregungen und ihre schier unerschöpfliche Bereitschaft zum Dialog, die der Arbeit wichtige Impulse verlieh. Frau Professor Dr. Ruth Schmidt-Wiegand erklärte sich freundlicherweise zur Übernahme des Koreferates bereit; ihrer anregenden Anteilnahme an meiner Arbeit gilt ebenfalls mein aufrichtiger Dank.

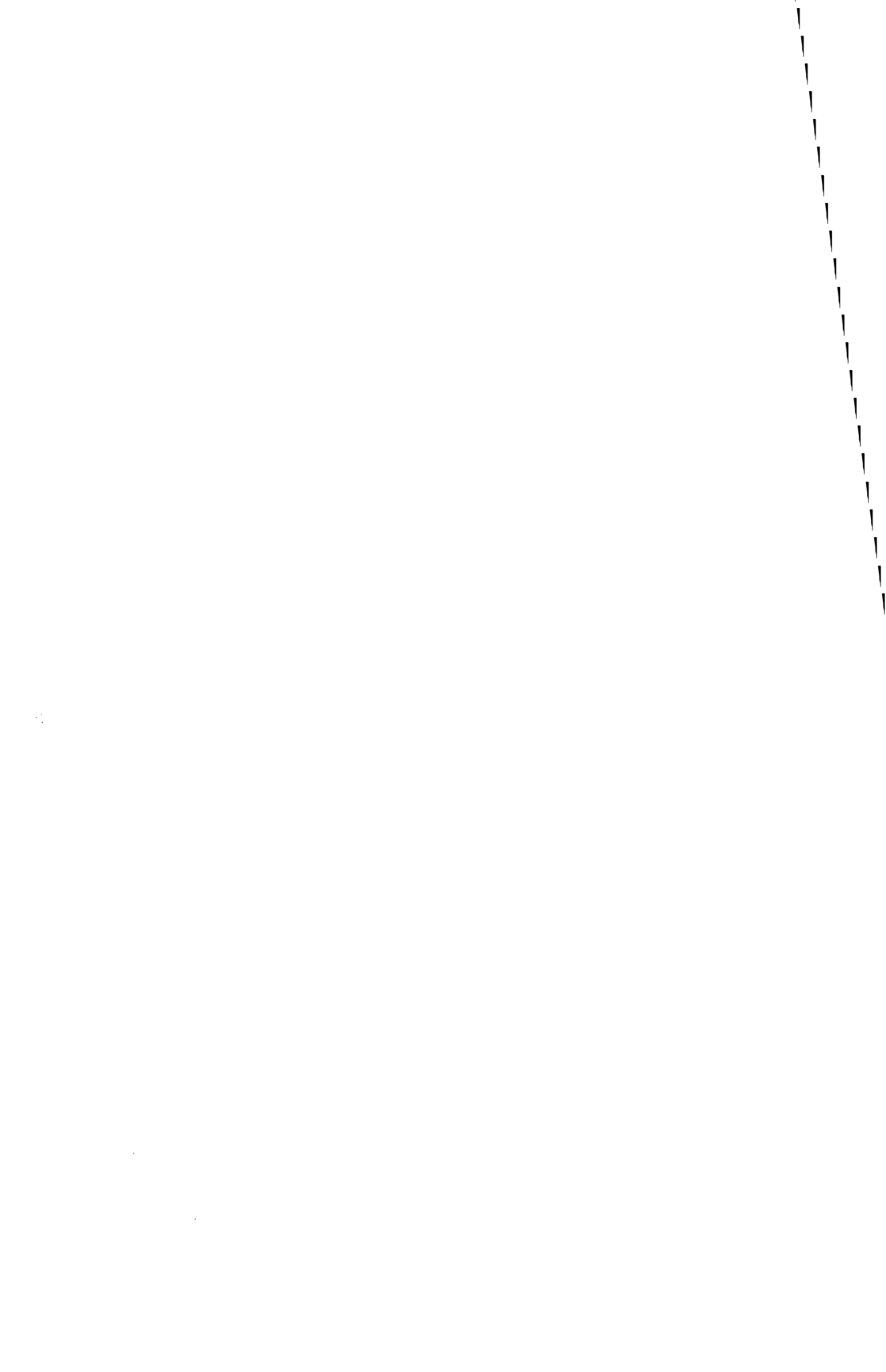
Die zügige Durchführung der Arbeit an der Dissertation wurde durch ein Stipendium der Graduiertenförderung des Landes Nordrhein-Westfalen ermöglicht; für ihre gutachterliche Tätigkeit danke ich meinen Lehrern, Herrn Professor Dr. Jan Goossens und Herrn Professor Dr. Johann Baptist Metz vom Fachbereich Katholische Theologie der Universität Münster.

Die Drucklegung erfolgte mit Unterstützung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe und der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe ‚Niederdeutsche Studien‘ danke ich deren Herausgeber, Herrn Professor Dr. Jan Goossens, für die gute Zusammenarbeit und seine redaktionellen Arbeiten bei der Drucklegung Herrn Dr. Gunter Müller von der Kommission für Mundart- und Namenforschung Westfalens.

Nicht zuletzt gilt mein Dank Frau Barbara Wiethoff, Frau Maria Eßmann und Frau Manuela Kanitz, die alle Arbeiten zur Erstellung des Typoskripts und der Druckvorlage zuverlässig und sorgfältig ausgeführt haben.

Münster, im Juli 1990

Brigitte Schulte



Einführung in die Themenstellung

Im ausgehenden Mittelalter entwickelt sich der Totentanz, die bildliche und literarische Darstellung eines Reigens sterbender Menschen mit dem Tode, der als Spielmann und Tanzpartner alle Menschen in seinen Kreis ruft und zu einer gottwohlgefälligen Lebensführung mahnt. Das Motiv des tanzenden Todes ist bis in die Gegenwart hinein in den bildenden Künsten, der Literatur und der Musik immer wieder aufgegriffen und auf dem Hintergrund eines je veränderten Zeitgeistes neu gestaltet worden. Während der spätmittelalterliche Totentanz als religiös motivierter Bußaufruf die einzelnen Menschen zu einer christlichen Lebensgestaltung in der Erfüllung ihrer Standesverpflichtungen auffordert, bezeugt seine Rezeptionsgeschichte die Anlage von Totentänzen beispielsweise im Sinne eines humanistisch geprägten Gestaltungswillens¹ oder auch im Dienste proreformatorischer Bestrebungen². Sie dokumentiert ein andauerndes didaktisches und ein frühes bibliophiles Interesse an den spätmittelalterlichen Dichtungen, das für eine fortgesetzte Restaurierung der überlieferten Kunstwerke gesorgt³ und die Reproduktion alter Textzeugen hervorgebracht hat⁴. Daneben besteht eine von dem Aufkommen des Totentanzes im ausgehenden 14. bzw. beginnenden 15. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein fortgeführte Tradition der künstlerischen Neuschöpfung litera-

¹ So ist eine Totentanzdichtung aus dem Besitz des Augsburger Humanisten Sigismund Gossembrot überliefert (vgl. dazu Pkt. III.2: „Der oberdeutsche vierzeilige Totentanzmonolog“). 1532 fertigte der humanistische Schriftsteller Johannes Placentius ein lateinisches Totentanzspiel an. Vgl. dazu J. F. VANDERHEIJDEN, Een dodendansspel van Eusebius Candidus (J. Placentius?) 1532. In: VMKA (1958) S. 43-115.

² Betont antikatholische Tendenz zeigen beispielsweise der älteste überlieferte Totentanz in dänischer Sprache: *Dødedans*, ca. 1550 von Hans Vingaard in Kopenhagen gedruckt (vgl. dazu Pkt. IV.5.5: „Der Dänische Totentanz und sein Verhältnis zu den Lübecker Drucken“), Kaspar Scheidts im Jahre 1557 erstmals aufgelegter Text *De Dodendantz, dorch alle Stende vnd Geslechte der Minsken* sowie der *Wismarer Totentanz* von 1596 (vgl. dazu Pkt. IV.5.8: „Die Wismarer Totentänze“). Zur proreformatorischen Indienstnahme der Gattung Totentanz vgl. insgesamt: E. KOLLER, Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung. Innsbruck 1980 (im folgenden: KOLLER, Totentanztextem) S. 67-73: „Reformatorische Texte“.

³ Als Beispiel für die fortdauernde Popularität der spätmittelalterlichen Totentänze sei die fast vierhundertjährige Geschichte des *Großbaseler Totentanzes* angeführt, der, ca. 1440 entstanden, bis zu seiner Zerstörung im Jahre 1805 mehrfach restauriert und in verschiedenen künstlerischen Buchfassungen kopiert worden ist; vgl. dazu den historischen Überblick von F. MAURER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt. Bd. V. Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Basel 1966, S. 290-314.

⁴ So wurde beispielsweise schon im Jahre 1597 durch Nathan Chytraeus ein Nachdruck des erstmals 1520 in Lübeck aufgelegten mittelniederdeutschen *Dodendantz* herausgegeben: *Der Alte Todtendantz Sächsisch. Mit einer neuwen Vorred Nathanis Chytraei*. Bremen 1597; vgl. dazu B. CLAUSSEN, Der Lübecker Totentanz von 1520 in einem Neudruck des Nathan Chyträus vom Jahre 1597. In: NdKbl 37 (1919/21) S. 68-70.

rischer, gegenständlicher und musikalischer ‚Totentänze‘⁵, die heute oft kaum mehr als den Titel mit den spätmittelalterlichen Totentänzen gemein haben⁶. Und doch ist diesen vielfältigen Ausgestaltungen des spätmittelalterlichen wie modernen Totentanzes eines gemeinsam: die – weltanschaulich durchaus unterschiedlich begründete – Kritik am menschlichen Handeln in der Welt, die mit Hilfe einer Reflexion auf das Sterbenmüssen aller Menschen, auf die Gleichheit aller im Tode, die immer auch eine Relativierung des Bestehenden impliziert, gestaltet wird. Dieses Gleichheitsprinzip und die ihm innewohnende Möglichkeit einer Infragestellung des jeweils Gegebenen wird im spätmittelalterlichen Totentanz über die Kombination der Ständereihe mit dem Todesmotiv erstmals nachdrücklich als gestalterisches Mittel in eine breitenwirksame Kunst eingebracht. Es dürfte, Hand in Hand mit dem ästhetischen Reiz, der in der Motivik vom tanzenden Tod begründet liegt, wesentlich zur fortdauernden Popularität des Totentanzes beigetragen haben und macht die zeitenüberdauernde Faszination, die von den spätmittelalterlichen Kunstwerken ausgeht, deutlich.

Das Erscheinungsbild des spätmittelalterlichen Totentanzes ist geprägt von etwa ein bis zwei Meter hohen und bis zu sechzig Meter langen Wandgemälden, die in verschiedenen europäischen Ländern, v. a. in Frankreich, Deutschland und der Schweiz, aus dieser Zeit überliefert sind. Diese Malereien stellen an Beinhaus- oder Kirchhofmauern, an den Innenwänden von Kirchen und Kapellen in einer kreisförmigen Anordnung den Tanz des personifizierten Todes mit verschiedenen Repräsentanten der spätmittelalterlichen Gesellschaft dar. Die Reihenfolge der sterbenden Menschen entspricht in der Regel der sozialen Ständehierarchie, vom Papst bis hinab zum Kind, häufig in einem strengen Wechsel von geistlichen und weltlichen Ständevertretern. Den Malereien ist in Form von Bildunter- oder -überschriften ein gereimter, in Strophen gegliederter, volkssprachlicher Text beigegeben. In diesen Versen fordert der Tod die verschiedenen

⁵ Vgl. dazu die Darstellung von H. ROSENFELD, Der mittelalterliche Totentanz und seine Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. In: J. KÜHNEL u. a. (Hgg.), *Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions ‚Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts‘*. Göttingen 1982, S. 453-472; F. KASTEN, *Totentanzdarstellungen zwischen 1870 und 1930*. Heidelberg 1982.

⁶ Diese Gemeinschaft wird hauptsächlich durch den Gebrauch der Bezeichnung ‚Totentanz‘ und der daran im Laufe der Entwicklungsgeschichte geknüpften Konnotationen hergestellt (so z. B. August Strindbergs Gesellschaftsdrama „Ein Totentanz“). Dieser Sachverhalt wirft die Frage auf, inwiefern überhaupt von einer Rezeption des mittelalterlichen Totentanzes in der Kunst der Moderne die Rede sein bzw. wie eine mögliche umfassende Gattungsdefinition aussehen kann. Zum ersten Untersuchungsaspekt vgl. den Aufriß dieses Problemkreises durch U. PÖRKSEN, *Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert. Vorüberlegungen zu einer Rezeptionsgeschichte als Rezeptionskritik*. In: P. WAPNEWSKI (Hg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*. Stuttgart 1986 (Germanistische Symposien. Berichtsbände, hg. v. A. SCHÖNE. Bd. 6) S. 245-262. Eine umfangreiche Analyse des Texttypus ‚Totentanz‘ wurde in jüngster Zeit von E. KOLLER, *Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung*, vorgelegt. Sein Arbeitsinteresse gilt den zeitenübergreifenden konstitutiven Gattungskriterien aller deutschsprachigen Totentänze.

Menschen in seinen Tanz und hält ihnen exemplarisch den Sündenspiegel des von ihnen repräsentierten gesellschaftlichen Standes vor. Die Sterbenden wehren sich gegen den Tod, bitten um Aufschub, um ihre Angelegenheiten ins reine zu bringen. Doch ist ihr Bitten vergebens, das Nein des Todes bleibt unerbittlich. Prolog und Epilog, die die eigentliche Totentanzdarstellung umrahmen, werden meist einem Prediger in den Mund gelegt⁷. Häufig werden einzelne Totentänze in den umfassenden Deutungshorizont von Sündenfall, mit dem die Sterblichkeit der Menschen begründet wird, und Jüngstem Gericht, dessen Urteil von der im Totentanz ange-mahnten eigenverantwortlichen Lebensführung abhängig ist, gestellt.

Das wohl berühmteste Totentanzgemälde des späten Mittelalters befand sich auf dem Kirchhof der Pariser Franziskaner ‚Aux Saints Innocents‘. Dieser Friedhof war ein beliebter Treffpunkt der Bevölkerung von Paris, auf dem man promenieren und Geschäfte abwickelte, fromme Einsiedlerinnen lebten hier ebenso wie gewerbetreibende Händler, Streitfälle wurden an diesem Ort gerichtlich abgehandelt, und die Brüder des Franziskanerklosters hielten hier ihre aufrüttelnden Bußpredigten vor großen Menschenansammlungen⁸. Die *Danse macabre*-Darstellung wurde, zeitgenössischen Berichten zufolge, zwischen August 1424 und Ostern 1425 angefertigt. Sie umfaßte dreißig in strengem Wechsel geistlicher und weltlicher Stände angeordnete Repräsentanten der spätmittelalterlichen Gesellschaft und deren tote Gegenspieler, denen jeweils achtzeilige, kreuzreimende Verse in den Mund gelegt wurden⁹. Das weit über die Stadtgrenzen hinaus populäre Pariser Totentanzgemälde regte nicht allein die Ausgestaltung der übrigen bekannten französischen *Danses macabres* an, sondern „exerça une influence considérable à travers toute l'Europe“¹⁰.

Große Berühmtheit erlangte auch die Totentanzmalerei an den Kirchhofsmauern des Baseler Dominikanerklosters, die nach dem Pestjahr 1439 während des dort tagenden Konzils angefertigt worden ist. Der *Großbaseler Totentanz* umfaßte eine Länge von knapp sechzig Metern, die Figuren erreichten mit 1,5 Metern Höhe Lebensgröße. 39 Ständerepräsentanten sind es, die hier in den Tanz des Todes eintreten. Der ihnen zugewiesene, in vierzeilige Strophen gegliederte Verstext gibt

⁷ Dieses ist beispielsweise in der oberdeutschen und der mittelniederdeutschen Totentanztradition der Fall. Die französische *Danse macabre* läßt die einleitenden Verse den „Auteur“, die abschließenden Worte einen „Roy mort“ sprechen; der *Mittelrheinische Totentanz* wird von einem unversehen Verstorbenen eingeleitet.

⁸ Vgl. dazu die ausführlichen Beschreibungen dieses Friedhofs durch J. HUIZINGA, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, hg. v. K. KÖSTER. Stuttgart 1975 (im folgenden: HUIZINGA, Herbst des Mittelalters) S. 206f.; Ph. ARIES, Geschichte des Todes. München/Wien 1980 (im folgenden: ARIES, Geschichte des Todes) S. 82-94: „Der große Freilandfriedhof. Asyl und bewohnte Stätte. Hauptplatz und öffentlicher Ort“.

⁹ Vgl. dazu insgesamt Pkt. IV.1: „Die Pariser Danse macabre“.

¹⁰ J. SAUGNIEUX. Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires. Lyon 1972 (im folgenden: SAUGNIEUX, Danses macabres) S. 18.

den in mehreren Handschriften und Frühdrucken des 15. Jahrhunderts überlieferten *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* wieder, der hier eine Erweiterung um 15 Figuren erfahren hat¹¹. Erwähnung verdient schließlich auch eine ca. 1463 in der Lübecker Bürgerkirche St. Marien entstandene Totentanzmalerei, die mit einer Höhe von 1,75 Metern und einer Länge von ursprünglich dreißig Metern den gesamten Innenraum der in der Kirche liegenden Beichtkapelle umrundete. Als „De Dôd van Lübeck“¹² erlangte dieser 24 Ständevertreter umfassende Totentanz, dem ein in achtzeilige Strophen gegliederter Text unterlegt war, große Berühmtheit und beeinflusste die gesamte nachfolgende mittelniederdeutsche Totentanztradition¹³.

Neben den berühmten und den weniger exponierten monumentalen Wandgemälden bezeugt auch die breite Überlieferung handschriftlicher und gedruckter Buchtotentänze – Wiedergaben bekannter ikonographischer Denkmäler wie auch künstlerische Neuschöpfungen – die Popularität des spätmittelalterlichen Totentanzes, dessen Bimedialität von Text und Bild ihn für den neu entstehenden Buchdruck geradezu prädestinierte¹⁴. Weiterhin sind geistliche und volkstümliche Totentanzlieder¹⁵ ebenso bekannt wie Totentanzdarstellungen in den Zierleisten geistlicher Stundenbücher, als Schmuck von Glockenreliefs und Meßgewändern. Schließlich lassen sich auch Belege für die Aufführung von Totentanzspielen anführen.

Die ersten Totentänze entstanden, wie in Paris und Basel belegt, an den Mauern von Franziskaner- und Dominikanerklöstern. Als monumentale, ins Bild gebannte Bußpredigten „sind sie ein Teil der umfassenden Predigeraufgaben der beiden Mendikantenorden“¹⁶ und vermitteln deren eindringlichen Aufruf zu Umkehr, Buße und neuem Leben. Dabei ist die Reflexion des Todes im Totentanz ausgerichtet auf das *L e b e n*, auf die Selbstverantwortung des Menschen für seine christliche Lebensgestaltung, die sich in und an der Gesellschaft bewähren muß, um ewiges Seelenheil zu erwerben. Über die weit verzweigten Reformbestrebungen der Predigerorden erfuhr der Totentanz eine rasche Verbreitung und unterschiedliche künstlerische Ausgestaltungen in Europa. Ob dabei Frankreich oder Deutschland

¹¹ Vgl. dazu insgesamt Pkt. IV.2: „Der Großbaseler Totentanz und die oberdeutsche Texttradition“.

¹² Vgl. dazu E. DEECKE, *Lübische Geschichten und Sagen*. Lübeck 1890, Kap. 63, S. 88f.: „De Dôd van Lübeck“.

¹³ Vgl. dazu insgesamt Pkt. IV.5: „Die mittelniederdeutschen Totentänze“.

¹⁴ Zur Überlieferung der handschriftlich und gedruckt verbreiteten Totentänze vgl. insgesamt das Kapitel: „Die bekannten mittelalterlichen Textzeugen“.

¹⁵ Das wohl heute noch bekannteste dieser Totentanzlieder trägt den Titel „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“. Vgl. dazu W. SALMEN, *Mittelalterliche Totentanzweisen*. In: *Die Musikforschung* 9 (1956) S. 189: „Die Überlieferung der nicht sehr zahlreich erhaltenen Weisen zu Totentänzen gliedert sich in echte Singtänze, Spielstücke und geistlich-betrachtende, untänzerische Lieder. Die Tradition reicht von der Mitte des 14. Jahrhunderts [...] bis in die Gegenwart hinein“.

¹⁶ *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von G. KAISER. Mit zahlreichen Abbildungen. Frankfurt/M. 1983 (im folgenden: KAISER, *Tanzender Tod*) S. 45.

den Ausgangspunkt dieser Entwicklung bildet, läßt sich nicht eindeutig entscheiden, doch sieht, nicht zuletzt, weil sich die ältesten überlieferten Totentanzmalereien auf französischem Boden befinden, die herrschende Meinung der Forschung den Totentanz in Frankreich entstanden.

Die Entwicklung des Totentanzes ist eingebettet in den Kontext spätmittelalterlicher Lebenswelt, die als eine Zeit des wirtschaftlich-sozialen Umbruchs und eines mentalitätsgeschichtlichen Wandels charakterisiert werden kann. Zugleich steht er in der theologischen Tradition einer asketisch-didaktischen Beschäftigung mit dem Tode, die den zeitgenössischen Interpretationshorizont der sozialgeschichtlichen Entwicklung bildet. Als Reflex und Movens der kollektiven Mentalität des ausgehenden Mittelalters entfaltet der Totentanz wesentlich drei Themenbereiche: Als ästhetisch-künstlerische Gestaltung des massenhaften Sterbens – kulturgeschichtlich hervorgerufen durch die großen Mortalitätskrisen der Epoche – zielt der Totentanz auf eine Bewältigung der menschlichen Endlichkeitserfahrung und auf eine sinnstiftende Ordnung des unberechenbaren Sterbens zahlloser Menschen. Als Allegorie für die Zerstörung der gesamten menschlichen Existenz offenbart die Darstellung der tanzenden Toten die Sehnsucht der mittelalterlichen Menschen nach einem sinnerfüllten Leben. Als monumentale Bußpredigt bringt der Totentanz die Eigenverantwortlichkeit der menschlichen Lebensführung zum Ausdruck.

Das Interesse der vorliegenden Dissertation besteht in der Untersuchung der spätmittelalterlichen Totentänze als Indikatoren der zeitgenössischen kollektiven Mentalität. Diese ist im ausgehenden Mittelalter durch eine vertiefte Reflexion des Todes als dem Interpretationshorizont des individuellen und sozialen Lebens geprägt. Darstellung und Analyse der sozial- und geistesgeschichtlichen Zeitumstände als den Bedingungsfaktoren der Totentanzentwicklung bilden deshalb den ersten Schwerpunkt dieser Arbeit: Der gesellschaftspolitische Strukturwandel vom hohen zum späten Mittelalter, die Mortalitätskrisen des 14. und 15. Jahrhunderts, die Krise der Religiosität am Ausgang des Mittelalters – sie machten den Tod zu einem zentralen Thema im allgemeinen Bewußtsein dieser Epoche. Eine entscheidende Grundlage dieses Untersuchungskomplexes bilden die Ergebnisse der französischen Mentalitätsgeschichtsforschung zur ‚Histoire de la mort‘, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstmals ausführlich in die deutschsprachige Totentanzforschung einbezogen werden. Ein zweiter, ebenfalls ganz wesentlicher Aspekt des ersten Untersuchungsschwerpunktes umfaßt die theologiegeschichtliche Entwicklung der dogmatisch-theoretischen Reflexionen des Todes wie auch der volkstümlichen religiösen Ausdrucksformen bis zum Spätmittelalter. Sie bezeugen die Kontinuität der Entfaltung der Todesthematik im religiös-sozialen Leben des ersten christlichen Jahrtausends zum relevanten Deutungshorizont der Menschen im ausgehenden Mittelalter – ein Aspekt, der innerhalb der Totentanzforschung bisher zu wenig Aufmerksamkeit gefunden hat.

Im Mittelpunkt des zweiten Forschungsschwerpunktes dieser Dissertation stehen die gestalterischen Elemente Ständereihe, Todesfigur und Tanzmotivik, die die

Gattung konstituieren und die Wirkung des Totentanzes im zeitgenössischen Kontext hervorbringen. Dargestellt wird zunächst die historische Entfaltung der einzelnen Motive als den künstlerischen Ausdrucksformen des kollektiven Bewusstseins. In einem zweiten Schritt wird dann die Funktion dieser Gestaltungselemente für die Wirkung des spätmittelalterlichen Totentanzes in seinem geistesgeschichtlichen Umfeld aufgezeigt.

Der dritte größere Untersuchungskomplex vermittelt einen Überblick: 1.) über den Überlieferungsbestand der bekannten spätmittelalterlichen Denkmäler; 2.) über die in der Forschung aufgebrachten Theorien zur Entwicklungsgeschichte der Totentänze und mögliche Abhängigkeitsverhältnisse zwischen den verschiedenen Traditionsträngen.

Auf der Grundlage dieser kulturgeschichtlichen und philologischen Untersuchungen wird abschließend der 1489 in Lübeck gedruckte mittelniederdeutsche Totentanz *Des dodes dantz* interpretiert: Seine literarische Gestaltung erweist diesen *Lübecker Totentanz von 1489* als ganz eigenständige Version des spätmittelalterlichen Totentanzes und zugleich als typisches Zeugnis der katechetisch-unterhaltenden Erbauungsliteratur des ausgehenden Mittelalters.

Die Mittelalterlichen Totentänze: Entstehung, Funktion und Wirkung im zeitgenössischen Kontext

I. Sozialgeschichtliche und kulturelle Zeitumstände der Entwicklung der Totentänze

Die Auseinandersetzung mit dem Tod, aufgefaßt als Mahner vor den Eitelkeiten dieser Welt, als Zerstörer aller Lebensfreuden, als apokalyptischer Reiter des massenhaften Seuchensterbens, als großer ‚Gleichmacher‘ angesichts der Ungleichheiten des gesellschaftlichen Lebens, bildet in ihren unterschiedlichen Ausgestaltungen einen der beherrschenden Züge der kollektiven Mentalität des späten Mittelalters. „Keine Zeit hat mit solcher Eindringlichkeit jedermann fort und fort den Todesgedanken eingeprägt wie das fünfzehnte Jahrhundert. Unaufhörlich hallt durch das Leben der Ruf des Memento mori“¹. Die literarisch-religiösen Reflexionen auf Leben und Tod, die Darstellungen von Tod, Gericht und Jenseits in den bildenden Künsten, sie dokumentieren als Indikatoren der gemeinschaftlichen Anschauungen² diese Dominanz der Todesthematik ebenso wie die

¹ HUIZINGA, Herbst des Mittelalters, S. 190. Vgl. dazu auch J. F. VANDERHEIJDEN, Het Thema en de Uitbeelding van den Dood in de Poëzie der Late Middeleeuwen en der vroege Renaissance in de Nederlanden. Gent (1930) (im folgenden: VANDERHEIJDEN, Het Thema van den Dood) S. 48f.: „Uit heel den gedachtenkring, die zich rond dit centraal vraagstuk van den dood weeft is er geen enkel element dat den laatmiddeleeuwschen geest zoozeer in beslag nam, als het besef der vergankelijkheid. De wekroep om het broze en het wankelbare van al het aardsche in te zien, klinkt bijna onafgebroken uit de meeste geschriften op“.

² Zur Frage, welche historischen Quellen als Ausdrucksformen der kollektiven Mentalität herangezogen werden können, vgl. M. VOVELLE, L'histoire des hommes au miroir de la mort. In: H. BRAET / W. VERBEKE (Hgg.), Death in the Middle Ages. Löwen 1983 (Mediaevalia Lovaniensia Series I, Studia IX) S. 1-18. Zu den Ansätzen der Mentalitätsforschung vgl. etwa: R. SPRANDEL, Mentalitäten und Systeme. Neue Zugänge zur mittelalterlichen Geschichte. Stuttgart 1972; A. HAHN, Tod und Individualität. Eine Übersicht über neuere französische Literatur. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie 31 (1979) S. 746-765; E. HINRICHS, Zum Stand der historischen Mentalitätsforschung in Deutschland. In: Ethnologia Europaea 11 (1979/80) S. 226-233; J. M. THIRIET, Methoden der Mentalitätsforschung in der französischen Sozialgeschichte. In: Ethnologia Europaea 11 (1979/80) S. 208-225; K. BÖSE, Das Thema ‚Tod‘ in der neueren französischen Geschichtsschreibung. Ein Überblick. In: P. R. BLUM (Hg.), Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert. Wolfenbüttel 1983 (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 22) S. 1-20; C. HONEGGER, Geschichte im Entstehen. Notizen zum Werdegang der Annales. In: M. BLOCH (u. a.), Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, hg. v. C. HONEGGER. Frankfurt/M. 1977, S. 744; M. ERBE, Zur neueren französischen Sozialgeschichtsforschung. Die Gruppe um die Annales. Darmstadt 1979; F. GRAUS, Mentalitäten im Mittelalter. Methodische und

vielgestaltigen Ausdrucksformen der volkstümlichen Frömmigkeit, die in einer extensiven Heiligenverehrung und im Wallfahrtsbrauchtum, in der mystischen Versenkung in Christi Leiden und Sterben, im Flagellantentum, in einem ausgeprägten (Toten-)Bruderschaftswesen und in dem Usus vielfältiger religiöser Stiftungen das Bedürfnis der Menschen widerspiegeln, Buße zu tun und den eigenen Tod bzw. die jenseitige Existenz abzusichern³. Das progressive Aufkommen dieser intensiven Beschäftigung mit dem Tode muß einerseits vor dem Hintergrund der historisch-politischen Zeitumstände als seinen gesellschaftlichen Bedingungsfaktoren gesehen werden. Zum anderen ist es in den umfassenden Kontext christlicher Weltauslegung und praktizierter Frömmigkeit im späten Mittelalter als dem zeitgenössischen kulturellen Deutungshorizont zu stellen, um in einer Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs als Ausdruck der kollektiven Anschauungen gedeutet werden zu können⁴. Denn die „Idee der Totentänze gewinnt [...] Gestalt in jener großen Gärung des Mittelalters, die eine geistige Umstellung bedeutet und sich vom 13. bis in das 15. Jahrhundert hinzieht. [...] Der demokratische Zug der neuanebrechenden Epoche spricht sich hier in deutlichster Weise aus“⁵.

1.1 Der historisch-gesellschaftliche Kontext

Im 14. und 15. Jahrhundert vollzog sich in ganz Mitteleuropa eine grundlegende Veränderung der wirtschaftlichen, politischen und sozialen Strukturen (Stichwort: Feudalismuskrise)⁶, die – auch unter dem Eindruck der kollektiven Erfahrung von

inhaltliche Probleme. Sigmaringen 1987 (Vorträge und Forschungen Bd. XXXV); Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse, hg. v. U. RAULFF. Berlin 1987.

³ Vgl. dazu die Darstellung von E. DÖRING-HIRSCH, *Tod und Jenseits im Spätmittelalter*. Zugleich ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums. Berlin 1927 (im folgenden: DÖRING-HIRSCH, *Tod und Jenseits*) Kap. 1: „Materielle Grundlagen und seelische Voraussetzungen“; vgl. dazu auch VANDERHEIJDEN, *Het Thema van den Dood*, S. 135-181: „Hoofdstuk IV – De houding van den mensch“.

⁴ Die im folgenden vorgenommene Trennung von gesellschaftlichen Bedingungen und kulturellen Deutungsmechanismen kann der Komplexität der tatsächlichen historischen Entwicklung, die durch die wechselseitige Bedingtheit und Beeinflussung beider Faktoren geprägt ist, nur eingeschränkt Rechnung tragen, doch erscheint sie der Übersichtlichkeit einer systematischen Darstellung halber notwendig und sinnvoll.

⁵ W. STAMMLER, *Der Totentanz. Entstehung und Deutung*. München 1948 (im folgenden: STAMMLER, *Der Totentanz*) S. 17.

⁶ Vgl. dazu R. ROMANO / A. TENENTI, *Die Grundlegung der modernen Welt. Spätmittelalter, Renaissance, Reformation*. Frankfurt/M. 1967 (Fischer Weltgeschichte Bd. 12) (im folgenden: ROMANO / TENENTI, *Grundlegung der modernen Welt*) S. 26-36: „Die Faktoren der ‚Agrarkrise‘ und ihre sozialen Folgen“; F. GRAUS, *Das Spätmittelalter als Krisenzeit. Ein Literaturbericht als Zwischenbilanz*. In: *Mediævalia Bohemica*. (Supplementum 1) Prag 1969; DERS., *Vom ‚Schwarzen Tod‘ zur Reformation. Der krisenhafte Charakter des europäischen Mittelalters*. In: P. BLICKLE (Hg.), *Revolte und Revolution in Europa*. München 1975 (Historische Zeitschrift. Beiheft 4 NF.)

Hungersnöten und Seuchenerkrankungen – einen Wandel der tradierten Lebensformen und Einstellungen hervorbrachte⁷.

Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts hatte die feudale Wirtschaftsordnung die Expansion des Agrarwesens in Europa gefördert und die Ernährung der anwachsenden Bevölkerung sichergestellt. Gegen Ende dieses Saeculums kam es v. a. aufgrund mangelnder Investitionen seitens der Landbesitzer⁸ zu einer Stagnation des Wachstumsprozesses und zu ersten Produktionsrückgängen, die in fortgesetzter Entwicklung zwischen 1313 und 1317 zu einer allgemeinen Hungersnot in Europa führten⁹. Eine deutliche Verminderung der Bodenerträge, die qualitative Verschlechterung der angebauten Getreidearten, das Aufgeben urbar gemachten Bodens, der Rückgang des Getreideanbaus überhaupt und das Ansteigen der Viehwirtschaft dokumentieren den Strukturwandel des Agrarwesens, des wichtigsten Wirtschaftsfaktors, der als Konsequenz eine Krise des internationalen Warenverkehrs auslöste und langfristig die wirtschaftliche und politische Schwächung der grundbesitzenden Feudalherren zur Folge hatte. Die Veränderung der Produktionsverhältnisse, das Entstehen neuartiger Gewerbe sowie das Erschließen neuer Handelsbeziehungen und Absatzmärkte verstärkte die wachsende wirtschaftliche und politische Bedeutung der Städte. So vollzog sich in Wechselbeziehung mit dem oben skizzierten Strukturwandel des Wirtschaftssystems ein Umschichtungsprozeß der politischen Machtverhältnisse. Dieser spiegelt sich nicht zuletzt in den gewalttätigen Auseinandersetzungen um die politische Vorherrschaft innerhalb der Städte, zwischen Zünften und Patriziat, in den Streitigkeiten zwischen Städten und Landesherren oder den Kriegen zwischen einzelnen Staatsverbänden wider. Letztere verweisen zugleich auf das Entstehen nationalstaatlichen Bewußtseins v. a. in

S. 10-30 (im folgenden: GRAUS, Vom ‚Schwarzen Tod‘ zur Reformation); E. HASSINGER, Das Werden des neuzeitlichen Europa 1300-1600. Braunschweig (1959) ²1964.

⁷ In Darstellung und Analyse dieses Veränderungsprozesses ist noch immer grundlegend: HUIZINGA, Herbst des Mittelalters. Als äußerst problematisch hingegen, v. a. hinsichtlich Auswahl und Zusammenstellung der mitgeteilten geschichtlichen Fakten sowie in den mit dem Totentanz befaßten Abschnitten als sachlich unrichtig, muß der Versuch einer historisch-gesellschaftlichen Darstellung des 14. Jahrhunderts beurteilt werden, der von B. Tuchman unternommen worden ist.: B. TUCHMAN, Der ferne Spiegel. Das dramatische 14. Jahrhundert. München 1982, S. 444-466, Kap. 24: „Danse Macabre“.

⁸ Vgl. ROMANO / TENENTI, Grundlegung der modernen Welt, S. 28f.

⁹ Vgl. dazu N. BULST, Der schwarze Tod. Demographische, wirtschafts- und kulturgeschichtliche Aspekte der Pestkatastrophe von 1347-1352. Bilanz der neueren Forschung. In: Saeculum 30 (1979) S. 45-67 (im folgenden: BULST, Der schwarze Tod) S. 47: „Um 1300 war die mittelalterliche Bevölkerungsentwicklung auf einem Höhepunkt angelangt. Eine Ernährungskrise zeichnete sich ab, da mit damaligen Mitteln die Erträge nicht in einem dem Wachstum entsprechenden Maße gesteigert werden konnten. Da nennenswerte Ertragssteigerungen jedoch fast nur unter Hinzuziehung neuer Anbauflächen möglich waren, war ein Versorgungsengpaß, der mit jeder schlechten Ernte zur Hungerkatastrophe führen konnte, beinahe unausweichlich“. Vgl. ebenso R. S. GOTTFRIED, The Black Death, Natural and Human Disaster in Medieval Europe. London 1984.

England, Frankreich, Spanien und Polen¹⁰. Die Kirche als Sachwalter Christi auf Erden legitimierte nicht allein die hierarchische Abstufung der feudalen Gesellschaftsordnung als gottgewolltem Ordo. Aufgrund des bedeutenden Grundbesitzes ihrer verschiedenen Funktionsträger verfügte sie als wohl mächtigster Feudalherr über großen wirtschaftlichen und politischen Einfluß und war deshalb tief in die gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen verstrickt¹¹.

Der Strukturwandel der ökonomischen und gesellschaftspolitischen Bedingungen bedeutete auf lange Sicht für die Menschen eine fundamentale Veränderung ihrer Lebensverhältnisse, das Zerbrechen etablierter Sozialverbände, das Aufgeben von Traditionen und Sicherheiten, aber auch die Einbindung in neue Kollektive, das Entstehen veränderter Lebensformen, den Wandel geltender Wertsysteme, und zwar sowohl für die Land- als auch für die Stadtbewohner: Die Umstellung der landwirtschaftlichen Produktionsweisen brachte einen Wandel der Lebensgewohnheiten, der Ernährung und der Umgebung mit sich. Zwar konnte ein Teil der bäuerlichen Bevölkerung von dem – wesentlich durch Epidemien und Landflucht bedingten – Mangel an Arbeitskräften, den steigenden Löhnen und günstigen Pachtmöglichkeiten profitieren, doch das Gros der Landbewohner geriet aufgrund der durch die Feudalherren verschärften Arbeitsbedingungen in eine zunehmende Verelendung, die eine Abwanderung in die Stadtfreiheit notwendig erscheinen ließ; ganze Dörfer wurden verlassen. Gerade für diese recht große Bevölkerungsgruppe wird der Bruch zwischen tradierten Lebensformen und neuen Arbeitsbedingungen, Lebensgewohnheiten, veränderten Interaktionsstrukturen und sozialen Umfeldern sowie dem entsprechenden Wandel von Anschauungsweisen und Wertvorstellungen deutlich¹². Die Städte boten vielfältige Arbeitsmöglichkeiten, was sich v. a. im Aufblühen von Handwerk und Handel niederschlug, zugleich aber verschärfte sich gerade in den städtischen Kommunen die Diskrepanz zwischen arm und reich. Wie schwierig der gesellschaftliche Umstrukturierungsprozeß vom Land zur Stadt war, belegen auch die urbanen Regelungsmechanismen wie Zunft- oder Gildewesen, Bürgerrechtsregelungen und Steuerpflichten, die das Bemühen, innerhalb der Städte stabile soziale Ordnungsgefüge zu institutionalisieren, aufzeigten¹³.

¹⁰ Vgl. dazu ROMANO / TENENTI, Grundlegung der modernen Welt, S. 43-47; GRAUS, Vom ‚Schwarzen Tod‘ zur Reformation, S. 14-23.

¹¹ Vgl. dazu W. ANDREAS, Deutschland vor der Reformation. Eine Zeitenwende. (Berlin 1932) Stuttgart 1959; J. LORTZ, Zur Problematik der kirchlichen Mißstände im Spätmittelalter. In: Trierer Theologische Zeitschrift 1949, S. 1-26; 212-227; 257-279; 347-357.

¹² Vgl. dazu W. RÖSENER, Bauern im Mittelalter. München ²1986.

¹³ Vgl. dazu die Darstellung der innerstädtischen Machtkämpfe durch W. EHBRECHT, Zu Ordnung und Selbstverständnis städtischer Gesellschaft im späten Mittelalter. In: Blätter für Deutsche Landesgeschichte 110 (1974) S. 83-103. Vgl. dazu auch R. RUDOLF, Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens. Köln/Graz 1957 (Forschungen zur Volkskunde 39) (im folgenden: RUDOLF, Ars moriendi) S. 4: „Die Gegensätze zwischen Alt und Neu wurden um so schärfer, als die neuen Formen in kurzer Zeit eine stürmische Aufwärtsbewegung vollzogen, die alle Schattenseiten einer überschnellen Entwicklung zeigte: die Anhäufung großen Reichtums in wenigen Händen, die

I.2 Die Pest und ihre Auswirkungen

Neben dem oben skizzierten strukturellen Wandel der gesellschaftspolitischen Verhältnisse muß ein weiterer sozialgeschichtlicher Bedingungsfaktor angeführt werden, der ebenfalls die Disposition der kollektiven Mentalität entscheidend prägte und das steigende Interesse an der Todesthematik förderte: die Pest. Die rückläufigen Agrarproduktionen und die sich abzeichnende Ernährungs- und Wirtschaftskrise gegen Ende des 13. Jahrhunderts markieren nicht allein den Beginn der feudalen Wirtschaftskrise. Sie bilden zugleich den Schnittpunkt zwischen einer Zeit relativ gesicherter Lebensverhältnisse und der Erfahrung der beiden nachfolgenden Jahrhunderte, die unter dem Eindruck der großen Mortalitätskrisen stehen, die in periodisch wiederkehrenden Schüben¹⁴ das Leben der Menschen bedrohten und damit das etablierte soziale Gefüge erschütterten, die tradierten Wertvorstellungen in Frage stellten. Am Anfang dieser Entwicklung steht die Hungersnot der Jahre 1313-1317. „Von diesem Zeitpunkt an wurde die zyklische Wechselbeziehung zwischen Hungersnöten und Epidemien immer intensiver. Eine durch Unterernährung geschwächte Bevölkerung hatte nach mehrjähriger Mißernte weniger Widerstandskraft gegen die Krankheit; der durch die Seuche bedingte Menschenverlust, welcher die arbeitsfähige Bevölkerung dezimierte, ohne jedoch die Anzahl der zu Ernährenden proportional zu verringern, war wiederum der Keimboden für folgende Hungersnöte“¹⁵. Ein weiterer, entscheidender Faktor für das Aufkommen der Pest in Europa war das Zusammenrücken Europas und Asiens. „Gemeint ist damit die Stabilisierung Innerasiens durch die Mongolen, die dem Westen [...] sichere Handelswege bis ins Innere Asiens öffnete“¹⁶ und von einem langsamen Vorrücken der Pest nach Westen begleitet war. Tatsächlich wurde die erste große Pestepidemie 1347 durch ein von der Seuche befallenes Tartarenheer, das die Stadt Kaffa auf der Krim belagerte und in einem letzten Versuch, die Gegner zu ver-

Bildung einer breiten wohlhabenden Schicht städtischer Kaufleute, die Bildung freilich auch eines städtischen ‚Proletariats‘ auf der anderen Seite. Nicht nur Wirtschaft und Handel werden dergestalt revolutioniert, auch die gesamte Grundlage des Lebens, in dem Sinne, daß die völlige Umgestaltung des materiellen Daseins ebenso die Antriebe, Inhalte und vor allem die formalen Haltungen des geistigen Lebens bildet“. Vgl. ebenso E. FRIEDEL, Kulturgeschichte der Neuzeit, Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. München 1927-1931, v. a. Buch I: Renaissance und Reformation. Kap. 1-3, S. 59-172; E. MASCHKE, Die Unterschichten der mittelalterlichen Städte Deutschlands. In: E. MASCHKE / J. SYDOW (Hgg.), Gesellschaftliche Unterschichten in den südwestdeutschen Städten. Stuttgart 1967, S. 1ff.; DERS., Mittelschichten in den deutschen Städten des Mittelalters. In: E. MASCHKE / J. SYDOW (Hgg.), Städtische Mittelschichten. Stuttgart 1972, S. 1ff.; DERS., Soziale Gruppen in der deutschen Stadt des späten Mittelalters. In: J. FLECKENSTEIN / K. STACKMANN (Hgg.), Über Bürger, Stadt und städtische Literatur im Spätmittelalter. Göttingen 1980, S. 127-145.

¹⁴ Pestepidemien ereigneten sich in den Jahren 1347-53, 1360/61, 1371-73, 1381, 1387/88, 1406, 1420, 1427-30, 1437-39, 1451, 1462-64, 1473/74, 1483/84.

¹⁵ ROMANO / TENENTI, Grundlegung der modernen Welt, S. 10.

¹⁶ BULST, Der schwarze Tod, S. 47.

nichten, die Leichen von Pesttoten über die Stadtmauern katapultierte, nach Europa eingeschleppt¹⁷. Den gängigen Handelswegen folgend, verbreitete sich die in zeitgenössischen Quellen als ‚pestilencia maxima‘, ‚irsenia pestis‘, ‚mortalitas magna‘ oder ‚Schwarzer Tod‘ bezeichnete Krankheit rasch über Italien und Frankreich nach England (1348), Dänemark und Norwegen (1349), Norddeutschland (1350) und über Kurland und Litauen nach Rußland (1352/53)¹⁸. Das katastrophale Ausmaß der Pestpandemie von 1347-53 wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß ca. 30 % der Einwohner der betroffenen Gebiete starben. „Bei einer Gesamtbevölkerung Europas von 60 Millionen wären also etwa 18 Millionen in der Zeit des Schwarzen Todes an der Pest gestorben“¹⁹. Auch scheint es so, daß die Sterblichkeitsrate in den Städten höher war als auf dem Lande, allerdings ist dies nur schwer einzuschätzen, insofern die Epidemien eine starke Fluktuation der Bevölkerung auslösten: Da in der Regel Teuerungszeiten und Hungersnöte den Epidemien vorausgingen oder sie begleiteten, setzte einerseits ein Zuzugsstrom in die Städte ein, in denen durch Lebensmittelverteilungen zwar die Not gemildert wurde, die Überbevölkerung jedoch zugleich die Verbreitung der Seuche beförderte. Andererseits bestand die einzig wirksame Prophylaxe gegen die Krankheit in der rechtzeitigen Flucht²⁰, so daß v. a. wohlhabende Bürger bei Herannahen der Pest aufs Land flohen und auf diese Weise versuchten, ihr Leben zu retten²¹. Zugleich wird damit deutlich, daß es v. a. die ärmeren Bevölkerungsschichten waren, die

¹⁷ Vgl. dazu die Darstellungen bei BULST, *Der Schwarze Tod*, S. 46; KAISER, *Tanzender Tod*, S. 30; vgl. auch die informative Darstellung von G. KEIL, *Seuchenzüge des Mittelalters*. In: B. HERRMANN (Hg.), *Mensch und Umwelt im Mittelalter*. Darmstadt 1986, S. 109-128.

¹⁸ Zwei Erscheinungsformen der Seuche sind bekannt, die Beulen- und die Lungenpest. Die Übertragung der Krankheit erfolgt über den Ratten- oder den Menschenfloh; die Lungenpest kann auch durch Tröpfcheninfektion direkt von Mensch zu Mensch weitergegeben werden. Sie ruft die bakterielle Vergiftung des Blutes hervor und hat immer einen tödlichen Verlauf, das Krankheitsbild ähnelt einer schweren Lungenentzündung. Bei der Beulenpest bildet sich nach einer mehrtägigen Inkubationszeit ein Pestkarbunkel an der Einstichstelle. Fieber, Schüttelfrost und Kopfschmerzen begleiten den Krankheitsverlauf, es kommt zu einer Anschwellung der Lymphknoten in den Leisten oder Achselhöhlen. Der Großteil der Erkrankten stirbt innerhalb der ersten fünf Tage nach Ausbruch der Krankheit an Herz- oder Kreislaufversagen, doch bestehen durchaus gewisse Überlebenschancen. Vgl. dazu BULST, *Der Schwarze Tod*, S. 45, 48f.

¹⁹ Ebd., S. 54. Die Erhebung der Zahlen fußt auf Einträgen in Kirchenregistern, Steuerlisten, Testamenten, Notariatsakten weltlicher und kirchlicher Ämter, die für einzelne Orte detaillierte Angaben erlauben.

²⁰ „Cito longe fugas et tarde redeas“ hatte bereits der griechisch-römische Arzt Galenus empfohlen; vgl. ebd., S. 58.

²¹ Das heißt: „Viele Tote in den Städten gehörten zur Landbevölkerung, die erst kürzlich und vorübergehend – dies war zumindest ihre Absicht – zugewandert war; umgekehrt waren höchstwahrscheinlich ein Teil der Toten auf dem Lande ‚Städter‘, welche die Stadt aus Furcht vor der Ansteckung und in der Hoffnung auf Rettung verlassen hatten“. ROMANO / TENENTI, *Grundlegung der modernen Welt*, S. 13. Vgl. dazu auch G. Boccaccios *Decamerone*, in dem die Flucht der Romanfiguren vor der Pest die Rahmenhandlung der verschiedenen Erzählungen bildet. G. BOCCACCIO, *Das Dekameron*, München 1952.

der Seuche zum Opfer fielen, da sie aufgrund mangelnder Ernährung weniger widerstandsfähig waren und ihre durch große Wohndichte und schlechte hygienische Bedingungen geprägten Wohnverhältnisse sich als besonders seuchenanfällig erwiesen²². „Auch bringt die Epidemie eine neue Ungleichheit hervor, die grausamste von allen, die Ungleichheit vor dem Tod – eben indem die Schwächsten die häufigsten Opfer sind, die Armen, die Frauen, die Kinder“²³. Eines der bedrückendsten Merkmale der Epidemien war, daß ihr Erscheinen vorhergesagt und erwartet werden konnte. Diese Zeit des Wissens um die drohende Vernichtung war erfüllt von Todesangst und Lebensgenuß, Buße und Ausschweifung. „Von der Kirche zum Tanzhaus, von der Kutte zur Fastnachtsmummerei, von der Büßergeißel zur Schellenkappe war oft nur ein kleiner Schritt. Heute schlürfte man noch den Becher der Lust bis zur Neige, um morgen in bitterer Reue das Fleisch zu ertöten mit Fasten und Beten, mit Peitsche und Bußgürtel. Dem warnenden ‚Memento mori‘ begegnete ein lachendes ‚Carpe diem‘“²⁴.

Die sozial- und kulturgeschichtlichen Auswirkungen der Pestepidemien sind Ausdruck einer fundamentalen Verunsicherung der individuellen Lebenssituation, der kollektiven Interaktionsstrukturen sowie der kulturellen Deutungs- und Wertsysteme. So bezeugen die zeitgenössischen Berichtersteller in ihren Beschreibungen der Pest „fast einhellig eine schockartige Destabilisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse“²⁵, den weitgehenden Zusammenbruch des gesamten Sozialgefüges.

22 „Die Städte mit ihren dicht aneinander gedrängten Häusern und der mangelhaften Hygiene stellten förmliche Pest- und Seuchenherde dar. Wir lesen ununterbrochen von den großen Epidemien, die in kurzen Zeiträumen ein Viertel, ein Drittel oder auch die Hälfte der vorhandenen Menschen dahintrafen. [...] Da sieht jeder, wie heut dieser, morgen jener Nachbar von der furchtbaren Krankheit ergriffen wird. Ununterbrochen hört er die Sterbeglocken, sieht er Leichenzüge durch die Straßen ziehen, hört er Weinen und Klagen. Er sieht, wie man die Unmenge der Toten nicht bewältigen kann“. DÖRING-HIRSCH, *Tod und Jenseits*, S. 4f.

23 KAISER, *Tanzender Tod*, S. 34. Vgl. auch SAUGNIEUX, *Danses macabres*, S. 97: „Il est certain, par exemple, que l'épidémie a touché les plus faibles: les pauvres, les femmes et les enfants. Elle a donc mis au jour une nouvelle inégalité, la plus cruelle de toutes, celle devant la mort. Elle a favorisé de la sorte l'apparition de sentiments démocratiques et de revendications égalitaristes“. Ob deshalb allerdings der Totentanz als Ausdruck sadistischer bzw. masochistischer Gefühle zu bewerten ist, weil er demgegenüber die Gleichheit aller im Tode betont, wage ich zu bezweifeln. Saugnieux überbewertet mit dieser Interpretation m. E. die Aussage des Totentanzes als Ausdruck eines profanen Denkens und übersieht die religiös-didaktische Wirkabsicht des Totentanzes völlig. SAUGNIEUX, *Danses macabres*, S. 98: „Les *Danses macabres* proclament à la fois la condamnation et l'exaltation du monde. Elles expriment des sentiments à la fois sadiques et masochistes. Les poètes savent que la mort viendra inéluctablement les chercher, mais ils se réjouissent, bien qu'ils la sachent odieuse, de la voir emporter successivement chacun des vivants. On dirait qu'ils éprouvent un immense besoin d'auto-punition“.

24 G. BÜCHHEIT, *Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung*. Leipzig 1926, S. 12.

25 KAISER, *Tanzender Tod*, S. 31. Vgl. auch BULST, *Der schwarze Tod*, S. 57f.: „Bei einer vergleichenden Lektüre der Pestberichte fällt besonders auf, daß viele Autoren unabhängig voneinander zum Teil mit fast denselben Worten den durch die Pest hervorgerufenen gesellschaftlichen Zusammenbruch schildern“.

War die Erfahrung des vielfachen Todes enger Familienangehöriger oder guter Freunde in ihrer ganzen Brutalität überhaupt kaum zu fassen, so brachte das wegen der Ansteckungsgefahr notwendige Vermeiden enger persönlicher Kontakte die gesellschaftlichen Interaktionsstrukturen völlig zum Erliegen. „Pater non visitabat filium, nec filius patrem. Charitas erat mortua, spes prostrata“. – ‚Der Vater besuchte nicht den Sohn an seinem Krankenbett, der Sohn nicht den Vater. Christliche Nächstenliebe gab es nicht mehr, alle hatten die Hoffnung aufgegeben‘²⁶. Die individuelle Erfahrung einer permanenten Bedrohung der eigenen Existenz stellte jede Lebensplanung, alles Streben nach Dauer unter den Eindruck des Vorläufigen und Zufälligen²⁷. Die christliche Handlungsethik von der Bewährung des Menschen in der Welt wurde mehr als fragwürdig. Auch die Versuche besonders gefährdeter Berufsvertreter wie Ärzte, Priester, Notare, Leichenträger und Totengräber, sich ihrer sozialen Verpflichtungen durch Flucht zu entziehen, konnten, in dem Bemühen, die öffentliche Ordnung soweit wie möglich aufrechtzuerhalten, häufig – und auch dann nicht völlig erfolgreich – nur durch administrative Maßnahmen verhindert werden. Darüber hinaus erteilten die städtischen Verwaltungen Aus- und Einreiseverbote, Regelungen für den Verkauf von Fleisch und Textilien oder detaillierte Begräbnisvorschriften, um die Ansteckungsgefahr einzuschränken. Und „da die Pest als Strafe Gottes betrachtet wurde, wurden Manifestationen von Sittenverfall bekämpft. Verboten wurden Sonntagsarbeit, Konkubinen, Schwören, Fluchen, Glückspiel und anderes mehr“²⁸. Doch bot auch das kirchliche Bemühen, die Epidemien als göttliche Strafmaßnahmen für Sittenverfall und Sündhaftigkeit zu deuten – und ihnen damit ‚Sinn‘ zuzuschreiben –, langfristig keine befriedigende Handlungsorientierung. Zwar brachte es Buß- und Sühnepraktiken von großer, an Irrationalität grenzender Intensität hervor, doch führte die kollektive Erfahrung jeder neuen „Hungersnot-Seuche-Welle, die zu Beginn als Strafe Gottes betrachtet wurde, [...] langsam aber sicher zum Verfall des ethischen und sozialen Gewissens. Daher erschien zwar beim Anbruch der nächsten Katastrophe die These vom Gottesgericht um so berechtigter; aber dieses kam über eine Bevölkerung, deren

²⁶ „So charakterisiert Guy de Chauliac, Leibarzt des Papstes und einer der bedeutendsten Ärzte seiner Zeit, keineswegs anklagend, die Stimmung und das Verhalten der von der Pest heimgesuchten Menschheit“. BULST, ebd., S. 57. Vgl. dazu auch die zeitgenössische Beschreibung der Pest, die G. Boccaccio seinem *Decamerone* voranstellt.

²⁷ „Yves Renouard définit la Peste comme ‚l'événement mondial le plus important de l'histoire du XIV^e siècle‘. Et il reconnaît qu'elle le fut d'abord par le ‚choc psychologique et mental‘ qu'elle porta à toute la population. Ceux qui échappèrent à la Grande Peste ne purent échapper à son souvenir et à son angoisse. Elle leur avait à jamais inculqué le sens de leur fragilité: la leur, celle des êtres aimés, et des bonheurs terrestres [...] Ils avaient rencontré des charrettes de cadavres noircis et puants. Ils étaient devenus des familiers de la mort, sans pour autant s'approprier à elle. Ils avaient cependant été fascinés par son horreur“. Ch. MARTINEAU-GENIEYS, *Le thème de la mort dans la poésie française. De 1450 à 1550*. Paris 1978, S. 74.

²⁸ BULST, *Der schwarze Tod*, S. 61. Wobei diese Auflagen nach Abebben der Katastrophen in der Regel schnell wieder aufgehoben wurden: vgl. die Beispiele ebd., S. 61 f.

moralische Grundsätze schon durch die letzte Seuche schwer erschüttert worden waren“²⁹.

Der oben skizzierte historisch-gesellschaftliche Strukturwandel in Wechselwirkung mit den periodisch auftretenden Mortalitätskrisen prädisponierte somit die kollektive Mentalität für eine intensive Reflexion sinnerfüllten Lebens und Sterbens³⁰. Dies zum einen, weil die reale Lebensbedrohung tatsächlich außerordentlich hoch war, zum anderen, weil das Zerschneiden tradierter Lebensformen sowie die stetig anwachsende Eigenverantwortlichkeit für die individuelle Lebensführung neue Handlungsorientierungen erforderlich machten. Diese bot – als zeitgenössischer Deutungshorizont – die Theologie bzw. die kollektive religiöse Vorstellungswelt, die Denken und Tun des spätmittelalterlichen Menschen bestimmten.

I.3 Der geistesgeschichtliche Kontext

Die grundlegende Strukturveränderung der gesellschaftlich-politischen Verhältnisse vom 13.-15. Jahrhundert bewirkte auf Dauer auch einen Wandel der überkommenen kulturellen Deutungsmechanismen und Handlungsmuster. Dieser ist als langwieriger Prozeß zunehmenden Wahrnehmens und Wertschätzens der individuellen Existenz aufzufassen, der alle Bevölkerungsschichten umfaßte. Zunächst wurde diese intellektuelle Durchdringung der sozialgeschichtlichen Entwicklung vornehmlich in theologischen Kategorien – als dem adäquaten zeitgenössischen Interpretationsrahmen – vollzogen. „Die Volkskultur war eng verflochten mit der Volksreligion. In der Kultur fanden die religiösen Interessen des Volkes ihren Ausdruck. ‚Religion (war) wirklich populär und den Massen nicht bloß zugänglich, sondern diese lebten darin, sie war ihre Kultur (Jacob Burckhard)‘“³¹. In dem Maße jedoch, in dem die theologischen Entwürfe in die volkstümliche Vorstellungswelt hinein popularisiert wurden, avancierte die individuelle Existenz, die Frage nach der Möglichkeit sinnerfüllten Lebens zum Gegenstand auch eines eher profanen, nicht mehr ausschließlich religiös motivierten Denkens: „à la fin du Moyen Age,

²⁹ ROMANO / TENENTI, Grundlegung der modernen Welt, S. 16.

³⁰ Wobei es an dieser Stelle nicht darum geht, den aufgezeigten historischen Veränderungsprozeß als eine einzige krisenhafte Entwicklung zu charakterisieren und die durch ihn hervorgerufenen Ansätze einer ‚demokratischeren‘ Gesellschaft zu negieren. Wenn bisher schwerpunktmäßig die Schwierigkeiten dieses Strukturwandels angeführt wurden, dann, weil es darum ging, einige der zeitgeschichtlichen Strömungen zu skizzieren, die verstehen lassen, warum die kollektive Mentalität des späten Mittelalters durch eine ausgeprägte Auseinandersetzung mit dem Tod gekennzeichnet ist.

³¹ O. SCHWENCKE, Des Dodes Dans. Zu den spätmittelalterlichen niederdeutschen Totentänzen. In: Schleswig-Holstein. Monatshefte für Heimat und Volkstum 15 (1963) S. 152-54; hier S. 152. Vgl. auch ROMANO / TENENTI, Grundlegung der modernen Welt, S. 84: „Die Periode von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts war noch wie die vorhergehenden und im Unterschied zu den folgenden Jahrhunderten kulturell insgesamt stark christlich geformt. [...] Die wirtschaftliche, politische, künstlerische und philosophische Tätigkeit vollzog sich innerhalb der Dämme der Religion“.

un effort de vulgarisation de la pensée religieuse est accompli par les prédicateurs de tous ordres. L'enseignement chrétien se répand dans toutes les classes de la société. Deux conséquences découlent de ce fait important. La piété populaire devient sur certains points plus éclairée, mais inversement la doctrine de l'Eglise se laisse contaminer par des éléments profanes ou païens, elle se métamorphose au contact de formes primitives de religiosité. On assiste donc à un jeu d'influences réciproques³².

Ist der sozialhistorische Strukturwandel als Krise des feudalen Wirtschafts- und Gesellschaftssystems aufzufassen, so bezeichnet der geistig-kulturelle Veränderungsprozeß eine grundlegende Krise der Religiosität³³. Diese umfaßt ein ganzes Spektrum verschiedener ineinandergreifender Ebenen, die im folgenden schwerpunktmäßig nacheinander abgehandelt werden.

1.3.1 Die Krise der Amtskirche

Vom 10./11. Jahrhundert an zeichnet sich eine Krise der Universalkirche ab, die sich in der kirchengeschichtlichen Entwicklung des Papsttums nachvollziehen läßt und mit den Stichworten ‚Investiturstreit‘ (von 1075 an), ‚Avignoner Exil‘ (1309-1377), ‚Abendländisches Schisma‘ (1378-1417) und ‚Zeit der Konzile‘ (ab 1417) skizziert werden kann³⁴. Dabei steht der päpstliche Anspruch auf die weltliche Vormachtstellung – politisch verursacht durch die Schwächung des universalen Kaisertums, theologisch fundiert in dem von Cluny formulierten Primat des Geistlichen über das Weltliche – beispielhaft für das sehr weltliche Streben des

³² SAUGNIEUX, Danses macabres, S. 115.

³³ Wobei an dieser Stelle der Terminus ‚Krise‘ zur Charakterisierung des Veränderungsprozesses gewählt wurde, einerseits, um das Aufbrechen alter Vorstellungsweisen zu signalisieren, andererseits, um die ganze Problematik bzw. Schwierigkeit dieses so komplexen Vorgangs zu kennzeichnen und schließlich, um auf die Neuanfänge hinzudeuten, die mit jedem Untergang des Alten verbunden sind. Vgl. dazu auch SAUGNIEUX, Danses macabres, S. 92: „Les crises politiques, économiques ou sociales que nous venons d'évoquer ne sont pas tout. La fin du XIV^e et le début du XV siècle ont également été marqués par une vaste crise spirituelle qui a joué un rôle considérable dans l'élaboration des nouvelles formes de pensée. L'incertitude spirituelle de l'époque a contribué au moins autant que la terreur née de l'insécurité et des épidémies à dérouter les esprits et à les rejeter hors des voies où ils cherchaient d'ordinaire leur consolation“. Vgl. dazu auch die Diskussion der Frage, inwiefern es sich bei dem geistig-religiösen Veränderungsprozeß um eine Reform oder eine Krise der Frömmigkeit gehandelt habe, durch F. RAPP, La réforme religieuse et la méditation de la mort à la fin du Moyen Age. In: La mort au Moyen Age. Publications de la Société Savante d'Alsace et des Régions de l'Est. Strasbourg 1977 (Collection ‚Recherches et documents‘ 25), S. 53-66 (im folgenden: RAPP, La réforme religieuse).

³⁴ Vgl. dazu H. JEDIN (Hg.), Handbuch der Kirchengeschichte. Bd. III: Die mittelalterliche Kirche. 2. Halbbd.: Vom kirchlichen Hochmittelalter bis zum Vorabend der Reformation. Freiburg/Basel/Wien 1968; R. KOTTJE / B. MOELLER (Hgg.), Ökumenische Kirchengeschichte. Bd. 2: Mittelalter und Reformation. Mainz/München 1983, bes. S. 195-274; G. A. BENRATH / J. LENZEWEGGER, „Geschichte der abendländischen Kirche im späten Mittelalter“.

hohen Klerus nach Festigung seiner wachsenden politischen Macht. Diese fußte auf der geistlichen bzw. geistigen Vormachtstellung der Kleriker und ihrer in Reichtum und Großgrundbesitz fundierten Herrschaft über Land und Leute³⁵. Mit zunehmender Adaptation des feudalen Herrschaftssystems, mit wachsendem Wohlstand und fortschreitender Verweltlichung ihrer Repräsentanten vollzog die Papalkirche vom 11. Jahrhundert an den entscheidenden „Schritt zur Feudalisierung des Christentums, zur ideologischen und politischen Anpassung der nichtfeudalen Christenlehre an die mittelalterliche Gesellschaftsordnung“³⁶, büßte damit aber zugleich zunehmend ihre Glaubwürdigkeit bei der Laienbevölkerung ein. Zwar gingen im Laufe des hohen und späten Mittelalters immer wieder Reformbestrebungen vornehmlich von den Orden aus³⁷, doch vermochten diese langfristig nicht, die feudale Struktur der Universalkirche wirkungsvoll aufzubrechen³⁸. Zugleich aber erschütterten die Jahrhunderte währenden Auseinandersetzungen zwischen Kaiser- und Papsttum die bis dahin kaum hinterfragte Autorität beider Ämter und die Einheit der frühmittelalterlichen universalen Weltordnung. „Die Anlehnung an das nichtuniversale, sondern ‚modern‘ nationale Frankreich hatte Avignon und damit das Große Schisma zur Folge; das Erlebnis, daß durch vierzig Jahre das eine Papsttum, in zwei geteilt, sich und den Erdkreis gegenseitig bannte und die Christenheit bis in die einzelnen Länder, Diözesen, Klöster und Familien spaltete, konnte nie mehr ganz aus dem abendländischen Bewußtsein schwinden. Damit war das festeste Band, das die hochmittelalterliche Gesellschaft umspannt hatte, gelockert. Die Kritik am zeitgeschichtlich gebundenen Papsttum wurde zur Kritik am dogmatischen Papsttum. Das Schisma hatte die Aufspaltung der Glaubenseinheit zur Folge“³⁹. Ein grundlegender Ablösungsprozeß des Laienstandes von der kirchlichen Vorherrschaft – bei gleichzeitig wachsender Religiosität der Laien, die

³⁵ Vgl. dazu ROMANO / TENENTI, Grundlegung der modernen Welt, S. 50-55.

³⁶ E. WERNER, *Pauperes Christi*. Leipzig 1956, S. 200; zitiert nach W. HEINEMANN, *Zur Ständedidaxe in der deutschen Literatur des 13.-15. Jahrhunderts*. In: PBB 88 (Halle 1966) S. 42.

³⁷ „Dans l’histoire de l’Eglise médiévale, la réforme doit être considérée comme un tout. Mise en branle au X^e siècle déjà, voire à l’époque carolingienne, elle ne s’arrêta plus avant que la Réformation n’et brisé l’unité religieuse de l’Occident. Si son élan se ralentit à plusieurs reprises, elle fut toujours relance. Une double préoccupation habitait les promoteurs de ce mouvement. D’une part, ils se proposaient de corriger les défauts dont souffraient les institutions ecclésiastiques. D’autre part, ils ne perdaient pas de vue les fidles dont le clergé devait assurer l’encadrement“. RAPP, *La réforme religieuse*, S. 54.

³⁸ „Die mächtigste, im Betonen ihrer Vorrechte arroganteste und zu deren Durchsetzung am besten organisierte Klasse war gerade der Klerus. Er hatte auch das größte Interesse an der Unverrckbarkeit der bestehenden Ordnung. Kurz, das Christentum war zu dieser Zeit [...] beherrschendes Kultsystem und irdische Leistung, tatsächliche Herrschaft über gewaltige materielle Güter und Ausübung einer zwar zum Himmel gewandten, aber vorwiegend auf irdische Befriedigung bedachten Autorität“. ROMANO / TENENTI, Grundlegung der modernen Welt, S. 84f.

³⁹ RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 2f.

als Ausdruck verstärkter Selbstwahrnehmung und vertiefter Reflexion des eigenen Lebens aufzufassen ist – setzte ein⁴⁰.

1.3.2 Die Ausweitung der Religion zum relevanten kulturellen Interpretationshorizont der Laien

Der zweite Aspekt der Krise der Religiosität umfaßt die stetig anwachsende Frömmigkeit des Volkes, die steigende Rezeption der christlichen Lehre durch den bis dahin unmündig gehaltenen Laienstand⁴¹. Angesichts der sich wandelnden Lebensbedingungen, aber auch aufgrund einer zunehmenden Wertschätzung des eigenen Lebens strebten die Laien vom 12./13. Jahrhundert an nach neuen sinnstiftenden Handlungsorientierungen und einer Vertiefung der individuellen Existenz. Dieses Bemühen mußte sich, dem zeitgenössischen Kontext gemäß, vornehmlich in religiösen Reflexionsmustern und Ausdrucksformen volkstümlicher Frömmigkeit bewegen⁴².

Bezeichnenderweise war es zunächst nicht die Feudalkirche, die den wirksamen Bezug der christlichen Lehre auf das einfache Leben der Gläubigen, die christliche Durchdringung des spätmittelalterlichen Alltags hervorbrachte. Vielmehr ermöglichten in erster Linie die aus dem Volk selbst hervorgehenden religiösen Armbewegungen des 12. Jahrhunderts, die ‚pauperes Christi‘, dem großen Laienstand die Umsetzung des Christentums auf die allgemeine Lebenswirklichkeit. Die ver-

⁴⁰ „[...] seit dem XII./XIII. Jahrhundert [geht] ein Wandel in der Volksfrömmigkeit vor sich. Man wendet sich von der objektiven Liturgie zum subjektiven Privatgebet. In der Christusfrömmigkeit vollzieht sich die Hinwendung zum historischen Christus (Leidensmystik und Herz-Jesu-Verehrung). Unter dem Einfluß des individualistischen Denkens werden die Objekte der Andacht immer häufiger, die Heiligen- und Reliquienverehrung nimmt einen breiten Raum in der Volksfrömmigkeit ein“. RUDOLF, ebd., S. 6f.

„Uns interessiert [...] hier] die Massenhaftigkeit, d. h. eben die erstaunliche Breitenwirkung und die teilweise Übersteigerung dieser Frömmigkeit, in der das Volk, der gemeine Mann, zum Teilhaber, ja zum eigentlichen Gestalter des kirchlich-religiösen Lebens wurde“. P. BAUMGART, Formen der Volksfrömmigkeit – Krise der alten Kirche und reformatorische Bewegung. In: P. BLICKLE (Hg.), Revolte und Revolution in Europa. München 1975, S. 186-204; hier: S. 193f.

⁴¹ Dieser war als Gruppierung sehr heterogen zusammengesetzt und umfaßte, abgesehen eben von dem geistlichen Stand der Kleriker, Mönche und Nonnen, das ganze Spektrum der mittelalterlichen Gesellschaft: Adel, nichtgeistliche Gelehrte, das Patriziat der Städte, Kaufleute, Handwerker bis hin zu den Randgruppen des Sozialverbandes. Zur Problematik der Definition des Begriffes ‚Laien‘ vgl. G. STEER, Der Laie als Anreger und Adressat deutscher Prosaliteratur im 14. Jahrhundert. In: W. HAUG / T. R. JACKSON / J. JANOTA (Hgg.), Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts. Dubliner Colloquium 1981. Heidelberg 1983, S. 354-367.

⁴² Vgl. dazu O. CLEMEN, Die Volksfrömmigkeit des ausgehenden Mittelalters. Dresden/Leipzig 1937 (Studien zur religiösen Volkskunde 3); B. MOELLER, Frömmigkeit in Deutschland um 1500. In: Archiv für Reformationsgeschichte 56 (1965) S. 5-31; Th. STEINBÜCHEL, Christliches Mittelalter. Darmstadt 1968; F. SEIBT, Die Krise der Frömmigkeit – die Frömmigkeit aus der Krise. Zur Religiosität des späteren Mittelalters. In: 500 Jahre Rosenkranz. Köln 1975, S. 11-29.

schiedenen Vereinigungen von Laienpredigern, deren bekannteste die Katharer, Waldenser und Humiliaten waren⁴³, traten, indem sie die ‚vita apostolica‘ als Lebensideal aller Christen verkündeten, für eine Reform der Kirche und – ursächlich damit verbunden – des sozialen Zusammenlebens ein. All diesen Erneuerungsbewegungen gemeinsam war die Vision von der Gleichheit aller Christenmenschen in einem Leben in gemeinsamer christlicher Armut. Darüber hinaus strebten alle nach einer selbständigen Lektüre und Auslegung der Bibel, um die Heilige Schrift ohne Vermittlung der Kirche direkt auf das eigene Leben zu beziehen. Das Medium ihrer Verkündigung war die öffentliche Predigt, in der sie das Volk zur Umkehr in die Nachfolge des ‚pauper Christi‘ riefen. Und indem sie damit eine engere, vertiefte Anbindung von (christlicher) Lehre und Kultur an die Lebenswirklichkeit herstellten, entfalteten sie eine Welle volkstümlicher Frömmigkeit, die als religiöse Massenbewegung die reiche Feudalkirche in Frage stellte und die Einheit der ecclesia bedrohte. Die Problematik, die der Kirche und der Lehre aus diesem Konflikt, aus der kaum mehr kontrollierbaren Popularisierung des Glaubens, erwuchs, spiegelt sich ganz deutlich in den Konzeptionen, in denen die zeitgenössische Theologie die sozial- und geistesgeschichtliche Entwicklung reflektierte.

1.3.2.1 Die scholastische Ständelehre

Der gesellschaftliche Veränderungsprozeß einer zunehmenden Aufwertung des einzelnen Lebens und die breite Rezeption der christlichen Lehre auf die allgemeine Lebenswirklichkeit bewirkten eine grundlegende theologische Durchdringung der Frage nach der Bestimmung des Menschen (nun also: aller Menschen), die in der hochmittelalterlichen Ständetheorie entfaltet wird. Diese definiert den Menschen als von Gott gewolltes und auf Gott hingeeordnetes Einzelwesen. Damit wird eine grundsätzliche Wertigkeit eines jeden Lebens und eine prinzipielle Gleichheit aller Menschen vor Gott ausgesagt. Die Welt als Ganzes ist Gottes Schöpfung; jeder Stand gilt daher als bewußt gesetztes Element innerhalb des göttlichen Ordo als geheiligt. Die Aufgabe des einzelnen Menschen wird dahingehend bestimmt, sein Leben in seinem Stand, d. h. in der Ausübung der daran gebundenen gesellschaftlichen Verpflichtungen zu vollenden, um die individuelle Rechtfertigung des eigenen Lebens im göttlichen Gericht zu erlangen.

⁴³ Vgl. dazu die Darstellung der historischen Entwicklung durch H. GRUNDMANN, Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Untersuchungen über die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen der Ketzerei, den Bettelorden und der religiösen Frauenbewegung im 12. und 13. Jahrhundert und über die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik, Anhang: Neue Beiträge zur Geschichte der religiösen Bewegungen im Mittelalter. (Berlin 1935) ⁴Darmstadt 1970, bes. S. 13-169; M. HEIMBUCHER, Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche. 2 Bde. Paderborn (1907/8) ²1933/34.

Exkurs 1: Die Entwicklung der scholastischen Ständelehre

Die philosophisch-theologischen Elemente der hochmittelalterlichen Ständelehre gehen auf die paulinische ‚Corpus-Christi-mysticum-Lehre‘, die die menschliche Gemeinschaft als einen Organismus grundsätzlich gleichwertiger Glieder versteht, auf die augustinische Vorstellung vom Ordo als göttlicher Weltordnung und auf die pseudo-dionysische Gradualismustheorie, die die Gesellschaft als hierarchisch abgestufte Zuordnung zu Gott begreift, zurück. Die daraus abgeleitete Handlungsorientierung baut auf den ethischen Prinzipien christlicher Nächstenliebe auf. „Denn wie der Leib eine Einheit ist, doch viele Glieder hat, alle Glieder des Leibes aber, obgleich es viele sind, einen einzigen Leib bilden: so ist es auch mit Christus. Durch den einen Geist wurden wir in der Taufe alle in einem einzigen Leib aufgenommen, Juden und Griechen, Sklaven und Freie [...] Ihr aber seid der Leib Christi, und jeder einzelne ist ein Glied an Ihm“⁴⁴. Bei diesem Vergleich der Christengemeinschaft mit dem menschlichen Körper, dessen Haupt Christus ist, bringt Paulus antike, auf das Staatswesen bezogene Theorien vom Gesellschaftsorganismus in die christliche Lehre ein. Während sich dieses paulinische Gleichnis ausschließlich auf die ecclesia bezieht, entwickelt sich die Auffassung vom ‚Corpus-Christi-mysticum‘ bis zum hohen Mittelalter zur Vorstellung vom Gesellschaftsorganismus, zur Idee einer idealen menschlichen Gemeinschaft gleichwertiger Glieder. Sie steht im Zentrum der hochscholastischen Gesellschaftslehre und löst die starre ältere, auf Augustinus zurückgehende Auffassung der ordines ab, die bereits die Ordnung der Gesellschaft als Ausdruck des göttlichen Willens aufgefaßt hatte, dabei aber im Grunde nur dem geistlichen Stande Vollkommenheit in der Nachfolge Christi zugesprochen hatte. Demgegenüber eröffnet das Organismusmodell ‚De Christo capite‘ angesichts der sozialgeschichtlichen Entwicklung immer stärkerer gesellschaftlicher Differenzierung dem spätmittelalterlichen Menschen eine Vielzahl von Heilswegen: „Jeder soll sein Leben in seinem Stand erfüllen, und jeder Stand ist geheiligt – als Teil des mystischen Leibes Jesu. [...] die Vorstellung von der Kirche als Organismus kann soziologische Gliederungen aufnehmen, Berufsstände der jetzt stärker gegliederten Gesellschaft als Heilmöglichkeiten integrieren“⁴⁵. Entscheidend für das Erlangen des Heils ist dabei, und hier kommt die augustinische ‚Zwei-Reiche-Lehre‘ zum Tragen, neben der Zugehörigkeit zur Christengemeinschaft die freie sittliche Entscheidung des Menschen, das eigene Leben in die Imitatio Christi zu stellen⁴⁶. Diese Nachfolge

⁴⁴ Die Bibel. Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Zürich 1980. Paulus, I. Brief an d. Korinther, 12,12-27; vgl. auch Röm. 12,4-8; I Kor. 6,15; Eph. 5,30.

⁴⁵ V. MERTENS, ‚Der implizierte Sünder‘. Prediger, Hörer und Leser in Predigten des 14. Jahrhunderts. In: W. HAUG / T. R. JACKSON / J. JANOTA (Hgg.), Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts. Dubliner Colloquium 1981. Heidelberg 1983, S. 82.

⁴⁶ Vgl. dazu Aurelius AUGUSTINUS, Bekenntnisse und Gottesstaat. Stuttgart 1930.

Augustinus unterscheidet zwischen der ‚civitas dei‘ und der ‚civitas diaboli‘, die beide Teile der

kann, der spätmittelalterlichen Auffassung zufolge, in den verschiedensten, für das christliche Gemeinwesen wichtigen Ständen erfüllt werden, sofern die *eigenverantwortliche Lebensführung* im Sinne der christlichen Lehre vollzogen wird. Das irdische Leben erscheint im mittelalterlichen Denken als Weg der Prüfung, auf dem Leistungen erbracht und Verdienste erworben werden können, um das Heil zu erlangen. „Der mittelalterliche Mensch lebt theozentrisch, alles Tun ist auf das Jenseits ausgerichtet, sein irdisches Tun hat Sinn und Wert für das Diesseits als lebensnotwendiges Verhalten als aber auch im Sinne einer menschlichen Vollendung in Bezug auf das Jenseits. [...] Die Welt wird als ein Weg zum Ziel Gott verstanden“⁴⁷.

Betont die Organismuslehre die grundsätzliche Gleichheit aller Individuen in der rein funktionalen Unterschiedlichkeit, so rechtfertigt die Hierarchienlehre des Gradualismus die Rangstufung der sozialen Ordnung und die *Verschiedenwertigkeit* ihrer einzelnen Glieder. Auch hier ist es eine Auffassung der antiken und v. a. orientalischen Vorstellungswelt, die in die christliche Lehre eingeht, und zwar das Prinzip der Emanation, des stufenweisen Absteigens der höheren Existenzform zur niederen, „wobei das Emanierte als Abschwächung des Emanierenden erscheint“⁴⁸. In einem um 500 im Orient in griechischer Sprache abgefaßten, im Mittelalter dem Hl. Dionysius Areopagita (also: Pseudo-Dionysius Areopagita)⁴⁹, dem christlichen Märtyrer Frankreichs zugeschriebenen Traktat über die himmlische Hierarchie⁵⁰ wird die Emanationslehre auf die christliche Kirche übertragen: „Im Mittelpunkt des Werkes steht die Idee: Gott ist Licht. An diesem ursprünglichen, diesem unerschaffenen und schöpferischen Licht hat jede Kreatur teil. Jede nach ihren Fähigkeiten, das heißt, je nach dem Rang, den sie auf der Stufenleiter aller Wesen einnimmt, je nach der Ebene, auf der das Denken Gottes sie hierarchisch

göttlichen Wertschöpfung seien. Durch die Sünde, die Abkehr der Engel und in deren Folge der Menschen von Gott verlieren diese ihr Gut-Sein, das sie aus der Partizipation an Gott hatten. Es entsteht ein Herrschaftsverband der Sünde, ein Reich des Teufels, das als Bestandteil der göttlichen Schöpfungsordnung verantwortlich zeichnet für das Böse in der Welt. Die Vorstellung von der ‚civitas dei‘ ist eine dynamische: Das Reich Gottes besteht zwar, doch ist es zunächst nur Gott und den Engeln vorbehalten. Die Menschen bilden den unvollendeten Teil des göttlichen Herrschaftsverbandes. Sie leben auf dieses Reich hin, doch wird die endgültige Herrschaft Gottes erst durch den Akt einer eschatologischen Neuschöpfung anbrechen. Die Teilhabe an der ‚civitas dei‘ ist gebunden an die Zugehörigkeit zur ecclesia und v. a. an die Entscheidung des Menschen für Gott.

⁴⁷ R. SPRENGER, Adel, Bürger, Bauern. Der anthropologische Hintergrund der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung. Kastellaun 1978 (im folgenden: SPRENGER, Der anthropologische Hintergrund der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung) S. 11.

⁴⁸ W. HEINEMANN, Zur Ständedidaxe in der deutschen Literatur des 13.-15. Jahrhunderts. In: PBB 88 (Halle 1966) S. 1-90; 89 (1967) S. 290-403; 92 (1970) S. 386-437 (im folgenden: HEINEMANN, Ständedidaxe) hier: PBB 88 (1966) S. 6.

⁴⁹ Vgl. dazu R. RIEDINGER / V. HONEMANN, Art. ‚(Pseudo-) Dionysius Areopagita‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. II. Berlin/New York 1980, Sp. 154-166.

⁵⁰ *De coelesti hierarchia. De ecclesiastica hierarchia*; vgl. dazu RIEDINGER / HONEMANN, ebd., Sp. 154.

ansiedelt, empfängt jede Kreatur die göttliche Erleuchtung, um sie selbst wieder auszustrahlen. Hervorgegangen aus einem Strahlenmeer, ist das Universum ein leuchtender Quell, der in Kaskaden herabstürzt, und das Licht, das vom Höchsten Wesen ausgeht, beruft jedes einzelne erschaffene Wesen auf seinen unveränderlichen Platz. Zugleich aber vereint es sie alle. Als Band der Liebe durchflutet es die ganze Welt, versetzt sie in den Zustand der Ordnung, verleiht ihr inneren Zusammenhalt, und da jeder Gegenstand das Licht mehr oder weniger reflektiert, bringt das Strahlenmeer durch eine ununterbrochene Kette von Reflexen eine umgekehrte Bewegung in Gang, die aus der tiefsten Finsternis emporsteigt, eine Spiegelbewegung, die zum Herd des Lichtes zurückführt. Auf diese Weise erzeugt der glanzvolle Akt der Schöpfung aus sich selbst heraus einen von Stufe zu Stufe fortschreitenden Wiederaufstieg zu dem unsichtbaren und unsäglich Höchsten Wesen, von dem alles ausgeht“⁵¹. Vom 9. Jahrhundert an wurde der zunächst allein auf die christliche Welterschöpfung bezogene, pseudo-dionysische Traktat in der mittelalterlichen Theologie rezipiert und in der Folgezeit auch auf das außerkirchliche gesellschaftliche Gefüge ausgeweitet⁵². Wesentliche Unterstützung erhielt diese „religiöse Rechtfertigung des herrschaftsständischen Aufbaus der menschlichen Gesellschaft in der Vorstellung von der himmlischen Hierarchie“⁵³ der Engel, Heiligen und Märtyrer, der die irdische Rangstufung des sozialen Ständeaufbaus nachgebildet sei⁵⁴. Als Ursache und theologische Erklärung der ge-

⁵¹ G. DUBY, Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980-1420. Frankfurt/M. 1980 (im folgenden: DUBY, Zeit der Kathedralen) S. 174f. Vgl. dazu auch SPRENGER, Der anthropologische Hintergrund der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung, S. 18: „Gott ist als Schöpfer aller Dinge auch der Anfang des Seins und selbstverständlich auch das Endziel und steht über der gesamten Schöpfung als der Urgrund des Seins. In ihm sind die Ideen, die Urbilder der Wesenheiten der Dinge, die von ihm selbst verursacht sind. Gott ist das Wesen aller Dinge, der durch substantielle Emanationen allen Dingen das Sein gibt. Gott ist im Sinne neuplatonischer Gedankengänge die ‚natura creans et increata‘, das aus ihm gewordene Sein die ‚natura creata nec creans‘. Damit ist alles Seiende, sowohl das materielle wie auch das geistige, ein Abbild göttlicher Substanz, die Offenbarung Gottes und seiner Ordnung. Die gesamte Schöpfung ist darum eine Theophanie, sind die geschaffenen Dinge mit den ihnen immanenten Wesenheiten Selbstaussagen Gottes“.

⁵² Vgl. dazu die Darstellung bei DUBY, Zeit der Kathedralen, S. 170-233.

⁵³ G. FRANZ, Tugenden und Laster der Stände in der didaktischen Literatur des späten Mittelalters. Diss. masch. Bonn 1957 (im folgenden: FRANZ, Tugenden und Laster der Stände) S. 63.

⁵⁴ „Die irdische, ständisch gegliederte Ordnung erscheint gerechtermaßen dem himmlischen Stufenbau nachgebildet. Es ist vorwiegend die dem Leben zugewandte, erbauliche und moralisierende Literatur, insbesondere aber die Volkspredigt, welche durch die Vorstellung der Ständeordnung inspiriert wurde“. FRANZ, ebd., S. 64.

Eine populäre Darstellung dieser Auffassung der himmlischen Hierarchie und der ihr nachgebildeten irdischen Stufenfolge bietet die 10. Predigt Bertholds von Regensburg, in der er alle Stände zur Einhaltung ihrer Pflichten mahnt: „Von zehen koeren der engele unde der kristenheit“. Vgl. dazu HEINEMANN, Ständedidaxe. In: PBB 88 (1966) S. 83f. Zu Bertholds Ständepredigten vgl. I. VON DER LÜHE / W. RÖCKE, Ständekritische Predigt im Mittelalter. In: D. RICHTER (Hg.), Literatur im Feudalismus. Stuttgart 1975, S. 41-82. Zu den Vorstellungen der himmlischen Hierarchien vgl. auch die Darstellung von P. DINZELBACHER, Klassen und Hierarchien im Jenseits. In: A. ZIM-

sellschaftlichen Ungleichheit gilt der Sündenfall Adams und Evas, der Gewalt, Unrecht und Tod als Strafen Gottes über die Menschen gebracht habe⁵⁵.

Das Organismusmodell und der Gradualismus bilden die Basis der hoch- und spätmittelalterlichen Gesellschaftstheorie einer hierarchisch abgestuften, göttlichen Weltordnung, die jedem einzelnen einen festen Platz in der Gemeinschaft zuweist, in dem er seinen spezifischen Weg der *Imitatio Dei* vollziehen kann. Die moralisch-sittliche Umsetzung dieser Vorstellung einer christlichen Vollendung in der Verschiedenheit der Heilswegs Gottes vermittelt die hochmittelalterliche Ethik, die Thomas von Aquin unter dem Einfluß der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles entwickelte. „Für alle menschlichen Bereiche, ob es nun der persönliche, der familiäre oder der staatliche ist, ist das Ziel die sittliche Vervollkommnung des Menschen und damit die Gewähr einer echten menschlichen Gemeinschaft. [...] zum richtigen sittlichen Verhalten muß der Mensch sich um die Erkenntnis sittlicher Werte und um deren praktische Realisierung mühen, um damit in den verschiedenen Situationen menschlichen Lebens das Rüstzeug in der Hand zu haben, das richtiges sittliches Handeln gewährleistet. Sittliches Verhalten heißt weiter, sein Leben entsprechend dieser erkannten Werte und Pflichten zu gestalten [...] Erst die Verwirklichung eines erkannten Wertes führt zum Guten“⁵⁶. Dabei umfaßt diese Handlungsethik zwei Pole den einzelnen, der seine christliche Vervollkommnung als Voraussetzung für sein ewiges Seelenheil anstrebt, und die Gemeinschaft als den Bereich, in dem sich die christliche Lebenspraxis bewähren muß. „Und so charakterisiert Thomas den Menschen sowohl als Selbstwertperson und als Glied einer Gemeinschaft; sein eigenes Sein geht nicht im Sein der Gemeinschaft unter, da er – allein und selbst – auf Gott hingeordnet ist“⁵⁷. „Die Stände sind Gemeinschaften, die von Einzelpersonen gebildet werden, wobei diese Stände wieder Glieder eines größeren Ganzen, einer größeren Gemeinschaft sind [...] Diese Gemeinschaft ist geleitet von einem allen gemeinsamen Zielpunkt: vom bonum

MERMANN (Hg.), *Soziale Ordnungen im Selbstverständnis des Mittelalters*. Berlin/New York 1979 (Miscellanea Mediaevalia 12.1) S. 20-40.

⁵⁵ Dabei wird als weitere populäre theologische Erklärung für die Aufteilung der Menschen in Herren und Knechte gern auch die alttestamentliche Erzählung Gen. 9, 20-27 angeführt, in der Noah seinen Sohn Ham und dessen Nachkommen dazu verflucht, Knecht seiner Brüder bzw. der anderen Völker zu sein. Vgl. dazu HEINEMANN, *Ständedidaxe*. In: PBB 89 (1967) S. 292; KAISER, *Tanzender Tod*, S. 40: „„Durch Chams Schuld“, so sagt es die sog. Wiener Genesis um 1075, „wurde die Knechtschaft geboren“. Vgl. dazu K. GRUBMÜLLER, *Nöes Fluch. Zur Begründung von Herrschaft und Unfreiheit in mittelalterlicher Literatur*. In: *Medium Aevum deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters*. Festschrift f. K. Ruh zum 65. Geburtstag, hgg. v. D. HUSCHENBETT / K. MATZEL / G. STEER / N. WAGNER. Tübingen 1976, S. 99-119.

⁵⁶ SPRENGER, *Der anthropologische Hintergrund der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung*, S. 36 u. S. 37.

⁵⁷ Ebd., S. 38.

commune, das sie anstrebt und das sie nur erreichen kann, wenn jeder einzelne im Vollbewußtsein seiner Verantwortung mitwirkt“⁵⁸.

I.3.2.2 Die Verkündigung der Bettelorden

Gesellschaftliche Basis der scholastischen Ständetheorie ist die feudale Sozialordnung in ihrer grundlegenden Dreiteilung in Geistlichkeit, Adel und Dritten Stand, die zwar im ausgehenden Mittelalter – der urbanen Entwicklung gemäß – weiter ausdifferenziert wird, grundsätzlich aber in ihrem herrenständischen Aufbau erhalten bleibt. Vor dem Hintergrund des breiten, dem Feudalsystem zuwiderlaufenden Aufwertungsprozesses der individuellen Existenz bietet die scholastische Soziallehre die theologische Deutung und Legitimation der als gottgewollt aufgefaßten, bestehenden Gesellschaftsordnung. Sie dokumentiert damit zugleich das Bemühen der Universalkirche, den einzelnen, sich seines Selbstwertes zunehmend bewußt werdenden Menschen in die umfassende ‚göttliche‘ (Sozial-)Ordnung rückzubinden und ihn dieser als dem Weg christlicher Selbstvollendung zu verpflichten⁵⁹. Die Mittel, derer sie sich dabei bediente, bestanden zum einen in der didaktischen volkssprachlichen Spiegelliteratur, vor allem aber in der *Volkspredigt*, die in der Pauperes-Bewegung bei der religiösen Unterweisung der großen laienständischen Zuhörerschaft großartige Wirkung gezeitigt hatte⁶⁰.

Die Entwicklungsgeschichte der Predigttheorie (*Ars praedicandi*) bezeugt für das 12. Jahrhundert einen fundamentalen Aufschwung des allgemeinen Predigtwesens – „Die Zahl der überlieferten Predigten, Predigtsammlungen und homiletischen Hilfsmittel nimmt sprunghaft zu“⁶¹ –, sie dokumentiert darüber hinaus das Aufkommen eines ganz neuen Modells der Verkündigung: der Standespredigt⁶². Am Anfang dieser Entwicklung steht das *Speculum Ecclesiae* des

⁵⁸ Ebd., vgl. ebenso: ebd., S. 21: „Jeder Mensch hat als Einzelpersonlichkeit einen Einzelwert, da jeder einzelne Mensch eine einzelne, je eigene Idee Gottes ist und bleibt. Mit dieser Tatsache ist der Mensch auch Glied des Universums, Bestandteil eines göttlichen ordo und – als reale irdische Konsequenz – auch Glied einer entsprechenden sozialen Gemeinschaft“.

⁵⁹ „Ein jeder mußte daher in seinem ordo nach Vollkommenheit streben; das Übertreten der gottgesetzten sozialen Schranken aber mußte in diesem Lichte als eine Sünde wider Gott erscheinen, als eine Verletzung des Grundgesetzes sozialen Zusammenlebens in einer christlich geordneten Welt“. HEINEMANN, Ständedidaxe. In: PBB 88 (1966) S. 11.

⁶⁰ „Die Gegenwehr der orthodoxen Kirche mußte sich daher auf zwei Aufgaben konzentrieren: 1. auf die Festigung der theoretischen Basis der Kirche und die Ausglei chung der Widersprüche; 2. auf die Absorbierung der Pauperes-Bewegung durch eine von der Kirche gelenkte mönchische Volkspredigt“. Ebd., S. 45.

⁶¹ Ebd., S. 66.

⁶² Vgl. dazu insgesamt auch den ausführlichen und instruktiven Abriß der Entwicklung der mittelalterlichen Predigttheorie, den D. Roth in dem ersten Teil ihrer Untersuchung bietet: D. ROTH, Die mittelalterliche Predigttheorie und das Manuale curatorum des Johann Ulrich Surgant. Basel/Stuttgart

Honorius Augustodunensis, eine am Ablauf des Kirchenjahres orientierte Stoffsammlung, die u. a. auch die Ermahnung einiger gesellschaftlicher Stände formuliert, davon ausgehend, daß „pro Ecclesia et pro omnibus Ecclesiae gradibus specialiter orandum sit“⁶³. Grundlegend für die mittelalterliche Ständepredigt wurde dann die *Summa de arte praedicatoria*, in der der Autor Alanus ab Insulis Wesen, Arten, Gegenstand, Aufbau und Wirkung der Predigt bespricht. Dabei hebt er hervor, daß der Vortragende seine Rede auf die geistige und psychische Disposition seiner Zuhörer, wofür deren gesellschaftlicher Stand von maßgeblicher Bedeutung sei, abstimmen müsse. Die von Jacob von Vitry verfaßten *Sermones vulgares* beziehen erstmals auch die niederen Stände in die Didaxe der Ständepredigten ein. „Von besonderem Interesse aber ist das Bemühen des berühmten Kanzelpredigers, eine differenzierte Berufsethik auch für die niederen Stände zu entwickeln. Daher wendet er sich in besonderen sermones auch ad cives et burgenses, ad mercatores et campsores, ad agricolas, vinitores et alios operarios, ad artifices mechanicarum artium“⁶⁴.

Diese lateinischen Predigttheorien bilden die Basis für Anlage, Inhalt und Form der volkssprachlichen Predigten, in denen die Mendikantenorden sich um die religiöse Unterweisung und Einbindung des durch die Armutsbewegungen aktivierten Laienstandes in das kirchliche Lehrgebäude bemühten. Die Bettelorden waren zu Beginn des 13. Jahrhunderts als kirchlicherseits unterstützte Gegeninitiative zu den als häretisch eingestuft, kaum mehr kontrollierbaren religiösen Laienbewegungen entstanden⁶⁵. Und indem sie sich der Nachfolge des ‚Armen Christus‘ verpflichteten, integrierten sie – zumindest solange sie selbst noch nicht fest etabliert waren – das urchristliche Armutsideal in den feudalkirchlichen Kontext. In ihrer Rückbesinnung auf die ‚vita apostolica‘ und mit ihrer Zielsetzung einer Evangelisierung des großen Laienvolkes nahmen die Mendikantenorden damit gewissermaßen die Tradition der Armutsbewegungen auf. Indem sie das Armutsideal lebten, bettelnd und in ähnlicher Weise wie die Wanderprediger dem ein-

1959 (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft 58) S. 15-147: „Die Entwicklung der Predigttheorie im Mittelalter“.

⁶³ Zitiert nach HEINEMANN, Ständedidaxe. In: PBB 88 (1966) S. 69.

⁶⁴ Ebd., S. 73. Vgl. dazu auch FRANZ, Tugenden und Laster der Stände, S. 349 u. S. 351: „Für die Tugendlehre der unteren Stände hat der sittliche Wert der Arbeit eine eminente Bedeutung. [...] wir dürfen innerhalb unserer Morallehre geradezu von einem Berufsethos der tätigen Stände sprechen [...] durchgehend wird die Ansicht vertreten, daß jene, die den moralischen Obliegenheiten und standesbedingten Mühen ihres ‚orden‘ genügen, gleichermaßen als Gott wohlgefällig zu betrachten seien“ wie Klerus und besitzender Laienstand.

⁶⁵ „Grade diese Bedrängnis, in welche die Kirche durch die überall auftauchenden Sekten der Ketzer gegen Anfang des dreizehnten Jahrhunderts geriet, war aber die Veranlassung zur Gründung oder doch Bestätigung der drei Bettelorden, die für die Predigt im allgemeinen und für die neue Gestaltung derselben insbesondere Großes geleistet haben“. R. CRUEL, Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter. (Detmold 1879) Darmstadt 1966, S. 297. Vgl. insgesamt die anschauliche Darstellung der Predigtentwicklung durch CRUEL, ebd., S. 279ff.: „Die Periode der selbständigen und organischen Predigtbildung. 1200-1520. Die neue Predigtform“.

fachen Volke das Wort Gottes verkündend durch die Lande zogen, trugen sie ganz wesentlich zur Popularisierung des Glaubens und zur christlichen Durchdringung des alltäglichen Lebens in Hoch- und Spätmittelalter bei. Ihre kirchengeschichtliche Bedeutung besteht in der Eingliederung des mündiger werdenden und der Papalkirche distanziert gegenüberstehenden Laienstandes in das gesamtkirchliche System. Damit wird ein entscheidender Strukturwandel innerhalb des kirchlichen Kontextes deutlich: Das von der Kirche verkündete Christentum wurde ‚volkstümlich‘, das heißt, es trat aus dem engen und elitären Kreis von Klerus und Mönchtum heraus und avancierte für den großen Stand der Laien zum adäquaten Deutungshorizont und zur relevanten Handlungsorientierung des alltäglichen Lebens. Zugleich rückten die Laien zum integrativen Bestandteil des offiziellen kirchlichen Lebens auf, ihre religiöse Unterweisung entwickelte sich zur pastoralen Aufgabe. Die Predigtstätigkeit als wesentliches Element der Unterweisung wurde verpflichtend auch für die Kleriker, denn „nur wenn man selbst zu den Armen ging und ihnen das ‚wahre‘ Christenideal predigte und vorlebte, konnte man hoffen, die breiten Volksmassen von den Ketzerbewegungen zu lösen und sie für die Kirche zurückzugewinnen. Unter diesen Umständen war das praedicare zu einer Existenzfrage für die Universalkirche geworden“⁶⁶. Entscheidend für die volkstümliche Frömmigkeit der Folgezeit ist hierbei, daß die Bettelorden zwar für sich das Armutspostulat aufgegriffen und auch die Verkündigungsform der Wanderprediger übernommen haben, den Inhalt der Botschaft aber, indem sie ihn an der scholastischen Ständelehre orientierten und ihn in die Form der Bußpredigt kleideten, einer grundlegenden Änderung unterwarfen: Das Gleichheitsideal bleibt zwar bestehen, doch aus der Forderung nach Gleichheit in gemeinsamer apostolischer Armut, die sich im sozialen Zusammenleben hätte beweisen müssen, wird eine proklamierte Gleichheit von und vor Gott in gesellschaftlicher Ungleichheit. Das Armutspostulat gerät mehr und mehr zur Legimitation der Bettelorden für die Wahrheit der von ihnen verkündeten Botschaft; die Gleichheitsidee wird um das ihr bis dahin inhärente gesellschaftskritische Potential entschärft, indem es in die private Sphäre individueller Verantwortung des einzelnen für seine eigene christliche Existenz kanalisiert wird. Aus der volkstümlichen Verkündigung sozialer Gleichheit in der Nachfolge des ‚Armen Christus‘ wird die scholastische Ständelehre, die Bußpredigt, die dem einzelnen die *Imitatio Christi* in dem ihm von Gott zugewiesenen sozialen Stand als christliche Bewährung in und an der Gesellschaft empfiehlt. „Zugleich aber ist damit die Form gefunden, in der das Gleichheitspostulat in den offiziellen kirchlichen Kontext integriert werden kann, ohne jene zerstörerische Kraft zu entfalten, die es in den Massenhäresien hatte: die Form der Bußpredigt [...] Gleichheit ist nicht mehr Verheißung für die Armen, sondern Drohung für die Mächtigen“⁶⁷. Damit wird ein grundlegender

⁶⁶ HEINEMANN, Ständedidaxe. In: PBB 88 (1966) S. 67f.

⁶⁷ KAISER, Tanzender Tod, S. 42.

Paradigmenwechsel innerhalb der Theologie deutlich: Der soziale Charakter der auf ein gleichwertiges Zusammenleben in der Gemeinschaft angelegten christlichen Lehre, der von den Armutsbewegungen eingefordert wurde, wird in der Ständelehre theologisch umgewichtet in eine individuelle Verantwortlichkeit für das eigene Seelenheil⁶⁸. Die soziale Gemeinschaft erscheint mehr und mehr, gerade in der Detailliertheit der gesellschaftlichen Verpflichtungen, die dem einzelnen auferlegt werden, als Betätigungsfeld zum individuellen Heilserwerb; die Ethik der Nächstenliebe verkommt zu einer ständischen Verdienstordnung. Diese Konzeption prägt hinfort Inhalt und Form, in der die theologische Sicht von der Bestimmung des Menschen in der Welt pädagogisch aufbereitet und als Handlungsorientierung für die Gläubigen verkündet wird: Die gesellschaftliche Ordnung als Ganzes wird – als Teil des göttlichen ordo – nicht (mehr) in Frage gestellt. Immer ist es das Individuum, das nunmehr in die Verantwortung genommen wird. Der Maßstab, der dabei an den einzelnen angelegt wird, ist die Gemeinschaft, ist seine eigenverantwortliche christliche Lebensgestaltung, gemessen an der reglementierten Erfüllung seiner Standesverpflichtungen, die den Fortbestand der bestehenden Gesellschaftsordnung sichert. Die populären Medien zur Übermittlung dieser Lehre sind die Stände- und Bußpredigten, sind die literarischen Ständedidaxen, die Kleriker-, Fürsten- und Laienspiegel, sind – verstärkt im 15. Jahrhundert – die Beichtbüchlein und auch die Totentänze⁶⁹.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die von den religiösen Massenbewegungen des 12. und 13. Jahrhunderts ausgehende Anbindung des Christentums an alle Bereiche des alltäglichen Lebens von seiten der offiziellen Amtskirche durch die Mendikantenorden aufgefangen und weitestgehend in den gesamtkirchlichen Kontext integriert wurde. Mitverantwortlich hierfür war die Praxis der volkstümlichen Bußpredigten, die als ethisch-moralische Unterweisung des größtenteils illiteraten Laienstandes das gesellschaftskritische Potential der religiösen Armutsbewegungen in die private Sphäre individueller Verantwortlichkeit für die eigene christliche Lebensgestaltung lenkten. Damit wird eine auffallende Ambivalenz der spätmittelalterlichen Theologie deutlich, die auch in anderen religiösen Konzeptionen nachzuweisen ist: Die scholastische Ständelehre stabilisiert, indem sie die gesellschaftliche Hierarchie als Teil der göttlichen Weltordnung, die jedem einen Platz zuweist, auffaßt, den gesellschaftlichen Status quo. Sie legitimiert und überhöht damit die feudale Ständeordnung, deren mächtigste Vertreter dem Klerus angehören. Zugleich aber, indem sie dem einzelnen die Verantwortlichkeit für sein Leben zuspricht und ihn in seinem Personsein ernst nimmt, bietet gerade die

⁶⁸ Eine Abdrängung der Religion in die Intimsphäre setzt ein. Religion wird – bei aller Öffentlichkeit der praktizierten Frömmigkeit – in immer stärkerem Maße zur Privatsache des einzelnen.

⁶⁹ Wobei eine Interpretation der spätmittelalterlichen Totentänze als Reflex und Movens der zeitgenössischen Mentalität der stark didaktisch-erbaulichen Ausrichtung dieser Kunstwerke Rechnung tragen muß.

Ständelehre einen ganz wesentlichen Aspekt des Reflexionsrahmens, in dem die kollektive Mentalität den Wertschätzungsprozeß der individuellen Existenz vollzieht und einen Ablösungsprozeß von der kirchlichen Vorherrschaft einleitet.

1.3.3 Die Reflexion des Todes als Indikator der kollektiven Mentalität im Spätmittelalter

Die Vergegenwärtigung des Todes bildete im spätmittelalterlichen religiösen wie profanen Bewußtsein einen zentralen Themenkomplex, in dem das zeitgenössische kollektive Denken die individuelle wie gemeinschaftliche Situation reflektierte und an dem es sich in seinem Handeln orientierte. Während die gesellschaftliche Ständelehre eine eher rational-theoretische Erklärung und Begründung des menschlichen (Zusammen-)Lebens bietet (und damit zugleich konkrete Maßgaben für das Sozialwesen verbindet), vertieft der Themenkreis von Tod, Gericht und Jenseits das stärker emotional gefärbte – da jeden existenziell betreffende – Nachdenken über das menschliche Sein, über die Möglichkeit sinnerfüllten Lebens. Zwar richtet die religiöse Vergegenwärtigung des Todes ihr Augenmerk auch auf das Lebensende: die *Ars moriendi* leitet an zur Kunst des heilsamen Sterbens, doch ist es eigentlich das *Leben*, das im Zentrum aller mittelalterlichen Reflexion des Todes steht⁷⁰ – und worin gerade auch die enge Affinität zwischen einer eher religiösen und einer vornehmlich profanen Verarbeitung des Todes begründet liegt.

Die religiöse Aufarbeitung der Todesthematik in ihrer für das Mittelalter charakteristischen Auffassung vom Tode setzt etwa um die Mitte des 11., spätestens mit Beginn des 12. Jahrhunderts ein. Dabei lassen sich zwei miteinander verknüpfte entwicklungsgeschichtliche Schwerpunkte unterscheiden: zum einen die Reflexion des Themas im Rahmen theologischer Theoriebildung – in der Konzeption des ‚iudicium particulare‘, in der Auffassung vom ersten (leiblichen) und zweiten (ewigen) Tod, im Aufkommen der Vorstellung vom Fegefeuer um 1200, in der Einführung der sakramentalen Bußpraxis etc. –, zum anderen im Rahmen der reformerischen Bestrebungen, die in theologischen Traktaten oder geistlichen Dichtungen die Vergegenwärtigung des Todes als *paränetische* Aufforderung zu einem gottwohlgefälligen Leben gestalten.

Spätestens von der Mitte des 14. Jahrhunderts an avancierte der Tod mehr und mehr zum Gegenstand eines nicht mehr ausschließlich religiösen, eher profanen Denkens. Dieses artikulierte sich zunächst vornehmlich in literarischen Klagen über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, die Unausweichlichkeit und Allge-

⁷⁰ „Diente die *ars moriendi* dazu, dem Sterbenden zu einem seligen Abscheiden zu verhelfen, so war das Ziel der Todesbetrachtung, des *Contemptus mundi*, des *Memento mori* sowie der Totentänze, durch den Hinweis auf die asketische Bedeutung des Todes zu einem ‚heilsamen Leben‘ anzuregen, ohne das ein guter Tod nicht denkbar ist“. RUDOLF, *Ars moriendi*, Vorwort S. XVII.

genwärtigkeit des Todes. Angesichts des grauenhaften Seuchensterbens, des ungelebten Lebens, reichte die christliche Lehre vom erstrebenswerten Tod als Eingang in das ewige Leben nicht mehr aus, um die kollektive Todeserfahrung zu verarbeiten; der Wunsch zu leben prägt die gemeinschaftliche Mentalität. In dem Maße, in dem das Los des Sterbenmüssens in das kollektive Bewußtsein dringt, in dem sich mit den Pestkatastrophen den Überlebenden das Bild der verwesenden Leichname aufdrängt, tritt die Vergegenwärtigung der Hinfälligkeit des menschlichen Körpers aus den engen Kreisen monastischer Betrachtung heraus und avanciert zu einem neuen, dominierenden Thema der profanen Kunst. Und dieser Schritt erst signalisiert einen dritten, entscheidenden Aspekt der religiösen Krise: die Profanisierung des Denkens, des religiösen Lebens, der Kunst – die „*désacralisation générale des esprits*“⁷¹ im 15. Jahrhundert. Das *Makabre* tritt auf den Plan. Die von Würmern zerfressenen Leichname beherrschen die kollektive Kunst, so, wie der (massenhafte Seuchen-)Tod das Leben der Menschen: Der Tod holt alle, ohne Ansehen der Person; das Leben erscheint als Tanz mit dem Tod, d. h. als hinfällige Jagd nach irdischem Glück.

1.3.3.1 Die Entwicklung der theologisch-theoretischen Auseinandersetzung mit dem Tode

Die Auffassung des Todes und seine Anbindung an die Vorstellung einer Rechtfertigung des menschlichen Lebens im göttlichen Gericht, wie sie von der hoch- und spätmittelalterlichen Theologie entfaltet wird, gründet in den biblischen Aussagen vom Tod und den theologischen Konzeptionen der vorangegangenen Jahrhunderte.

Nach alttestamentlichem Verständnis ist das Totenreich (Scheol) ein Ort des Vergessens und Vergessenwerdens⁷², ein Zustand der Gottferne, in dem man Jahwe nicht mehr loben kann⁷³, ein Land ohne Wiederkehr, in dem Finsternis und Schweigen herrschen⁷⁴. Erst im 2. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung begannen einzelne Gruppen der jüdischen Glaubensgemeinschaft auf eine Weiterexistenz nach dem Tode – im Angesichte Jahwes – zu hoffen. Diese Auffassung ent-

⁷¹ SAUGNIEUX, *Danses macabres*, S. 97.

⁷² Psalm 88,6: „Unter den Toten muß ich wohnen, Erschlagenen gleich, deren du nicht mehr gedenkst“. Prediger 9,5: „Die Lebenden wissen doch, daß sie sterben müssen, die Toten aber wissen gar nichts, sie haben keinen Lohn mehr, denn ihr Andenken ist vergessen“; vgl. auch Prediger 9,10.

⁷³ Psalm 6,6: „Denn im Tode gedenkt man deiner nicht; wer wird in der Unterwelt dich preisen?“ Psalm 88,12: „Wird deine Gnade im Grab verkündet und deine Treue im Abgrund?“

⁷⁴ Hiob 7,9: „Die Wolke entschwindet und geht dahin; so kommt nicht herauf, wer ins Totenreich stieg“. Hiob 10,21: „Ehe ich dahinfahre ohne Wiederkehr ins Land der Finsternis und des Dunkels, ins Land so düster wie die schwarze Nacht, ins Dunkel, wo kein Mittag ist“. Psalm 94,17: „Wäre der Herr nicht meine Hilfe, meine Seele wohnte wohl schon im stillen Lande“.

stand vor dem Hintergrund der Erfahrung des gewaltsamen Todes unschuldiger Gerechter im Zusammenhang mit den Makkabäeraufständen (ca. 166 bis 160 v. Chr.) gegen die Seleukiden und fand ihren Niederschlag vor allem im 2. *Buch der Makkabäer* und im *Buch Daniel*⁷⁵. Der entwicklungsgeschichtlich jüngste Text des alttestamentlichen Kanons schließlich, das *Buch der Weisheit*, entstanden zwischen 80 und 30 v. Chr., verbindet bereits die Mahnung zu einem gerechten Leben (in der Weisheit) mit einer Reflexion des Todes und der Ankündigung eines göttlichen Gerichtstages zur Belohnung der Gerechten und zur Bestrafung der Frevler, wobei unterschieden wird zwischen dem ersten, natürlichen Tod, dem alle Menschen unterworfen sind, und dem zweiten Tod, der ewigen Verdammnis, die eigentlich zu fürchten sei.

Der christliche Auferstehungsglaube steht in der Tradition dieser alttestamentlichen Jenseitserwartungen, unterzieht sie jedoch ebenso wie die älteren Vorstellungen von der absoluten Endlichkeit menschlicher Existenz einer radikalen Veränderung, indem er sie an die Theologie von Sühnetod und Auferstehung des Gottessohnes anbindet. Dabei macht die neutestamentliche Glaubenslehre zwei zentrale Aussagen über den Tod: Der Tod ist der Sünde Sold (Röm. 6,23), d. h. Adams Sündenfall brachte das Sterben in die Welt, dem nun alle unterworfen sind; dieses ist der erste Tod. Doch erwirkte der Opfertod des Gottessohnes der durch Adam verschuldeten Menschheit die Erlösung von der ewigen Verdammnis⁷⁶. Seine Auferstehung als Tod des Todes⁷⁷ eröffnete den gläubigen Menschen die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tode und eine neue Qualität des Lebens. Zu fürchten aber bleibt der zweite Tod, die ewige Verdammnis⁷⁸. Denn nun wird in den

⁷⁵ 2 Makk. 7,14: „Dieser sagte, als er dem Ende nahe war: ‚Gott hat uns die Hoffnung gegeben, daß er uns wieder auferweckt. Darauf warten wir gern, wenn wir von Menschenhand sterben; für dich aber gibt es keine Auferstehung zum Leben‘“. Daniel 12,1: „In jener Zeit tritt Michael auf, der große Engelfürst, der für die Söhne deines Volkes eintritt. Dann kommt eine Zeit der Not, wie noch keine da war, seit es Völker gibt bis zu jener Zeit. Doch dein Volk wird in jener Zeit gerettet, jeder, der im Buch verzeichnet ist. Von denen, die im Land des Staubes schlafen, werden viele erwachen, die einen zum ewigen Leben, die anderen zur Schmach, zur ewigen Abscheu“.

Vgl. dazu insgesamt U. KELLERMANN, Überwindung des Todesgeschicks in der alttestamentlichen Frömmigkeit vor und neben dem Auferstehungsglauben. In: Zschr. f. Theologie u. Kirche 73 (1976) S. 259-282.

⁷⁶ 1 Kor. 15,12ff.: „Nun ist aber Christus von den Toten auferweckt worden als Erstling der Entschlafenen. Denn da der Tod durch einen Menschen gekommen ist, kommt auch die Auferstehung der Toten durch einen Menschen. Denn wie in Adam alle sterben, so werden in Christus alle lebendig gemacht werden [...] Als letzter Feind wird der Tod zunichte gemacht“.

⁷⁷ 1 Kor. 15,54ff. (Jesaia 28,8/Hosea 13,14): „Der Tod ist verschlungen in Sieg. Tod, wo ich dein Sieg? Tod, wo ist dein Stachel? Der Stachel des Todes aber ist die Sünde, die Kraft der Sünde aber ist das Gesetz. Gott aber sei Dank, der uns den Sieg gibt durch unseren Herrn Jesus Christus“.

⁷⁸ Damit ist die ambivalente Auffassung des Todes, wie sie für die spätmittelalterliche Auseinandersetzung mit diesem Thema kennzeichnend ist, grundgelegt: Der Tod erscheint einerseits als Sieger über jedes einzelne menschliche Leben (‚Triumph des Todes‘), andererseits gilt der Tod durch die Auferstehung Christi als überwunden, als ‚besiegt‘. Die Teilhabe an der göttlichen Seligkeit ist jedoch

neutestamentlichen Schriften die Wiederkunft Christi als göttlicher Gerichtstag, als endgültige Scheidung der Guten von den Bösen erwartet⁷⁹.

Die ersten Christen standen fest in der Naherwartung der Wiederkunft des Auferstandenen, die die Aufnahme aller Gläubigen in das Reich Gottes herbeiführen werde⁸⁰. Als diese Hoffnung sich in der Zeit nicht erfüllte, dachte man sich die Toten in einem allgemeinen Wartezustand bis zum Jüngsten Gericht; den Leib wählte man im Grab, die Seele in der Unterwelt. Hinter der Auferstehungshoffnung der frühen Christen steht die gläubige Überzeugung, daß der auf Christus Jesus Getaufte seine ‚Gerechtigkeit‘, die Rechtfertigung seines Lebens, durch seinen Glauben erlange (Gal. 2,11-4,7). Das Jüngste Gericht behielt zwar seine Bedeutung der Scheidung von Guten und Bösen, doch bedeutete es für den Christen die endgültige Teilhabe an Gottes Herrlichkeit. Diese Auffassung bleibt zunächst in der allgemeinen religiösen Vorstellungswelt des ersten christlichen Jahrtausends dominierend, wie auch Ariès' Untersuchung der sakralen Kunst – als einem Indikator der kollektiven Mentalität – illustriert⁸¹: Die „Vorstellung vom Ende der Zeiten [ist] die des verklärten Christus, wie er am Tage der Auferstehung aufgefahren ist zum Himmel oder wie ihn der Seher der Offenbarung Johannis beschreibt: ‚Und siehe, ein Stuhl war gesetzt im Himmel, und auf dem Stuhl saß einer‘; ‚und ein Regenbogen war um den Stuhl, gleich anzusehen wie ein Smaragd‘; ‚und mitten am Stuhl und um den Stuhl vier Tiere, voll Augen vorn und hinten‘ (die vier Evangelisten), ‚und um den Stuhl waren vierundzwanzig Stühle, und auf den Stühlen saßen vierundzwanzig Älteste mit weißen Kleidern angetan‘. Diese außergewöhnliche Bildwelt tritt in romanischer Zeit sehr häufig in Erscheinung, etwa in Moissac oder in Chartres (Königsportal). Sie führte die himmlische Welt und die sie bevölkernden göttlichen oder überirdischen Wesen

abhängig von der individuellen christlichen Lebensführung. Der zweite, ewige Tod, die Verdammnis, wird wiederum als ‚Lohn‘ der Sünde, nun eines unchristlichen Lebens, gedeutet.

⁷⁹ Mt. 25,31-46: „Wenn der Menschensohn in seiner Herrlichkeit kommt und alle Engel mit ihm, dann wird er sich auf den Thron seiner Herrlichkeit setzen. Und alle Völker werden vor ihm zusammengerufen werden. Und er wird sie voneinander scheiden, wie der Hirt die Schafe von den Böcken scheidet. Er wird die Schafe zu seiner Rechten versammeln, die Böcke aber zur Linken. Dann wird der König denen auf der rechten Seite sagen: Kommt her, die ihr von meinem Vater gesegnet seid, nehmt das Reich in Besitz [...] Dann wird er sich auch an die linke Seite wenden und zu ihnen sagen: Weg von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das für den Teufel und seine Engel bestimmt ist [...] Und sie werden weggehen und die ewige Strafe erhalten, die Gerechten aber das ewige Leben“.

⁸⁰ 1. Thess. (vermutlich zu Beginn des Jahres 52 geschrieben) 4,13ff.: „Der Herr selbst wird unter einem Befehlsruf, unter der Stimme eines Erzengels und unter dem Schall einer Posaune Gottes vom Himmel herabkommen, und die Toten in Christus werden zuerst auferstehen; danach werden wir, die Lebenden, die Übrigbleibenden, zugleich mit ihnen entrückt werden in die Wolken, dem Herrn entgegen in die Luft“.

⁸¹ Vgl. dazu ARIES, Geschichte des Todes, S. 123-180: „Die Todesstunde: Vergegenwärtigung des Lebens“; T. S. R. BOASE, Death in the Middle Ages. Morality, judgement and remembrance. London 1972.

leibhaft vor Augen. Die Menschen des frühen Mittelalters erwarteten die Wiederkehr Christi ohne Angst vor dem Gericht⁸².

Die patristische Theologie hielt grundsätzlich an der oben skizzierten frühchristlichen, wesentlich auf der paulinischen Rechtfertigungslehre gründenden Auferstehungshoffnung fest, die das endgültige Heil des gläubigen Menschen mit dem Anbruch des Jüngsten Tages erwartete. Allerdings hob u. a. schon Tertullian (ca. 160 bis ca. 220 n. Chr.) darauf ab, daß eine Trennung von Gerechten (Belohnung) und Sündern (Bestrafung) bereits im Zustand des Wartens vorgenommen werde. Begründet wurde diese – schon in den späten alttestamentlichen Schriften zugrundegelegte – Auffassung mit der Parabel *Vom reichen Mann und vom armen Lazarus* (Lk. 16, 19-31). Die Metapher von Abrahams Schoß, gleichgesetzt mit dem Paradiesesbegriff (Lk. 23,43), bezeichnet einen vor dem eigentlichen Himmel lokalisierten Ort, das ‚interim refrigerium‘, an dem die Gerechten der endgültigen Seligkeit harren. Der Aufenthalt des Reichen hingegen steht beispielhaft für einen Zustand der Qual, das ‚interim tormentum‘, in dem die Sünder für ihre Vergehen büßen müssen⁸³. Augustinus (ca. 354 bis 430 n. Chr.) stellt in diesem Zusammenhang heraus, daß Meßopfer und Almosen die Läuterung der Toten unterstützen können⁸⁴. Die Verschmelzung der patristischen Auffassung mit der älteren Auferstehungstheologie, d. h. das Einfließen modifizierter theologischer Lehrmeinungen in die Ausdrucksformen der kollektiven Frömmigkeit⁸⁵ bezeugt eine häufig belegte Gebetsformel der frühen Kirche, die *Commendatio animae*. Ursprünglich ein Fastengebet der jüdischen Tradition, wurde es vom 3./4. Jahrhundert an von der christlichen Kirche übernommen und ist vom frühen Mittelalter an als fester Bestandteil der Totenliturgie überliefert. In der Todesstunde werden in göttlichen Prüfungen bewährte Gestalten zur A n e m p f e h l u n g der Seele eines Verstorbenen an Gott um B e i s t a n d angerufen: Abraham, Hiob, Daniel, die Apostel, Heilige. Die augustinische Auffassung von der Unterstützung der Seelen Verstorbener ist somit in den allgemeinkirchlichen Kontext eingegangen. Zugleich aber vermittelt die *Commendatio animae* noch eine Auferstehungshoffnung, die das göttliche Gericht nicht fürchtet. „Wenn der Christ des frühen Mittelalters also in der Stunde seines Todes wie Roland die *commendacio animae* sprach, hatte er den

⁸² ARIES, Geschichte des Todes, S. 125.

⁸³ Vgl. dazu DÖRING-HIRSCH, Tod und Jenseits im Spätmittelalter, S. 16-39: „Kirchenlehre und Kultus“; A. ANGENENDT, Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Totenmemoria (unveröffentlichtes Skript zu einem Hauptseminar dieses Themas, dem meine Darstellung der mittelalterlichen theologischen Entwürfe in der Hauptsache verpflichtet ist) (im folgenden: ANGENENDT, Mittelalterliche Totenmemoria) S. 2-8; J. LE GOFF, Die Geburt des Fegefeuers. Stuttgart 1984 (im folgenden: LE GOFF, Geburt des Fegefeuers) S. 72ff.: „Die Väter des Fegefeuers“.

⁸⁴ Vgl. dazu LE GOFF, ebd., S. 84-107: „Augustinus, der wahre Vater des Fegefeuers“.

⁸⁵ – und damit eine kontinuierliche Entwicklung der Todes- und Gerichtsvorstellungen in Theologie und volkstümlicher Frömmigkeit –; vgl. dagegen ARIES, Geschichte des Todes, S. 124ff., der eine Diskrepanz zwischen patristischer Theologie und volkstümlichem Glauben postuliert.

triumphierenden Eingriff Gottes vor Augen, der den Prüfungen der Heiligen ein Ende setzte [...] die *commendacio animae* schürte keine Gewissensbisse angesichts begangener Sünden, sie flehte nicht einmal um Vergebung für den Sünder, so als ob der bereits Verzeihung erhalten hätte. Sie stellte ihn den Heiligen und die Qualen seines Todeskampfes den Prüfungen der Heiligen gleich“⁸⁶.

Etwa vom 12. Jahrhundert an bezeugt die sakrale Kunst die breite, volkstümliche Rezeption auch der Theologie vom Jüngsten Gericht als Deutungshorizont des kollektiven Bewußtseins im frühen und hohen Mittelalter. Nun „führt die Ikonographie für ungefähr vier Jahrhunderte auf der Bühne der mit historischen Szenen geschmückten Domportale das Schauspiel vom Ende der Zeiten vor, Varianten des großen eschatologischen Dramas, die, unter der Oberfläche ihrer religiösen Sprache, die neuen Besorgnisse des Menschen angesichts der Enthüllung seines Schicksals durchscheinen lassen“⁸⁷. Die Darstellung des Jüngsten Tages, nun der Dies irae, zeigt einen königlich-göttlichen Gerichtshof. Der verklärte Christus, auf dem Richterstuhl thronend und von seinem Hofstaat, Engeln, Aposteln und Heiligen, umgeben, steht der Gerichtsverhandlung vor und spricht als absoluter Richter sein Urteil über jeden einzelnen Menschen; bildlich gesprochen und dargestellt: die Schafe zu seiner Rechten, die Böcke zu seiner Linken. Einige Motive sind bei diesem Gerichtstag von besonderer Bedeutung: die Wägung der Seelen durch den Erzengel Michael, bei der jedes Leben auf die Waagschalen gelegt wird. Das Abwägen von Schuld und Unschuld menschlichen Tuns erfolgt mit Hilfe des aus der apokalyptischen Literatur bekannten ‚Buches des Lebens‘, das nun als Biographie jedes einzelnen Menschen bzw. als individuelles Register guter wie böser Taten aufgefaßt wird. Ein weiteres wichtiges Element des göttlichen Gerichtshofes bilden Personen, die als Fürsprecher der Menschen an die Barmherzigkeit des souveränen Richters appellieren, sich nicht dem negativen Urteil der Waage anzuschließen, sondern Gnade vor Recht ergehen zu lassen. In erster Linie handelt es sich hierbei um Maria, die Mutter Jesu, und seinen Lieblingsjünger Johannes, die Christus in seiner Todesstunde beigestanden hatten und die nun in der Rolle der Bittsteller für die Menschen erscheinen. Das Urteil im Jüngsten Gericht bedeutet für den einzelnen Menschen entweder die ewige Verdammnis, den zweiten Tod, oder immerwährende Glückseligkeit.

Die oben skizzierte Vorstellung vom Dies irae am Ende der Zeiten blieb für die nächsten Jahrhunderte im Glauben der Menschen und damit in der Kunst bestimmend, doch erfuhr sie durch die thomistisch-scholastische Konzeption eines individuellen Gerichtes nochmals eine signifikante Modifikation, die für die volkstümliche Frömmigkeit im 14. und 15. Jahrhundert grundlegende Bedeutung gewinnt. Bis zum 10./11. Jahrhundert hatte die Theologie immer differenziertere

⁸⁶ ARIES, Geschichte des Todes, S. 127f. Vgl. dazu auch ANGENENDT, Mittelalterliche Totenmemoria, S. 111-114: „Commendatio animae“.

⁸⁷ ARIES, ebd., S. 128.

Schemata der Seelenzustände Verstorbener entwickelt. So betont zwar noch Bernhard von Clairvaux (gest. 1153), daß Auferstehung und Gericht als eschatologische Ereignisse erst endgültig am Ende der Zeiten stattfinden werden. Doch unterscheidet er bereits zwischen verschiedenen Zuständen der menschlichen Seele und benennt dabei drei Stationen auf dem Weg zur Seligkeit wie auch auf dem Wege in die Verdammnis. Die positive Entwicklung führt vom „verweslichen Leib“ („Zelte“) über einen allgemeinen Zustand der Ruhe („Vorhöfe“) zur „vollendeten Glückseligkeit“ („Himmlisches Jerusalem“)⁸⁸. Die drei unterschiedlichen Wesenheiten des Zustandes der Verdammten kennzeichnet Bernhard als „Hölle des Verderbens“, aus der es keine Erlösung gibt, als „Hölle der Sühne“, die denjenigen Seelen zugedacht ist, die im Leben noch nicht alle Sünden abgeübt haben, und schließlich die „Hölle der Züchtigung“, der sich jeder zur Läuterung freiwillig unterziehen sollte⁸⁹.

Die hochscholastische Theologie schließlich überwand die patristischen Vorstellungen eines noch recht unverbindlichen Wartezustandes der Seelen vollständig. Sie legt dar, daß der einzelne Mensch nach seinem Tode einem individuellen Gericht, dem ‚*iudicium particulare*‘, unterworfen werde und dort Rechenschaft über seine Lebensführung ablegen müsse. Dieser notwendigen Rechtfertigung folge die umgehende Urteilsprechung, und zwar entweder die sofortige Aufnahme in den Himmel oder die Verwerfung in die Hölle. Lediglich die weniger vollkommenen, d. h. mit unverbüßter, läßlicher Sünde belasteten Seelen bedürften einer Läuterung. Dabei unterscheidet die scholastische Theologie vier Gruppen von Verstorbenen. Die *valde boni* und die *valde mali* gelten als bereits gerichtet und sind entweder in die Seligkeit oder die Verdammnis eingegangen, wobei die Suffragien gläubiger Personen bei den *valde mali* allein trostspendend für die Lebenden, nicht jedoch rettend für die Verdammten wirken können. Die *non valde boni* befinden sich in einem Zustand der Sühne. Meßopfer, Almosen und Fürbitten tragen zu ihrer Läuterung bei, während für die *non valde mali* eine zeitweise Erleichterung ihrer Qualen erhofft wird⁹⁰. Der Ort, an dem diese Läuterung stattfindet, ist das Purgatorium, das Fegefeuer, ein intermediäres Jenseits, ein reinigendes Übergangsstadium, das im Verlaufe des 12./13. Jahrhunderts als „dritter Ort“ zwischen Himmel und Hölle in die christ-

⁸⁸ Zitiert nach ANGENENDT, *Mittelalterliche Totenmemoria*, S. 5.

⁸⁹ „Die erste Hölle ist die Schuldentreibung: dort wird auch der letzte Heller eingefordert“. Doch dauert die Strafe unbegrenzt: ‚Wo keine Vergebung geschieht, hört die Einforderung nie auf, mit der das an Gott begangene Unrecht gerächt wird‘ [...] In der zweiten Hölle geschieht die Reinigung, in der dritten aber die Vergebung; weil sie freiwillig ist, werden dort zumeist Strafe und Schuld nachgelassen. In der zweiten wird wohl gelegentlich die Strafe, nie aber die Schuld nachgelassen; nur das bereits Vergebene wird noch gereinigt“. Bernhard von Clairvaux, *Dritter Sermo zum Allerheiligstenfest*. Zitiert nach ANGENENDT, ebd.

⁹⁰ Vgl. dazu ANGENENDT, ebd., S. 6.

lichen Jenseitsvorstellungen integriert worden ist⁹¹. Dabei war die Auffassung eines interimistischen Sühnevorganges, wie oben dargestellt, bereits in den eschatologischen Reflexionen der Patristik über den Wartezustand der verstorbenen Sünder grundgelegt worden⁹². Die Ausgestaltung dieser theologischen Entwürfe bis zur Konzeption des Fegefeuers im Hochmittelalter wurde in ihrer bildlichen Vorstellungswelt ganz wesentlich von der jüdisch-christlichen apokalyptischen Literatur geprägt, die in der Zeit zwischen 200 vor und 200 n. Chr. entstanden war und im frühen Mittelalter eine breite Rezeption erfahren hat⁹³. Diese zu den Apokryphen zählenden Jenseitsvisionen entfalten bereits das ganze Spektrum höllischer Qualen, das die Vorstellung vom christlichen Purgatorium kennzeichnet und das über die mittelalterliche Visionsliteratur des 7. bis 13. Jahrhunderts⁹⁴ Verbreitung fand: „Feuerkreise, Flammenseen und -meere, Flammenringe, Mauern und Gräben, Ströme, Täler und Berge von Flammen, feuerspeiende Ungeheuer, glühende Kohlen, Seelen in Gestalt von Funken“⁹⁵ etc. Im Gegensatz zu der Vision ewiger Verdammnis, in der die Peinigung der Sünder als nichtendende Bestrafung unverzeihbarer Vergehen aufgefaßt wird, löscht die reinigende Kraft des göttlichen

⁹¹ Zur Entstehung der Vorstellung vom Fegefeuer und seiner Einordnung in die oben skizzierte Gerichtstheologie vgl. insgesamt die instruktive Darstellung von J. LE GOFF, *Die Geburt des Fegefeuers*, Stuttgart 1984. Hinsichtlich der Bestimmung des Zeitraums, in dem sich die Auffassung vom Fegefeuer als einem intermediären Läuterungsort herausbildete, hebt Le Goff darauf ab, daß erstmals zwischen 1150 und 1250 der Terminus ‚purgatorium‘ in substantivischem Gebrauch belegt ist, was die Etablierung der Vorstellung vom Fegefeuer dokumentiere: „Bis zum Ende des 12. Jahrhunderts gab es das Wort purgatorium nicht als Substantiv. Es gab kein Fegefeuer“. LE GOFF, ebd., S. 11.

⁹² Vgl. dazu auch ANGENENDT, *Mittelalterliche Totenmemoria*, S. 48-102: „Buße im Diesseits - Läuterung im Jenseits“.

⁹³ Von besonderer Bedeutung für die Ausbildung der hochmittelalterlichen Jenseitsvorstellungen waren das *Buch Henoch* (abgefaßt ca. 170 v. Chr.) und das 4. *Buch Esra* (ca. 120 n. Chr.) des jüdischen Offenbarungsschrifttums sowie die christlichen Apokalypsen des Petrus, des Esra und v. a. die des Paulus, die zwischen dem 1. und dem 5. Jahrhundert n. Chr. in Palästina und Ägypten entstanden waren und erst in späteren Jahrhunderten als apokryph aus dem offiziellen Kanon ausgegliedert wurden. Ihren Einfluß auf die früh- und hochmittelalterliche Vorstellungswelt bezeugt nicht nur die Rezeption dieser Schriften durch die Kirchenväter Clemens von Alexandria, Ambrosius und Gregor den Grossen - Augustinus lehnte die Visionsliteratur ab -; darüber hinaus ist allein die populäre *Paulus-Apokalypse* vom 9. Jahrhundert an in 37 Handschriften überliefert; vgl. dazu LE GOFF, *Geburt des Fegefeuers*, S. 44-56; ANGENENDT, *Mittelalterliche Totenmemoria*, S. 9: „Es handelt sich um Religionsmaterial, das sowohl griechischen wie vor allem auch ägyptischen Ursprungs ist und das schon früher, zum Beispiel durch Origines und Cyrill von Alexandrien ins Christliche aufgenommen worden war. Demgegenüber hatte jedoch der Westen lange Zurückhaltung geübt. Noch Augustin äußerte sich ganz aufgebracht über die Paulusapokalypse: Es sei ein höchst dummes Machwerk voller Fabeln, das die gesunde Kirche niemals annehme. Trotzdem war das Werk nun auch im Westen nicht mehr zu unterdrücken [...] als Gregor der Große im vierten Buch seiner Dialoge verwandte Gedanken ausbreitete, sanktionierte seine Autorität die rasche Verbreitung solcher Vorstellungen auch im Westen“.

⁹⁴ Vgl. dazu P. DINZELBACHER, *Die Visionen des Mittelalters*. In: *Zschr. f. Religions- und Geistesgeschichte* 30 (1978) S. 116-128; ANGENENDT, ebd., S. 8-27: „Die Jenseitsvisionen“.

⁹⁵ LE GOFF, *Geburt des Fegefeuers*, S. 17.

Feuers im Purgatorium als Übergangsritus einen Lebensabschnitt aus und schafft so die Vorbedingungen für eine neue Form der Existenz.

Der Himmel gilt als Aufenthaltsort der Engel, Heiligen und geläuterten Gerechten; die Seligkeit besteht in der unmittelbaren und ewigwährenden Schau der göttlichen Wesenheit. Der Topos vom Schoße Abrahams erfährt bei Thomas die Umdeutung vom interimistischen Ruheort der Gerechten zur Metapher für die Ruhe der Seligen im Himmel. In der Hölle (infernus) erleiden die gefallenen Engel und die menschlichen Sünder, die schwere Schuld (Todsünde) auf sich geladen haben, ewige Qual und Verdammnis. Diese wird als Abwendung (Nichtschau) Gottes und als körperliche Peinigung aufgefaßt⁹⁶. Das neue scholastische Konzept vom ‚judicium particulare‘ wurde mit einer abschließenden Definition über die Eschatologie durch Papst Benedikt XII. festgelegt und erhielt durch die Konstitution *Benedictus deus* im Jahre 1336 dogmatische Gültigkeit⁹⁷.

Die traditionelle Vorstellung vom letzten Gericht am Jüngsten Tage (‚judicium universale‘) läßt sich für das Hochmittelalter wie folgt skizzieren: Dem endgültigen Gericht und Weltuntergang werden bestimmte Erscheinungen (die *15 Zeichen vom Jüngsten Gericht*) sowie das Auftreten des ‚Antichrist‘ und seine Überwindung vorangehen. Christus selbst wird das Richteramt wahrnehmen. Alle Menschen werden leiblich (Auferstehungsleib) auferstehen, d. h. die geläuterten Seelen vereinigen sich mit den verwandelten Leibern zu endgültigem Gericht und ewiger Seligkeit. Die gegenwärtige Welt wird untergehen und in neuem Glanz zum Ort ewigen Heils verklärt werden. Die Teufel, gefallenen Engel und die nicht geläuterten Sünder verfallen der endgültigen Verdammnis, dem zweiten, ewigen Tod.

In Zusammenhang mit dem Aufkommen der Konzeption vom Individualgericht und seiner Rezeption in die volkstümliche Frömmigkeit kam es im 12./13. Jahrhundert auch zu einem Rückgang der Gemeindebeichten. Und nachdem im 13.

⁹⁶ Vgl. dazu ANGENENDT, *Mittelalterliche Totenmemoria*, S. 7.

⁹⁷ ‚Lehrentscheid Papst Benedikts XII. über die beseligende Gottesschau und die letzten Dinge (1336)‘. In: J. NEUNER / H. ROOS (Hgg.), *Der Glaube der Kirche in den Urkunden der Lehrverkündigung*, Regensburg¹⁰ 1979, S. 535-37: „Mit apostolischer Vollmacht bestimmen Wir in diesem für immer geltenden Lehrentscheid: Nach allgemeiner Anordnung Gottes waren, sind und werden sein im Himmel, im Himmelreich und im himmlischen Paradies mit Christus, in Gemeinschaft mit den heiligen Engeln: Die Seelen aller Heiligen, die aus dieser Welt vor dem Leiden unseres Herrn Jesus Christus hinweggegangen sind, und (die Seelen) der heiligen Apostel, Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen und der anderen Gläubigen, die nach dem Empfang der Taufe Christi gestorben sind und in denen beim Tode nichts zu reinigen war oder nichts zu reinigen sein wird oder die nach dem Tode gereinigt worden sind [...] Ferner bestimmen Wir: Wie Gott allein angeordnet hat, steigen die Seelen derer, die in einer tatsächlichen schweren Sünde verschieden, sofort in die Hölle hinab, wo sie von höllischen Qualen gepeinigt werden. Aber trotzdem werden am Tage des Gerichtes alle Menschen vor dem Richterstuhl Christi in ihrem Leibe erscheinen und Rechenschaft ablegen über ihre eigenen Taten, ‚damit ein jeder sein Entgelt empfangen für das, was er bei Lebzeiten getan hat‘ (2 Kor. 5,10)“. Vgl. dazu insgesamt auch A. ADAM, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*. Bd. 2: Mittelalter und Reformationszeit. Gütersloh³ 1978.

Jahrhundert die Buße zum Sakrament erhoben worden war⁹⁸, wurde die Praxis der individuellen Ohrenbeichte für die Gläubigen verpflichtend. Sie gliedert sich in drei Schritte: die Reue des Herzens (*cordis contritio*), das mündliche Bekenntnis (*oris confessio*) und die Genugtuung für die Sünde gemäß der Weisung des Beichtvaters (*satisfactio pro peccatis*). Das Bußsakrament wird wirksam durch die Worte der Lossprechung seitens eines Priesters. Allein diese Absolution hat nunmehr nach kirchlicher Lehrbefugnis die sofort wirkende Vergebung der Sünden zur Folge. Somit avanciert das Bußsakrament zum unerläßlichen Medium des Heilserwerbs; außerkirchliche Reue, Buße und Sühne besitzen offiziell keinerlei Wirkmächtigkeit mehr.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung – dem Aufkommen der Vorstellungen von Individualgericht und Fegefeuer und der Einführung der sakramentalen Bußpraxis – ist verständlich, warum der plötzlich eintretende Tod von den Menschen des späten Mittelalters so stark gefürchtet worden ist. Der unvorbereitete, d. h. ohne priesterliche Lossprechung eintretende Tod, der die heilsnotwendige Buße nicht mehr zuläßt, erscheint nun als persönliche Katastrophe, als göttliche Strafe, die ein Scheitern der diesseitigen – und damit auch der jenseitigen – Existenz bedeutete. Allgemeine Todesfurcht, evoziert durch die gläubige Erwartung, im persönlichen Gericht Rechenschaft ablegen zu müssen und zu grauenhaften Höllenstrafen verdammt zu werden, wie auch die besondere Angst vor dem unvorbereiteten Tod bewirkten einen unerhörten Aufschwung im Sühne- und Ablasswesen: Ängstlich-reuige Sünder richteten religiöse Stiftungen ein oder vermachten ihren gesamten Besitz einzelnen Glaubensgemeinschaften, um so an den guten Werken des jeweiligen Ordens beteiligt und in seine Gebete eingeschlossen zu sein⁹⁹. Gelder wurden festgelegt für Seelenmessen, man bat seinen Nächsten um Gebete für die arme Seele, wie es andererseits für das eigene Heil zuträglich war, Sterbenden durch Gebet und Gesang beizustehen. Ärmere Stadtbewohner, die sich den Luxus persönlicher Seelenmessen nicht leisten konnten, traten den z. T. ständisch bzw. nach Zünften gegliederten Totenbruderschaften bei, deren Hauptaufgabe

⁹⁸ Das 4. Laterankonzil führte 1215 die jährliche Beichtpflicht ein. Die erste belegte urkundliche Bezeugung der *forma sacramenti*, „Ego te absolvo“, stammt zwar erst aus dem Jahre 1439 (*Decretum pro Armeniis*), doch ist die sakramentale Bußpraxis tatsächlich wesentlich früher anzusetzen, da die oben genannte Definition des Bußsakraments auf Thomas von Aquin zurückgeht.

Vgl. dazu: J. NEUNER / H. ROOS (Hgg.), Der Glaube der Kirche in den Urkunden der Lehrverkündigung, Regensburg ¹⁰1979, S. 412.

Vgl. dazu insgesamt ANGENENDT, Mittelalterliche Totenmemoria, S. 64-93: „Die Buße im Frühmittelalter“.

⁹⁹ Ein besonders eindrucksvolles Beispiel hierfür teilt der Lübecker Chronist Reinrar Kock für das Jahr 1350 mit, in dem zahllose Lübecker Bürger der Pest zum Opfer fielen: „Die Leute liefen des nachts herzu und warfen Geld, Silber und Gold über die Mauern auf den Kirchhof in der Hoffnung, sie würden durch die Fürbitte der Mönche aus dem Fegefeuer befreit werden“. Zitiert nach: P. W. EINHORN OFM, Die Geschichte der Franziskanerklöster in Lübeck, Hamburg und Kiel. Katholischer Wegweiser 1970 für Hamburg und Schleswig-Holstein, S. 45.

darin bestand, den verstorbenen Mitgliedern ein christliches Begräbnis zu ermöglichen¹⁰⁰. Auch hatten bestimmte Heilige, so etwa Christopherus, Ägidius, Barbara, Sebastian, Rochus, Adrian und Antonius, starken Zulauf, weil man sich von ihnen Hilfe gegen den jähen Tod, besonders auch gegen Seuchen, versprach¹⁰¹. Pilger- und Wallfahrten, Bußprozessionen und Geißlerzüge dokumentieren das übermächtige Bedürfnis, Sühne zu leisten, um der ewigen Verdammnis zu entgehen.

Zusammenfassend ist zu betonen, daß die theologischen Entwürfe zu Tod, Gericht und ewigem Leben, die für die kollektive Frömmigkeit des ausgehenden Mittelalters von maßgeblicher Bedeutung waren, in der Tradition einer kontinuierlichen theologischen Entfaltung dieser Themen stehen, die zu allen Zeiten die Menschen beschäftigten. Eine weitere Grundlage der theologischen Vorstellungen bildet der sozialgeschichtliche Strukturwandel im ausgehenden Mittelalter. So vermitteln die Konzeptionen vom individuellen Gericht und vom Fegefeuer ebenso wie die sakramentale Bußpraxis eine intellektuelle Auseinandersetzung mit der wachsenden Wertschätzung des (eigenen) Lebens, indem sie die Verantwortlichkeit des einzelnen für seine individuelle Lebensgestaltung herausstellen. Damit steigern sie zwar die Furcht vor dem Tod, deren Auswirkungen oben skizziert worden sind, zugleich aber werten sie, wie auch die Ständelehre, das Leben auf. Damit wird auch hier die Ambivalenz der spätmittelalterlichen Theologie deutlich: Auf der einen Seite repräsentiert die Gerichtstheologie ein Repressionsmittel der Kirche, entwickelt mit dem (seelsorgerischen) Ziel, größtmöglichen Einfluß auf den im gesellschaftlichen Wandel grundgelegten Aufwertungsprozeß des Lebens (in zeitgenössischer Wahrnehmung als Sittenverfall bewertet) auszuüben. Andererseits aber vollzieht sich in der Theologie und - gerade über deren breitenwirksame Rezeption vermittelt - in der volkstümlichen Frömmigkeit der geistesgeschichtlich bedeutsame Individuationsprozeß, die wachsende Wertschätzung des Lebens.

1.3.3.2 Die Vergegenwärtigung des Todes in der asketisch-didaktischen Literatur bis zum 15. Jahrhundert

In gleicher Weise wie die theologisch-theoretische Reflexion des Todes weist auch die literarisch-erbauliche Auseinandersetzung mit der Todesthematik eine lange, bis in die Anfänge der Christenheit zurückweisende Tradition auf. „Seitdem

¹⁰⁰ Vgl. dazu die interessante Beschreibung der vielfältigen Präsenz des Todes und der menschlichen Umgangsformen mit dem Sterben im spätmittelalterlichen Leben durch G. JARITZ, *Leben, um zu sterben: Den Tod sehen. Den Tod hören - vom Tod hören. Für den Tod vorsorgen. Den Tod fühlen, oder ‚Wie der Mensch bewahr das Leben sein‘*. In: H. KÜHNEL (Hg.), *Alltag im Spätmittelalter*. Darmstadt 1984, S. 121-156. Vgl. ebenso A. BORST, *Lebensformen im Mittelalter*. Frankfurt/M./Berlin/Wien 1979, S. 109-121.

¹⁰¹ Vgl. dazu HUIZINGA, *Herbst des Mittelalters*, S. 209-245; DÖRING-HIRSCH, *Tod und Jenseits*, S. 12.

es eine christliche Literatur gibt, sind die Reize körperlicher Schönheit zu erbaulichen Zwecken oder von einem höheren theologischen Standpunkt aus als nichtig und wertlos bekämpft worden. Der Verfall des Leibes im Alter und der Verwesungsprozeß der Leichen werden mit starken Farben, oft mit ekelhaften Schilderungen ausgemalt, um die Sündhaftigkeit, Ohnmacht und Armseligkeit der menschlichen Natur, das Elend des dem Tode verfallenen Lebens, die Häßlichkeit des Todes wirksam und nachdrücklich einzuprägen¹⁰².

Bereits die patristischen Theologen Cyprianus (200/210 bis 258 n. Chr.): *De mortalitate*, Ambrosius (340 bis 397 n. Chr.): *Liber de bono mortis*, Augustinus (354 bis 430 n. Chr.): *De morte* und die pseudoaugustinische Schrift *Meditatio mortis* stellen in diesen geistlichen Traktaten die asketische Bedeutung einer meditativen Vergegenwärtigung des Todes heraus. „Diese liegt in der Erkenntnis der Hinfälligkeit aller irdischen Güter, von denen der Christ sich losschälen und nur insoweit Gebrauch machen soll, als sie ihm zur Erreichung des ewigen Zieles dienlich und förderlich sind. Die Ungewißheit der Todesstunde ist ein Ansporn zu beständiger Wachsamkeit und Furcht vor der Todsünde, die allein uns von der Anschauung Gottes zu trennen vermag. [...] Der Gedanke an den Tod verleiht unserem sittlichen Streben den erforderlichen Ernst, gibt unserer auf das Weltliche gerichteten Tätigkeit ein übernatürliches Ziel und dämpft die Lust am Bösen“¹⁰³. Diese Schriften der Kirchenväter erfuhren noch im hohen und späten Mittelalter eine breite Rezeption und regten zur weiteren Entfaltung der literarisch-erbaulichen Todesbetrachtungen an, die entweder als eigenständige Abhandlungen oder in Form geistlicher Traktate im Rahmen umfassenderen erbaulichen Schrifttums erschienen. Exemplarisch seien angeführt:

Rupert von Deutz (1070 bis 1129): *De meditatione mortis*¹⁰⁴;

Berthold von Regensburg (ca. 1210 bis 1272): *Von den drîn lägen* (Predigt über die Fallstricke des Teufels)¹⁰⁵;

Bonaventura (1221 bis 1274): *Soliloquia de quatuor mentalibus exercitiis* (Betrachtung über die Nichtigkeit der Welt und über den Tod)¹⁰⁶;

¹⁰² STAMMLER, Der Totentanz, S. 18.

¹⁰³ RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 11.

¹⁰⁴ Vgl. dazu J. KOCH, Art. ‚Rupert von Deutz‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. W. STAMMLER. Bd. I-V. Berlin 1933-1955 (im folgenden: Verfasserlexikon, 1. Aufl.) Bd. III. Berlin 1943, Sp. 1147-1151.

¹⁰⁵ Vgl. dazu F. G. BANTA, Art. ‚Berthold von Regensburg‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH (im folgenden: Verfasserlexikon, 2. Aufl.) Bd. I. Berlin/New York 1978, Sp. 817-823.

¹⁰⁶ Vgl. dazu K. RUH, Art. ‚Bonaventura (Johannes Fidenza)‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. I. Berlin/New York 1978, Sp. 937-947; zur deutschsprachigen Überlieferung des Soliloquium vgl. bes. Sp. 939.

Laurentius Gallus (Lorens d'Orleans): *Somme le Roy* (1279; katechetische Abhandlung über die sieben Todsünden, das Glaubensbekenntnis, die zehn Gebote, das Vaterunser, die sieben Gaben des heiligen Geistes. Der 4. Traktat befaßt sich mit der Kunst, recht zu sterben. Das Werk entstand im Auftrag Philipps III. von Frankreich und wurde im Verlaufe des 14. und 15. Jahrhunderts in fast alle europäischen Nationalsprachen übersetzt)¹⁰⁷;

Heinrich Seuse (1295 bis 1366): *Büchlein der ewigen Weisheit*, Kap. 21 „Wie man sol lernen sterben und wie bereiter tod beschaffen ist“ (lat. Fassung: *Horologium Sapientiae*, eine der am weitesten verbreiteten Schriften und „Lieblingslektüre in den Klöstern des ausgehenden Mittelalters in Deutschland, Holland, Frankreich, Italien und England“¹⁰⁸)¹⁰⁹;

Gerhard Zerbold van Zutphen (1367 bis 1398): *Tractatus de spiritualibus ascensionibus*, Kap. 19 „De propria morte“¹¹⁰;

Thomas von Kempen (1379/80 bis 1471): *Imitatio Ciristi*, Kap. 23 „De meditatione mortis“. Die beiden letztgenannten Bücher entstammen dem Kreise der ‚Devotio moderna‘. Besonders die *Imitatio Christi* bildete in ihren verschiedenen volkssprachlichen Übersetzungen eines der populärsten Erbauungsbücher des 14. und 15. Jahrhunderts¹¹¹.

Diese knappe Skizzierung einiger bekannter Werke repräsentiert lediglich einen Ausschnitt aus einer wesentlich breiteren Überlieferung¹¹². Der Duktus all dieser paränetischen Todesbetrachtungen in Prosa zielt darauf zu betonen, daß nichts sicherer sei als der Tod, jedoch nichts ungewisser als die Todesstunde (mors certa – hora incerta). Weil also der Mensch den Zeitpunkt des Sterbens nicht kenne, solle er so leben, daß er jederzeit zu sterben bereit sei. Folglich müsse der Mensch aufhören, in einem Zustand zu leben, in dem er nicht sterben wolle. Nicht der Tod sei also zu fürchten, sondern ein schlechtes Leben.

Eine ganz eigenständige Gattung mit dem Tode befaßter asketischer Literatur bildet das Schrifttum um den Themenkreis des *Contemptus mundi*, der den Trug

¹⁰⁷ Vgl. dazu RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 15-17; D. C. TINBERGEN (Hg.), *Des Coninx Summe*. Groningen 1900 (Textausgabe der niederländischen Übersetzung).

¹⁰⁸ RUDOLF, ebd., S. 18.

¹⁰⁹ Vgl. dazu E. KREBS, Art. ‚Seuse (Suso), Heinrich‘. In: *Verfasserlexikon* (1. Aufl.) Bd. IV. Berlin 1953, Sp. 164-180; zum *Büchlein der ewigen Wahrheit* und zum *Horologium sapientiae* vgl. bes. Sp. 171-173.

¹¹⁰ Vgl. dazu E. KREBS, Art. ‚Zerbold van Zutphen, Gerhard‘. In: *Verfasserlexikon* (1. Aufl.) Bd. IV. Berlin 1953, Sp. 1142f.; J. VAN MIERLO, Art. ‚Zerbold van Zutphen, Gerhard‘. In: *Verfasserlexikon* (1. Aufl.) Bd. V (Nachtragsband). Berlin 1955, Sp. 1148f.

¹¹¹ Vgl. dazu M. LÜCKER, Art. ‚Thomas von Kempen‘. In: *Verfasserlexikon* (1. Aufl.) Bd. IV. Berlin 1953, Sp. 455-464; zur *Imitatio Christi* vgl. bes. Sp. 461-463.

¹¹² Vgl. dazu insgesamt die sehr ausführliche und informative Darstellung dieses Schrifttums durch RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 11-25.

der Eitelkeit der Welt und ein monastisches Lebensideal predigt. Er reflektiert auf die Vergänglichkeit menschlicher Schönheit, die Nichtigkeit irdischer Güter, die „Armseligkeit und Sündhaftigkeit der menschlichen Natur, das Elend des dem Tode verfallenen Lebens, die Häßlichkeit des Todes“¹¹³, um die Menschen zum Weltverzicht, zu einem weltabgewandten, gottwohlgefälligen Lebenswandel anzuregen. Der pseudoaugustinische *Sermo de contemptu mundi* und die *Epistola paraenetica ad Valerianum cognatum de contemptu mundi* des Eucherius von Lyon, entstanden um 427 n. Chr.¹¹⁴, repräsentieren die ältesten bekannten Zeugnisse solcher *Vanitas*-Dichtungen. Zur eigentlichen Entfaltung dieses Schrifttums über die Geringschätzung der Welt aber kam es im Zuge der cluniazensischen Reform des Mönchtums vom 11. Jahrhundert an. Nun „nahm die literarische Behandlung dieses Themas im lateinischen Schrifttum, aber auch in den Volkssprachen einen ersichtlichen Aufschwung. Die Zeit zwischen 1050 und 1250 hat mehr als ein Dutzend solcher Werke in Prosa und in Versen, namentlich in England und Frankreich, hervorgebracht“¹¹⁵. Als Verfasser lateinischer *Contemptus mundi* Schriften gelten u. a. Petrus Damiani (1006/7 bis 1072) mit seinem *Opusculum apologeticum de contemptu saeculi ad Albizonem eremitam* und Hermann von Reichenau (1013 bis 1054), der sein *Carmen exortatorium ad sorores de contemptu mundi* für Klosterfrauen dichtete¹¹⁶. Der Autorschaft Anselms von Canterbury (1033/34 bis 1109) werden ein *Carmen de contemptu mundi*, ein *Aliud carmen de contemptu mundi* sowie eine *Exhortatio ad contemptum temporalium* zugewiesen¹¹⁷; auf Hugo von St. Victor (1097 bis 1141) geht das Werk *De vanitate mundi et rerum transeuntium usu* zurück¹¹⁸. Um 1140 entstand das fast 3000 Verse umfassende Rügegedicht des Bernhard von Morlay *De contemptu mundi*¹¹⁹. Unter dem Namen Bernhards von Clairvaux (1090/91 bis 1153) laufen allein fünf bis sechs verschiedene Schriften über den *Contemptus mundi*¹²⁰. Größten Einfluß auf die spätmittelalterliche Todesbetrachtung übte die frühe dreibändige Schrift des Lothar von Segni (1160 bis 1216), nachmals Papst Innozenz III. (1198 bis 1216)

¹¹³ DERS., Art. ‚De contemptu mundi‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. II. Berlin/New York 1980, Sp. 6.

¹¹⁴ Vgl. dazu DERS., *Ars moriendi*, S. 26.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Vgl. dazu F.-J. SCHMALE, Art. ‚Hermann von Reichenau‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. III. Berlin/New York 1981, Sp. 1082-1090.

¹¹⁷ Wobei allerdings das *Carmen de contemptu mundi* heute Alexander von Neckam zugeschrieben wird; vgl. dazu STAMMLER, *Der Totentanz*, S. 72; RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 26; G. STEER, Art. ‚Anselm von Canterbury‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. I. Berlin/New York 1978, Sp. 375-381.

¹¹⁸ Vgl. dazu K. RUH, Art. ‚Hugo von St. Viktor‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. IV. Berlin/New York 1983, Sp. 282-292.

¹¹⁹ Vgl. dazu RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 26f.

¹²⁰ Vgl. dazu W. HÖVER, Art. ‚Bernhard von Clairvaux‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. I. Berlin/New York 1978, Sp. 754-762; RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 27f.

De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae aus¹²¹. Heinrich von Langenstein (1325 bis 1397), Rektor der Wiener Universität und Autor zahlreicher theologischer wie kirchenpolitischer Traktate, verfaßte ebenfalls mehrere Werke unter diesem Titel¹²²; darüber hinaus ist eine breite Tradition anonym überlieferter, lateinischer wie volkssprachlicher *Contemptus mundi*-Dichtungen, abgefaßt in Vers oder Prosa, nachgewiesen¹²³. Auch nicht-geistliche, weltliche Autoren griffen den *Vanitas*-Stoff auf und gestalteten nachdenkliche, nicht primär religiös motivierte Dichtungen über die Ambivalenz der Welt, Lebensfreude und Vergänglichkeit¹²⁴. So setzt sich Walther von der Vogelweide (ca. 1170 bis 1230) in einem seiner Werke mit *Frau Welt* auseinander und beklagt sich über die Schuld, in die sie ihn verstrickt habe¹²⁵. Ulrich von Singenberg, Truchseß von St. Gallen, dichtete zu Beginn des 13. Jahrhunderts die *Betogene Welt*¹²⁶, Konrad von Würzburg (ca. 1230 bis 1287) verfaßte um 1255/60 die Verserzählung *Der Welt Lohn*. Diese beschreibt die Bekehrung des Wirnt von Grafenberg zu Buße und Kreuzzugsbetei-

¹²¹ „Die zwischen 1190 und 1194 entstandene erste Schrift des Kardinals gehört zu den berühmtesten asketischen Werken des Mittelalters. Davon zeugen ca. 670 Handschriften [...], 52 Drucke und die breite Wirkung auf die Literatur [...] Mit dem erklärten Ziel, die *superbia, quae caput est omnium vitorum* (Prolog), auszurotten, beklagt der Verfasser in Buch I das Elend des Menschen in allen Phasen der menschlichen Existenz, in allen sozialen Schichten und in allen Taten und Werken. Buch II ist ein Sündenspiegel, in dem menschliche Begehrlichkeit nach *opes, voluptates, honores* schonungslos aufgewiesen und vernichtend getroffen wird. Buch III handelt mit juristischer Schärfe von Hölle und Verdammnis als der Sünde Sold“. K. RUH, Art. „Innozenz III.“. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. IV. Berlin/New York 1983, Sp. 388-395, hier: Sp. 390f. Vgl. dazu auch HUIZINGA, Herbst des Mittelalters, S. 194f.

¹²² Vgl. dazu T. HOHMANN / G. KREUZER, Art. ‚Heinrich von Langenstein‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. III. Berlin/New York 1981, Sp. 763-773; RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 33f.

¹²³ Vgl. dazu die ausführliche Darstellung durch RUDOLF, ebd., S. 35-39.

¹²⁴ Zur Todesmotivik in der mittelniederländischen Literatur vgl. den Überblick bei J. VANDERHEIJDEN, *Het Thema en de Uitbeelding van den Dood in de Poëzie der Late Middeleeuwen en der vroege Renaissance in de Nederlanden*. Gent (1930). Zur französischen Literatur vgl. E. DUBRUCK, *The Theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*. London/Den Haag/Paris 1964; C. MARTINEAU-GENIEYS, *Le thème de la mort dans la poésie française. De 1450 à 1550*. Paris 1978.

¹²⁵ „Frô Welt, ich hân ze vil gesogen:
ich wil entwonen, des ist zît.
dîn zart hât mich vil nâch betrogen,
wand er vil süezer frôiden gît.
dô ich dich gesach reht under ougen,
dô was dîn schône an ze schowen wünneclich al sunder lougen:
doch was der schanden alse vil,
dô ich dîn hinden wart gewar, daz ich dich iemer schelten wil“.

Zitiert nach S. OBERMEIER, *Walther von der Vogelweide. Der Spielmann des Reiches. Biographie*. Frankfurt/M./Berlin/Wien 1982, S. 333. Vgl. auch H. NAUMANN, Art. ‚Walther von der Vogelweide‘. In: Verfasserlexikon (1. Aufl.) Bd. IV. Berlin 1953, Sp. 807-822.

¹²⁶ Vgl. dazu L. WOLFF, Art. ‚Ulrich von Singenberg‘. In: Verfasserlexikon (1. Aufl.) Bd. IV. Berlin 1953, Sp. 595-603.

ligung durch die Begegnung mit ‚Frau Welt‘, deren von Gewürm zerfressener Rücken ihr wahres Wesen offenbart¹²⁷. Die Popularität dieses *Vanitas*-Themas über den engen monastischen Rahmen hinaus belegen auch die zahlreichen bildlichen Darstellungen der allegorischen Gestalten ‚Frau Welt‘ und ‚Fürst der Welt‘, etwa am Straßburger und Basler Münster, an den Domen von Bamberg und Regensburg. Abgebildet wird eine von vorn ansehnliche Person, deren Kehrseite jedoch von Würmern und Schlangen zerfressen ist und damit den Trug der Freuden dieser Welt zum Ausdruck bringt¹²⁸.

Unter dem Stichwort *Memento mori* werden gemeinhin in Versen abgefaßte, lateinische und volkssprachliche, allgemeine Betrachtungen über den Tod zusammengefaßt, allen voran eine um 1180 entstandene frühmittelhochdeutsche Bußpredigt, das sogenannte alemannische *Memento mori*¹²⁹. Dieses auf einer Pergamenthandschrift des 11. Jahrhunderts überlieferte, 142 Reimpaarverse umfassende Gedicht¹³⁰ wird dem Abt Notker von Zwiefalten, vormals Mönch in Hirsau, zugeschrieben und damit in den Umkreis der Hirsauer Reformbewegung gestellt¹³¹. „Es kreist um die Themen ‚Vergänglichkeit menschlichen Seins‘, ‚Unbeständigkeit irdischen Gutes‘, ‚Ungleichheit des Menschen, seiner Rechtspraxis und seiner Güter‘. Der *cantus firmus* und Rahmen bildet die *memento-mori*-Mahnung“¹³². Der Tod erscheint als ‚ebenære‘, der die durch ungleiches Recht und Besitztum in der

¹²⁷ Vgl. dazu H. BRUNNER, Art. ‚Konrad von Würzburg‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. V. Berlin/New York 1985, Sp. 272-304, bes. Sp. 291f.

¹²⁸ Vgl. dazu W. STAMMLER, *Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie* Freiburg/Schweiz 1959 (Freiburger Universitätsreden).

¹²⁹ Das Gedicht selbst weist keine Überschrift auf; sein Entdecker und erster Herausgeber K. A. Barack gab der Dichtung den nun in der Forschung geläufigen Titel *Memento mori*. Vgl. dazu K. A. BARACK, *Althochdeutsche Funde*. In: *ZfdA* 23 (1879) S. 212-216.

¹³⁰ Straßburg. Bibl. Nat. et Univ., Signatur: cod. germ. 278, Bl. 154^v-155^r; Faksimileausgabe durch K. A. BARACK, *Ezzos Gesang von den Wunden Christi und Notkers Memento mori*. 1879. Das *Memento mori* ist in zahlreichen Textausgaben zugänglich, vgl. dazu die Angaben bei W. BRAUNE, *Althochdeutsches Lesebuch*. Zusammengestellt und mit Wörterbuch versehen von W. BRAUNE, fortgeführt von K. HELM, 15. Aufl. bearbeitet von E. A. EBBINGHAUS. Tübingen 1969, S. 177f.; G. SCHWEIKLE, Art. ‚Memento mori‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. VI. Berlin/New York 1986, Sp. 381-386 (im folgenden: SCHWEIKLE, *Memento mori*). Die Abfassungszeit der Dichtung ist in der Forschung umstritten, wird aber in der Regel zwischen 1170 und 1190 angesetzt; vgl. dazu SCHWEIKLE, ebd., Sp. 381f.

¹³¹ „War der *Contemptus mundi* eine Frucht der Cluniacenser Bewegung, so ist das *Memento mori*, besonders das deutsche, Ausdruck der Hirsauer Reform“. RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 39. Das bis dahin eher unbedeutende Benediktinerkloster Hirsau wurde unter dem Abt Wilhelm (1069 bis 1091) in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts zum Vorreiter einer strengen Klosterreform im süddeutschen Sprachraum, die aufgrund der Predigtätigkeit der Mönche über die verschiedenen monastischen Gemeinschaften hinaus auch die Frömmigkeit der Laienbevölkerung beeinflusste; vgl. dazu RUDOLF, ebd.

¹³² SCHWEIKLE, *Memento mori*, Sp. 383.

Welt aufgehobene, ursprüngliche Gleichheit aller Menschen wiederherstellt¹³³. Als Adressatenkreis der Dichtung ist ein Laienpublikum anzusehen, das zu einem gottwohlgefälligen Lebenswandel aufgefordert wird.

Das mittelhochdeutsche Gedicht *Von des todes gehuede*, entstanden um 1160, dessen Verfasser in der Forschung als Heinrich von Melk bezeichnet wird¹³⁴, erinnert an den Tod, um seine Zuhörer eindringlich vor Sündhaftigkeit und Sittenverfall zu mahnen. Mit scharfen Worten geißelt Heinrich Unzucht und Habgier des Weltklerus, Ehrgeiz und Mißgunst der Mönche sowie Egoismus und Besitzstreben der weltlichen Herrscher. Das menschliche Leben erscheint als bejammernswerter Weg voller Mühsal und Gefahren; und so führt Heinrich der Ehefrau an der verwesenden Leiche ihres Mannes, dem Sohn am Grab seines Vaters die Nichtigkeit der Welt vor Augen¹³⁵.

Um 1200 verfaßte der vormalige französische Minnesänger und spätere Zisterziensermönch Helinand (ca. 1160 bis nach 1229) seine berühmten *Vers de la mort*¹³⁶. Dieses 49 zwölfzeilige Strophen umfassende Gedicht über die Vergänglichkeit regte, vielfach nachgeahmt, eine breite volkssprachliche Entfaltung der dichterischen Auseinandersetzung mit dem Tod an¹³⁷. Indem er verschiedene Mitglieder der mittelalterlichen Gesellschaft in ihrer Sündhaftigkeit und der Hinfälligkeit ihres Tuns darstellt, ist Helinand einer der ersten Autoren, die die Mahnung zur Vergegenwärtigung des Todes mit dem Ständemotiv verbinden¹³⁸. Dabei stammt der „Gedanke: den Begriff der Menschheit durch Zerlegung in die ein-

¹³³ Vgl. dazu G. KAISER, Das Memento mori. Ein Beitrag zum sozialgeschichtlichen Verständnis der Gleichheitsforderung im frühen Mittelalter. In: Euphorion 68 (1974) S. 337-370.

¹³⁴ Zur Diskussion um den Verfasser vgl. P.-E. NEUSER, Art. „Der sogenannte Heinrich von Melk“. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. III. Berlin/New York 1981, Sp. 787-797; bes. Sp. 792-796: Von des todes gehuede.

¹³⁵ Neben diesen beiden berühmten volkssprachigen *Memento mori*-Dichtungen findet sich noch eine breite, in ihrer Gesamtheit kaum erschlossene, volkssprachliche Tradition erbaulicher Todesbetrachtungen, auf die an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden kann; vgl. dazu RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 41-44.

¹³⁶ Zu Person und Werk Helinands vgl. St. COSACCHI, Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters. Meisenheim 1965 (im folgenden: COSACCHI, Makabertanz) S. 6-119: „Die Todeslegendenform der Gesamtlegende im XII.-XIII. Jahrhundert und das Todesgedicht von Helinand“.

¹³⁷ Vgl. dazu J. BATANY, Une image en négatif du fonctionnalisme social: les Danses Macabré. In: J. TAYLOR (Hg.), *Dies illa. Death in the Middle Ages. Proceedings of the 1983 Manchester Colloquium*. Liverpool 1984, S. 15-27 (im folgenden: BATANY, *Les Danses Macabré*). Batany untersucht die Entwicklung der Verbindung von Stände- und Vergänglichkeitsmotiven in der mittelalterlichen französischen Literatur bis zu den *Danses macabres* im 15. Jahrhundert; zu Helinand vgl. bes. S. 16f. Vgl. dazu auch STAMMLER, *Der Totentanz*, S. 18.

¹³⁸ BATANY, *Les Danses Macabré*, S. 17, stellt allerdings heraus, daß bei Helinand die verschiedenen Figuren noch stärker als Einzelpersonlichkeiten und nicht primär in ihrer Funktion als Repräsentanten eines bestimmten gesellschaftlichen Standes aufgefaßt werden.

zelen Stände zu differenzieren, [...] der Form nach aus der mittellateinischen Schullogik“¹³⁹.

Eine weitergehende, für die mittelalterlichen Totentänze grundlegende Ausformung der beiden miteinander verknüpften Motivkreise ‚Ständereihe‘ und ‚Vergänglichkeit‘ gestaltet die seit dem 13. Jahrhundert bekannte und äußerst populäre *Vado mori*-Dichtung. Todgeweihte Repräsentanten einzelner Stände treten in hierarchisch abgestufter Reihung auf und beklagen, daß sie sterben und ihre irdischen Güter aufgeben müssen. Die ihnen in den Mund gelegten lateinischen Zweizeiler beginnen und schließen stereotyp mit der Formel „vado mori“. Das Gedicht ist in verschiedenen Fassungen in zahlreichen Handschriften überliefert. Die von der Forschung allgemein als älteste angesehene Textversion umfaßt eine sechszeilige Einleitung und die Distichen zwölf verschiedener Ständerepräsentanten¹⁴⁰. Eine um 20 Strophen erweiterte, vermutlich jüngere *Vado mori*-Fassung des 14. Jahrhunderts, die ohne Einführung direkt mit dem ersten Menschheitsvertreter einsetzt, weist nur vier gemeinsame Distichen mit der älteren Textversion und fünf weitere übereinstimmende Figuren, denen jedoch unterschiedliche Texte zugewiesen werden, auf¹⁴¹. Darüber hinaus sind verschiedene selbständige *Vado mori*-Dichtungen, z. T. in Unikaten, z. T. in mehreren Zeugen erhalten, nachgewiesen¹⁴².

Unter literarhistorischem Aspekt gilt das *Vado mori* aufgrund seines Aufbaus, d. h. der hierarchischen Abfolge verschiedener Ständevertreter und der darüber vermittelten Aussage von der Gleichheit aller im Tode, als einer der direkten Vorläufer des Totentanzes. Die Forschung geht davon aus, daß der Totentanz ursprünglich als lateinische, nur die Monologe der sterbenden Menschen umfassende

¹³⁹ STAMMLER, Der Totentanz, S. 18; vgl. auch RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 30.

¹⁴⁰ W. F. STORCK, Das ‚Vado mori‘. In: *ZfdPh* 42 (1910) S. 422-428, weist 5 verschiedene Textversionen in mehr als 20 handschriftlichen Textzeugen nach, von denen er drei ins 13. Jahrhundert datiert. Textabdrucke bieten W. FEHSE, Das Totentanzproblem. In: *ZfdPh* 42 (1910) S. 261-286 (im folgenden: FEHSE, Das Totentanzproblem); E. BREEDE, Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts. Halle/S. 1931 (im folgenden: BREEDE, Lateinische und deutschsprachliche Totentänze) S. 17f.

¹⁴¹ Textabdrucke bieten STORCK, Das *Vado mori*. In: *ZfdPh* 42 (1910) S. 426-28; COSACCHI, Makabertanz, S. 49f. Wiedergaben beider *Vado mori*- Fassungen bietet E. P. HAMMOND, Latin texts of the Dance of Death. In: *Modern Philology* 8 (1910/11) S. 399-410, bes. S. 400f. bzw. 403-406.

H. Rosenfeld ist meines Wissens der einzige Vertreter der Forschung, der ein umgekehrtes Textverhältnis der *Vado mori*-Dichtungen annimmt. Er hält die umfangreichere Textüberlieferung für die ältere, das zwölf Strophen umfassende Gedicht für jünger; vgl. dazu H. ROSENFELD, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung - Bedeutung. Köln/Wien (1954) ³1974 (im folgenden: ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz) S. 39ff.

¹⁴² Vgl. dazu die sehr ausführliche und durch zahlreiche Textbelege angereicherte Darstellungen der Dichtungen im Umfeld des *Vado mori* durch COSACCHI, Makabertanz, S. 3-283: „Vereinigung der Todes- und Toten-Legende mit Elementen der Everymangeschichte - Textliche Belege für die Entstehung der Gesamtlegende und ihre Verbindungen mit den *Vadomori*-Gedichten“.

Dichtung entstanden ist¹⁴³. Die Gemeinsamkeit beider Gattungen, *Vado mori* und Totentanz, besteht also in der Darstellung einer Reihe von Repräsentanten der mittelalterlichen Gesellschaft, die ihr Los, sterben zu müssen, beklagen. Allerdings berechtigt die strukturelle und inhaltliche Nähe beider Dichtungen nicht zu der Annahme, der Totentanz bilde einen Ableger des *Vado mori*, wie einige Forscher annahmen¹⁴⁴. Demgegenüber sind die entscheidenden Unterschiede herauszustellen, die dazu führten, daß beide Gattungen eigenständig nebeneinander fortbestanden. So sind die *Vado mori*-Distichen durchgängig ohne Illustrationen überliefert, während die Bimedialität von Text und Bild und deren wechselseitig erläuternde und steigernde Funktion das Genre des Totentanzes nachhaltig bestimmen. Weiterhin weist Hammerstein darauf hin, daß in den *Vado mori*-Dichtungen zwar vom „Gehen“ die Rede sei, dieser Vorgang jedoch nirgends zur Vorstellung eines Tanzes und schon gar nicht mit Musik weiterentwickelt worden sei¹⁴⁵. Koller hebt darauf ab, daß die Totentänze ein solches refrainartiges Textthema wie das *Vado mori* nicht kennen, wobei auch die wiederholte Aufforderung zum Tanz nicht als stereotype Wendung in allen Textzeugen nachgewiesen werden kann. Darüber hinaus gilt ihm die bis ins 18. Jahrhundert hineinreichende Tradition des *Vado mori* in seiner ursprünglichen Gestalt als Beleg für die Eigenständigkeit beider Texttypen, *Vado mori* wie Totentanz¹⁴⁶. Schließlich ist auf einen weiteren, fundamentalen Unterschied zwischen *Vado mori* und Totentanz hinzuweisen: Die Ständevertreter im *Vado mori* beklagen zwar, daß sie sterben müssen, doch werden sie in keiner Form mit einem personifizierten Tod, der für die Gestaltung des Totentanzes (der Tod ist Tanzpartner, Spielmann, Reigenführer) von grundlegender Bedeutung ist, konfrontiert.

Eine ganz eigene Gattung mittelalterlicher Allegorie auf die Vergänglichkeit bildet die *Legende von den drei Lebenden und den drei Toten*. Drei berittene junge Männer (Könige) treffen auf drei Leichname oder auf drei geöffnete Särge, in denen ihre Vorgänger liegen. Entweder diese Leichname selbst oder ein etwas abseits sitzender Mönch teilen den Lebenden den Kerngedanken der Legende mit: „Quod fuimus, estis, quod sumus eritis“. Dieser Mahnspruch orientalischen Ursprungs fand vom Ende des 13. Jahrhunderts an auch im Abendland weite Verbreitung, und zwar zum einen in der bildlichen Ausgestaltung des Motivs¹⁴⁷, zum anderen als beliebter Erzählstoff¹⁴⁸. Die deutschsprachige Texttradition ist in einer

¹⁴³ So finden sich in verschiedenen älteren Abhandlungen über den mittelalterlichen Totentanz Kapitel über „lateinische“ Totentanztexte, wobei es sich dann in der Regel um die *Vado mori*-Dichtungen handelt.

¹⁴⁴ Vgl. dazu die ausführlichere Darstellung der einzelnen Forschungsansätze in Pkt. II.3.2.

¹⁴⁵ Vgl. dazu HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 16f.

¹⁴⁶ KOLLER, Totentanztexten, S. 604f.

¹⁴⁷ Die wohl berühmteste Darstellung der *Legende* befindet sich auf dem Campo Santo in Pisa, sie entstand ca. 1380.

¹⁴⁸ Zu Verbreitung und Ausgestaltung der *Legende* vgl. K. KÜNSTLE, Die Legende der drei Lebenden

mittelhochdeutschen und drei verschiedenen mittelniederdeutschen Fassungen überliefert¹⁴⁹. Trotz seines nicht-religiösen Ursprungs und Inhaltes ist die mittelalterliche Ausgestaltung des Mahnspruchs nicht, wie Saugnieux annimmt, als Ausdruck eines profanen Todesbewußtseins zu werten. Denn die bildlichen Darstellungen der *Legende* fanden sich ausschließlich an sakralen Stätten, wo sie, nun in den religiösen Kontext integriert, häufig in der Gemeinschaft mit Totentanzmalerien zu einer gottwohlgefälligen Lebensführung mahnen¹⁵⁰.

Der *Legende von den drei Lebenden und den drei Toten* wurde von einigen Forschern großer Einfluß auf die Genese des Totentanzes zugesprochen. Entscheidend für diese Annahme war zum einen die häufig bezeugte gemeinsame Überlieferung, zum anderen die in der *Legende* vorgegebene bildliche Darstellung verschiedener Todesgestalten, die den Sinngehalt der Dichtung mitteilten. So versuchte Künstle nachzuweisen, daß die *Legende* in Wechselwirkung mit dem (angeblich im Mittelalter weit verbreiteten) Glauben vom Gräbertanz der Toten den Totentanz hervorgebracht habe. „Die Volksanschauung vom Tanz der Toten [...] hat sich [...] im Verlauf des 14. und 15. Jahrhunderts mit der *Legende* der drei Lebenden und der drei Toten verbunden. Und aus dieser Verbindung sind die Totentanzbilder herausgewachsen“¹⁵¹. Bereits Stammler wies die eingeleisige Ableitung des Totentanzes aus diesem Motiv zurück¹⁵², doch sah auch er in der *Legende* eine literarische Wurzel des Totentanzes¹⁵³. Demgegenüber ist zu betonen, daß der Totentanz einen eigenständigen Typus spätmittelalterlicher erbaulicher Kunst repräsentiert, der – entgegen der Meinung einiger Forscher – nicht direkt aus einer anderen – verwandten – Gattung mit dem Tode befaßten mittelalterlichen Schrifttums abgeleitet werden kann. Die Vergänglichkeitsmotivik in ihren unterschiedlichen literarischen Ausdrucksformen, die Ständedichtungen und geistlichen Spiele, sie sind vielmehr als verschiedene innerliterarische Bedingungsfaktoren des

und der drei Toten und der Totentanz. Nebst einem Exkurs über die Jakobslegende. Freiburg/Br. 1908 (im folgenden: KÜNSTLE, *Legende*); W. F. STORCK, *Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten*. (Diss. Heidelberg) Tübingen 1910; R. LIGTENBERG, *Over de Legende der drie levenden en der drie dooden. 's Hertogenbosch* 1934 (Collectanea Franciscana Neerlandica III-4); W. ROTZLER, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*. (Diss. Basel) Winterthur 1961; E. WIMMER, Art. ‚Die drei Lebenden und die drei Toten‘. In: *Verfasserslexikon* (2. Aufl.) Bd. II. Berlin/New York 1980, Sp. 226-228.

¹⁴⁹ Textabdrucke bieten u. a. KÜNSTLE, STORCK und v. a. ROTZLER, ebd.

¹⁵⁰ Die gemeinsame Abbildung der *Legende*, deren Darstellung in der Regel älter war, und des Totentanzes ist für den Pariser Friedhof ‚Aux Saints Innocents‘, die Kirchen von La Chaise-Dieu und Kermaria belegt. Darüber hinaus war von der zweiten Auflage an den *Danse macabre*-Drucken des G. Marchant eine Wiedergabe der *Legende* beigelegt. In Italien ist die gemeinsame Darstellung der *Legende* mit dem dort populären Motiv vom ‚Triumph des Todes‘ bezeugt.

¹⁵¹ KÜNSTLE, *Legende*, S. 105f.

Zur Problematik um den Volksglauben vom Gräbertanz vgl. Pkt. II. 3.2 dieser Arbeit.

¹⁵² STAMMLER, *Die Totentänze des Mittelalters*. München 1922, S. 16.

¹⁵³ DERS., *Der Totentanz*, S. 18-38. Vgl. dazu insgesamt Pkt. II.3.2 dieser Arbeit, in dem die einzelnen Forschungsansätze skizziert werden.

Totentanzes aufzufassen, die seinen Verfassern wie Rezipienten vertraut waren und deshalb Aufbau und Wirkung des Totentanzes begünstigten. Galt die motivliche und überlieferungsgeschichtliche Nähe der *Legende von den drei Lebenden und den drei Toten* zum Totentanz der älteren Forschung noch als Beleg für die genetische Verwandtschaft dieser Dichtungen, so weist Koller nun zu Recht darauf hin, daß die Kompatibilität der Texte ebensogut für die Eigenständigkeit der einzelnen Gattungen steht, da diese als zwar motivlich verwandte, aber unterschiedliche Dichtungen *n e b e n e i n a n d e r* tradiert worden sind¹⁵⁴; eine Feststellung, die über das Verhältnis von Totentanz und *Legende* hinaus auf alle hier besprochenen Texte des mit dem Tode befaßten mittelalterlichen Erbauungsschrifttums ausgeweitet werden kann. „Gerade diese Kombinierbarkeit [...] ist nämlich nicht nur ein starkes Argument für die Ähnlichkeit, sondern ein ebenso starkes für die Nicht-Identität der jeweiligen Textpaare. So wenig das Mensch-Tod-Gespräch vom Ackermann-Typ zum Totentanz ‚geworden‘ ist, ‚so wenig die *Legende von den drei Lebenden und Toten* sich zum Totentanz entwickelt hat, so wenig ist das *Vado-mori*-Gedicht zum Totentanz fortentwickelt‘. Alle diese Texte bilden vielmehr ein ‚(Text-)Feld‘, auf dem das Totentanztextem entstehen, wachsen und gedeihen konnte, und zwar in einer nicht primär diachronisch zu beschreibenden genetischen, sondern synchron definierbaren strukturellen Wechselbeziehung zu seinen Nachbartexten“¹⁵⁵.

Grundsätzlich ist festzustellen, daß das Bemühen der älteren Forschung, die literarischen Ursprünge des Totentanzes zu klären, einerseits zwar das Interesse für das mit dem Tode befaßte asketische Schrifttum angeregt hat, andererseits jedoch unbefriedigend bleiben mußte, wenn es darum ging, einzelne Quellentexte zu nennen, wo tatsächlich nur generelle Linien im literarischen Umfeld aufgezeigt werden können¹⁵⁶.

Einen weiteren Typus mittelalterlicher literarisch-didaktischer Beschäftigung mit dem Tode bilden die sogenannten *Conflictus*-Dichtungen, die fiktiven Streitgespräche zwischen Seele und Leib, Leben und Tod, Tod und Mensch.

Das wohl älteste bekannte dieser Streitgedichte repräsentiert die ursprünglich vermutlich auf orientalische Wurzeln zurückgehende *Visio Philiberti*. Sie dürfte in ihrer für die mittelalterliche Texttradition grundlegenden, lateinischen Überlieferung „letztlich von dem ‚Gespräch zwischen Augustinus und der Vernunft‘ abhängig sein, das in Augustinus‘ ‚Soliloquia‘ enthalten ist. Der Gegenstand wurde später von mehreren Theologen aufgegriffen“¹⁵⁷. Der Erzähler schildert die Vision des

¹⁵⁴ Vgl. dazu KOLLER, Totentanztextem, S. 556-623.

¹⁵⁵ KOLLER, ebd., S. 313f.; darin zitiert ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 42.

¹⁵⁶ Vgl. dazu das Kapitel „Die bekanntesten mittelalterlichen Textzeugen. Mögliche Abhängigkeitsverhältnisse. Überlieferungsgruppen. Ansätze der Forschung“ dieser Arbeit, in dem ein Aufriß dieser Forschungsarbeiten gegeben wird.

¹⁵⁷ G. EIS, Art. ‚Visio Philiberti‘. In: Verfasserlexikon (1. Aufl.) Bd. IV. Berlin 1953, Sp. 707-710; hier Sp. 707; vgl. dazu auch RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 44.

Philibertus (Fulbertus), eines französischen Mönches, der sieht, wie die Seele eines reichen Verstorbenen zu dem verlassenen Körper zurückkehrt und diesen mit Vorwürfen überschüttet, da sie im Höllenfeuer größte Qual erleiden müsse, weil der Leib sich zu Lebzeiten irdischen Vergnügungen hingegeben habe. Ein Streitgespräch zwischen Seele und Leib entwickelt sich, in dem die Dialogpartner einander die Schuld für die Verfehlungen zuweisen. Die visionäre Schau schließt damit, daß zwei Teufel die Auseinandersetzung abbrechen, indem sie die Seele zu erneuter Peinigung wegführen. Philibertus erwacht, entsagt allen weltlichen Freuden und weihet sein Leben Gott. „Die *Visio Philiberti* ist ein Lieblingsstoff der asketischen Literatur des Mittelalters“¹⁵⁸. Sie ist in drei lateinischen Fassungen bekannt, die in fast alle europäischen Sprachen übertragen worden sind; die deutschsprachige Texttradition vermittelt in einer breiten handschriftlichen Überlieferung zwei dieser Textversionen¹⁵⁹.

Ebenfalls großer Beliebtheit erfreute sich der in einer weit gestreuten handschriftlichen Tradition überlieferte lateinische *Dialogus mortis cum homine*. Das aus dem 12. Jahrhundert stammende Gedicht umfaßt 18 Vagantenstrophen zu je acht Versen. „Es stellt das Sterben als einen Kampf des Menschen mit dem personifizierten Tod dar“¹⁶⁰. Der *Dialogus mortis cum homine* bildet die Grundlage des mittelhochdeutschen *Priamel vom Tode*¹⁶¹ wie auch einer eigenständigen mittelniederdeutschen Bearbeitung, dem *Zwiesgespräch zwischen Leben und Tod*¹⁶² sowie dem darauf aufbauenden *Vastelauendes Spil van dem Dode vnde van dem Leuende* des Nicolaus Mercator¹⁶³. Dargestellt wird die „Konfrontation des mitten

¹⁵⁸ EIS, ebd., Sp. 706; vgl. auch RUDOLF, ebd.

¹⁵⁹ Vgl. dazu insgesamt die ausführlichen Darstellungen von EIS, ebd., Sp. 708f. und RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 44f.

¹⁶⁰ RUDOLF, Art. ‚Dialogus mortis cum homine‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. II. Berlin/New York 1980, Sp. 80. Vgl. dazu auch A. FREYBE, *Das Memento mori in deutscher Sitte, bildlicher Darstellung und Volksglauben, deutscher Sprache, Dichtung und Seelsorge*. Gotha. 1909, S. 86-88; STAMMLER, *Der Totentanz*, S. 26; RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 46; H. RUPPRICH, *Vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil: Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370-1520*. München 1970 (II. DE BOOR / R. NEWALD, *Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. VI/1*), S. 394. Vgl. dazu auch die Textüberlieferung in der Tradition des *Dialogus creatuarum*.

¹⁶¹ *Priamel vom Tode*, hg. von K. GOEDEKE. In: DERS., *Deutsche Dichtung im Mittelalter*. Dresden 1871, S. 96f.; vgl. dazu auch H. KIEPE, *Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckerwesen im 15. Jahrhundert*. München 1984 (MTU 74) S. 233-258.

¹⁶² *Zwiesgespräch zwischen dem Leben und dem Tode*. Textüberlieferung: Eine Handschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur: Cod. Guelf. 1136 Helmst., S. 306^f-308^v; ein Einblattdruck, B. GHOTAN, Lübeck, ca. 1484; eine handschriftliche Kopie des Drucks Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur: Cod. Guelf. 1233 Helmst., S. 189^v-192^f.

¹⁶³ N. MERCATOR, *Vastelauendes Spil van dem Dode vnde van dem Leuende*. Lübeck 1576. Textausgaben beider niederdeutscher Texte bieten u. a.: W. SEELMANN, *Mittelniederdeutsche Fastnachtsspiele*. (Norden 1885) ²Neumünster 1931, S. 81-98; W. STAMMLER, *Mittelnieder-*

im Leben stehenden Menschen mit dem personifizierten Tod¹⁶⁴. Dabei geht es in der Auseinandersetzung um die Frage nach der (Un-)Gerechtigkeit des Todes, der die Menschen gegen ihren Willen und, ohne ihnen eine Frist einzuräumen, aus dem Leben reißt.

Einige weitere, weniger bekannte *Conflictus*-Dichtungen in lateinischer und mittelhochdeutscher Sprache belegt Rudolf¹⁶⁵; ein mittelniederdeutsches geistliches Lied des 15. Jahrhunderts, das als Zwiegespräch zwischen Welt und Seele gestaltet ist, bietet Hlscher¹⁶⁶.

Die sicherlich originellste Neuschöpfung der in der *Conflictus*-Tradition stehenden Dichtungen bildet der *Ackermann aus Böhmen*, ein Streitgespräch zwischen einem Menschen¹⁶⁷ und dem personifizierten Tod. Es ist um 1400 von dem Saazer Notar, Stadtschreiber und Rektor der örtlichen Lateinschule Johannes von Tepl verfaßt worden¹⁶⁸. Der Text gibt als – eventuell fiktiven, möglicherweise aber auch der Realität entsprechenden – Anlaß der dichterischen Auseinandersetzung mit dem Sterben den frühen Tod der jungen Frau des Ackermanns an¹⁶⁹. Der Disput zwischen Ackermann und Tod über die (Un-)Rechtmäßigkeit des Todes der Frau ist

deutsches Lesebuch. Hamburg 1921, S. 116-118; T. LEWANDOWSKI, Das mittelniederdeutsche Zwiegespräch zwischen dem Leben und dem Tode und seine altrussische Übersetzung. Köln/Wien 1972 (Slavistische Forschungen 12) S. 60-79, Faksimiles der mittelniederdeutschen Handschriften: S. 185-192. Vgl. zu den beiden niederdeutschen Texten auch W. MANTELS, Zwiegespräch zwischen dem Leben und dem Tode. In: NdJb 1 (1875) S. 54-56; DERS., Noch einmal das Zwiegespräch zwischen dem Leben und dem Tode. In: NdJb 2 (1876) S. 131-133; R. SPRENGER, Zu niederdeutschen Dichtungen. In: NdJb 21 (1895) S. 135; L. WOLFF, Das Zwiegespräch zwischen Leben und Tod. In: NdKbl 44 (1931) S. 51-53.

¹⁶⁴ H. BECKERS, Art. ‚Leben und Tod‘ (‚Zwiegespräch zwischen dem Leben und dem Tode‘; ‚Levent und Dod‘). In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. V. Berlin/New York 1985, Sp. 637-639; hier: Sp. 638.

¹⁶⁵ RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 46-48.

¹⁶⁶ B. HÖLSCHER (Hg.), *Niederdeutsche geistliche Lieder und Sprüche aus dem Münsterlande*. Nach Handschriften aus dem XV. und XVI. Jahrhundert. Berlin 1854, S. 59-62.

¹⁶⁷ In Kapitel III stellt dieser sich als „Ackermann aus Böhmen“ vor: „Ich bins genant ein ackerman, von vogelwat ist mein pflug, und wone in Behemer lande“. Zitiert nach: Johannes von Saaz, *Der Ackermann aus Böhmen*, hg. v. G. JUNGBLUTH. Bd. 1. Heidelberg 1969, S. 42. Die Berufsangabe „von vogelwat ist mein pflug“ gilt als „traditionelle Umschreibung für den Mann der Feder, auch den beruflichen Schreiber“. G. HAHN, Art. ‚Johannes von Tepl‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. IV. Berlin/New York 1983, Sp. 763-774 (im folgenden: HAHN, Johannes von Tepl) Sp. 763.

¹⁶⁸ Zur Frage der Verfasserschaft des Johannes von Tepl und die Diskussion um seine Namensgebung (Johannes von Saaz, Johannes Henslini de Sitbor) vgl. den Aufriß der Forschung durch HAHN, Johannes von Tepl, Sp. 763f.

¹⁶⁹ Vgl. dazu v. a. Kap. III und V des Textes. Die Frage, ob der *Ackermann*-Dichtung ein biographisches Ereignis des Verfassers zugrunde liegt, hat die Forschung v. a. bei der Interpretation des Werkes ebenfalls beschäftigt, läßt sich jedoch nicht endgültig klären: „Dafür einen biographischen Anlaß anzusetzen, ist nach zeitgenössischem poetologischen Stand und Textbefund nicht nötig, aber er ist durchaus möglich: die eingangs angefuhrten konkreten Angaben können als gattungsbedingt (Berufsangabe) und symbolisch (Margarete = Perle) oder als gedachtnisstiftende Hinweise auf einen realen Fall gedeutet werden“. HAHN, ebd., Sp. 770.

in Form einer gerichtlichen Streitsache gestaltet. „Kapitel I-V exponieren den Fall, die Gegner, die Entscheidungsinstanz Gott. Das ‚gerüfte‘ (Zetergeschrei), eine aufs höchste verschärfte Anklageform, mit der der Witwer den Dialog eröffnet, stellt den Streitfall unter die Dramatik und Rechtsverbindlichkeit des Prozesses. Der Tod, gemeinschändlicher Mörder, soll geächtet und hingerichtet werden“¹⁷⁰. Der Tod vertritt in der Auseinandersetzung die asketisch-religiöse Auffassung von der Nichtigkeit des Lebens, während der Ackermann das Recht des Menschen auf Leben und Lebensfreude einklagt. Gott als oberster Richter erkennt in seinem Urteil beiden Streitern zwar die Berechtigung ihres Standpunktes zu, spricht ihnen jedoch die angemäße Herrschaft über das menschliche Leben ab. „Der klager klagt sein verlust, als ob sie sein erbrecht were; er wenet nicht, das sie im von Uns sei verlihen. Der Tot berümet sich gewaltiger herrschaft, die er doch allein von Uns zu lehen hat enphanen. Der klagt, das nicht sein ist; diser berümet sich herrschaft, die er nicht von im selber hat. Jedoch der krieg ist nicht gar on sacht: Ir habt beide wol gefochten: den twinget leit zu klagen, disen die anfechtung des klagers die warheit zu sagen. Darumb: klager habe ere! Der Tot habe sig! Seit jeder mensche dem Tode das leben, der erden den leib, die sele Uns pflichtig ist zu geben“¹⁷¹. Den Abschluß der Dichtung bildet ein Fürbittgebet für die Seele der Verstorbenen¹⁷².

Die Interpretation des *Ackermann* belegt den geistesgeschichtlichen Standort der Dichtung als einerseits in der Tradition spezifisch mittelalterlicher Todesbetrachtung stehende Auseinandersetzung mit der menschlichen Vergänglichkeit. Zugleich aber – in seiner nachdrücklichen Anklage des Todes und dem Insistieren auf einem immanenten Sinn menschlicher Existenz – ist der *Ackermann* bemerkenswerter Ausdruck des mehrfach aufgezeigten mentalitätsgeschichtlichen Wandels, des zunehmenden Selbstwertgefühls und der steigenden Wertschätzung des individuellen menschlichen Lebens¹⁷³.

¹⁷⁰ HAHN, ebd., Sp. 769. Vgl. dazu Pkt. I, III, V und VII der *Ackermann*-Dichtung: „Grimmer vertilger aller leut, schedlicher durchechter aller werlt, fressamer mörder aller menschen, her Tot, euch sei verflucht!“ (Kap. I) zitiert nach der Ausgabe Jungbluths, S. 37.

¹⁷¹ Kap. XXXIII, zitiert nach der Ausgabe Jungbluths, S. 131f.

¹⁷² Wobei die Anfangsbuchstaben der einzelnen Abschnitte des letzten Kapitels – nach Umstellung zweier Absätze – als Akrostichon den Namen JOHANNES ergeben.

¹⁷³ Hierfür ist nicht unbedingt der Einfluß humanistischen Gedankengutes anzunehmen, doch muß es auch nicht zwingend zurückgewiesen werden. Dem neuen Menschenbild der Renaissance kommt der spätmittelalterliche Aufwertungsprozeß der individuellen Existenz entgegen. K. BURDACH, *Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit*. Berlin 1926-32, und ihm folgend W. REHM, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*. Halle 1928, hatten den Einfluß des italienischen Frühhumanismus, vermittelt über Johann von Neumarkt, auf den *Ackermann*-Dichter für die ihrer Meinung nach neuartige kämpferische Haltung gegen den verhaßten Tod verantwortlich gemacht. Spätere Forschungen – E. SCHAFFERUS, *Der Ackermann aus Böhmen und die Weltanschauung des Mittelalters*. In: *ZfdA* 72 (1935) S. 209-239; A. HÜBNER, *Deutsches Mittelalter und italienische Renaissance im Ackermann aus Böhmen*. In: *Zs. f. Deutschkunde* 51 (1937) S. 225-239 – haben die Grundlegung der inhaltlichen Aussagen und motivlichen Gestaltung

Zum Abschluß dieses kurzen Überblicks über die literarischen Ausgestaltungen der Vergänglichkeitsmotivik sei der *Ubi sunt*-Topos angeführt, der sich als elegische Klage über den Verlust des menschlichen Lebens, aller Schönheit und allen irdischen Glücks artikuliert: „wo sind sie alle geblieben, die früher die Welt mit ihrer Herrlichkeit erfüllten? [...] wo blieb alle frühere Herrlichkeit?“¹⁷⁴ Diese sehr alte und sehr „weltlich“ anmutende Wehmut über die Vergänglichkeit ist nun jedoch nicht Gegenstand allein der unterhaltend profanen Literatur, etwa eines Eustache Deschamps (ca. 1346 bis ca. 1407), sondern findet sich gerade auch in religiös-erbaulichen Schriften, so beispielsweise in der *Contemptus mundi*-Dichtung Bernhards von Morlay¹⁷⁵. „Gerson verwendet es in einer Predigt, Dionysius der Kartäuser in dem Traktat über die ‚Vier letzten Dinge‘“¹⁷⁶. Offensichtlich wird die lyrische Klage über die Vergänglichkeit nicht als Gegensatz zu der christlichen Botschaft von der Nichtigkeit allen irdischen Glücks empfunden. Beide repräsentieren vielmehr zwei unterschiedliche Aspekte der hoch- und spätmittelalterlichen Auffassung vom Leben, die in der Vergewärtigung der Vergänglichkeit reflektiert wird. Während die asketische Beschäftigung mit dem Tode in didaktischer Absicht formuliert wird, bringt die elegische Weltklage die durchaus vorhandene „Sehnsucht nach schönerem Leben“¹⁷⁷ zum Ausdruck. Diese Aufwertung des Lebens bildet keinen Gegensatz zur christlichen Auffassung vom Tod als Eingang in die ewige Seligkeit. Tod und Leben sind göttliche Schöpfungen, das Leben gilt – etwa nach Auffassung der mittelalterlichen Ständelehre – als Weg zu Gott. Und in diesem Sinne kämpft auch der *Ackermann* so lange, „bis Gott neben dem Recht des Todes auch die Worte des Anklägers als gerecht anerkennt. Tod und Leben sind von Gott geschaffen, beide haben ihren Platz in der Ordnung des Seins. Die alte Wahrheit vom Triumph des Todes und die neue Lehre vom Wert des Lebens gehören zusammen“¹⁷⁸. Damit wird deutlich, daß der Gegensatz von religiösem und profanem Denken, von christlicher Weltverachtung und welt-

im *Ackermann aus Böhmen* in der spätmittelalterlichen Theologie und Literatur nachgewiesen, vgl. dazu auch die Darstellung dieses Problemkreises durch HAHN, Johannes von Tepl, Sp. 768-770. J. KLEINSTÜCK, Zur Auffassung des Todes im Mittelalter. In: DVjS 28 (1954) S. 40-60, zeigt auf, daß auch der Haß auf den Tod bereits in der mittelalterlichen Literatur anzutreffen ist. Angeführt werden Textbeispiele von Deschamps, Dante, Chretien de Troyes, die den Tod mit harten Schmähungen bedenken und sein Verhalten, Jugend und Schönheit zu zerstören, als ‚unhöfisch‘ zurückweisen, indem sie ihn als ‚vilain‘, als tölpelhaften Bauern, beschimpfen. Vgl. hierzu auch: W. HAUG, Der *Ackermann* und der Tod. In: K. STIERLE / R. WARNING (Hgg.), Das Gespräch. München 1984 (Poetik und Hermeneutik I 1) S. 281-286.

¹⁷⁴ HUIZINGA, Herbst des Mittelalters, S. 191. Vgl. dazu insgesamt auch die zahlreichen Textbeispiele bei VANDERHEIJDEN, Het Thema van den Dood, S. 34-120: „Hoofdstuk II – Het Vergankelijkheidsmotief“.

¹⁷⁵ Vgl. dazu HUIZINGA, ebd., S. 191.

¹⁷⁶ Ebd., S. 192.

¹⁷⁷ Ebd., S. 36-72.

¹⁷⁸ F. W. WENTZLAFF-EGGEBERT, Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock. Berlin/New York 1975, S. 5.

licher Lebensbejahung, wie er in einigen Forschungsansätzen aufgebaut wird, in dieser konfrontativen Form eine angemessene Interpretation der künstlerischen Gestaltung des Todes im ausgehenden Mittelalter nicht ermöglicht. Vielmehr bildet die spätmittelalterliche literarische Auseinandersetzung mit dem Tod ein Element in einer langen Tradition asketisch-erbaulicher Reflexion der Vergänglichkeit, die dann im 15. Jahrhundert auch in eine breitenwirksame künstlerische Gestaltung des Todes als Ausdruck und Movens der gemeinschaftlichen Mentalität mündet. „Wohl beschäftigte sich schon das frühe Mittelalter mit dem Tod. Besonders der Gedanke an das Jenseits und das Überirdische stand seit den ältesten Zeiten im Mittelpunkt allen Tuns und Denkens. Was aber dieser Zeit spürbar fehlt, ist die Teilnahme breiterer Volksschichten an diesen Problemen. Kulturträger waren Adel und Klerus, ihre Kulturzentren Burgen und Monasterien. Daher trägt auch die Literatur über Tod und Sterben das Gepräge dieser Kultur: Die Todesbetrachtung, wie sie in den Klöstern gepflegt wurde, die ausgebreitete Literaturgattung des ‚Contemptus mundi‘, die Gedichte über den Tod, die Streitgedichte zwischen Mensch und Tod, die ‚Vado-mori‘-Gedichte, die dann in der bürgerlichen Zeit sich zu den großartigen Totentänzen ausweiten, sie alle waren von Klerikern für Kleriker, von Adelligen für Adelige geschrieben“¹⁷⁹.

1.3.3.3 Die Profanisierung des Denkens im ausgehenden Mittelalter

War die hochmittelalterliche literarische Todesbetrachtung vornehmlich auf engere Rezeptionskreise beschränkt und vermittelte diesen die monastisch-asketische Weltverachtung als Lebensideal, so dokumentiert die volkstümliche Frömmigkeit des 15. Jahrhunderts die christliche Durchdringung des spätmittelalterlichen Alltags, die breitenwirksame Rezeption des Glaubens als dem adäquaten kollektiven Interpretationsrahmen der individuellen wie gesellschaftlichen Situation. „Das Leben der mittelalterlichen Christenheit ist in all seinen Beziehungen durchdrungen, ja völlig gesättigt von religiösen Vorstellungen. Es gibt kein Ding und keine Handlung, die nicht fortwährend in Beziehung zu Christus und dem Glauben gebracht werden. Alles ist auf eine religiöse Auffassung aller Dinge eingestellt, und wir stehen vor einer ungeheuren Entfaltung innigen Glaubens“¹⁸⁰. Indem diese Popularisierung der christlichen Lehre eine religiöse Vertiefung des einfachen Lebens des breiten Laienstandes bedeutet, ist sie Zeichen für den mentalitätsgeschichtlichen Wandel, der sich vom 13. bis 15. Jahrhundert auf der Basis der gesellschaftlich-politischen Strukturveränderung vollzogen hat. „Die Anschauung von ‚Welt‘ hat sich gewandelt [...] sie wird nicht mehr [...] statisch gesehen als das Spielfeld im Widerspiel der göttlichen und teuflischen Mächte. Sie ist die

¹⁷⁹ RUDOLF, *Ars moriendi*, Einleitung, S. 1f.

¹⁸⁰ HUIZINGA, *Herbst des Mittelalters*, S. 210.

Wirklichkeit geworden, die den Menschen umgibt, gegenwärtig und handgreiflich nahe in der Vielfalt ihrer Erscheinungen und Ordnungen. In ihr muß sich der Einzelne einrichten und verhalten, und der bloß negative *contemptus mundi* ist zum mindesten nicht mehr der einzige Weg durch ihre Gefahren. Die Zeit und ihre Menschen verlangen Anweisung für ein Leben in der Welt, sittliche Führung durch die Vielfalt der Lebenserscheinungen aus erfahrenerm Munde¹⁸¹.

Die künstlerische Ausgestaltung des Todes in der *Ars moriendi* und dem Totentanz, als Indikatoren der kollektiven Mentalität im *a u s g e h e n d e n* Mittelalter, bezeugt diese volkstümliche Ausweitung der Religion und die damit verbundene Neubewertung des Lebens. Denn der Triumph des Makabren beruhte nicht allein „auf dem Elend der Zeit, einer Verstärkung der Plagen, der Kriege oder der Epidemien, sondern auf der Entwicklung, der langwierigen Bewegung, die schon seit zwei Jahrhunderten am Werk war und das Christentum ganz allmählich den religiösen Vorstellungen der Laien anpaßte. Das Erzittern vor der Agonie ist nicht etwa der Ausdruck einer gedrückteren, weniger selbstsicheren und weniger gläubigen Christenheit, es ist der Ausdruck einer längst nicht mehr so selektiven, einer den einfachen Menschen von ebenso festem aber kürzerem und weniger abstraktionsfähigem Glauben weit offenstehenden Christenheit [...] der Totentanz [entsprach] einem religiösen Empfinden, das nicht mehr das der Mönche oder das der Universitätsprofessoren war, sondern das des Volkes. Das der Reichen und der Armen, die in der Franziskanerkirche oder in den Kapellen mitten zwischen den Gräbern beteten“¹⁸². So dokumentiert gerade auch die monumentale bildliche Darstellung des Totentanzes an Kirchhofmauern den *ö f f e n t l i c h e n* Charakter dieses Bußaufrufs. Er ist damit in seiner Breitenwirkung der Volkspredigt vergleichbar, hat dieser gegenüber jedoch den Vorteil beständiger Verfügbarkeit¹⁸³.

¹⁸¹ H. DE BOOR, Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Zerfall und Neubeginn. Erster Teil 1250 - 1350. München 1973 (H. DE BOOR / R. NEWALD, Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. III/1) (im folgenden: DE BOOR, Das späte Mittelalter) S. 16.

¹⁸² DUBY, Zeit der Kathedralen, S. 423.

¹⁸³ Die Gemeinsamkeit von Bußpredigt und Totentanz besteht in ihrer didaktischen Intention und ihrem bedeutenden Einfluß auf die volkstümliche Frömmigkeit. Doch zielt die rhetorisch geschickte Bußpredigt, von ihrem Vortragscharakter her bestimmt, auf schockierende Wirkung; sie intendiert sofortige Bekehrung, Buße und Umkehr. Die Bußpredigt lebt aus dieser aktuellen Vortragssituation, zieht ihre Wirkung aus der überzeugenden Gestalt des wortgewaltigen Predigers, aus drastischen und eingängigen Exempeln und der eindeutigen Drohung von Gericht und Höllenqual. Gerade diese wird im Totentanz durch seine künstlerische Gestaltung gemildert bzw. ästhetisiert, während eine ‚gute‘ Bußpredigt die Zuhörer emotional aufwühlte, Angst, Entsetzen und bitterste Reue evozierte. Wesentlich diese situative Beding- und zeitliche Begrenztheit der Bußpredigt sowie ihre Gebundenheit an die Person des vortragenden Predigers bilden den grundlegenden Unterschied zum zeitlich beständigen Totentanzgemälde, das immer wieder rezipiert werden konnte. Diese situationsgebundene Divergenz von Totentanz und Bußpredigt bedingte auch die literarisch bzw. rhetorisch völlig unterschiedlichen Aufbau- bzw. Gestaltungsprinzipien der beiden von ihrer religiösen Intention her gleich gelagerten Gattungen. Gemeinsam ist Totentanz und Bußpredigt gegenüber den anderen genannten

Die *Ars moriendi* ist, in lateinischen und volkssprachlichen Fassungen belegt, in einer kaum mehr überschaubaren handschriftlichen Tradition überliefert. Über den neu entstandenen Buchdruck erfuhren beide, Totentanz und *Ars moriendi*, eine nochmals gesteigerte Verbreitung, die die Popularität dieser Todesbetrachtungen bezeugt. Inhaltlich setzen *Ars moriendi* und Totentanz die theologische Konzeption des partikularen Gerichtes voraus: Beide bringen die religiös begründete und in der Ständelehre fundierte Aufwertung jeden Lebens zum Ausdruck; der Totentanz zeigt über die Ständereihe die Vielfalt der Wege Gottes zu einer gelingenden christlichen Existenz auf.

Das im 15. Jahrhundert verstärkt aufkommende *Ars moriendi*-Schrifttum, die Anleitung zum heilsamen Sterben, der ‚Kunst aller Künste‘, hatte „den Sterbenden auf einen guten Tod vorzubereiten; sie war ursprünglich als pastorale Handreichung für die Priester gedacht, was sie am Kranken- und Sterbebett zu tun und zu sagen hätten“¹⁸⁴. Demgegenüber waren die nachfolgenden, weitverbreiteten volkssprachlichen *Ars moriendi*-Versionen für interessierte Laien vorgesehen, die ihren Angehörigen und Freunden in der Sterbestunde Beistand leisten wollten; darüber hinaus sind diese Fassungen auch als besinnliche Meditation heilsamen Lebens und Sterbens, die nicht mehr unbedingt an eine aktuelle Sterbesituation gebunden sind, zu interpretieren¹⁸⁵.

Entwicklungsgeschichtlich steht die *Ars moriendi* unter dem Einfluß der theologisch-asketischen Traktate des frühen und hohen Mittelalters, die sich mit Tod und Leben befaßt hatten. Am Anfang der *Ars moriendi*-Tradition im engeren Sinne steht ein Komplex von Fragen und Ermahnungen für die Sterbestunde, der in der *Admonitio morienti et de peccatis suis nimis formidanti* des Anselm von Canterbury (1034 bis 1109) ausformuliert worden ist. Diese gliedert sich in die ‚Mönchsreihe‘, eine Gruppe von Fragen, die auf sterbende Ordensleute abgestimmt ist, und die dazugehörige ‚Große Ermahnung‘ sowie die entsprechende ‚Laienreihe‘ und die sogenannte ‚Kleine Ermahnung‘. „Die ‚Große Mahnung‘ leitet den Sterbenden an, auf die Verdienste Jesu Christi zu vertrauen und sie zum eigenen Schutz dem göttlichen Richter entgegenzustellen [...] Die ‚Kleine Mahnung‘ [...] schließt mit einer Anleitung zu einem heilsamen Leben: der Mensch betrachte täglich die

Gattungen der Erbauungsliteratur, die vornehmlich den Gebildeten in Klöstern und Adelshöfen zugänglich waren, neben der übereinstimmenden religiösen Wirkabsicht ihr öffentlicher Charakter. Beide Gattungen versuchen, ein möglichst breites Publikum, auch des Lesens Unkundige, zu erreichen, hierin nur noch den geistlichen Spielen vergleichbar, die eine ähnliche Funktion und Wirkung ausüben.

¹⁸⁴ R. RUDOLF, Art. ‚Ars moriendi. Literatur‘. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. I. München/Zürich 1980, Sp. 1040.

¹⁸⁵ Ebd.: „Erst als die Zahl der Priester in den Pestzeiten nicht ausreichte, übertrug man die Texte der *Ars moriendi* in die Volkssprache [...], damit sich die Laien mit ihnen vertraut machen und so ihren Nächsten in der letzten Not wirksam beistehen konnten. Sind die lateinischen Texte mehr auf das pastorale Moment abgestimmt, so heben die Übersetzungen und Bearbeitungen mehr das asketische hervor“.

Kürze des Lebens und seine Gefährlichkeit, die Ungewißheit der Todesstunde, den Lohn der Guten und die Strafe der Bösen“¹⁸⁶. Den Ausgangspunkt der *Ars moriendi*-Überlieferung des 15. Jahrhunderts bildet das von dem Kanzler der Pariser Universität, Johannes Gerson (1363 bis 1429), verfaßte *Opus tripartitum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi* (1408), dessen 3. Teil, entweder als Ganzes oder in Auszügen¹⁸⁷, Aufnahme in fast alle nachmaligen Sterbebüchlein gefunden hat¹⁸⁸.

Wesentlich über die Teilnehmer des Konzils von Konstanz, an dem Gerson maßgeblich beteiligt war, fand das Werk eine rasche Verbreitung auch im deutschen Sprachraum¹⁸⁹.

Eine der populärsten und sich auf die Autorität Gersons berufende *Ars moriendi*-Version des ausgehenden Mittelalters ist die sogenannte *Bilder-Ars moriendi*, die *Ars moriendi der fünf Anfechtungen*. Ihre Erstausgabe, ein auf ca. 1450/60 datiertes Blockbuch, umfaßt 24 Blätter; die ersten beiden enthalten die Einleitung, 11 Blätter entfallen auf die bildlich dargestellten Anfechtungen der Teufel und die guten Einsprechungen der Engel in der Sterbestunde, 11 Blätter enthalten den dazugehörigen Text. Gerade die *Bilder-Ars moriendi* in ihrer reichen Illustrierung, die auch den illiteraten Rezipienten ein Verständnis ermöglichte, verdeutlicht, wie stark die *Ars moriendi* in ihrer Anlage, Darstellung und didaktischen Wirkabsicht die theologische Vorstellung des Individualgerichtes voraussetzt und vermittelt. Aufgezeigt wird die Situation eines Sterbenden in seinem Krankenbett, der gebannt eine von den anderen im Sterbezimmer Anwesenden nicht wahrgenommene Auseinandersetzung der himmlischen und höllischen Mächte um seine Seele beobachtet: das partikulare Gericht im Sterbezimmer¹⁹⁰.

¹⁸⁶ DERS., *Ars moriendi*, S. 57 und 58. Vgl. dazu auch F. FALK, Die deutschen Sterbebüchlein von der ältesten Zeit des Buchdrucks bis zum Jahre 1520. Köln 1890 (Veröffentl. d. Görres-Gesellschaft 2. Vereinsschrift) S. 37.

¹⁸⁷ *De arte moriendi* gliedert sich in vier Abschnitte:

- a) vier „Exhortationes“ (Ermahnungen);
- b) sechs „Interrogationes“ (die anselmischen Fragen);
- c) „Orationes“ zu Gott, der Jungfrau Maria, den Schutzengeln und Heiligen;
- d) „Observationes“ (Vorschriften über den Sterbehelfer).

¹⁸⁸ Vgl. dazu RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 66; ebenso S. 67: „Das Werk fand solchen Beifall, daß der Episkopat Frankreichs es auf den Synoden zum Unterricht sowohl der Priester als auch der Laien bestimmte, daß er ferner den Seelsorgern das Vorlesen derselben vor dem Volke zur Pflicht machte“.

¹⁸⁹ Belege lateinischer wie deutschsprachiger Textzeugen bietet RUDOLF, ebd., S. 67f., Anm. 44.

¹⁹⁰ Zur *Bilder-Ars moriendi* vgl. die ausführliche Darstellung durch RUDOLF, ebd., S. 71-74; eine kurze Zusammenfassung bietet R. RUDOLF, Art. ‚Bilder-Ars-moriendi‘. (*Ars moriendi cum figuris*). In: Verfasserlexikon. (2. Aufl.) Bd. I. Berlin/New York 1978, Sp. 862-64. Einige Anmerkungen zu den Illustrationen bieten G. PLOTZEK-WEDERHAKE, Art. ‚Ars moriendi. Kunst‘. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. I. München/Zürich 1980, Sp. 1043f. sowie K. HAHN, Art. ‚Ars moriendi‘. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. I. Rom u. a. 1968, Sp. 188f.

Auf Gersons *Opus tripartitum* und die *Bilder-Ars moriendi* schließlich geht das von Nikolaus von Dinkelsbühl¹⁹¹ verfaßte *Speculum artis bene moriendi*, „das verbreitetste und einflußreichste Sterbebüchlein des XV. Jahrhunderts“¹⁹², zurück. Neben einer breit gestreuten Überlieferung der lateinischen Fassung des *Speculum* im deutschen Sprachraum belegen v. a. auch seine Übertragungen ins Hoch-, Mittel- und Mittelniederdeutsche die Popularität dieses Werkes¹⁹³. Neben verschiedenen anderen unter dem Einfluß des *Speculum* stehenden *Ars moriendi*-Schriften v. a. des süddeutschen Raumes¹⁹⁴ findet sich noch eine bemerkenswerte Anzahl frei bearbeiteter Sterbebüchlein des 15. Jahrhunderts¹⁹⁵. Diese greifen einzelne Motive der *Ars moriendi* auf, weiten diese aus, ohne daß jedoch bestimmte Vorlagen angegeben werden könnten. Hierzu zählt auch die mittelniederdeutsche *Ars moriendi*-Tradition, die in Form kleinerer Traktate Aufnahme in beliebte Erbauungsbücher fand¹⁹⁶.

¹⁹¹ Die von F. FALK, Die deutschsprachigen Sterbebüchlein. S. 24f., vorgenommene Zuweisung des *Speculum* an Dominicus von Capranica wird von RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 75, überzeugend zurückgewiesen.

¹⁹² RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 75.

¹⁹³ Zur Verbreitung des lateinischen *Speculum* im gesamten deutschen Sprachgebiet vgl. die Belege bei RUDOLF, ebd., S. 77f. Bei der mittelniederdeutschen Übersetzung handelt es sich um eine Bearbeitung, die Dietrich Engelhus zugeschrieben wird. Sie ist nach RUDOLF, ebd., S. 80, in einer Wiener, einer Braunschweiger und zwei Wolfenbütteler Handschriften nachgewiesen. Vgl. dazu auch die Angaben bei C. BORCHLING, Mittelniederdeutsche Handschriften in Wolfenbüttel und einigen benachbarten Bibliotheken. Dritter Reisebericht (Nachrichten v. d. Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Beiheft 1902) (im folgenden: BORCHLING, Dritter Reisebericht) S. 37f., S. 83.

¹⁹⁴ Vgl. dazu die ausführliche Darstellung durch RUDOLF, ebd., S. 82-99, der in diesem Zusammenhang von einer „Wiener Schule“ der *Ars moriendi*-Bearbeitungen spricht und damit die Verfasserschaft des *Ars moriendi*-Schrifttums im Umkreis der Reformkonzilien ansiedelt. Vgl. dazu auch RUDOLF, Art. ‚Ars moriendi‘. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 1. München/Zürich 1980, Sp. 1040: „Kirchengeschichtlich bedeutsam für die *Ars moriendi* [...] ist die Tatsache, daß deren Verfasser zum größten Teil den Reformkonzilien von Konstanz und Basel nahestanden und Verdienste um die Reform der Klöster [...] hatten“.

¹⁹⁵ Vgl. dazu die ausführliche Darstellung RUDOLFs, *Ars moriendi*, S. 99-112.

Einen knappen Überblick über die *Ars moriendi* in den romanischen Literaturen vermittelt D. BRIESEMEISTER, Art. ‚Ars moriendi. Romanische Literaturen‘. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 1. München/Zürich 1980. Sp. 1041f. W. P. GERRITSEN, Art. ‚Ars moriendi. Englische Literatur. Mittelniederländische Literatur‘. In: Lexikon des Mittelalters, ebd., Sp. 1042f., skizziert die *Ars moriendi*-Tradition in der mittelenglischen und der mittelniederländischen Literatur. Zur Letztgenannten vgl. nun auch: Een scone leeringe om salich te sterven. Een Middel nederlandse ars moriendi, uitgegeven, geannoteerd en ingeleid door B. DE GEUS / J. VAN DER HEIJDEN / A. MAAT / D. DEN OUDEN. Utrecht 1985.

¹⁹⁶ Etwa 20 handschriftlich überlieferte mittelniederdeutsche *Ars moriendi*-Traktate sind bekannt. Darüber hinaus erhalten mittelniederdeutsche Gebetbücher der Inkunabelzeit einzelne Kapitel über die Kunst, wohl zu sterben. Vgl. dazu C. BORCHLING, Mittelniederdeutsche Handschriften in Norddeutschland und den Niederlanden. Erster Reisebericht (Nachrichten v. d. Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Göttingen 1899) (im folgenden: BORCHLING, Erster Reisebericht) S. 107f., S. 279; DERS., Mittelniederdeutsche Handschriften in den Rheinlanden und in einigen anderen Sammlungen. Vierter Reisebericht (Nachrichten v. d. Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Beiheft 1914) (im fol-

Rudolf stellt in seiner grundlegenden Untersuchung die *Ars moriendi* in die Tradition der reformerischen Bewegungen des späten Mittelalters, macht als Verfasser von *Ars moriendi*-Schriften bekannte zeitgenössische Theologen namhaft und hebt die paränetische Wirkabsicht der „Kunst des heilsamen Sterbens“ hervor¹⁹⁷. Romano / Tenenti hingegen interpretieren die *Ars moriendi* als signifikanten Ausdruck eines völlig desakralisierten Christentums, das die christliche Lebensverantwortung auf die Praxis eines guten Todes verkürze. „Daher wurde die Agonie weitgehend wie zu einem dramatischen Pol für den Glauben, fast zum einzigen Akt echter Sühne und Angst nach einem Leben, das unbewußt von den Verpflichtungen und eigentlichen Aufgaben des Christen ganz oder mindestens teilweise entbunden war“¹⁹⁸. Eine solche Deutung unterschätzt jedoch zum einen, daß die *Ars moriendi* in seelsorgerischer Absicht durch eine Konzentration auf die Glaubensinhalte die Sterbestunde erleichtern sollte, zum anderen, daß die *Ars moriendi* als Anleitung zum heilsamen Sterben zwar die Wichtigkeit eines guten Todes hervorhebt, zugleich aber betont, daß dieser nur dann „heilsam“ sein könne, wenn ihm ein christlich gutes Leben vorangegangen sei. Gerade um Letztgenanntes zu unterstützen, wird empfohlen, die *Ars moriendi* immer wieder, d. h. auch außerhalb direkter Sterbesituationen, als meditative Lektüre zu verwenden. Deshalb sind m. E. die *Ars moriendi*-Schriften in erster Linie als Ausdruck des kollektiven Bewußtseins, das um seine Verantwortung für das eigene Leben weiß, zu interpretieren.

Die gesteigerte Aufmerksamkeit für den Tod im allgemeinen Bewußtsein des 14. und 15. Jahrhunderts wird von einigen Forschern der Mentalitätsgeschichte als Zeichen für eine nicht mehr vornehmlich religiös geprägte, nunmehr ‚profane‘, kollektive Lebensauffassung, als Ausdruck der neuen ‚Volksskultur‘ gedeutet: „La fin du Moyen Age est marquée par une crise de la ‚culture officielle‘ et un réveil de la ‚culture populaire“¹⁹⁹. „Ungefähr von der Mitte des 14. Jahrhunderts an [...] kam in fast ganz Europa eine von der scholastischen und klerikalen verschiedene Kultur auf und ein Empfinden, das sich nicht mehr als christlich bezeichnen läßt [...] Nun finden wir in allen Ländern Westeuropas fast gleichzeitig und ohne weiteres damit in Zusammenhang stehend ein der Tradition und dem christlichen Erbe unbekanntes Todesbewußtsein“²⁰⁰. Die makabre Thematik, d. h. die Kon-

genden: BORCHLING, Vierter Reisebericht) S. 161, S. 171; DERS., Dritter Reisebericht, S. 14, S. 37, S. 39, S. 49, S. 58, S. 83, S. 92, S. 97, S. 98, S. 241.

¹⁹⁷ Vgl. dazu auch die Untersuchung von RAPP, La réforme religieuse, der, Rudolf folgend, zu der Einschätzung gelangt, daß die spätmittelalterliche Auseinandersetzung mit dem Tod nicht als ein Niedergang, sondern als Reform christlicher Überzeugungen zu werten sei.

¹⁹⁸ ROMANO / TENENTI, Grundlegung der modernen Welt, S. 100. Vgl. dazu auch A. TENENTI, La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle. Paris 1952, v. a. S. 48-60: „L'ars moriendi“, wo Tenenti bereits ähnlich argumentiert.

¹⁹⁹ SAUGNIEUX, Danses macabres, S. 116.

²⁰⁰ ROMANO / TENENTI, Grundlegung der modernen Welt, S. 117.

zentration auf den verwesenen Leichnam als Symbol des sichtbaren Verfalls jeglicher menschlicher Existenz gilt als Indiz einer neuen, weltlichen Liebe zum Leben. „Ist es wirklich ein frommer Gedanke, der sich so in den Abscheu vor der irdischen Seite des Todes verstrickt? Oder ist es die Reaktion einer allzu heftigen Sinnlichkeit, die nur auf diese Weise aus ihrem Rausch von Lebensdrang aufwachen kann?“²⁰¹ „Der Tod [...] kann nur deshalb in der unausweichlichen Macht eines schrecklichen Triumphs erscheinen, [...] weil sich innerhalb des Trecento zuvor schon der Durst nach fleischlichem Glück durchgesetzt hatte, der Durst einer Gesellschaft, die im Begriff war, sich von der Moral der Priester zu befreien. Als der Mensch sich von seinem Fußfall erhob, fand er sich wieder im Angesicht eines bedrohlichen, genau auf ihn zugeschnittenen Todes. Seines eigenen Todes“²⁰². „Der Totentanz war eine der ersten kollektiven Äußerungen der neuen Profankultur. Die gesamte Gesellschaft feierte hier die herbe Begegnung mit der körperlichen Endlichkeit [...] Im Totentanz verwirklichte sich ein neuer Sinn für Dauer. In ihm drückte sich nicht allein das Todesbewußtsein einer Gesamtheit aus, die Begegnung, bei der die Tragödie des einzelnen genauso dramatisch war wie die seiner Ebenbilder zusammen. Vielmehr brachte der Totentanz auch das Staunen der Lebenden zum Ausdruck, das Eingeständnis der Hinfälligkeit von Körper und Gütern“²⁰³. Die Wertschätzung der individuellen Existenz, die sich also in der makabren Literatur spiegelte, laufe der christlichen Auffassung von Leben und Tod zuwider, denn diese müsse den Tod als Eingang in die Seligkeit hochschätzen, das Leben hingegen abwerten. „Das Makabre ist kein christlicher Wert. Es bestand, vor allem am Anfang, aus einem Ekelgefühl, das man vor dem jämmerlichen Los des menschlichen Körpers empfand“²⁰⁴.

Wenn diese Themen dennoch in den religiösen Kontext integriert wurden, dann entweder, weil

a) das Eindringen einer profanen Weltsicht in das kirchliche Lehrgebäude sich außerhalb der Wahrnehmung selbst der profiliertesten Theologen vollzogen habe: „Der Klerus wurde sich dieser allgemeinen Entartung der religiösen Anschauungen auch in seinen besten Vertretern kaum bewußt. Wie bei so vielen anderen Aspekten der Frömmigkeit ermutigte er diese Tendenz (und folgte ihr), die aus dem Tode den entscheidenden Augenblick des christlichen Lebens machte, ohne zu merken, daß dies zu riskanten Folgen führen mußte und geradezu zu einem Mittel werden konnte, sich vom Christentum zu entfernen“²⁰⁵. „La conception médiévale [de la

201 HUIZINGA, Herbst des Mittelalters, S. 194.

202 DUBY, Zeit der Kathedralen, S. 421.

203 ROMANO / TENENTI, Grundlegung der modernen Welt, S. 121.

204 Ebd., S. 118.

205 Ebd., S. 100.

mort] peut être qualifiée de théologique dans la mesure où elle a été fixée par les théologiens²⁰⁶; oder, weil sich

b) die theologischen Didaktiker – bewußt – dieser Thematik bemächtigt hätten, um ihrer wankenden Autorität durch die Drohbotschaft vom stets gegenwärtigen Tod Nachdruck zu verleihen: „Die neuen Symbole erschienen auf den Kirchenmauern. Die Prediger und all diejenigen, die das fromme Leben mit ihren Anregungen zu fördern suchten, entdeckten ihre Ohnmacht gegenüber der Liebe zur Welt, sie waren nicht in der Lage, dem Durchbruch des laizistischen Optimismus Einhalt zu gebieten. So versuchten sie wenigstens, die diesem Optimismus innewohnende Unruhe, die alle Freuden der Welt zerstörenden Schrecken des Todes für ihre seelsorgerische Tätigkeit nutzbar zu machen“²⁰⁷.

Zwar geht die Aufwertung des Lebens im späten Mittelalter unbestreitbar auch auf eine als profan zu kennzeichnende Wertschätzung des Lebens zurück, die in dem wirtschaftlich-sozialen Strukturwandel begründet liegt und die im Rahmen wechselseitiger Durchdringung religiösen und weltlichen Tuns in die religiöse Vorstellungswelt eindrang. Gleichwohl ist demgegenüber herauszustellen, daß der mentalitätsgeschichtliche Wandel im ausgehenden Mittelalter sich ganz wesentlich in theologischen Kategorien vollzog, deren Popularisierung in die volkstümliche Frömmigkeit die breitenwirksame Aufwertung der individuellen Existenz hervorbrachte. Die von Romano / Tenenti und Saugnieux vorgenommene Kontrastierung der spätmittelalterlichen Theologie mit einem nicht näher definierten ‚ursprünglichen‘ Christentum – „Im geheimsten Winkel der eigenen Überzeugungen, wo das Dogma unwidersprochen hätte herrschen sollen, dachte der Mensch nunmehr an sich selbst als Mensch und nicht nur als Christ“²⁰⁸ – stuft die spätmittelalterliche Frömmigkeit faktisch als eine unchristliche ein: „Gerade weil dieses Bewußtsein ausschließlich das eigene irdische Dasein betraf, war es nicht christlicher Natur und blieb dem System der üblichen Anschauungen fremd“²⁰⁹. „La diffusion de la doctrine aboutit ainsi à sa déformation, à une déviation des croyances. La religion, prenant un tour plus populaire, est amenée sans s’en rendre compte à se trahir elle-même“²¹⁰. Eine solche Auffassung übersieht jedoch die theologiegeschichtliche Entwicklung der vorangegangenen Jahrhunderte; sie übersieht auch, daß das Christentum nicht einfach eine konstante, statische Größe ist, sondern durch die Theologie in Auseinandersetzung mit der jeweils veränderten historisch-gesellschaftlichen Situation immer neu entfaltet wird. Die oben angeführte Entwicklung der gesellschaftlichen Ständelehre wie auch der Vorstellungen von Tod, Gericht und Jenseits zeigt auf, daß sich der spätmittelalterliche Aufwer-

²⁰⁶ SAUGNIEUX, *Danses macabres*, S. 104.

²⁰⁷ DUBY, *Zeit der Kathedralen*, S. 421.

²⁰⁸ ROMANO / TENENTI, *Grundlegung der modernen Welt*, S. 119.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ SAUGNIEUX, *Danses macabres*, S. 115.

tungsprozeß des Lebens in der Hauptsache in der theologischen Reflexion und über deren breitenwirksame Umsetzung vollzogen hat, daß Leben und Tod im spätmittelalterlichen christlichen Glauben als von Gott gegebene Werte zusammengehören. „Die dichtenden Moralisten der Spätzeit machen sich über die Welt und die Menschen ebensowenig Illusionen wie die geistlichen Dichter der vorhöfischen Zeit. Auch in ihren Augen ist die Welt schlecht, sind die Menschen böse. Aber ihr Urteil gründet sich nicht mehr auf die axiomatisch festgelegte Tatsache der grundsätzlichen Sündenverlorenheit der Welt. Es erwächst aus der praktischen Erfahrung, die sich ihnen in der Wirrnis der Zeit immer wieder bestätigt. Die Statik des Weltbildes der vorhöfischen Zeit löst sich in die bewegte Vielheit der Wirklichkeit. Sich in ihr zu behaupten, ohne ihr zu verfallen, ist ein legitimes Anliegen des Menschen, das nur mit Klugheit zu bewältigen ist [...] Die Fähigkeit zur Erkenntnis des Bösen und des Törichten soll zugleich die Heilung bringen. Dem Pessimismus der Weltbetrachtung antwortet ein aufklärerisch wirkender Erziehungsoptimismus. Unermüdlich ergeht der Appell an die menschliche Einsicht, und der Glaube ist unerschütterlich, daß die Erkenntnis der Fehler und Mängel ihre Überwindung ermöglichen und die Besserung des Menschen und der Welt herbeiführen müsse“²¹¹. Zugleich verdeutlicht die oben skizzierte Genese der literarischen Todesbetrachtungen, daß das asketisch-weltabgewandte Lebensideal, das Romano / Tenenti und Saugnieux absolut setzen, ein Element der christlichen Lebensauffassung ist, das für eine bestimmte Epoche, etwa bis zum Hochmittelalter, von maßgeblicher Bedeutung war. Später jedoch, als es darum ging, eine für alle Christen gültige Lebens- und Glaubensdefinition zu entwerfen, trat es in den Hintergrund, wobei allerdings seine motivischen und stofflichen Gestaltungen stilbildend fortwirkten. Die Einbindung der makabren Themen in den kirchlichen Kontext schließlich als ‚unbewußt‘ oder gar als ‚klerikale List‘²¹² zum Erhalt der eigenen Autorität aufzufassen, hieße, die kontinuierliche Entwicklung der christlichen Lebensauffassung, wie sie in den Todesvorstellungen, der Ständelehre und den literarischen Todesbetrachtungen entfaltet wird, negieren, hieße, damit eine religiöse Entwicklung negieren, die „der Einzelseele eine Würde verliehen [hat], die sie nie wieder verlieren wird. Unter Anleitung der Kirche vermag jeder einzelne sich als eigenwertigen Kosmos zu begreifen – und nicht nur als anonymes Teil einer größeren Kollektivität“²¹³. Nicht also der von Romano / Tenenti bemühte Gegensatz ‚religiös – profan‘ bzw. die von Saugnieux angeführte Gegenüberstellung einer ‚offiziellen‘ und einer ‚Volkskultur‘, die die Vorstellung einer bestehenden ‚Gegenkultur‘, die von ‚unten nach oben‘ in die offiziellen Auffassungen eindringt, voraussetzt, bildet deshalb den Schlüssel zu einem angemessenen Verständnis spätmittelalterlicher kollektiver Mentalität. Vielmehr verdeutlicht die Ab-

211 DE BOOR, Das späte Mittelalter, S. 17.

212 KAISER, Tanzender Tod, S. 43.

213 Ebd., S. 50.

grenzung einer vormals elitären, literarischen Vergegenwärtigung des Todes, als Ausdruck eines asketisch-weltverneinenden Lebensideals, gegenüber einer nachmals kollektiven Frömmigkeit, als Ausdruck einer christlichen Aufwertung jeden Lebens, den für die Folgezeit bedeutsamen mentalitätsgeschichtlichen Wandel im ausgehenden Mittelalter. Das, was in den Totentänzen bzw. dem allgemeinen gesellschaftlichen Bewußtsein als Ausdruck eines profanen Denkens aufgefaßt werden kann, hat sich ganz wesentlich im Rahmen der spätmittelalterlichen theologischen Reflexion entfaltet und ist v. a. über die volkstümliche, religiöse Unterweisung der Laien vermittelt worden und so zu einer breitenwirksamen Entfaltung gelangt. Das heißt, die Profanisierung des Denkens im Spätmittelalter ist Ergebnis der Popularisierung des Glaubens im 14./15. Jahrhundert, die zugleich die religiös wie profan fundierte Aufwertung des einzelnen Lebens bedeutete.

I.4 Zusammenfassung

Vom 13. bis zum 15. Jahrhundert vollzog sich also eine grundlegende Strukturveränderung der gesellschaftlich-politischen Verhältnisse, die in ihrer Wirkung durch die Destabilisierung des Sozialgefüges während der periodisch auftretenden Mortalitätskrisen dieser Epoche verstärkt wurde. Begleitet wurde diese sozialgeschichtliche Entwicklung durch einen Wandel auch der überkommenen kulturellen Deutungsmechanismen und Handlungsmuster. Dieser ist als langwieriger Prozeß zunehmenden Wahrnehmens und Wertschätzens der individuellen Existenz aufzufassen, der alle Bevölkerungsschichten umfaßte. Er wurde zunächst wesentlich in theologischen Kategorien als dem adäquaten zeitgenössischen Interpretationsrahmen reflektiert, doch in dem Maße, in dem diese in die volkstümliche Vorstellungswelt hineingetragen wurden, avancierte die Frage nach den Möglichkeiten einer eigenverantwortlichen Lebensgestaltung zum Gegenstand auch eines eher profanen Denkens. Ist der sozialgeschichtliche Strukturwandel als eine Krise der feudalen Gesellschaftsordnung aufzufassen, so bezeichnet der geistig-kulturelle Veränderungsprozeß eine grundlegende Krise der Religiosität²¹⁴. Letztgenannte umfaßt verschiedene ineinandergreifende Ebenen:

²¹⁴ „Ce n'est pas trop de dire que le XV^e siècle a traversé une crise de civilisation. La hiérarchie traditionnelle des valeurs, les habitudes de pensée ont alors été remises en question. Une psychologie et une philosophie nouvelles ont tenté de s'affirmer à travers les angoisses de l'incertitude et de douloureux déchirements. Cette révolution intellectuelle et spirituelle a menacé l'homme dans sa raison et dans sa foi, et la péril fut alors d'autant plus grand que, dans le déséquilibre d l'heure, l'Eglise était dans l'incapacité de jouer son rôle traditionnel de guide. C'est dans ce contexte troublé qu'on vit se développer une pensée profane qui, lorsqu'elle ne revêtait pas une forme macabre, célébrait l'attachement au monde et la recherche de la gloire.“ SAUGENIEUX, Danses macabres, S. 100.

- Zunächst zeichnet sich vom 10./11. Jahrhundert an eine Krise der Universalkirche ab, die in ihrem Anspruch weltlicher Vormachtstellung und ihrer Jahrhunderte währenden Auseinandersetzung um die politische Festigung ihrer weltlichen Macht die feudale Herrschaftsordnung adaptierte und mit ihrem wachsenden Reichtum und der zunehmenden Verweltlichung der Kleriker ihre Glaubwürdigkeit bei der Laienbevölkerung aufs Spiel setzte.
- Der zweite Aspekt dieser Krise umfaßt die steigende Rezeption der christlichen Lehre durch die Laienbevölkerung, die das Christentum zunehmend auf die eigene Lebenssituation bezog und – mit dem wachsenden Einfluß der Armbewegungen – immer mehr in eine Kontroverse zu der offiziellen Amtskirche geriet. Die Problematik, die der Kirche aus dem Konflikt erwuchs, spiegelt sich ganz deutlich in der auffallenden Ambivalenz der zeitgenössischen Theologie: Die scholastische Ständetheorie zielt auf eine Erklärung und Begründung der als gottgewollt aufgefaßten, existierenden Sozialordnung und leitet Handlungsorientierungen für die Gläubigen daraus ab. Damit stabilisiert sie faktisch den gesellschaftlich-politischen Status quo, d. h. auch und v. a. die kirchlichen Autoritätsansprüche. Weiterhin reglementiert die Kirche über die Konzeptionen der Ständelehre, der Gerichtstheologie und über die Einführung der sakramentalen Beichtpraxis die Adaptation der christlichen Lehre in der Laienbevölkerung, indem diese über die Volkspredigten der Mendikantenorden in der ‚wahren‘ christlichen Lehre unterwiesen wird. Andererseits aber entfaltet genau diese spätmittelalterliche Theologie gerade den Reflexionsrahmen, in dem das zeitgenössische kollektive Denken die durch die gesellschaftspolitische Entwicklung aktualisierte Eigenverantwortlichkeit und Individualisierung deutete und aus dem es seine Handlungsorientierungen ableitete. Indem die Ständetheorie dem einzelnen die Verantwortlichkeit für sein Leben zuweist, indem die Gerichtstheologie vom ‚iudicium particulare‘ auf der (heils)notwendigen Rechtfertigung des menschlichen Handelns in der Welt insistiert, indem das Bußsakrament den Menschen zum Überdenken seines Tuns und Treibens auffordert und indem die Vergegenwärtigung des Todes in Literatur und bildender Kunst zu einer christlichen Lebensgestaltung anleitet, vollzieht sich – bei aller Rigidität der theologischen Konzeptionen im einzelnen – der geistig-kulturelle Individuationsprozeß des 14. und 15. Jahrhunderts ganz wesentlich innerhalb der zeitgenössischen Theologie.
- Eine weitere Facette der religiösen Krise bildet die Profanisierung der christlichen Lehre gegen Ende des 14. und im Verlaufe des 15. Jahrhunderts. Die didaktische Aufbereitung der theologischen Entwürfe hatte sich einer einfachen, klaren Sprache und anschaulicher Exempla aus der Hl. Schrift, der Literatur und dem Alltagsleben bedient. Diese Popularisierung der christlichen Lehre ermöglichte aber zugleich das Einfließen profanen bzw. auch paganen Gedankengutes in die als christlich aufgefaßten Anschauungen und hatte die Vulgarisierung der Glaubenspraktiken zur Folge. „Das ganze Leben war so von

Religion durchtränkt, daß der Abstand zwischen dem Irdischen und dem Heiligen jeden Augenblick verlorenzugehen drohte. Empfängt einerseits jede Verrichtung des gewöhnlichen Lebens in heiligen Augenblicken höhere Weihe, so bleibt andererseits das Heilige durch seine unlösliche Vermischung mit dem täglichen Leben ständig in der Sphäre des Alltäglichen²¹⁵. Zugleich kommt es zu ersten Ansätzen einer neuen, profanen Kunst, die ein beginnendes Heraustreten des Denkens aus dem Rahmen der kirchlichen Normierung signalisiert. Wobei dieser Ablösungsprozeß – und dies belegt wiederum die ganze Ambiguität der spätmittelalterlichen Religiosität – sich größtenteils in kirchlich-theologischen Bahnen, innerhalb dessen, was als Religion, als Theologie erfahren wurde, vollzog. In dem Maße, in dem das allen gemeinsame Schicksal des Sterbenmüssens in das kollektive Bewußtsein eindrang, wurde der durch die sozialgeschichtliche Entwicklung initiierte Individuationsprozeß in einem profanen (besser: profaneren) zeitgenössischen Denken reflektiert, und zwar als Klage über die Vergänglichkeit, als Sehnsucht nach einem schöneren Leben, nach tiefer menschlicher Liebe, nach unvergänglichem Ruhm, als Aufforderung zum Lebensgenuß angesichts des stets gegenwärtigen Todes. Das Aufkommen der makabren Themen, die literarische Deskription und die bildliche Darstellung des menschlichen Leichnams im Zustande seiner Verwesung als einer Allegorie für die Zerstörung der gesamten menschlichen Existenz bringt die ganze Verzweiflung und einen grundlegenden Lebenswillen der spätmittelalterlichen Menschen zum Ausdruck, der sich mit dem ‚gezügelmten‘ Tod christlicher Lebensauffassung nicht mehr zufriedengibt. Bereits Huizinga hat darauf abgehoben, daß hinter der spätmittelalterlichen Vergegenwärtigung des Todes „ein materialistischer Geist“²¹⁶ gestanden habe, der im Grunde „eine sehr irdische, selbstsüchtige Einstellung auf den Tod“²¹⁷ bedeutet. „Cette forme de piété est, comme la vision macabre de la mort, fondamentalement égoïste. C’est moins sur le Christ qu’on pleure que sur soi-même; c’est moins aux saints qu’on pense qu’au service qu’ils peuvent rendre“²¹⁸. Und indem die zeitgenössische Mentalität die verwesenden Leichname mit Lebenden bzw. Sterbenden tanzen läßt, bringt sie zwar auch eine Genugtuung über die Allgemeingültigkeit dieses Schicksals zum Ausdruck, in weitaus größerem Maße aber steht dahinter die (Selbst-)Ironie, die alles ‚eitle‘, irdische Tun als einen Tanz mit dem Tod, als hilflosen Genuß der irdischen Glücksgüter erweist. Daneben vermittelt der Totentanz, an die Wände von Kirchhöfen und Klöstern gemalt, ganz traditionell orientiert, die religiös-didaktische Botschaft, die die Bettelorden an die Vergegenwärtigung des Todes anknüpften: die

²¹⁵ HUIZINGA, Herbst des Mittelalters, S. 217.

²¹⁶ Ebd., S. 198.

²¹⁷ Ebd., S. 207.

²¹⁸ SAUGNIEUX, Danses macabres, S. 112.

grundlegende Gleichheit aller im Tode, damit vor Gott, die gesellschaftliche Ungleichheit als göttliches, anzustrebendes Ordnungsprinzip, die individuelle Verantwortlichkeit des einzelnen für seine christliche Lebensgestaltung, gemessen an den ethisch-moralischen Standespflichten und existenziell vertieft durch die Vergegenwärtigung des eigenen Todes. Damit vereinigt der spätmittelalterliche Totentanz in signifikanter Weise profane Welterfahrung und Weltdeutung mit der religiös-erbaulichen Unterweisung und Handlungsorientierung, die kennzeichnend ist für die wechselseitige Durchdringung von geistlichem und weltlichem, religiösem und profanem Denken, Empfinden und Handeln, in allen Bereichen der spätmittelalterlichen Lebenswelt²¹⁹. Alle "Stoff- und Funktions-, Form und Stilunterscheidungen scheinen aufgehoben, jeder Überlieferungsträger scheint offen zu stehen für eine Gebrauchsnotwendigkeit, die [...] als allgemeine Erwartung von Lebenshilfe und Lebensorientierung durch volkssprachliche Literatur alle Texte und Textgemeinschaften überflutet [...]. Greifbar ist allein ein überall wirksamer lebenspraktischer Anspruch der Fiktion"²²⁰.

²¹⁹ Eine ausführliche Darstellung dieser wechselseitigen Durchdringung von Profanem und Sakralem bietet HUIZINGA, Herbst des Mittelalters.

²²⁰ H. KUHN, Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur. In: DERS., Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters. Tübingen 1980, S. 83 u. S. 95.

II. Die Gattungskriterien des Totentanzes und ihre Wirkung im zeitgenössischen Kontext

Erwachsen sowohl auf dem Boden der innerliterarischen Beschäftigung mit der Vergänglichkeitsmotivik wie auch der zeitgenössischen religiösen Vorstellungen von Leben, Tod, Gericht und Jenseits entfaltet der Totentanz seine Wirkung in der spätmittelalterlichen Lebenswelt über drei gestalterische Elemente, die die Gattung definieren: die Ständereihe, die Todesfigur und das Tanzmotiv¹.

Die ältere Totentanzforschung neigte dazu, das Problem einer Gattungsdefinition mit der primär interessierenden Frage nach der Genese des Totentanzes zu verknüpfen². Da jedoch diese ‚Ursprungs‘-Diskussion äußerst kontrovers geführt worden ist, erfuhr auch die Bestimmung der konstitutiven Gestaltungselemente des Totentanzes unterschiedliche Schwerpunktssetzungen. So hoben beispielsweise Wackernagel (1853), Seelmann (1891) und Goette (1897), die von den geistlichen Spielen als Quelle des Totentanzes ausgingen, seinen dramatischen Charakter hervor³. Künstle (1908), Stammer (1922/²1948) und auch Cosacchi (Veröffentlichungen von 1936-65) bemühten sich um die Ableitung der Gattung aus anderen mit dem Tode befaßten Dichtungen, deren signifikante Aufbauelemente sie im Totentanz nachzuweisen suchten⁴. Fehse (1907) führte als Kriterium zur Kennzeichnung der überlieferten Denkmäler die Unterscheidung von Toten- und Todestänzen ein, um den von ihm untersuchten *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* als ältesten erhaltenen Textzeugen auszuweisen⁵. Rosenfeld (1954) schließlich sah, wohl v. a. zur Stützung der von ihm entworfenen Bilderbogen-theorie, in der „Gemeinschaft von Bild und Vers [...] das Hauptkennzeichen des Totentanzes“⁶.

¹ Vgl. dazu G. BUCHHEIT, *Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung*. Berlin 1926, S. 14: „Die Analyse der mittelalterlichen Totentänze ergibt besonders drei Momente, die ihr Wesen ausmachen scheinen: die mumienhafte oder skelettähnliche Gestalt der Todesfigur, das Reigenmotiv und die Differenzierung der Menschen in einzelne Stände“.

² Eine Tendenz, die nicht allein die ausgewählten Beispiele der deutschsprachigen Forschungsansätze kennzeichnet, sondern generell in der älteren europäischen Forschungsliteratur anzutreffen ist.

³ W. WACKERNAGEL, *Der Todtentanz*. In: *ZfdA* 9 (1853) S. 302-365; W. SEELMANN, *Die Totentänze des Mittelalters*. In: *NdJb* 17 (1891) S. 1-80; A. GOETTE, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*. Straßburg 1897.

⁴ K. KÜNSTLE, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Nebst einem Anhang über die Jakobslegende*. Freiburg/Br. 1908; W. STAMMLER, *Die Totentänze des Mittelalters*. München 1922 (überarbeitete Fassung: *Der Totentanz. Entstehung und Deutung*. München 1948); St. COSACCHI (*Geschichte der Totentänze*. 1. Bd. Budapest 1936; 3. Bd. Budapest 1941; 2. Bd. Budapest 1944) zusammenfassende Darstellung: St. COSACCHI, *Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*. Meisenheim 1965.

⁵ W. FEHSE, *Der Ursprung der Totentänze. Mit einem Anhang: Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext*. Halle 1907.

⁶ ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 34.

Erst in jünger Zeit ist mit Kollers Arbeit eine materialreiche Analyse der ‚Textsorte Totentanz‘ vorgelegt worden⁷.

Die – von Koller eruierte – gemeinsame Botschaft aller überlieferten Totentänze lautet ‚Alle müssen sterben‘. Die Umsetzung dieser semantischen Basis erfolgt in den mittelalterlichen Totentänzen im wesentlichen über drei gattungsdefinierende Gestaltungskriterien, die allen Überlieferungsträgern gemeinsam sind und sie von anderen, ebenfalls mit diesem Thema befaßten spätmittelalterlichen Dichtungen abgrenzen: die Ständereihe, die Todesfigur und das Tanzmotiv⁸.

Die nun folgenden drei Kapitel sind einer Analyse dieser Gattungskonstitutiva gewidmet. Und zwar zum einen, um die Ursprünge dieser Elemente zu klären, die Aufschluß über die Konnotationen der verschiedenen Motive im zeitgenössischen Kontext geben. Diese und das kontextuelle Zusammenwirken der einzelnen Gestaltungsmittel mögen dann Rückschlüsse auf Funktion und Wirkung des Toten-

⁷ E. KOLLER, Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung. Innsbruck 1980. Der Verfasser versucht, mit Hilfe der textlinguistischen Methodik konstitutive Elemente des Totentanzes aufzuschlüsseln. Das von Koller untersuchte Textkorpus umfaßt 73 deutschsprachige Totentänze aus der Zeit von 1438 bis 1926, wobei sein Interesse den zeitenübergreifenden konstitutiven Gestaltungskriterien aller Totentänze, nicht speziell der spätmittelalterlichen, gilt. Die Ausweitung seiner Untersuchung auf das gesamte Erscheinungsbild der Totentänze über sechs Jahrhunderte führte zu einer allgemeineren Definition des Genres, als dies bei einer ähnlichen, aber spezielleren Untersuchung allein der mittelalterlichen Totentänze der Fall gewesen wäre. Denn der Totentanz hat, gemäß der politischen und sozialen Veränderungen, Umdeutungen erfahren. Dies zeigt sich beispielsweise in erweiterten und abgewandelten Figureninventaren, veränderten Textintentionen und dem Wandel von Verfasser- und Rezipientenkreisen. – Auf der anderen Seite konnten in Kollers Arbeit einige allgemeingültigere Aussagen über die ‚Textsorte Totentanz‘ gemacht werden, als dies bei der bisher eingeschränkteren Sichtweise der vormaligen Sekundärliteratur der Fall war. Doch muß grundsätzlich angemerkt werden, daß Kollers Untersuchung den einzelnen, letztlich die Gattung – oder in Kollers Terminologie die Textsorte – bestimmenden Textzeugen nicht immer ganz gerecht wird. Darüber hinaus ist das aufgearbeitete Textkorpus so umfangreich, daß Koller in vielen Unterpunkten seines Buches über ein summarisches Anhäufen von Fakten kaum hinauskommt und seine Arbeit Überblick bietende Zusammenfassungen im einzelnen wie auch hinsichtlich der gesamten Untersuchung vermissen läßt.

⁸ Die Ständevertreter, die die gesamte spätmittelalterliche Gesellschaft repräsentieren, bilden die dem zeitgenössischen Kontext entsprechende Umsetzung der Komponente ‚alle‘ Menschen. Es handelt sich hierbei um ein grundsätzlich zu erweiterndes Figureninventar, das nach bestimmten Kriterien gegliedert werden kann und in einer hierarchischen Abstufung erscheint. Die Zwanghaftigkeit des dargestellten Handlungsablaufs (‚müssen‘) wird über imperativische, passivische und modale Verbformen vermittelt, die in den Totentanztexten in auffälliger Häufung auftreten; vgl. dazu KOLLER, Totentanztextem, § 14, S. 27f. Darüber hinaus kommt auch dem Tanzmotiv als Ausdruck des unwilligen Tuns maßgebliche Bedeutung zu. Die Realisierung der semantischen Basis ‚sterben‘ wird durch das Auftreten der allegorischen Gestalt des Todes sowie durch die Auseinandersetzung zwischen dem Tod und den sterbenden Ständevertretern vollzogen. Auch der Tanztopos kann als Ausdruck des Sinnbezirks ‚sterben‘ aufgefaßt werden: der menschlich-sterbevorgang wird dargestellt als Tanz mit dem Tod. Zur Abgrenzung des Totentanzes gegenüber zeitgenössischen Texten mit gleicher semantischer Basis oder übereinstimmenden Gestaltungselementen vgl. KOLLER, Totentanztextem, S. 556-623: „Versuch einer strukturellen Beschreibung (§ 450-517)“. Vgl. auch Pkt. 1.3.3.2: „Die Vergewärtigung des Todes in der asketisch-didaktischen Literatur bis zum 15. Jahrhundert“, in dem ebenfalls die innerliterarischen Bezüge und Abgrenzungen des Totentanzes mit dem verwandten Erbauungsschrifttum aufgezeigt werden.

tanzen als Reflex und Movens der kollektiven Mentalität im ausgehenden Mittelalter erlauben.

II.1 Die Ständereihe

Seit dem 14. Jahrhundert ist das Wort ‚Stand‘ als selbständiger Ausdruck im deutschen Sprachgebrauch geläufig⁹. Es bezeichnet als ‚Seins-Stand‘ den individuellen Standort des Menschen in der göttlichen Welterschöpfung, die seinem Dasein Wert und Sinn verleiht. Der von Gott geschaffene Kosmos, der „ordo ist der große Rahmen, in den menschliches Leben eingespannt ist und aus dem es erst seinen Sinn erhält. Durch die Tatsache, daß dieser Sinn gebende ordo der göttliche ordo ist, wird das menschliche Leben, das menschliche Sein Wertträger [...] Das Sein ist damit auch etwas an sich Gutes, weil sein Wesensinhalt aus göttlichen Bestimmungen resultiert“¹⁰. Als Bezeichnung für seine Stellung innerhalb des Sozialgefüges bedeutet der Stand für den einzelnen Menschen die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schicht innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie, in die er hineingeboren wird und der er als dem umfassenden Ordnungsprinzip durch Rechte und Vorschriften verpflichtet ist. „Der mittelalterliche Mensch ist eingeordnet in eine Weltordnung Gottes, die ihn in allen Daseinsschichten erfaßt und ihm seinen Standort in allen sozialen Bereichen seiner Lebenswelt: in Familie, Stand, in Zunft und Gilde, in Staat und Kirche gibt. Aus diesem Bewußtsein wird die mittelalterliche Anerkennung von Rangordnungen und Autoritäten verständlich, die als Ausflüsse aus dem von Gott geschöpften ordo verstanden werden“¹¹. Der mittelalterliche Terminus umfaßt also „eine große Anzahl menschlicher Gruppierungen, die nach unseren Begriffen ganz ungleichartig sind: die Stände nach unserer Auffassung, die Berufe, den ehelichen Stand neben dem jungfräulichen, den Stand der Sündigkeit (‚estat de péchité‘), die vier ‚estats de corps et de bouche‘ am Hof (panetiers, Schenken, Vorschneider und Küchenmeister), die geistlichen Weihen (Priester, Diakon, Subdiakon usw.), die Klosterorden, die Ritterorden. Im mittelalterlichen Denken wird der Begriff ‚Stand‘ oder ‚Orden‘ in all diesen Fällen zu-

⁹ Vgl. dazu W. SCHWER, *Stand und Ständeordnung im Weltbild des Mittelalters. Die geistes- und gesellschaftsgeschichtlichen Grundlagen der berufsständischen Idee*. Paderborn 1934 (Veröffentl. d. Görres-Gesellschaft/Sektion f. Sozial- u. Wirtschaftswissenschaft 7) S. 5: „Im Verlaufe des 14. Jahrhunderts tritt in die deutsche Sprache das Wort ‚Stand‘ (stand, stant) ein, das den älteren germanischen Sprachstufen nur als Bestandteil zusammengesetzter Wortformen bekannt gewesen war. In schneller Ausbreitung über die verschiedensten Lebensgebiete bezeichnet es sowohl die Handlung des Stehens (standen, stan), wie auch Ort, Art und Urstände, und wird in der letzteren Bedeutung (= Stellung, Zu,stand, Lage) bald vorwiegend auf die Gruppen und Rangstufen der religiös-kirchlichen oder profan-bürgerlichen Lebensordnung angewandt. Damit stellt sich für eine Sache, die längst da war, und für die dem Lateinischen eine ganze Reihe von Bezeichnungen zur Verfügung stand (status, conditio, ordo, gradus) endlich auch im deutschen Sprachgebrauch das entsprechende Wort ein“.

¹⁰ SPRENGER, *Der anthropologische Hintergrund der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung*, S. 10.

¹¹ Ebd., S. 13.

sammengehalten durch das Bewußtsein, daß jede dieser Gruppen etwas von Gott Gesetztes darstellt, ein Organ im Weltbau ist, ebenso wesentlich und ebenso hierarchisch-ehrwürdig wie die himmlischen Throne und Mächte der Engelhierarchie¹². Die Grundlage der sozialen Ständehierarchie bildete die herrenständische Gliederung der Feudalgesellschaft. Diese hatte zwar bis zum ausgehenden Mittelalter eine weitgefächerte Ausdifferenzierung der einzelnen Stände innerhalb des sozialen Systems erfahren, doch blieb sie zunächst im zeitgenössischen Selbstverständnis als gesellschaftliches Stratifikationsschema erhalten¹³. Die von der Scholastik entworfene und ebenfalls modifizierte Ständelehre überhöhte dieses soziale Ordnungssystem. Sie diente den einzelnen Menschen als Maßstab und Handlungsorientierung und stabilisierte die gesellschaftliche Gesamtheit¹⁴. Aus diesem Grunde gewann im Verlauf des gesellschaftlich-politischen Veränderungsprozesses¹⁵ die Unterweisung der verschiedenen Stände immer mehr Bedeutung innerhalb der theologischen Verkündigung¹⁶: Ständedidaxen, ausgerichtet auf einzelne gesellschaftliche Gruppierungen, wurden ebenso zum Gegenstand der erbaulichen Literatur und Kunst wie das gestalterische Element der Ständereihe als Abbild der Gesamtgesellschaft. Hier zeigt sich das Bemühen, die soziale Gemeinschaft trotz aller Ausdifferenzierung und Verselbständigung als Einheit zu präsentieren, der der einzelne verpflichtet und deren Wohlfahrt vom funktionalen Zusammenwirken aller Glieder abhängig ist. Dabei kann das Prinzip, „einzelne Standesvertreter als Repräsentanten bestimmter typischer Sünden“¹⁷ darzustellen, „als charakteristisch für die Individualisierungstendenzen des hohen Mittelalters gesehen werden“¹⁸. Auch hier geht es darum, den sich seines Selbstwertes bewußter werdenden Menschen über den Appell an seine moralisch-religiösen Verpflichtungen gegenüber der Gemeinschaft in die Verantwortung zu nehmen.

Vor diesem Hintergrund ist die Präsentation von Ständevertretern im Totentanz zu interpretieren, die eines seiner gattungsdefinierenden Aufbauelemente bildet: Im Rahmen der textimmanenten, fiktiven Wirklichkeit des Totentanzes werden die Vertreter verschiedener sozialer Stände jeweils einzeln – in statu moriendi – vom

12 HUIZINGA, Herbst des Mittelalters, S. 74f. Vgl. dazu insgesamt die ausführliche Darstellung der mittelalterlichen Ständelehre in Pkt. I.3.2.1: „Die scholastische Ständelehre“, in dem die grundlegenden Voraussetzungen für das Verständnis der Ständereihe als Strukturprinzip des Totentanzes abgeklärt werden.

13 Vgl. dazu W. EHBRECHT, Zu Ordnung und Selbstverständnis städtischer Gesellschaft im späten Mittelalter. In: Blätter f. Deutsche Landesgeschichte 110 (1974) S. 83-103.

14 Vgl. dazu Pkt. I.3.2.1: „Die scholastische Ständelehre“.

15 Vgl. dazu bes. Pkt. I.: „Sozialgeschichtliche und kulturelle Zeitumstände der Entwicklung der Totentanz“.

16 Vgl. dazu bes. Pkt. I.3.2.2: „Die Verkündigung der Bettelorden“.

17 P. DINZELBACHER, Klassen und Hierarchien im Jenseits. In: A. ZIMMERMANN (Hg.), Soziale Ordnungen im Selbstverständnis des Mittelalters. Berlin/New York 1979 (Miscellanea Mediaevalia 12. 1) S. 20-40; hier: S. 29.

18 Ebd.

Tod in seinen Tanz gefordert. Sie repräsentieren, hierarchisch abgestuft, die Gesamtheit der spätmittelalterlichen Gesellschaft in der abendländisch-christlichen Welt. Ihre Auswahl ist durch die gesellschaftliche Realität vorgegeben und kann nur in diesem Rahmen in einzelnen Texten erweitert werden. Die Gemeinsamkeit der vorgestellten Figuren besteht darin, daß sie Menschen dieser Gesellschaft sind, doch sind sie untereinander nicht beliebig austausch- oder ersetzbar. Dies wird u. a. daran deutlich, daß die Ständevertreter sich bei ihrer Vorstellung nicht mit dem definierenden bestimmten, sondern mit dem klassifizierenden unbestimmten Artikel benennen, um so als Vertreter einer gesellschaftlichen Gruppierung und nicht als individuelle Persönlichkeiten zu erscheinen¹⁹. Sie stehen exemplarisch für den jeweiligen sozialen Stand und seine spezifischen Laster bzw. für den sterblichen Menschen schlechthin.

Entsprechend der umfassenden zeitgenössischen Definition des Terminus ‚Stand‘ läßt sich das Figureninventar der Totentänze unter verschiedenen Gesichtspunkten ordnen. Die Kategorie *société* faßt die Gesellschaft als eine Einheit verschiedener, aufeinander bezogener sozialer Gruppierungen auf, die sich unter den Aspekten ‚Geistlichkeit‘, ‚weltliche Obrigkeit‘, ‚Dritter Stand‘, ‚Untertanen‘ und ‚außerhalb der Gesellschaft stehender Personen‘ differenzieren läßt²⁰. Demgegenüber definiert die Kategorie *humanité* die Gesellschaft als natürlich-moralische Gemeinschaft menschlicher Typen, Altersstufen und anderer kreatürlicher Befindlichkeiten²¹. Die Mehrzahl der Ständevertreter im mittelalterlichen Totentanz wird in erster Linie als Repräsentant eines sozialen Ranges innerhalb der Hierarchie, also unter dem Aspekt der *société*, vorgestellt. Durch die Kategorie der *humanité* werden beispielsweise die Figuren Jüngling und Kind, die in erster Linie durch den Aspekt des ‚Alters‘, hier also der Jugend, gekennzeichnet sind, definiert. Die Gestalt der Jungfrau wie auch die weiblichen Figuren Kaiserin, Königin etc. sind zum einen definiert durch das Kennzeichen ‚weiblich‘, zum anderen repräsentieren sie den Jungfrauen- bzw. den Ehestand. Darüber hinaus gilt, daß einzelne in den verschiedenen Totentänzen auftretende Figuren nicht primär über ihren sozialen Status definiert werden, son-

¹⁹ Vgl. dazu KOLLER, Totentanztextem, S. 24f.

²⁰ Vgl. dazu A. CORVISIÈR, *La représentation de la société dans les danses des morts du XV^e au XVIII^e siècle*. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 16 (1969) S. 489-535 (im folgenden: CORVISIÈR, *La représentation*) S. 492: „La société. On y voit alors figurer des types sociaux: les états sociaux, ordres, corps, groupes, voire classes, dans un rang plus ou moins hiérarchique. Au-delà de la représentation de la société on y devine la forme d'exploitation économique et la forme d'organisation politique.“ Vgl. ebenso KOLLER, Totentanztextem, S. 67-178: „Darstellung des Begriffes ‚Alle‘ als société“.

²¹ Vgl. dazu CORVISIÈR, ebd., S. 491: „L'humanité conduite par la mort ou les morts. On y voit figurer des types humains, les âges de la vie ou tout au moins l'enfant, le vieillard, plus ou moins également représentés. On y voit également des caractères physiques, en particulier les infirmités: le boiteux, l'aveugle, enfin des caractères moraux comme l'amoureux, la „demoiselle de petite vertu“.“ Vgl. ebenso KOLLER, ebd., S. 178-222: „Darstellung des Begriffes ‚Alle‘ als humanité“.

dern über die Tätigkeit, die sie ausüben, wie der Gelehrte, der Arzt oder auch der Handwerker. Die in dieser Untersuchung vorgenommene, an der gesellschaftlichen Ordnung orientierte Gliederung der Ständereihe im mittelalterlichen Totentanz wählt – der systematischen Übersichtlichkeit halber – damit ein Ordnungskriterium aus, das auch den meisten mittelalterlichen Totentänzen als Strukturelement dient, der breiter gefächerten Auffassung des mittelalterlichen Ständegedankens jedoch nicht in allen Einzelheiten gerecht werden kann²².

Im folgenden werden die verschiedenen Repräsentanten der einzelnen sozialen Stände kurz vorgestellt und die ihnen vorgeworfenen typischen Verfehlungen skizziert. Dabei kristallisiert sich ein fester Bestand von 24 Figuren heraus, die in allen mittelalterlichen Textzeugen auftreten. Daneben erscheint eine größere Anzahl von Ständevertretern, die in einigen Überlieferungsgruppen bzw. einzelnen Textzeugen vorkommen und als grundsätzlich mögliche Erweiterungen des Figurenpotentials aufzufassen sind. Dieser Zusammenstellung zugrundegelegt ist ein Textkorpus von 14 überlieferten spätmittelalterlichen Textzeugen²³:

- Die französische *Danse macabre*, nach dem Druck Paris 1485²⁴;
- der handschriftlich und gedruckt tradierte *Oberdeutsche vierzeilige Totentanz*, nach dem Druck Basel ca. 1465 („Heidelberger Blockbuch“)²⁵;
- die *Großbaseler Totentanz*-Malerei vom Friedhof des Baseler Dominikanerklosters (ca. 1439), nach dem Druck M. Merians, Basel 1649²⁶;

²² So werden z. B. der Gelehrte und der studierte Arzt, der Auffassung in den mittelalterlichen Textzeugen entsprechend, der Geistlichkeit zugeordnet, wiewohl sie im Totentanz zugleich als Repräsentanten des Gelehrtenstandes eine eigene gesellschaftliche Gruppierung präsentieren. Auch die durch die Kategorie *humanité* definierten Figuren bilden keinen eigenen Unterpunkt, sondern werden in die Gliederung auf der Basis der *société* einbezogen. Vgl. dagegen zur Gattung allgemein KOLLER, Totentanztexten, S. 178-226.

²³ Die ausführliche Beschreibung der hier nur stichwortartig aufgelisteten Überlieferungsträger erfolgt in den Kapiteln III und IV dieser Arbeit, auf die in den einzelnen Fällen hingewiesen wird. Die Auswahl der herangezogenen Textzeugen erfolgte unter den Gesichtspunkten, a) möglichst die gesamte deutschsprachige Überlieferung in b) möglichst repräsentativen Ausgaben zu erfassen. So wurden, wenn es möglich war, Faksimiles einzelner Textzeugen oder eben gute Textausgaben für die Aufstellung herangezogen. Bei Textziten aus Faksimileausgaben werden verwendete Kürzel ohne besondere Kennzeichnung aufgelöst, Fehler stillschweigend korrigiert.

²⁴ La Danse Macabre de 1485 [...]. Préface de P. VAILLANT. Grenoble 1969. Dieser Frühdruck gilt als getreue Wiedergabe der Totentanzfresken vom Pariser Franziskanerfriedhof ‚Aux Saints Innocents‘ und kann als repräsentative Ausgabe der *Danse macabre* gelten, da die französische Tradition im wesentlichen einen gemeinsamen Text überliefert. Vgl. dazu Pkt. IV.1: „Die Pariser Danse macabre“. Die *Danse macabre* wird aufgrund ihrer engen verwandtschaftlichen Beziehungen zu den deutschsprachigen Totentänzen berücksichtigt. Die spanischen, englischen und italienischen Totentänze sind in diesem Zusammenhang nicht von Interesse.

²⁵ Der Totentanz. Blockbuch von 1465. Hg. v. W. L. Schreiber. Leipzig 1900. Vgl. dazu Pkt. III.2: „Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz-Monolog“.

²⁶ Der Baseler Totentanz. (Nach der Ausgabe Basel 1649). In: Kaiser, *Tanzender Tod*, S. 194-275. Vgl. dazu Pkt. IV.2: „Der Großbaseler Totentanz und die oberdeutsche Texttradition“.

- die *Kleinbaseler Totentanz*-Malerei vom Kreuzweg des Baseler Dominikanerinnenklosters (ca. 1480/1500), nach der Textausgabe H. F. Maßmanns²⁷;
- der handschriftlich überlieferte *Augsburger Totentanz* (ca. 1438), nach der Textausgabe W. Stammers²⁸;
- das *Berner Totentanz*-Gemälde des Nikolaus Manuel (ca. 1517/19), nach der Textausgabe H. F. Maßmanns²⁹;
- der handschriftlich und gedruckt tradierte *Mittelrheinische Totentanz*, nach dem Druck Heidelberg ca. 1486³⁰;
- der handschriftlich überlieferte *Nordböhmisches Totentanz* (ca. 1496/1501), nach der Textausgabe K. J. Schröers³¹;
- das *Kientzheimer Totentanz*-Gemälde (ca. 1517), nach den Angaben Kollers³²;
- der *Lübeck-Revaler Totentanz*, ein Gemälde in der Bürgerkirche St. Marien von ca. 1463, nach der Textausgabe W. Stammers³³;
- der gedruckte *Lübecker Totentanz von 1489*, nach der Textausgabe H. Baethckes³⁴;
- die *Berliner Totentanz*-Malerei (ca. 1480/1500) aus der Bürgerkirche St. Marien, nach der Textausgabe W. Seelmanns³⁵;

²⁷ Klein-Baseler Text. In: H. F. MASSMANN, Die Baseler Todtentänze. Stuttgart 1847. Anhang II: „Die alten Reimzeilen der Todtentanz-Gemälde in Deutschland“. Vgl. dazu Pkt. IV.2: „Der Großbaseler Totentanz und die oberdeutsche Texttradition“.

²⁸ Augsburger Totentanz. In: W. Stämmler, Der Totentanz. Entstehung und Deutung. München 1948. Anhang II: „Augsburger Totentanz“, S.48-60. Vgl. dazu Pkt. III.2: „Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz-Monolog“.

²⁹ Berner Text. In: H. F. MASSMANN, Die Baseler Todtentänze. Stuttgart 1847. Anhang II: „Die alten Reimzeilen der Todtentanz-Gemälde in Deutschland“. Vgl. dazu Pkt. IV.2: „Der Großbaseler Totentanz und die oberdeutsche Texttradition“.

³⁰ Der doten dantz mit figuren/ clage vnd antwort schon von allen staten der werlt. Hg. v. A. SCHRAMM. Leipzig 1922. Vgl. dazu Pkt. IV.3: „Der Mittelrheinische Totentanz“.

³¹ K. J. SCHRÖER, Todtentanzsprüche. In: Germania 12 (1867) S. 294-309. Vgl. dazu Pkt. IV.3: „Der Mittelrheinische Totentanz“.

³² Der handschriftlich überlieferte *Kientzheimer Totentanz* konnte nicht von mir eingesehen werden. Ich greife auf die Angaben KOLLERS zurück. Totentanztexten, S. 101-231. Vgl. dazu Pkt. IV.3: „Der Mittelrheinische Totentanz“.

³³ Der Lübecker Totentanz von 1463. In: W. STÄMMLER, Mittelniederdeutsches Lesebuch. Hamburg 1921, S. 119-127. Vgl. dazu Pkt. IV.5.2: „Der Lübeck-Revaler Totentanz“.

³⁴ Des Dodes Danz, Nach den Lübecker Drucken von 1489 und 1496. Hg. v. H. BAETHCKE. (Tübingen 1876) Darmstadt 1968. Vgl. dazu Pkt. IV.5.4: „Die Lübecker Totentänze von 1489 und 1520“.

³⁵ W. SEELMANN, Der Berliner Totentanz. In: NdJb 21 (1895) S. 81-107. Vgl. dazu Pkt. IV.5.3: „Der Berliner Totentanz“.

- der *Totentanz Hermen Botes*, überliefert am Schluß der von Bote verfaßten *Hannoverschen Weltchronik* von ca. 1518, nach der Textausgabe Borchlings³⁶;
- der gedruckte *Lübecker Totentanz von 1520*, nach der Textausgabe Seelmanns³⁷.

II.1.1 Die Repräsentanten der Geistlichkeit

Folgende geistliche Figuren zählen zum festen Stamm der spätmittelalterlichen Totentänze: der Papst (13)³⁸, der Kardinal (14), der Bischof (14), der Abt (12), der Domherr (12), der Mönch (10), der Pfarrer (9) sowie die weibliche Figur der Nonne bzw. Äbtissin (9). Hinzu kommen verschiedene Repräsentanten des Gelehrtenstandes, und zwar der studierte Arzt (12) und der Jurist (8).

Angeführt wird die Reihe durch den Papst (siehe Abbildungsanhang, Abb. 19, 25), der als erster und damit ranghöchster Menschheitsvertreter alle mittelalterlichen Todesreigen eröffnet, um in den schmähligen Tanz des Todes einzutreten, vor dem ihn auch sein hoher Rang nicht schützen kann.

„Her pawes, du bist de hogeste nu up erden,
Tret hêr, du môst mîn gelik werden“
(*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 115/116),

„Komm heiliger Vatter werther Mann/
Ein Vortanz müsz ihr mit mir han“
(*Großbaseler Totentanz*, V. 1/2).

Es folgen von der Beleghäufigkeit her Kardinal und Bischof³⁹. Unter den Vorwürfen gegenüber der Figur des Kardinals sind es v. a. die Mißstände in Rom,

³⁶ C. BORCHLING, Ein prosaischer niederdeutscher Totentanz des 16. Jahrhunderts. In: NdJb 28 (1902) S. 25-31. Vgl. dazu Pkt. IV.5.6: „Der Totentanz Hermen Botes“.

³⁷ W. SEELMANN, Der Lübecker Totentanz vom Jahre 1520. In: NdJb 21 (1895) S. 111-122. Vgl. dazu Pkt. IV.5.4: „Die Lübecker Totentänze von 1489 und 1520“.

³⁸ Die Reihenfolge der nun zu besprechenden Ständevertreter richtet sich nicht nach der in den meisten Textzeugen gemeinhin durchgeführten hierarchischen Strukturierung, sondern nach der Beleghäufigkeit der Figur im Textkorpus, die durch die in Klammern gesetzte Zahl angegeben wird. Die Tatsache, daß der Papst im Korpus lediglich 13mal belegt ist, ist darauf zurückzuführen, daß der *Hannoversche Totentanz H. Botes* erst mit dem Kardinal einsetzt, vermutlich, weil die dem Totentanz vorangehenden Blätter der *Weltchronik* nicht erhalten sind. Vgl. dazu Pkt. IV.5.6: „Der Totentanz Hermen Botes“.

³⁹ In der Hierarchie der *Danse macabre*, des *Oberdeutschen vierzeiligen* und des *Kleinbaseler Totentanzes* folgen auf den Kardinal der Patriarch und der Erzbischof, die in den übrigen Textzeugen nicht (mehr ?) belegt sind.

die unter Hinweis auf den hohen Stand des kirchlichen Würdenträgers und die daran geknüpfte Verantwortung angeprangert werden. Für den Bischof und auch für den tiefer in der Hierarchie stehenden Pfarrer (Pastor, Parner, pape, Kirchherr) gilt in vielen Textzeugen das *Gleichnis vom guten Hirten* als Maßstab einer verantwortungsbewußten Lebensführung der Geistlichen, die für das Heil der ihnen anvertrauten ‚Seelen‘ zur Rechenschaft gezogen werden⁴⁰.

„Alle, de to jennigem state sin gekomen.
Den heft Cristus geboden sine schâpken to weiden“
(*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 394/95),

„Hette ich myn schafflyn woill behüt
Als eyn rechter hyrtt dut.
Sye vnd mych ane sunde bewart
Frolich für ich disze leste fart“
(*Der doten dantz mit figuren*, Str. VI., V. 9-12).

Darüber hinaus trifft den Bischof der Vorwurf, in seiner Diözese Unfrieden geschürt und zu große Besitztümer angehäuft zu haben:

„Krîch unde orlich heftstu gehat in dinem stichte,
Dâr sint geworden weisen unde arme wichte.
Van dinem homode unde giricheit heft sik dit gesaket“
(*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 387-89),

„Von paffen wirt clage uber mych nû kommen
das ich als viell sübsidia hab genomen
Vnd myt gewalt vnder drücket den armen“
(*Der doten dantz mit figuren*, Str. III, V. 13-15).

Der nächst häufig belegte Vertreter in der Reihe der Geistlichkeit ist der Abt. Vor allem seine Völlerei ist es, die ihm in vielen Textzeugen vom Tode zur Last gelegt wird:

„Her Apt, Jr sind gar grosz und Feysz“
(*Berner Totentanz*, V. 25/26).

Erst sekundär erscheinen Vorhaltungen über seine mangelhafte Ausübung der Pflichten im Orden, besonders bezogen auf die Ausbildung der ihm anvertrauten Mönche und seine wenig vorbildliche Lebensführung.

„Vch vnd uuern brudern Junck vnd alten
Were gut hettent ir den orden gehalten
Vnd des cloisters gut nit so viell verczeret

⁴⁰ In nachreformatorischen Texten avanciert der Pfarrer im Dienste protestantischer Polemik zum positiv gezeichneten Opponenten des ‚sittenlosen‘ katholischen Klerus.

Vnd arme lude da von erneret“

(*Der doten dantz mit figuren*, Str. VIII, V. 5-8).

Es folgt die Figur des Domherrn (Kanoniker, Chorherr) (siehe Abbildungsanhang, Abb. 14). Ihm wird in den meisten Totentänzen Besitzstreben, die Anhäufung von Pfründen angekreidet:

„Unde dinen vetten proven dâr sechstu vele af“

(*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 673),

„Dyn pfrund rent güld vnd gut

Dar vor hettestu dich nyt behudt“ [...]

„Ach got wie sall ich myr geben droist

In vnserem capitell was ich der boist.

Vijll pfründen vnd groisz gut han ich besessen.

Nü wirt myn ewicklich vergeszen“

(*Der doten dantz mit figuren*, Str. V., V. 3/4 u. V. 9-12).

Demgegenüber wird ihm das Singen des Gotteslobes als verdienstvoll angerechnet:

„HErr Chorpfaß habt ihr g'sungen vor

Viel süsz Gesang in euerm Chor“

(*Großbaseler Totentanz*, V. 113/114).

An nächster Stelle in der Reihe der Geistlichkeit rangiert der Mönch. Er wird in Abgrenzung zu dem ‚dekadenten‘ Weltklerus fast durchgängig positiv gezeichnet. Einige Denkmäler des oberdeutschen Raumes (Augsburg 1438, Großbasel, *Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz*, Kleinbasel) führen keinen Mönch in der Gruppe der Tanzenden⁴¹. Doch kann dieser synonym gesetzt werden mit dem Prediger auf der Kanzel, dem Prolog und Epilog in den Mund gelegt werden. In der *Danse macabre* werden die einleitenden Worte von dem geistlichen ‚Auteur‘ gesprochen; entsprechend erscheinen innerhalb der Ständereihe sogar drei Vertreter mönchischer Vereinigungen: der Kartäuser, der Mönch (Dominikaner) und der Franziskaner. Der *Mittelrheinische Totentanz* differenziert in der Ständereihe zwischen dem ‚guten Mönch‘ und dem ‚schlechten Mönch‘, die sich durch die Abbildung als Franziskaner und Dominikaner unterscheiden lassen. Die Totentanzmalerei der Berliner Bürgerkirche St. Marien zeigt gleich vier verschiedene Ordensvertreter in der Reihe der Tanzenden: den Augustiner Chorherrn, den Kartäuser, den Prediger (Dominikaner) und den Mönch allgemein. Hier ist es der Franziskaner, der ausdrücklich eine Vorrangstellung außerhalb des Reigens auf der

⁴¹ D. h. es handelt sich hierbei um eine Hervorhebung des (Prediger-)Mönches, der am eigentlichen Totentanz nicht teilnimmt, sondern vor Beginn des eigentlichen Reigens die Funktion des Mahners übernimmt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang immerhin, daß zwei dieser Textzeugen an den Mauern eines Dominikaner- bzw. Dominikanerinnenklosters angebracht waren.

Kanzel einnimmt⁴². Der *Lübecker Totentanz von 1489* stellt zur Figur des Mönches – im Holzschnitt ist ein Benediktiner zu erkennen – im Text des Todes eine kollektive Aufzählung verschiedener Orden zusammen,

„Du sist ein cartuser efte ein benedictiner,
 Ein bernardusmonnik efte ein augustiner,
 Van dem orden Franciscus, Dominicus efte Ansharius,
 Ut sunte Martens klôster, Brixius efte van sunte Hilarius“
 (V. 581-84),

um auf diese Weise das breite Spektrum mönchischer Gemeinschaften abzudecken. Demgegenüber begnügt sich der *Lübecker Druck von 1520*, und ähnlich auch *H. Botes Totentanz* von ca. 1518, mit dem Hinweis

„[...] van wat orden dattu byst [...]“
 (V. 177),

um denselben Effekt zu erzielen.

Neben diesem ‚Stammpersonal‘ der geistlichen Würdenträger gibt es eine ganze Reihe von Vertretern der Geistlichkeit, die weitaus seltener in den mittelalterlichen Totentänzen vorkommen und als vom Strukturplan her mögliche Erweiterungen angesehen werden können. Von den fünf Belegen des *Kreuzritters* (godesridder, crucebrodere, marienbrodere) stammen drei allein aus dem niederdeutschen Sprachgebiet: *Lübecker Totentanz von 1489*, von 1520 und *H. Botes Totentanz*⁴³. Viermal kommt die Figur des Kaplans vor, davon zweimal im niederdeutschen Bereich, und zwar in den Kirchenmalereien von Lübeck und Berlin; zum anderen in der *Danse macabre* und im *Mittelrheinischen Totentanz*. Dreimal bezeugt ist der geistliche Richter, Official, wobei mit den Totentänzen aus Berlin und Lübeck 1520 zwei niederdeutsche Zeugen zu verzeichnen sind, während der dritte Beleg dem *Mittelrheinischen Totentanz* entstammt. Der Patriarch (4) und der Erzbischof (3) bleiben von ihrem Wirkungsbereich her auf den französischen und den oberdeutschen Raum beschränkt⁴⁴. Weiterhin ist der Küster zu nennen, dessen Belege, der *Lübecker Totentanz von 1463* und der *Berliner Totentanz*, der

⁴² KOLLER, Totentanztextern, S. 494, deutet dies als einen Hinweis auf die außerordentliche Beliebtheit der Franziskaner in Berlin: „Im deutschsprachigen Raum sind franziskanische Totentänze eher im Norden zu finden: neben dem nicht erhaltenen Totentanz in der Hamburger Franziskanerkirche ist besonders der in Berlin zu nennen, wo die Franziskaner so populär (und bei der Bürgerschaft einflußreich) waren, daß im Totentanz in der Hauptpfarrkirche St. Maria (also nicht der Franziskanerkirche!) der ‚augustiner‘ [...] und ‚predeker‘ [...] – ebenso wie der ‚kartuser‘ [...] und der Benediktiner (?) – ‚monick‘ [...] – als Figuren unter anderen in, der ‚bruder van sunte Franciscus orden uppe eynem predickstvl‘ jedoch als Rahmenfigur a u ß e r der Ständerei steht“.

⁴³ Die beiden anderen Belege finden sich im *Augsburger Totentanz* und im *Berner Totentanz*.

⁴⁴ Der Patriarch tritt in der *Danse macabre*, dem *Oberdeutschen vierzeiligen*, dem *Kleinbaseler* und dem *Berner Totentanz* auf. Der Erzbischof ist in dem französischen, dem *Oberdeutschen vierzeiligen* und dem *Kleinbaseler Totentanz* nachgewiesen.

niederdeutschen Textgruppe angehören. Als weiterer Vertreter der mittelalterlichen (Halb-)Geistlichkeit ist die Figur des *Werkmeisters* zu berücksichtigen, die allein in dem Lübecker Totentanzdruck aus dem Jahre 1489 bezeugt ist. Der *Werkmeister*, in der alternierenden Reihenfolge der Gruppe der Geistlichkeit zugeordnet, hatte die kirchlichen Einnahmen – „geistlike goder“ (V. 1136) – zu verwalten. Es handelt sich hierbei um ein Amt, das die jeweiligen Kirchengemeinden einzelnen Kirchenpflegern übertrugen. Diese stammten nach lübischem Usus aus dem Kreis der Bürgerschaft, so daß der *Werkmeister* von seinem sozialen Status her dem Dritten Stand zuzuordnen ist. Der *Werkmeister* war der Stellvertreter und technische Leiter der sogenannten ‚*Kirchenfabrik*‘, dem laikalen Selbstverwaltungsorgan der Kirchengemeinde. Diese *Kirchenfabrik* bestand aus zwei jährlich gewählten Kirchenpflegern, die in der Regel dem Rat, und damit der städtischen Oberschicht, angehörten. „Hauptzweck des *Fabrikpflögeramtes* war die Aufrechterhaltung einer reinlichen Trennung zwischen dem Barvermögen und dem Pfründengut des Pfarrers [...] Die Verwaltungsaufgaben der *Fabrikpflöger* beschränkten sich keineswegs auf die Unterhaltung der Kirchengebäude und die Beschaffung der nötigen Gelder. Hinzu kam die Aufsicht über den zu jeder Pfarrkirche gehörenden Ziegelhof, auf dem die nötigen Steine gebrannt wurden. Ein wichtiger Geschäftszweig war die Anschaffung und Verwaltung des gesamten Inventars, wie Orgel, Glocken, Gestühl, Altarschmuck, sowie der gottesdienstlichen Bedürfnisse: Wachs, Weihrauch, Meßwein, Oblaten. Ferner betrieben die *Provisoren* den Verkauf von Leichensteinen und Särgen. Auch hatten sie, und bezeichnenderweise nicht die Pfarrer, die Befugnis, Plätze für neue Altäre und Grabstellen innerhalb der Kirche und auf dem Friedhof zu verkaufen [...] Endlich stellten die *Vorsteher* mit Ausnahme der den Gottesdienst haltenden Priester das gesamte Personal an, also Küster, Glöckner, Meßdiener, die *Lichtfrau*, die *Lichte* anzufertigen und zu verkaufen hatte, die *Bälgetreter*, den *Organisten*, die *Ziegelstreicher* und *Sandfahrer* auf den Ziegelhöfen und als obersten Beamten den *Werkmeister*, der die technische Leitung des Baus und die laufende Verwaltung zu besorgen hatte [...] Die Verwaltung des eben umrissenen ‚*Ressorts*‘ der *Kirchenfabrik* hätte die Kräfte der beiden *Provisoren* [...] weit überstiegen, wenn sie selbst alles hätten erledigen wollen. Sie setzten daher den bereits erwähnten *Werkmeister*, auch *operarius* oder *magister structurae* genannt, als Geschäftsführer ein. Das Amt läßt sich bereits im 13. Jahrhundert nachweisen [...] Häufig war der *Werkmeister* *Mitaussteller* der von den *Fabrikpflegern* ausgehenden *Urkunden*, war also befugt, die Kirche rechtskräftig nach außen zu vertreten. Er war auch derjenige, der die oben geschilderten Aufgaben der *Fabrikverwaltung* tatsächlich erledigte; mit ihm mußte man sich daher in erster Linie über alle zum Gottesdienst nötigen Dinge verständigen“⁴⁵.

⁴⁵ W. SUHR, Die Lübecker Kirche im Mittelalter. Lübeck 1938, S. 92, 95, 96.

Eine – zumindest aus heutiger Sicht – eigene Stellung innerhalb der Gruppierung der Geistlichkeit bilden einige akademisch gebildete Figuren, Repräsentanten des Gelehrtenstandes, die in der Regel in den alternierenden Reihen der mittelalterlichen Totentänze der (Halb-)Geistlichkeit zugeordnet werden. Es handelt sich bei diesem Figurenkreis in der Hauptsache um den studierten *Arzt* (12) und um verschiedene Vertreter der Jurisprudenz.

Dem *Arzt* (Chirurg), nicht Wundarzt oder Heilpraktiker⁴⁶, abgebildet mit dem Uringlas zur Harnschau in der Hand (siehe Abbildungsanhang, Abb. 21), wird in der Regel zunächst die Einsicht zuteil, daß er zwar vielen Menschen mit seiner Kunst beigestanden habe, sich selbst nun jedoch nicht helfen könne:

„Se ik mîn water rechte an,
So is mine kunst altomalen gedân“
(*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 735/36),

„Ich habe myt meynem harnschawen
Gesund gemacht man vnd frawen
Wer wil nw machen mich gesund
Ich byn tzu deme tode wund“
(*Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz*, V. 139-42).

Ihn trifft häufig die Anschuldigung, den Armen seine Dienste versagt bzw. ihnen zu viel Geld dafür abgefordert zu haben. Dies gilt insbesondere deshalb als verwerflich, da letztlich

„Got [...] de hogeste arste unde de beste“
(*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 759)

ist und alle ärztliche Kunst allein durch seine Gnade wirksam wird.

Als Vertreter des juristischen Figurenkreises erscheinen in den Todesreigen der *Jurist* (4), der *Advokat* (Fürsprech) (4) und der *Richter* (2). Ihr Vergehen besteht im Gesetzesmißbrauch, in der ‚Rechtsverdrehung‘. So klagt der Fürsprech des *Mittelrheinischen Totentanzes*:

„Ich musz nü auch selbst redde vnd antwort geben.
Von mynem suntlichem leben
Vnrecht macht ich dick tzu recht.
Was krümpf was das macht ich schlecht
Warheyte verkaufft ich vm kleynes guit
Solichs myr nü den schaden dut“

⁴⁶ Der *Lübecker Totentanz von 1489* führt in V. 1904 bei seiner Aufzählung von Handwerksberufen u. a. auch den „scherer“ und den „schmerer“, also Wundärzte ohne akademische Ausbildung, an. Im Augsburger Text und im *Totentanz H. Botes* erscheint der Arzt nicht. Zur Figur des Arztes vgl. auch W. BLOCK, *Der Arzt und der Tod in Bildern aus sechs Jahrhunderten*. Stuttgart 1966.

(*Der doten dantz mit figuren*, Str. XXXII, V. 11-16).

Eine Auflistung dieser Figuren belegt ihre beinahe komplementäre Verteilung auf die verschiedenen (insgesamt acht) Textzeugen:

Jurist	Advokat	Richter
	<i>Danse macabre</i>	
<i>Oberdt. vierz. Totentanz</i>		<i>Augsburger Totent.</i>
<i>Großbaseler Totentanz</i>	<i>Mittelrhein. Totentanz</i>	<i>Nordböhmischer Totent.</i>
<i>Kleinbaseler Totentanz</i>	<i>Kleinbaseler Totentanz</i>	
<i>Berner Totentanz</i>	<i>Berner Totentanz</i>	

„Es scheint, als ob der Jurist [...] vor allem in den [alten] Texten der Gruppe um Großbasel die Stelle einnimmt, die in späterer Zeit Richter und Advokat (meist: statteinander) übernehmen“⁴⁷. Eine Ausnahme bilden lediglich die Totentänze von Kleinbasel und Bern, die sowohl die Figur des Juristen wie auch die des Fürsprechers zeigen, und zwar aufeinanderfolgend. Bemerkenswert ist weiterhin die auffallende Unterrepräsentanz des juristischen Personenkreises in den mittelniederdeutschen Textzeugen. Bis auf die Figuren des geistlichen Richters in den Totentänzen von Berlin und Lübeck 1520 kennt diese Textgruppe keine Vertreter der Jurisprudenz⁴⁸.

Die in den mittelalterlichen Textzeugen nächst häufig bezeugten Repräsentanten des Gelehrtenstandes sind der *Gelehrte* (4) (siehe Abbildungsanhang, Abb. 13) und der *Student* (2). Der ‚maistre‘ tritt in der *Danse macabre*, wo er eindeutig als *Astrologe* zu identifizieren ist, im *Mittelrheinischen* und im *Berner Totentanz* auf. Letztgenannter Textzeuge führt sogar zwei Gelehrte an, den *Astrologen* und den ‚Doctor‘. Beide deutschsprachigen Texte verraten auch, wo das Zentrum der mittelalterlichen Gelehrsamkeit zu suchen ist:

„O Groiszer meister von parisz“
(*Der doten dantz mit figuren*, Str. XXIX, V. 1),

„Herr Doctor, ir sind gleert und wysz.
Üch glychet keiner zu Parysz“
(*Berner Totentanz*).

⁴⁷ KOLLER, Totentanztextem, S. 143.

⁴⁸ Vgl. dazu ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 201: „In den freien Hansestädten und Bürgerrepubliken des Nordens zögerte man mit der Übernahme des römischen Rechts. Hier lag die richterliche Funktion bei dem Rat und bei den Schöffen, den gewählten Laienrichtern, also bei demselben Kreis, der mit Kaufmann, Bürgermeister und ‚amptmann‘ vollständig erfaßt war“.

Mußten die Repräsentanten der weltlichen Obrigkeit feststellen, daß Macht und Reichtum angesichts des Todes wertlos sind, so beklagt der Gelehrte, daß ihm nun auch sein Wissen gar nichts nütze:

„Pour science: ne pour degrez:
Ne puis auoir prouision
Car maintenant tous mes regrez
Sont: morir a confusion.
Pour finable conclusion
Je ne scay rien que plus descriue.
Je pers cy toute aduision“⁴⁹.

Der *Scholar* kommt in den Lübecker Drucken von 1489 und 1520 vor. Lübeck selbst besaß zwar keine Universität, doch zogen die Bürgersöhne zum Studium an die deutschen und ausländischen Universitäten. So war es naheliegend, den in der *Danse macabre* vorgegebenen Repräsentanten des Gelehrtenstandes auf den näherliegenden Personenkreis der Studenten umzumünzen. Diese Figur vereinigt bezüglich ihrer Definition in der Ständereihe verschiedene Merkmale auf sich: Jugend und akademische Ausbildung; als ‚halfpape‘ (V. 964) ist er auch Repräsentant der Geistlichkeit. Ihm wird angekreidet, Gott nicht recht gedient und seine Studienzeit vertrödelt zu haben:

„Ik hebbe studeret mit grottem vlit [...]
 In den seven vrien kunsten“
(*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 922 u. 925),

„Dat gelt, dat di dine elderen int studium hebben gesant,
Dat hefstu ein dêl nicht wôl bewant,
Vortêrt unde togebracht mankt wilder partie,
Ein dêl in der bursen, in krogen unde ôk up der corlie“
(*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 951-54).

Schließlich sind noch einige weibliche Figuren anzuführen, deren Status von ihrer Zugehörigkeit zum Stand der Geistlichkeit bestimmt wird, die *Äbtissin*, die *Nonne* und die *Begine*. Bei den drei weiblichen Vertreterinnen der geistlichen Hierarchie ist anzumerken, daß die Nonne zum festen Stamm der niederdeutschen

⁴⁹ La Danse Macabre de 1485 [...]. Préface de P. VAILLANT. Grenoble 1969.

„Nicht Wissenschaft noch Rang
hilft mir nun.

All meine Betrübniß ist:

Daß ich nun sterb' in Konfusion,
und zum Schluß gibt's nichts, was ich beschreiben könnte.

Jede Einsicht ist verloren“

(*Danse macabre*, Str. 13, V. 1-6). Zitiert nach der Übersetzung von KAISER, *Tanzender Tod*, S. 89.

Totentänze zählt, während sie in der Baseler Tradition nicht als schlichte Nonne, sondern als Äbtissin – also einen höheren Rang bekleidend – vorkommt. Im Fall dieser beiden Figuren, als weiblichen Ordensmitgliedern, ist eine komplementäre Verteilung der Gestalten auf die einzelnen Texttraditionen festzustellen. Aus diesem Grunde kann also gesagt werden, daß die mittelalterlichen Totentänze auf jeden Fall eine dieser Vertreterinnen des geistlichen Standes aufweisen⁵⁰.

Nonne

Äbtissin

Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz

Großbaseler Totentanz

Mittelrheinischer Totentanz

Lübecker Totentanz von 1489

Nordböhmischer Totentanz

Kleinbaseler Totentanz

Berner Totentanz

H. Botes Totentanz

Lübecker Totentanz von 1520

Die niederdeutschen Textzeugen, die die Nonne in der Ständereihe zeigen, führen darüber hinaus auch die *Begine* an, wohingegen diese Lebensform im Süden weniger populär gewesen zu sein scheint als im Norden; lediglich der *Kleinbaseler* und der *Berner Totentanz* beziehen auch die *Begine* in den Tanz mit ein. Diese kommt, der Lebenswirklichkeit entsprechend, in den Totentänzen der Neuzeit nicht mehr vor.

Zusammenfassend läßt sich für die Reihe der mittelalterlichen Geistlichkeit im Totentanz ein Stamm von neun männlichen und einer weiblichen Figur feststellen, der in den meisten Textzeugen belegt ist. Diese geistlichen Ständevertreter(innen) zählen somit also zum Kernbestand des Figureninventars der mittelalterlichen Totentänze:

Kardinal	(14)	Kreuzritter	(5)
Bischof	(14)	Kaplan	(4)
Papst	(13)	Patriarch	(4)
Abt	(12)	Erzbischof	(3)
Domherr	(12)	Offizial	(3)
Mönch	(10)	Küster	(2)
Pfarrer	(9)	Werkmeister	(1)
Arzt	(12)	Gelehrter	(4)

⁵⁰ Eine Ausnahme bildet die *Danse macabre*, die ursprünglich offenbar keine weiblichen Figuren enthielt. Erst die zweite Auflage G. Marchants aus dem Jahre 1486 präsentiert die an den Erfolg der ersten Buchausgabe anknüpfende *Danse macabre des femmes*. Demgegenüber scheinen die Totentänze des deutschsprachigen Raumes von Anfang an die Aufnahme weiblicher Figuren angestrebt zu haben, um die *g e s a m t e* sündige Menschheit vorzustellen.

Jurist	(8)	Student	(2)
Nonne/ Äbtissin	(9)	Begine	(5).

Die Figuren des rechten Blocks sind als grundsätzlich im Rahmen des gesellschaftlichen Gefüges mögliche Erweiterungen der Reihe der Geistlichkeit aufzufassen, die von den einzelnen Autoren in die Texte eingebaut worden sind. Eine Ausnahme könnten Patriarch und Erzbischof bilden, die in den französischen und der ältesten überlieferten deutschsprachigen Tradition auftraten. Es könnte sein, daß diese Figuren in den jüngeren Totentänzen zugunsten von Ständerepräsentanten, die dem Publikum vertrauter waren als beispielsweise der Patriarch, eliminiert worden sind.

II.1.2 Die Repräsentanten der weltlichen Obrigkeit

Höchste weltliche Macht und Herrschaft werden im mittelalterlichen Totentanz durch die Figuren des Kaisers (13), des Königs (13)⁵¹, des Herzogs (13), des Ritters (13), des Edelmannes (9) und des Grafen (9) repräsentiert.

Kaiser (siehe Abbildungsanhang, Abb. 26) und König, den beiden Symbolfiguren höchster weltlicher Herrschergewalt, wird in der Hauptsache Versagen in ihrer Schirmherrschaft über Reich und Christenheit, Willkür in der obersten Rechtssprechung und Mißachtung der Wohlfahrt ihrer Untertanen vorgeworfen. Statt die Ämter, die ihnen von Gott anvertraut wurden, sorgfältig zu verwalten, seien sie dem Adel mit schlechtem Beispiel vorangegangen und hätten Willkür und Machtmißbrauch Tür und Tor geöffnet.

„Her keyser [...]

Hette vwer keyserlychs swerd

Dye heyden betzungen vnd bekert

Frieden gemacht vnd nach recht gestanden

In steten in allen landen“

(*Der doten dantz mit figuren*, Str. X, V. 1, 3-6),

„De under di weren gesat to regeren,

Se hebben mit di ere kledinghe, guden sede unde recht vorkeret

Unde sus van di nie sunde unde vele unplicht geleret“

(*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 350-52).

⁵¹ Die Figur des Kaisers ist, vermutlich ebenso wie die des Papstes, aufgrund des verlorengegangenen Textanfangs des *Boteschen Totentanzes* nicht erhalten und deshalb 13mal vertreten. Der König fehlt in dem Textzeugen aus Augsburg von 1438.

In der Reihe der weltlichen Obrigkeit folgt dann der Herzog⁵², der als Regent, als „Machthaber über Untertanen“⁵³, aber auch wie der in der Hierarchie folgende Edelmann als adeliger Lebemann und Genießer dargestellt wird.

„Habit ir mit frawen ye hoch gesprungen
Stoltzer hertzog adir wol gesungen
das must ir an dezem reyen bussen“
(*Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz*, V. 87-89).

Der Ritter (siehe Abbildungsanhang, Abb. 17), allein auf darstellerischer Ebene durch seine Rüstung als Kämpfer und Soldat zu erkennen, wird, ähnlich dem Reiter in der Reihe der Untertanen, in metaphorischer Darstellung des Todeskampfes als Herausforderer bzw. als Angegriffener vorgestellt:

„Men mi dunket, de dôt beginnet mi to drawen,
Alse ein, de dâr ridende kumt up einem grimmigen lauwen“
(*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 617/18),

„HErr Ritter ihr sind angeschrieben/
Ritterschafft die müssen ihr treiben/
Mit dem Tode vnd seinen Knechten/
Es hilfft weder streitten noch fechten“
(*Großbaseler Totentanz*, V. 89-92).

Es schließt sich die Figur des Edelmannes (Junker) (siehe Abbildungsanhang, Abb. 4) an, dem Genießertum und Müßiggang vorgeworfen werden.

„NUn kommet her ihr Edlen Degen/
Ihr müsset hie der Mannheit plegen:
Mit dem Todt / der niemand verschont“
(*Großbaseler Totentanz*, V. 129-131),

„Steken, spelen, danzen unde springen,
Seidenspil, pipen, bungen unde singen,
Wôl to leven na junger gesellen wise,
Mit vrouden vrolik wesen mi to einem prise,
Dit is gewest mine vroude unde al min tîtvordrîf“
(*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 793-797),

⁵² Der ‚Connetable‘, der Berater und Kanzler des französischen Königs, der in der Hierarchie der *Danse macabre* auf den König folgt, wird der Figur des Herzogs zugerechnet.

Innerhalb der deutschsprachigen Textüberlieferung fehlt der Herzog in der Lübecker Kirchenmalerei von 1463, die nicht vollständig überliefert worden ist. Doch ist anzunehmen, daß in der Lücke zwischen König und Edelmann, die etwa vier Figuren umfaßt haben dürfte, auch der Herzog vertreten war.

⁵³ KOLLER, Totentanztextem, S. 122.

„HER Jungher furt myr muszen dantzen
 Hofyeren vnd houelichen schwantzen.
 Kompt tzũ stunt ich kann nyt beyden“
 (*Der doten dantz mit figuren*, Str. XV, V. 1-3).

Die nun folgende Figur des *Grafen*, mit 9 Textzeugen belegt, fehlt, bis auf eine Ausnahme (*H. Botes Totentanz*), in der gesamten niederdeutschen Textgruppe und im *Augsburger Totentanz*, doch ist sie im *Mittelrheinischen Totentanz* wie auch in den oberdeutschen Textzeugen belegt⁵⁴.

„TRedet furt yr graue von edeler art
 Ich fuir uch gar eyne wilde fart
 Vijl homüdes hayn ich von uch geschryeben
 Den yr über paffen vnd leyen haint gedryeben“
 (*Der doten dantz mit figuren*, Str. XIII, V. 1-4),

„Her grofe heist euch den keiser helfen
 Ich bringe euch hie tzu wilden welfen“
 (*Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz*, V. 95/96).

Ebenso wie die Reihe der Geistlichkeit zeigt auch die Gruppe der weltlichen Obrigkeit einzelne Figuren, die nicht zum direkten Kernbestand dieser Ständevertreter zählen, sondern als strukturell mögliche Erweiterungen anzusehen sind. Es handelt sich hierbei um die Figur des *Schultheiß*, die als höhere Amtsperson in der oberdeutschen Textgruppe viermal (Großbasel, Kleinbasel, Kientzheim, Bern) vertreten ist⁵⁵. Ähnlich verhält es sich mit der auch richterliche Gewalt ausübenden Figur des *Vogtes* (4), der in der *Danse macabre* und in den Totentänzen von Groß- und Kleinbasel und Bern vorkommt. Schließlich kennt der *Mittelrheinische Totentanz* die Figur des *Höflings*

„DU kluger usz des fursten rade“
 (*Der doten dantz mit figuren*, Str. XXXI, V. 1),

die sonst in den mittelalterlichen Totentänzen nicht belegt ist.

Weitere Figuren, die als sekundäres Merkmal die Zugehörigkeit zur weltlichen Obrigkeit aufweisen, sind *Bürgermeister* und *Rats herr* (Dritter Stand) sowie die weiblichen Pendants der Herrschenden, die hier den sozialen Status des *Ehestandes* in der Reihe der weltlichen Obrigkeit repräsentieren⁵⁶ : die

⁵⁴ Der ‚Schildträger‘ der französischen *Danse macabre*, der innerhalb der weltlichen Hierarchie auf den Ritter folgt, wird der Figur des Grafen zugerechnet.

⁵⁵ „[...] der Schultheiß [ist] eine spezifische schweizerische Ausprägung einer Obrigkeits-Figur“. KOLLER, Totentanztexten, S. 129.

⁵⁶ Innerhalb des Reigens folgen die weiblichen Figuren ihren Gatten, mit denen gemeinsam sie den (Ehe)stand vertreten. Es werden ihnen keine geistlichen Ständevertreter gegenübergestellt, da sie nicht unter dem Aspekt des sozialen Ranges – dieser wird durch ihre Ehepartner bekleidet –, sondern als

Kaiserin (10)⁵⁷, die Edelfrau (4)⁵⁸ (siehe Abbildungsanhang, Abb. 15, 26), die Königin (3)⁵⁹, die Herzogin (2), die Gräfin (1) und die Rittersfrau (1)⁶⁰. Diese weiblichen Repräsentanten der Obrigkeit kann nicht wie ihre männlichen Partner der Vorwurf einer schlechten Regierungsführung treffen. Vielmehr werden ihnen Verfehlungen vorgehalten, die als typisch weiblich gelten. So wird ihre Putzsucht und die Neigung, alle neuen Moden gedankenlos mitzumachen, kritisiert. Darüber hinaus trifft sie der Vorwurf der Verschwendungssucht bzw. eines oberflächlichen, nur an irdischen Gütern interessierten Lebens; es fehlt ihnen an notwendiger Demut und Bußfertigkeit. In ihrem Streben nach Putz und Reichtümern, dem Nachjagen weltlicher Eitelkeit, haben sie das Wesentlichste vergessen: das Vorbereitetsein auf den Tod.

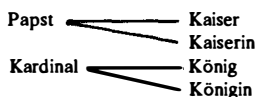
„Wollust hatte meyn stoltzer leib
do ich lebete als eyns keyseris weib“
(*Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz*, V. 43/44),

„FRaw Kōnigin Euwr Frewd ist ausz/
Springen mit mir ins Todten-Hausz/
Euch hilfft kein Schōne/ Gold noch Gelt/
Ich spring mit euch in jene Welt“
(*Großbaseler Totentanz*, V. 33-36).

Die Reihe der Repräsentanten der weltlichen Obrigkeit und ihrer weiblichen Pendants läßt sich folgendermaßen auflisten:

Kaiser	(13)	Schultheiß	(4)
König	(13)	Vogt	(4)
Herzog	(13)	Höfling	(1)
Ritter	(13)		

typische Vertreterinnen der Weiblichkeit auftreten.



⁵⁷ Die Figur der Kaiserin fehlt in der *Danse macabre*, die erst von 1486 an auch einen Frauentotentanz kennt, sowie im *Augsburger Totentanz*, im *Totentanz H. Botes* und im *Mittelrheinischen Totentanz*, der die weiblichen Sünden der Hoffart und der Putzsucht am Beispiel der Bürgerin illustriert.

⁵⁸ Die Edelfrau kommt im *Oberdeutschen vierzeiligen*, im *Groß-* und *Kleinbaseler* sowie im *Nordböhmisches Totentanz* vor.

⁵⁹ Die Königin erscheint in den Malereien von Großbasel und Bern sowie im nordböhmisches Text. In Großbasel sind die Königin und die Herzogin, vermutlich im Rahmen einer Restaurierung, an die Stelle von Patriarch und Erzbischof getreten.

⁶⁰ Die Herzogin tritt im *Großbaseler* und im *Nordböhmisches Totentanz* auf. Letztgenannter Text hat die Einbeziehung der weiblichen Ehepartnerinnen bei allen Ständevertretern konsequent durchgeführt. Dementsprechend stammen die beiden einzelnen Belege der Gräfin und der Rittersfrau aus diesem Textzeugen.

Edelmann	(9)		
Graf	(9)		
Kaiserin	(10)	Edelfrau	(4)
		Königin	(3)
		Herzogin	(2)
		Gräfin	(1)
		Rittersfrau	(1)

Ebenso wie bei der Geistlichkeit ist auch in der Reihe der weltlichen Obrigkeit ein Kernbestand, hier von sechs Ständevertretern sowie einer weiblichen Figur, der Kaiserin, festzustellen. Sie repräsentiert den Ehestand und bildet zugleich, als ‚Luxus‘-Frau, das Paradigma typisch weiblicher Sündhaftigkeit. Ihre Aufnahme in den Todesreigen dürfte aus dem Bemühen, die gesamte mittelalterliche Gesellschaft – also auch einen beispielhaften Typus der Frau – im Totentanze zu vereinen, erwachsen sein.

II.1.3 Die Repräsentanten des Dritten Standes

Das städtische Bürgertum ist in dem ältesten überlieferten deutschsprachigen Textzeugen, dem *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* nicht sehr breit vertreten; so wird als einziger stadtbürgerlicher Stand der Kaufmann (mercator seu cives) genannt. Bemerkenswert ist jedoch die Tendenz, daß, korrespondierend mit der wachsenden Bedeutung und Wertschätzung des Bürgertums, mehr Figuren, die das Spektrum der urbanen Bevölkerung repräsentieren, Eingang in die jüngeren, auf ein städtisches Publikum ausgerichteten Totentänze fanden: neben dem Kaufmann (10) (siehe Abbildungsanhang, Abb. 14, 24) erscheinen nun der Bürger (7) (siehe Abbildungsanhang, Abb. 13), der Bürgermeister (6), der Ratsherr (3)⁶¹ und der Handwerker (8). Die Hinzunahme von Personen wie dem

⁶¹ Die Verteilung dieser Ständevertreter in den einzelnen Textzeugen mag diesen Trend belegen:

Kaufmann	Bürger	Bürgermeister	Ratsherr
<i>Obd. vierz. Tt.</i>			
<i>Danse mac.</i>	<i>Danse mac.</i>		
<i>Großbaseler Tt.</i>			
<i>Lüb.-Rev. Tt.</i>		<i>Lüb.-Rev. Tt.</i>	
<i>Berliner Tt.</i>		<i>Berliner Tt.</i>	
<i>Mrhein.Tt.</i>	<i>Mrhein.Tt.</i>	<i>Mrhein.Tt.</i>	
<i>Lüb.Tt. 1489</i>	<i>Lüb. Tt. 1489</i>	<i>Lüb.Tt. 1489</i>	
	<i>Nböhm.Tt.</i>		
<i>Kleinbaseler Tt.</i>			
			<i>Kientzheimer Tt.</i>
<i>Berner Tt.</i>	<i>Berner Tt.</i>		
	<i>Botes Tt.</i>	<i>Botes Tt.</i>	
<i>Lüb.Tt. 1520</i>	<i>Lüb. Tt. 1520</i>	<i>Lüb. Tt. 1520</i>	

Bürgermeister und dem Ratsherrn als Erweiterungen des Bürgertypus' kann genealogisch als eine Übertragung des für den Adel und die Geistlichkeit geltenden hierarchischen Ordnungsprinzips in die soziale Gruppierung des Dritten Standes aufgefaßt werden. „Gegenüber seinen Mit-Bürgern bleibt er [der Bürgermeister] primus inter pares, dem ‚gemeinen volk‘, den ‚knechten‘ und ‚armen‘ in der Stadt steht er jedoch als (meist wohlwollende) obrigkeitliche Instanz gegenüber“⁶². Die Vergehen, die den verschiedenen ‚Bürgern‘ angelastet werden, sind in der Hauptsache das Streben nach den Gütern dieser Welt und mangelnde Gottesfurcht.

„Her kawfman was hilft euch ewir irwerben
dy tzeyt ist hie dasz ir must sterben
der tot nympt wedir gut noch goben
Tantzt mir noch her wil euch haben“
(*Oberdeutscher vierzielter Totentanz*, V. 159-62),

„Bürger [...]
Alleyn vmb tzijlich gewyn
Dar vff stünt dyn mut vnd auch dyn syn
Du gedechtes selten an das ewig güt“
(*Der doten dantz mit figuren*, Str. XIX, V. 5-7).

Als nächster Repräsentant des mittelalterlichen städtischen (Klein-)Bürgertums ist der *Handwerker* (8) zu nennen⁶³. Die Anschuldigungen, die ihn gemäß der Figurendefinition über seine berufliche Tätigkeit treffen, richten sich qualitativ bewertend auf seine handwerkliche Lauterkeit sowie seine christliche Lebensführung:

„Ja, mêster amptman, [...]
Din ampt hefstu gearbeit mit lôsheit, al schön vor ogen,
Binnen feil, dâr mannich mede wert bedrogen“
(*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 1085/86),

„Hantwerckesman [...]
Du pflechst abents lang tzü wachen

Es ist deutlich, daß die gedruckten und auf einen bürgerlichen Rezipientenkreis abzielenden Totentänze *Der doten dantz mit figuren* (= Mittelrheinischer Totentanz), Lübeck 1489 und 1520 drei der oben angeführten bürgerlichen Ständevertreter präsentieren. Demgegenüber zeigt die für den Kreuzgang des Kleinbaseler Dominikanerinnenklosters angefertigte Malerei, die ebenfalls vom Ende des 15. Jahrhunderts stammt, nur einen städtischen Repräsentanten.

⁶² KOLLER, Totentanztexten, S. 152.

⁶³ Der Handwerker fehlt in der *Danse macabre* sowie in den ältesten überlieferten deutschsprachigen Textzeugen, dem *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz*, dem Augsburger Text, den beiden Baseler Malereien und in *H. Botes Totentanz*. Hieraus läßt sich schließen, daß auch der Handwerker als Vertreter des Dritten Standes erst im Laufe der stärker auf ein bürgerliches Publikum abzielenden Entwicklung in den Totentanz aufgenommen worden ist.

kleyder beltz vnd schüwe tzü machen
 Gelden verkauffen lenen borgen
 Wenig vor die sele tzu sorgen“
 (*Der doten dantz mit figuren*, Str. XX, V. 1, 3-6).

Interessant ist auch, daß diese Figur die Verfasser der Totentänze zu Erweiterungen anregte: „statt eines Handwerkers spricht (oder wird angesprochen) eine ganze Gruppe [...] von Handwerkern [...] Der Begriff des Handwerks wird aber auch inhaltlich vervielfältigt, indem die verschiedenen Sparten summarisch genannt [...] oder taxativ aufgelistet werden“⁶⁴. Koller interpretiert m. E. diese Neigung zur Erweiterung der Handwerkerfigur – entgegen dem eigentlichen Strukturprinzip, Ständevertreter abzubilden – ganz richtig: „dürfen wir dahinter wohl die Absicht vermuten, das im Vergleich zu den tatsächlichen Bevölkerungs- (d. h.: Publikums-)Verhältnissen in den Totentänzen unterrepräsentierte Kleinbürgertum stärker einzubeziehen“⁶⁵. Vom sozialen Status her ist wohl auch der Schreiber (4) (der u. U. auch eine akademische Ausbildung erhalten haben könnte), als Kanzleischreiber Angestellter der geistlichen oder weltlichen Administration, dem ‚Dritten Stand‘ zuzuordnen⁶⁶. Der Schreiber, der gegen Entgelt Schriftstücke aufsetzt, steht in enger Beziehung zu dem Verfasser von Texten⁶⁷, doch nennen sich die mittelalterlichen Totentanzdichter – aus Gründen der Demut – nicht namentlich⁶⁸.

Der Apotheker (1), als weiterer Vertreter eines medizinischen Berufes, ist im *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* belegt; der *Lübecker Totentanz von 1489* nennt einen Apotheker bei der Aufzählung von Handwerksberufen (V. 1100).

Schließlich ist noch die vornehmlich negativ gezeichnete Figur des Wirtes (3) zu erwähnen. Er ist im *Mittelrheinischen* und dem davon abhängigen *Nordböhmisches Totentanz* sowie in der Malerei der Berliner Marienkirche bezeugt. Interessanterweise führt der niederdeutsche Textzeuge die ansonsten in den Totentänzen

⁶⁴ KOLLER, Totentanztextem, S. 153f.

⁶⁵ Ebd., S. 154.

⁶⁶ Der Schreiber ist viermal nachgewiesen, und zwar im *Mittelrheinischen*, im *Nordböhmisches*, im *Kientzheimer* und im *Berner Totentanz*.

⁶⁷ So nennt der *Lübecker Totentanz von 1489* einen ‚schriver‘ bei seiner Aufzählung von (Handwerks-)Berufen (V. 1089) sowie einen ‚schriver efte ein ander dichter‘ bei der Figur des Werkmeisters (V. 1156).

⁶⁸ Sie beziehen sich unter Umständen allerdings wohl als letzte Person mit in den Reigen der Sterbenden ein, wobei hier eine Überlappung mit der Predigerfigur vorkommen kann.

„De dit heft gedicht unde laten setten,
 Got mote siner nummermêr vorgetten“
 (*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 1681/82).

unbekannte, wohl aber beispielsweise im *Redentiner Osterspiel*⁶⁹ auftretende weibliche Version dieser Figur, die *Krugersche*, in den Reigen ein.

Der mittelalterliche Totentanz präsentiert in der Gruppe des Dritten Standes auch zwei weibliche Figuren, die *Jungfrau* (9) und die *Bürgerin* (3). Die *Jungfrau*, vermutlich ebenso wie ihr männliches Pendant, der *Jüngling* (7)⁷⁰, dieser gesellschaftlichen Schicht zugehörig, wird eigentlich v. a. über die Merkmale ‚*Jugend*‘ und ‚*weiblich*‘, also Kategorien der *humanité* charakterisiert:

„Ich musz nu dye warheyt sagen
 Ich wollt der werlt tzu maill behagen.
 Myt dantzen vnd myt spryngen
 Vnd auch myt suszem syngen
 Vijll genüßden hain ich beseszen
 Vnd der gebode gottes vergeszen“
 (*Der doten dantz mit figuren*, Str. XXXVI, V. 9-14).

Die *Jungfrau* ist die am häufigsten bezeugte weibliche Gestalt des Totentanzes⁷¹. Die Beliebtheit dieser Figur, gegenüber deren Liebreiz der Kontrast der verwesenden Todesgestalt besonders hervorsteht, zeigt sich auch darin, daß dieses Totentanzpaar häufig in Einzeldarstellungen abgebildet wird: ‚*Der Tod und das Mädchen*‘. In diesem vielfach aufgegriffenen Motiv wird, wie auch bei anderen weiblichen Ständerepräsentanten des Totentanzes, eine erotische Beziehung zwischen dem ‚*Liebhaber*‘ Tod und der jungen Frau suggeriert.

Die *Bürgerin* (siehe Abbildungsanhang, Abb. 22) wird nur dreimal, im *Mittelrheinischen*, im *Nordböhmisches* und im *Kientzheimer Totentanz*, präsentiert. Wie alle weiblichen Figuren trifft sie die Kritik der Prunksucht, der Buhlerei und der Vorwurf, ein ihrem Stande nicht gemäßes, überhebliches Verhalten an den Tag gelegt zu haben⁷²:

„IR bürgerin myt den hohen rantzen
 Ir pflegent hofyeren vnd tzu dantzen
 uwere meyde laszent yr auch üch nach gain.
 Das uch nyt ist gekorn an“
 (*Der doten dantz mit figuren*, Str. XXXV, V. 1-4).

⁶⁹ Das *Redentiner Osterspiel*. Mittelniederdeutsch und Neuhochdeutsch. Übersetzt und kommentiert von B. SCHOTTMANN. Stuttgart 1975.

⁷⁰ In der *Danse macabre* erscheint der junge Mann in der Hierarchie nach dem Arzt und wird als *Liebhaber* in den Reigen eingeführt.

⁷¹ Vgl. dazu die zahlreichen Belege bei KOLLER, Totentanztexten, S. 217-219.

⁷² Zur tatsächlichen Stellung der Frau vgl. E. UITZ, Zu einigen Aspekten der gesellschaftlichen Stellung der Frau in der mittelalterlichen Stadt. In: *Jahrbuch für die Geschichte des Feudalismus* 5 (1981) S. 57-88; E. ENNEN, Die Frau in der mittelalterlichen Stadt. In: B. HERRMANN (Hg.), *Mensch und Umwelt im Mittelalter*. Darmstadt 1986, S. 35-52.

Die Repräsentanten des Dritten Standes lassen sich wie folgt statistisch zusammenfassen:

Kaufmann	(10)	Bürger	(7)
Handwerker	(8)	Jüngling	(7)
		Bürgermeister	(6)
		Schreiber	(4)
		Ratsherr	(3)
		Wirt	(2)
		Apotheker	(1)
Jungfrau	(9)	Bürgerin	(3)
		Wirtin	(1)

Kaufmann und Bürger erscheinen, z. T. alternativ, als fester Bestandteil des mittelalterlichen Totentanzes. Bürgermeister und Ratsherr, ebenfalls in einem komplementären Verhältnis, spiegeln die Ausweitung dieser Personengruppe in der Entwicklung des Totentanzes wider. Auch der Handwerker gehört zum Stammpersonal des mittelalterlichen Totentanzes; gleichwohl bleibt festzuhalten, daß er in den fünf ältesten bekannten Textzeugen nicht überliefert ist. Entwicklungsgeschichtlich nimmt die Tendenz zur Ausweitung dieser Figurengruppe zu; diese Erweiterung des bürgerlichen Figureninventars erfolgte durch die Übernahme des hierarchischen Prinzips (Bürger → Bürgermeister, Amtmann → Amtsgeselle) sowie durch zunehmende Konkretisierung: Statt des Handwerkers werden später Vertreter verschiedener Zünfte im Totentanz vorgeführt.

II.1.4 Die Vertreter der Untertanen

In der Reihe der Untertanen nimmt der Bauer (13) (s. Abbildungsanhang, Abb. 4) eine herausragende Position ein; er ist in fast allen mittelalterlichen Totentänzen belegt⁷³. Diese Priorität liegt zum einen in der grundlegend positiv bewerteten Einschätzung des bäuerlichen Standes begründet, der durch seine mühselige Arbeit die Ernährung aller anderen Bevölkerungsgruppen gewährleistet. Zum anderen steht der Bauer in den mittelalterlichen Totentänzen als Paradigma für den arbeitenden Menschen schlechthin: Nach der Vertreibung aus dem Paradies muß ‚Adam‘ – der Mensch – im ‚Schweiß seines Angesichtes‘ sein Brot verdienen, indem er das Land beackert. Der Landmann, als eine der Figuren, die zum Kernbestand der mittelalterlichen Totentänze gehören, bringt also die elementare Bedeutung des

⁷³ Eine Ausnahme bildet der als städtisch-bürgerlich charakterisierte *Mittelrheinischen Totentanz*. Zu den Bauerndarstellungen in den Totentänzen vgl. auch H.-J. RAUPP, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570*. Niederzier 1986, S. 75ff.

Bauernstandes und seine daraus resultierende, durchgängig wohlwollende Bewertung zum Ausdruck⁷⁴:

„Pewrlyn mit deynen schuen grob
Rawsche her du must erwerben lob“
(*Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz*, V. 191/92).

Die *Bäuerin* (1) ist ebenso wie die Gräfin und die Rittersfrau nur im *Nordböhmischen Totentanz* vertreten, der konsequent den männlichen Ständevertretern die weiblichen Partner an die Seite stellt.

Alle weiteren Ständerepräsentanten der Untertanengruppe sind gegenüber der Figur des Bauern nur recht selten belegt. So ist der *Reiter* in den mittelalterlichen Totentanzdichtungen nur sechsmal bezeugt, davon in drei niederdeutschen Texten, wo er als einfacher Reiter (Untertan) mit dem adeligen Ritter verglichen und wie dieser vom Tod zum Kampf gefordert wird:

„Du rüter woldest gerne juncher heten [...]
 Ik wyl myt dy fechten in dessen dagen,
Gewynnestu, so werstu nu to rytter slagen“
(*Lübecker Totentanz von 1520*, V. 359, 361f.).

Die anderen Belege dieser Figur finden sich in den Totentanzmalereien von Kientzheim („lantzknecht“) und Bern („kriagsman“); die *Danse macabre* führt als Repräsentanten des Soldatenstandes den *Serganten* ein.

Darüber hinaus präsentieren die oberdeutschen Textzeugen aus Augsburg von 1438, Groß- und Kleinbasel sowie die Kientzheimer Malerei den *Boten* (4):

„HERold in deiner roten Kappen [...]
 Bey Fürsten warst du lieb vnd werth“
(*Großbaseler Totentanz*, V. 209, 211).

Auch der *Koch* (4) (siehe Abbildungsanhang, Abb. 16) kommt als weiterer Repräsentant der unteren Gesellschaftsschichten in der oberdeutschen Texttradition vor, und zwar in Groß- und Kleinbasel, im *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* und in der Berner Malerei:

„Koch du kanst gute pfeffirlyn machen [...]
 dy do vorne an dem reyen sleichen
den saltu pfeffirlyn yn streichen“
(*Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz*, V. 83, 85/86).

⁷⁴ KOLLER, Totentanztextem, S. 163, interpretiert die fast durchgängig positive Zeichnung des Bauern in den Totentänzen als Ausdruck des „Bestreben[s], das bestehende Gesellschafts- und Wirtschaftssystem stabil zu halten“.

Der Krämer (1) bildet das Pendant des Kaufmanns in der Gruppe der Untertanen. Während die späteren Totentänze den Krämer meist wohlwollend beurteilen, geht der einzige mittelalterliche Textzeuge, der *Großbaseler Totentanz*, mit dem Krämer hart ins Gericht:

„WOI her Krämer du Groscheneyer/
Du Leutb'scheisser vnd Gassenschreyer“
(Str. 31, V. 1/2).

Die beiden einzigen mittelalterlichen Belege von Knecht und Magd finden sich in *H. Botes Totentanz*, der diese Untertanen recht negativ zeichnet:

„du denstmaget [...] hastu dyne husfrewen nicht bestolen“.

Der Wappenträger schließlich ist nur im *Mittelrheinischen Totentanz* belegt.

Eine Auflistung der Stände ergibt folgendes Bild:

Bauer	(13)	Reiter	(6)
		Bote	(4)
		Koch	(4)
		Krämer	(1)
		Knecht	(1)
		Wappenträger	(1)
		Bäuerin	(1)
		Magd	(1)

Es dürfte deutlich sein, daß von den Vertretern der sozialen Schicht der Untertanen allein der Bauer fest zur Ständereihe des mittelalterlichen Totentanzes zählt. Die anderen Figuren müssen als Versuch, den Todesreigen um Mitglieder des ‚gemeinen Volkes‘ zu erweitern, verstanden werden, da der mittelalterliche Totentanz alle Menschen, alle „state der werlt“ (*Der doten dantz mit figuren*) umfassen wollte. In vielen Texten erscheint aus diesem Grunde eine Gruppe ungenannter Stände am Ende des Todesreigen, an die sich der Tod bzw. der Prediger wendet, um zu verdeutlichen, daß der Totentanz alle Menschen angeht.

II.1.5 Außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung stehende Personen

Dieses Streben nach Totalität in der Abbildung der gesamten mittelalterlichen Lebenswelt bedingte auch die Aufnahme außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung stehender Personen (siehe Abbildungsanhang, Abb. 20).

Hier ist es die Figur des Einsiedlers (10), der in fast allen Totentänzen des Mittelalters auftritt⁷⁵. In der durchgängig positiven Zeichnung und Einschätzung des Einsiedlers spiegelt sich das traditionelle monastische Ideal der Weltflucht. Der Klausner praktiziert eine den Eitelkeiten der Welt abgewandte Lebensführung, die gerade auch den nach weltlichen Gütern strebenden Figuren – vor allem der Obrigkeit – als positives Exempel dienen mochte:

„Klusenaer [...] Di hort dat hemmelske rik“
(*Lübecker Totentanz von 1463*, V. 332 u. V. 342).

Demgegenüber werden zwei weitere Gruppen dieses Personenkreises, Juden und Heiden, äußerst negativ beurteilt, wobei gerade auch die Charakteristika der Anders- bzw. ‚Ungläubigkeit‘ diesen Gruppen die gesellschaftlichen Zugehörigkeit verwehrt. Die Figur des Juden (4) kommt in der Groß- und Kleinbaseler Malerei, in Bern und im *Totentanz H. Botes* vor. Ihm wird von der Position des christlichen Glaubens her der ‚Messiasmord‘ und unter dem Aspekt mittelalterlicher Lebenswirklichkeit Wucher vorgeworfen. Die Totentanztexte belegen recht nachdrücklich die selbstgerechte und verdammende Haltung gegenüber den jüdischen Bevölkerungsgruppen, die sich auch immer wieder in Pogromen entlud:

„Ir juden und ir vnglößigen Hund“
(*Berner Totentanz*),

„du snöde jodde [...] vnd alle dejenne de myt dem jodden wokerie driuen“
(*Botes Totentanz*).

Auch die Figur des Heiden (3) und der Heidin (2), in den Baseler Malereien und bei Bote vertreten, die den mittelalterlichen Europäern v. a. als Angreifer in Spanien und als ‚unrechtmäßige Besetzer‘ des Heiligen Landes vertraut waren, werden ob ihres „Unglaubens“ beschimpft:

„Komm falscher Hund vnd gottlosz Mann/
Dein Abgott dir nicht helffen kan/
Den Teuffel hast für GOtt geehrt“
(*Großbaseler Totentanz*, V. 265-67).

Auch die Aufnahme von Juden und Heiden in den mittelalterlichen Totentanz entstand aus dem Bestreben, alle Welt – das sind im abendländisch-christlichen Mittelalter ‚Juden, Christen, Heiden‘ – im Todesreigen abzubilden und zu vereinen, um den universalen Anspruch der Dichtung, begründet in der Sterblichkeit, und damit die Gleichheit aller, zum Ausdruck zu bringen.

Der Wucherer (8) gehört aufgrund der Figurenkennzeichnung durch die negativ bewertete Tätigkeit des Geldverleihens keiner der bisher angeführten ge-

⁷⁵ Er fehlt im *Augsburger Totentanz*, im *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz*, im *Berliner Text* und im *Nordböhmischen Totentanz*.

sellschaftlichen Gruppierungen („société“) an⁷⁶. In vielen Fällen ist er mit der Figur des Juden gleichzusetzen, so daß die Zuordnung des Wucherers auch von daher zu den außerhalb der Gesellschaft stehenden Personenkreisen angemessen erscheint⁷⁷.

„O wucherer [...]
Vmb golt vnd silber hastu gegeben
Dyn lib sele vnd ewiges leben“
(*Der doten dantz mit figuren*, Str. XVIII, V. 7/8).

Auch der *Narr*, sechsmal, v. a. in der oberdeutschen Tradition, bezeugt⁷⁸, steht außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung.

„Wolauß Heyne du must jetzt springen/ [...]
Dein Kolben magst jetzt wol lan bleiben“
(*Großbaseler Totentanz*, V. 232, 235).

Zwei – allerdings späte – Totentanzdarstellungen (Berner Totentanz, Kientzheimer Totentanz) stellen den *Maler* an das Ende des Todesreigen: Auch der Schöpfer des Kunstwerks wird vom Tod geholt.

„Manuel, aller welt figur
Hastu gemalt an dise mur“
(*Berner Totentanz*),

„O moler, liebster maler myn [...]
du must och myn gsell syn“
(*Kientzheimer Totentanz*)⁷⁹.

Trotz seiner engen Affinität zum Tanz tritt der *Spielmann* (3) innerhalb der Ständereihe lediglich in der *Danse macabre* sowie in den Baseler Malereien auf⁸⁰:

„WAs wölln wir für ein Tántzle haben/
Den Bettler oder schwartzten Knaben/

⁷⁶ KOLLER, Totentanztextem, S. 181, führt die Figur des Wucherers in der Gruppierung ‚humanité‘ und kennzeichnet sie durch das Merkmal ‚sündhaft‘.

⁷⁷ Vgl. den oben angeführten Textauszug aus *Botes Totentanz* zur Figur des Juden.

⁷⁸ Von niederdeutschen Textzeugen überliefert nur der Lübecker Druck von 1520 die Figur des Narren: „Hyntze sychelenfyst van geckeshusen“ (V. 309).

⁷⁹ Zitiert nach KOLLER, Totentanztextem, S. 136f. Die Nennung des Schöpfers der jeweiligen Totentanzmalerei bezeugt das Auffassen der Darstellung als Kunstwerk. Für beide Artes-Figuren, Schreiber (Autor) und Maler, gilt, daß erst in der Neuzeit Totentänze als Schöpfungen einzelner Künstler Berühmtheit erlangten: angefangen bei Hans Holbein d. J., Matthäus Merian d. Ä. über Alfred Rethel bis hin zu HAP Grieshaber.

⁸⁰ Der *Lübecker Totentanz von 1489* nennt unter der Figur des Handwerkers einen „spelman efte ein piper“ (V. 1095). Auch der Lübecker Druck von 1520 greift die Spielmannsmotivik auf: „Myt lichten synnen bungen vnde pipen“ (V. 319), weist sie aber explizit dem *Narren* zu.

Mein Kirbehans/Spiel wår nicht gantz/
Wårst du auch nicht an diesem Tantz“
(*Großbaseler Totentanz*, V. 201-4).

Diese auffallende Unterrepräsentanz könnte darin begründet liegen, „daß in vielen Texten der Tod/Tote (auch bildlich) als Spielmann dargestellt ist“⁸¹.

Vor allem in der oberdeutschen Texttradition überliefert sind die Figuren *Krüppel* (3) und *Blinder* (2)⁸². Die *Danse macabre* zeigt bei der Person des Wucherers einen ‚pour homme‘, der v. a. die Habgier des Geldverleihers demonstrieren soll, zugleich aber auch die Bettler in den Totentanz einführt.

Der *Mittelrheinische Totentanz* präsentiert ebenso wie der von ihm abhängige Textzeuge aus Nordböhmen die Figur des *Spielers*:

„Ach got ich han nyemandes gestolen syn güit
Noch hynderclafft als mancher düt
Spyelen ist doch gantz gemeyn
Den paffen vnd vns nyt alleyn.
Ist ys sunde des ich nyt en wist“
(*Der doten dantz mit figuren*, Str. XXIV, V. 9-13).

Darüber hinaus führt der *Mittelrheinische Totentanz* als einziger Textzeuge die Figuren *Räuber* (1) und *Dieb* (1)⁸³.

„O du dieplicher diep du haist myt dym stelen
Verdient daz man dich an dyn kelen
Lange sollt han gehangen“
(*Der doten dantz mit figuren*, Str. XXV, V. 1-3).

Vor dem Hintergrund der sozialgeschichtlichen Wirklichkeit dürfte die Aufnahme dieser außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung stehenden Personen als das Bestreben verstanden werden, ein Gegengewicht zu den – aufgrund ihrer politischen Macht – massiv auftretenden Vertretern der geistlichen und weltlichen Obrigkeit zu setzen, das der realen Verteilung im Sozialgefüge eher entsprach, in dem Arme, Kranke etc. in recht großer Zahl vorkamen. Zugleich verdeutlicht gerade diese außerhalb der Gesellschaft in einem negativen Bewertungszusammenhang stehende Figurengruppe die durch den Tod bedingte elementare Gleichheit der Menschen und stützt damit den Allgemeingültigkeitsanspruch der Dichtung.

Die letzte Figur des mittelalterlichen Totentanzes, die ebenfalls keinem gesellschaftlichen Stand zugeordnet werden kann und als Figur im Totentanz allein über

⁸¹ KOLLER, Totentanztextem, S. 141.

⁸² KOLLER, ebd., S. 193f., führt diese Figuren in der Gruppierung ‚humanité‘ unter dem Merkmal ‚krank‘.

⁸³ KOLLER, ebd., S. 182, 184, 185, führt Spieler, Räuber und Dieb in der Gruppierung ‚humanité‘ mit dem Merkmal ‚sündhaft‘.

ihr ‚Alter‘ definiert wird, ist das Kind (11)⁸⁴ (siehe Abbildungsanhang, Abb. 18, 23). In vielen Fällen ist es gemeinsam mit seiner Mutter oder Amme (7)⁸⁵ dargestellt. Auch bildet das Kind, am Ende der sozialen Hierarchie stehend⁸⁶, häufig den Abschluß des Todesreigens. Die Figur des Kindes wird in allen Textzeugen durchgängig positiv bewertet. Aufgrund seines geringen Alters gilt es als sündenfrei, ihm ist der Platz im Himmel sicher. So kann das Kind im Totentanz auch keine begangenen Sünden bejammern, vielmehr klagt es:

„Awe liebe muter meyn
Eyn swartzer man zeut mich do hyn
Wy wiltu mich nw vorlan
Nw muß ich tantzen vnd kan noch nicht gan“
(*Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz*, V. 219-22),

„A.A.a. ich enkan noch nit sprechen
Hüde geborn hüde müsz ich auffbrechen“
(*Der doten dantz mit figuren*, Str. XXII, V. 9/10).

Eine systematische Auflistung dieser außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung stehenden Figuren ergibt folgendes Bild:

Kind	(11)	Narr	(6)
Einsiedler	(10)	Jude	(4)
Wucherer	(8)	Heide	(3)
		Krüppel	(3)
		Spielmann	(3)
		Blinder	(2)
		Maler	(2)
		Spieler	(2)
		Räuber	(1)
		Dieb	(1)
		„pour homme“	(1)
		Amme	(7)
		Heidin	(2)

⁸⁴ Das Kind fehlt in den Texten von Augsburg, Berlin und Nordböhmen.

⁸⁵ Die Mutter bzw. Amme beim Kind erscheint im *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz*, in den beiden Baseler Texten, in den Lübecker Drucken von 1489 und 1520 sowie in *Botes Totentanz* und der Berner Malerei.

⁸⁶ Zur Stellung des Kindes vgl. K. ARNOLD, Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Renaissance. Beiträge und Texte zur Geschichte der Kindheit. Paderborn 1980; DERS., Die Einstellung zum Kind im Mittelalter. In: B. HERRMANN (Hg.), Mensch und Umwelt im Mittelalter. Darmstadt 1986, S. 53-64.

Zum Abschluß dieses ersten Kapitels soll ein tabellarischer Überblick über das Figureninventar der mittelalterlichen Totentänze gegeben werden⁸⁷.

geistliche Hierarchie	weltliche Obrigkeit	Dritter Stand	Untertanen	außerhalb der Gesellschaft stehende Personen
Kardinal (14)				
Bischof (14)				
Papst (13)	Kaiser (13)		Bauer (13)	
	König (13)			
	Herzog (13)			
	Ritter (13)			
Abt (12)				
Domherr (12)				
Arzt (12)				
Mönch (10)	Kaiserin (10)	Kaufmann (10)		Kind (11)
Pfarrer (9)	Edelmann (9)	Jungfrau (9)		Einsiedler (10)
Nonne/Äbtissin (9)	Graf (9)			
Jurist (8)		Handwerker (8)		Wucherer (8)
		Bürger (7)		Amme/Mutter (7)
		Jüngling (7)		
		Bürgermeister (6)	Reiter (6)	Narr (6)
Kreuzritter (5)		Schreiber (4)	Bote (4)	Jude (4)
Begine (5)	Schultheiß (4)		Koch (4)	
Patriarch (4)	Vogt (4)			
Kaplan (4)	Edelfrau (4)			
Gelehrter (4)	Königin (3)	Ratsherr (3)		Spielmann (3)
Erzbischof (3)		Bürgerin (3)		Heide (3)
Offizial (3)				Krüppel (3)
				Maler (2)
Küster (2)	Herogin (2)	Wirt (2)		Blinder (2)
Student (2)				Spieler (2)
				Heidin (2)
				Räuber (1)
Werkmeister (1)	Höfiling (1)	Apotheker (1)	Krämer (1)	Dieb (1)
	Gräfin (1)	Wirtin (1)	Knecht (1)	„pour homme“ (1)
	Rittersfrau (1)		Wappenträger (1)	
			Bauerin (1)	
			Magd (1)	

⁸⁷ Die Anordnung der Ständevertreter in der Tabelle richtet sich in der Senkrechten nach der

Die Ständereihe als konstitutives Gattungselement vermittelt im Zusammenwirken mit der Todesfigur ein Spektrum miteinander verknüpfter Botschaften, die Intention und Wirkung des Totentanzes im zeitgenössischen Kontext entfalten:

1. Als Anknüpfungspunkt der moralisierend-unterweisenden Paränese, die zu Buße und Umkehr in eine gottwohlgefällige Lebensführung auffordert, dient die *Vergänglichkeitsmotivik*. Sie wird in der textimmanenten, fiktiven Wirklichkeit des Totentanzes als (Aufforderung zum) Tanz der einzelnen Ständevertreter, die sich zum Zeitpunkt der Handlung ‚in statu moriendi‘ befinden, mit dem personifizierten Tod vorgestellt. In immer neuen Einzelszenen wird das Grundthema des Totentanzes variiert: Ein Mensch wird vom Tod zum Sterben ‚geholt‘ und vergegenwärtigt sein Leben, wehrt sich gegen den Tod, erkennt Fehler, bittet um Vergebung seiner Sünden. Diese verschiedenen Paradigmen menschlichen Lebens und Sterbens, die fiktiv eine zukünftige, jedem Menschen gewisse Grenzsituation abbilden, sollen den Betrachter oder Leser anregen, seiner eigenen Sterblichkeit eingedenk zu sein und von dieser ‚tödlichen Gewißheit‘ her sein Leben neu – in gottgefälliger Weise – auszurichten. Dabei bleibt zwar grundsätzlich der appellative Charakter der Bußpredigt, als die der Totentanz fungiert, erhalten, doch wird zugleich, wie beispielsweise auch in der Ständerevue der geistlichen Spiele, ein entscheidender Perspektivenwechsel vorgenommen: „Der in der Predigt Angesprochene wird zum Sprechenden“⁸⁸ – das Identifikationsangebot des Totentanzes, das über die einzelnen Ständevertreter den Rezipienten angeboten wird, ist ungleich größer als in der von außen an sie herangetragenen Predigt. Die dramatische Auseinandersetzung zwischen den sterbenden Menschen und dem Tod im Totentanz gewinnt für den Betrachter antizipatorischen bzw. potentiell denkbaren Charakter, weil er die Situation vor der Erfahrung seines eigenen Lebens für sich neu gestalten und durchspielen kann, zumindest bei der Rezeption des Textes seine eigene Lebensgeschichte in seine Gestaltung und Deutung der dargestellten Situation einfließen läßt⁸⁹. Vor diesem Hintergrund können ihn auch die Verfehlungen, die anderen Ständen als dem seinen vor-

Beleghäufigkeit; die weiblichen Figuren folgen auf die männlichen. Der obere Block repräsentiert den Figurenstamm des mittelalterlichen Totentanzes, die Figuren im unteren Bereich bilden mögliche Erweiterungen.

⁸⁸ S. GROSSE, Zur Ständekritik in den geistlichen Spielen des späten Mittelalters. In: ZfdPh 86 (1967) Sonderheft, S. 63-79; hier S. 74.

⁸⁹ Vgl. dazu W. ISER, ‚Die Appellstruktur der Texte‘; ‚Der Lesevorgang‘. In: R. WARNING (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1979, S. 228-252; S. 253-276; U. ECO, Das offene Kunstwerk. Frankfurt/M. 1973.

geworfen werden, betroffen machen: „Sie sind die verschiedenen Spielarten des Jedermann, der im Publikum sitzt und angesprochen werden soll“⁹⁰.

2. Darüber hinaus kommt der Ständereihe auch die Aufgabe zu, die Verantwortung des einzelnen und das Zusammenwirken aller für die Gemeinschaft zu verdeutlichen. Die Kirche verstand „es als ihre Aufgabe, das ganze irdische Leben zu umfassen und zum Heil zu führen. Alle soll[t]en deshalb die Reden auch für die anderen Stände hören, um den umfassenden Heilsanspruch, die Vielfalt der Wege Gottes zu erfahren“⁹¹. „Les Danses macabres ont, je pense, contribué à former l'opinion, non seulement sur le sens qu'il convenait de donner à la vie chrétienne, mais aussi sur l'organisation et le but de la société“⁹².
3. Schließlich ist über die in der Struktur der Totentänze vermittelte und intendierte Reflexion des eigenen Lebens auch auf den unterhaltend-erbaulichen Charakter der Totentänze als Kunstwerke zu verweisen. So ist die Auswahl der Figuren zwar durch die gesellschaftliche Wirklichkeit vorgegeben, doch läßt sich beispielsweise eine deutliche Überrepräsentanz der höheren Stände, die nicht unbedingt zum aktuellen Rezipientenkreis der einzelnen Totentänze gehörten, feststellen. Diese, den tatsächlichen Gegebenheiten nicht entsprechende Gewichtung mag aus der ursprünglichen Intention der in Bettelordenskreisen verfaßten Dichtungen stammen, deren Adressaten tatsächlich möglicherweise in erster Linie der kritikwürdige Adel und hohe Klerus waren. Die Popularität der Malereien und gedruckten Totentänze läßt jedoch darauf schließen, daß grundsätzlich die Differenz zwischen intendierten Rezipienten und impliziten, d. h. im Text beschuldigten Sündern die Aktivierung eines literarisch-ästhetischen Interesses ermöglichte, das über „Belehrung, Erziehung zur Heiligkeit, Erbauung und Vergewisserung des Heilsweges“⁹³ hinaus angeregt wurde. „Das Lektüre-Interesse bei Texten, die

⁹⁰ S. GROSSE, Zur Ständekritik in den geistlichen Spielen des späten Mittelalters. In: ZfdPh 86 (1967) S. 63-79; hier S. 74.

⁹¹ MERTENS, ‚Der implizierte Sünder‘. Prediger, Hörer und Leser in Predigten des 14. Jahrhunderts. Mit einer Textpublikation aus den ‚Berliner Predigten‘. In: W. HAUG / T. R. JACKSON / J. JANOTA (Hgg.), Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts. Dubliner Colloquium 1981. Heidelberg 1983, S. 76-114 (im folgenden: MERTENS, Der implizierte Sünder) hier: S. 82.

⁹² CORVISIER, La représentation, S. 493.

⁹³ V. MERTENS, Der implizierte Sünder, S. 90. Mertens versucht in seiner Arbeit, „Kategorien der Leserschaft, wie sie v. a. von WOLFGANG ISER entwickelt wurden (Der implizite Leser. München 1972, und Der Akt des Lesens. München 1976) auf die Eigenart der Predigtüberlieferung des Mittelalters“ (S. 76) zu übertragen. Er zeigt auf, daß zwischen den in den Predigten implizierten Sündern (entweder Laien oder Geistliche) und den intendierten Lesern/Besitzern (Geistliche oder Laien) ein umgekehrtes Verhältnis bestehen kann. D. h. implizierte Sünder und Leser sind nicht identisch, die Lektüre kann nicht direkt auf die eigene Lebenssituation bezogen werden, sondern weist auch einen ‚unterhaltenden‘ Charakter auf, der bereits in der Anlage der Texte grundgelegt sein kann. Die von Mertens in den mittelalterlichen Predigtsammlungen aufgewiesenen „verschiedenen

sich nicht unmittelbar zu unserer Lebenssituation verhalten [...] hat als [...] – im weitesten Sinn – literarisch-ästhetisch zu gelten. Die Differenz zwischen den impliziten Leserrollen und unserer eigenen lebenssprachlichen Realität ist das vielleicht wichtigste Kennzeichen literarisch rezipierbarer Texte: die Leerstellen, die unsere Imagination zu füllen aufgerufen ist, sei es durch Reflexion über gesellschaftliche oder literarische Rollen oder Rollenmöglichkeiten, sei es zur Erfahrung von Defiziten in der eigenen persönlichen oder gesellschaftlichen Situation. Die Komplexität der in einem Text eingezeichneten Leserrollen, ihr Spannungsverhältnis zueinander, ermöglicht dies und eröffnet auch einem Gebrauchswerk den literarisch-ästhetischen Rezeptionshorizont: das gilt für unsere Predigten⁹⁴, und es gilt ebenso für den künstlerisch-literarischen Totentanz.

Die Ständereihe als Gesamtes vermittelt weitere grundlegende Aussagen des Totentanzes:

1. Sie repräsentiert die menschliche Gesellschaftsordnung der spätmittelalterlichen Lebenswelt und zielt damit ab auf eine Totalität der Darstellung. Im Totentanz spiegelt sich die gesamte soziale Hierarchie, folglich will der Totentanz auch alle Mitglieder der Gesellschaft ansprechen: Die Botschaft des Totentanzes betrifft somit alle Menschen; sie hat jedem einzelnen – über die jeweiligen Ständerepräsentanten – etwas zu sagen; zugleich betrifft sie die Sozietät als Gesamtes, ihre Ordnungsmechanismen und ihre Lebensqualität, und sie erhebt den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit.
2. Zum anderen vereint der Totentanz, gegen die mittelalterliche Tanzordnung und v. a. gegen reale Ungleichheitserfahrungen und gesellschaftspolitische Auseinandersetzungen, alle gesellschaftlichen Ränge, Bettler und Könige, im gemeinsamen Reigen. Damit hebt die Imagination des Totentanzes als ein antizipatorischer Entwurf die herrschenden gesellschaftlichen Plausibilitäten auf. Die alltägliche Ungleichheitserfahrung der Mehrzahl der Mitglieder einer Sozietät wird im Totentanz als Drohung an die Mächtigen praktisch ins Gegenteil verkehrt: Spätestens im Tod sind alle Menschen gleich; die Kreatürlichkeit des Menschen bedingt eine elementare Gleichheit aller Lebenden, die letztlich stärker ist als alle weltliche Macht.
3. Zugleich spielt in die Ständerevue der alte *Contemptus mundi*-Gedanke hinein: Alle weltliche Macht und Ehre, deren Verlust die Mächtigen so bitterlich beklagen, sind trügerischer Schein angesichts der alles relativierenden Faktizität des Todes. Gerade deshalb trifft die hohen Würdenträger auch der Vorwurf, in ihrer Verblendung des Todes nicht gedacht zu haben, sondern weltlicher

aktualisierbaren Rezeptionskontexte“ (S. 91) eröffnen auch einen möglichen Aspekt der Rezeption und Wirkung der Totentänze im zeitgenössischen Kontext.

⁹⁴ MERTENS, ebd., S. 91.

Eitelkeit nachgejagt zu sein. Demgegenüber werden bestimmte geistliche Vertreter(innen), allen voran der Eremit, der allen irdischen Genüssen entsagte, in den Totentänzen positiv gezeichnet.

Die hierarchische Abstufung der Ständereihe im Totentanz deutet auf mehrere Aussageabsichten der Dichtung. Zunächst ist anzumerken, daß es sich bei dieser festen Reihenfolge, orientiert an der bestehenden Hierarchie, um ein gestalterisches Strukturelement handelt. Darüber hinaus verdeutlicht die der Wirklichkeit weitestgehend entsprechende Abfolge ein grundsätzliches Akzeptieren der bestehenden Ordnung. Die hierarchische Gliederung intendiert eine Stabilisierung des bestehenden Ordnungsgefüges. Die Gleichheitsforderung des Totentanzes zielt auf das Einhalten der gesellschaftlichen Pflichten, wobei nach mittelalterlichem Verständnis mit der Bedeutung des gesellschaftlichen Standes auch die daran geknüpfte Verantwortung zunimmt. Wenn jeder seinem Stande gemäß, d. h. mit den damit verbundenen Pflichten, lebte, wäre die Welt nicht ‚verkehrt‘, von ‚Narren‘ bevölkert. Die in den Ständelehren vorgegebene, in Bußpredigten und literarischen Ständedidaxen popularisierte, hierarchische Auffassung der Gesellschaft steht also auch (noch) hinter der Ständereihe des Totentanzes im ausgehenden Mittelalter: So hart die Vorhaltungen gerade mächtigen Vertretern der geistlichen und weltlichen Obrigkeit gegenüber auch sein mögen, es ist immer die Kritik am einzelnen, in Sünden verstrickten Repräsentanten der an sich guten Gesellschaft. Die gesamte Sozialordnung als Teil der göttlichen Schöpfung, wird in ihrer ganzen, durchaus wahrgenommenen Härte nicht hinterfragt. Sie ist der Stoff für die christliche Vollendung des einzelnen in und an der Gemeinschaft. Dabei ist es kein Zufall, daß der Maßstab, an dem der Mensch gemessen wird, der Stand und die daran geknüpften Rechte und Pflichten sind. Der einzelne, in seiner Zuordnung zu Gott als Individuum anerkannt, wird bewertet an dem, was ihm von seiner sozialen Stellung her obliegt, weil diese seine Möglichkeiten in der Vielfalt der Heilswege Gottes enthält. Der Totentanz in der Tradition der didaktischen Literatur mißt den einzelnen an Sein und Sollen des von ihm eingenommenen gesellschaftlichen Standes. „C'est le refus d'une société moderne qui est en formation et la réaffirmation du caractère divin de la société d'ordres [...] On peut en déduire que la mobilité sociale n'est pas souhaitée“⁹⁵.

II.2 Die Auffassungen vom Tode und seine allegorischen Darstellungen

Ein weiteres konstitutives Gattungselement des Totentanzes bildet die Figur des Todes. Dieser tritt personifiziert, in Gestalt eines verwesenden Leichnams, als Schnitter, Reiter, Jäger, Musikant oder Tänzer in den Todesreigen auf und fordert die sterbenden Menschen zum Tanz. Im folgenden soll die Entwicklung dieser

⁹⁵ A. CORVISIER, *La représentation*, S. 527.

allegorischen Todesgestalt und ihrer Konnotationen im zeitgenössischen Kontext aufgezeigt werden, um die Funktion und Wirkung dieses Gestaltungselements im mittelalterlichen Totentanz zu analysieren.

Die Auseinandersetzung mit dem Tode als dem absoluten Ende jeglicher Existenz prägte zu allen Zeiten und in allen Kulturen die religiös-philosophischen Reflexionen der Menschen und regte sie zu bildnerischen Ausgestaltungen dieses Mysteriums an⁹⁶. Die antike abendländische Vorstellungswelt der Griechen und Römer brachte verschiedene, z. T. nebeneinander existierende Auffassungen vom Tode hervor. Als Aufenthaltsort der Verstorbenen galt ein unterirdisches Schattenreich, aus dem es keine Wiederkehr in die Welt der Lebenden gab. „Nach dem ‚Exitus‘, dem Ausgang aus dieser Welt, gelangte man, von Hermes geleitet und von dem Fährmann Charon über den Fluß der Unterwelt – den Styx – gesetzt, in den Tartaros oder Orkus [...] in dem die Seelen der Verstorbenen ihr wesenloses Schattendasein führten“⁹⁷. Basierend auf dem platonischen Dualismus von Seele und Leib, der annimmt, die Seele eines Verstorbenen gehe nach einem ruhenden Übergangsstadium in einen neuen Körper ein, entwickelte sich eine freundliche Auffassung vom Tode und seine Darstellung in der Allegorie⁹⁸: Thanatos, der Tod bzw. die Todesgottheit, erscheint in der Literatur ebenso wie in der gegenständlichen Kunst als bärtiger alter Mann⁹⁹, häufiger jedoch als jugendlicher Genius¹⁰⁰. Er gilt als Zwillingbruder von Hypnos, dem Spender des Schlafes. Beider Symbol ist die Fackel, doch während der helle Hypnos diese als Zeichen des fortdauernden Lebens hoch erhebt, trägt der dunkle Thanatos die Fackel gesenkt und bringt den Tod. „Den Thanatos finden wir bei Homer als Bruder des Schlafes aufgefaßt, nicht als eine Personifizierung des Sterbens, sondern der ewigen Ruhe, die freundlichste Auffassung des Todes [...] Er ist ein Todesgenius, der die geschiedene Seele zu

⁹⁶ Vgl. dazu J. CHORON, *Der Tod im abendländischen Denken*. Stuttgart 1967; G. CONDRAU, *Der Mensch und sein Tod. certa moriendi condicio*. Zürich/Einsiedeln 1984.

⁹⁷ R. H. SCHMITZ, *Entstehung und Entwicklung der Gestalt des Todes und ihrer Symbolik bis zu den heutigen Totentänzen*. In: *Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter. Eine Ausstellung des Kreises Unna*. Unna 1982, S. 9-27 (im folgenden: SCHMITZ, *Entwicklung der Gestalt des Todes*) hier: S. 9.

⁹⁸ Vgl. dazu SCHMITZ, ebd., S. 9f.; K. WOLBERT, ‚Et in Arcadia ego‘. Ein Streifzug durch die Ikonographie des Todes. In: *Memento Mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Ausstellungskatalog, hg. v. Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Darmstadt 1984, S. 22-36 (im folgenden: WOLBERT, ‚Et in Arcadia ego‘).

⁹⁹ Vgl. WOLBERT, ebd., S. 24.

¹⁰⁰ Vgl. dazu die zahlreich angeführten Text- und Bildnachweise in der grundlegenden Darstellung von G. E. LESSING, *Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung* (1769). In: G. E. LESSING, *Werke*. Hg. v. P. STAPF. Bd. 2. Kritische Schriften. München 1972, S. 1134-1179 (im folgenden: LESSING, *Wie die Alten den Tod gebildet*); vgl. ebenso: J. E. WESSELY, *Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst*. Leipzig 1876; H. KNIRIM, *Vom Todesgenius zum Tod in weiblicher Gestalt. Ein Aspekt der Todesikonographie im 19. Jahrhundert*. In: *Bilder und Tänze des Todes*. Unna 1982, S. 86-96.

schöneren Gegenden begleitet“¹⁰¹. Doch wird Thanatos auch, etwa von Hesiod und anderen, „als unbarmherzige Schicksalsmacht geschildert, die sogar die Götter fürchten“¹⁰². Daneben gab es die Keres, weibliche Personifikationen des Todes, Todesgöttinnen, die das plötzliche und unerwünschte, unwillige Sterben symbolisieren. „Unter Ker versteht er [Homer] die Notwendigkeit zu sterben, die öfters traurig werden kann; einen frühzeitigen, gewaltsamen, schmachlichen, ungelegenen Tod: unter Thanatos aber den natürlichen Tod, vor dem keine Ker vorhergeht; oder den Zustand des Totseins, ohne alle Rücksicht auf die vorhergegangene Ker. Auch die Römer machten einen Unterschied zwischen Lethum und Mors [...] Der Arten des Sterbens sind unendliche: aber es ist nur ein Tod. Folglich würde Lethum dem griechischen Ker, und Mors dem Thanatos eigentlich entsprochen haben“¹⁰³. Weiterhin kannte die Welt der griechisch-römischen Antike Skelettdarstellungen, in denen die ‚Larvae‘, die abgeschiedenen Seelen verstorbener Menschen, symbolisiert wurden. „Larva hieß [...] dasjenige Gerippe, welches bei feierlichen Gastmahlen mit auf der Tafel erschien, um zu einem desto eifertigeren Genuß des Lebens zu ermuntern“¹⁰⁴. Vor allem die Epikureer, von der Endgültigkeit des Todes und somit der absoluten Endlichkeit menschlicher Existenz überzeugt, bevorzugten diese Skelettdarstellungen als Aufforderungen zum Lebensgenuß im Hier und Jetzt, dem ‚Carpe diem‘¹⁰⁵. „Der Tod wurde in stoischem Gleichmut als unvermeidliche Tatsache hingenommen, zugleich aber lenkte man den Blick von ihm weg auf die Freuden des Daseins“¹⁰⁶. Daneben entwickelte sich die¹⁰⁷ Auffassung, daß in der Unvergänglichkeit von Literatur und Kunst jener anzustrebende unsterbliche Ruhm begründet liege, der die Hinfälligkeit der menschlichen Existenz zu überdauern vermag¹⁰⁸.

¹⁰¹ BREEDE, Lateinische und deutschsprachliche Totentänze, S. 10.

¹⁰² KNIRIM, Vom Todesgenius zum Tod in weiblicher Gestalt. In: Bilder und Tänze des Todes. Unna 1982, S. 86-96; hier: S. 87.

¹⁰³ LESSING, Wie die Alten den Tod gebildet, S. 1167; vgl. auch BREEDE, Lateinische und deutschsprachliche Totentänze, S. 10f.

¹⁰⁴ LESSING, ebd., S. 1172; vgl. auch SCHMITZ, Entwicklung der Gestalt des Todes, S. 9; R. HELM, Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze. Straßburg 1928 (im folgenden: HELM, Skelett- und Todesdarstellungen).

¹⁰⁵ Zwar ist diese Todessymbolik und die daran geknüpfte Aufforderung ‚Nutze den Tag‘ auch im ausgehenden Mittelalter anzutreffen, doch bestehen keinerlei Beziehungen zu den antiken Vorstellungen. Auch enthält das mittelalterliche ‚Carpe diem‘ häufig den Charakter einer stark moralisierenden Mahnung zur Sühne, während die epikuräische Auffassung den Lebensgenuß empfiehlt. Vgl. dazu auch SCHMITZ, ebd.

¹⁰⁶ WOLBERT, ‚Et in Arcadia ego‘, S. 24.

¹⁰⁷ – im Zeitalter von Humanismus und Renaissance stark wiederbelebte –.

¹⁰⁸ „In seiner leiblichen Existenz ist der Mensch auch in der Auffassung der antiken Denker eben nur Staub und ein flüchtiger Schatten [...] Das ewige Überleben des Ruhms wurde daher im Selbstverständnis als Wert über das körperliche Ableben gestellt, zumindest auf imaginäre Weise glaubte man den Tod damit besiegt zu haben“. WOLBERT, ‚Et in Arcadia ego‘, S. 23f.

Auch die germanische Mythologie kannte Totengottheiten, die in die Welt der Menschen hineinwirkten. Hel, die Beherrscherin der Unterwelt, bereitete den Seelen der Verstorbenen eine Wohnstatt, die ebenfalls ‚Hel‘ genannt wurde¹⁰⁹. „In ihrem Heim nimmt Hel die Gestorbenen auf; mit dem Akt des Sterbens hat sie nichts zu tun, sie ist es nicht, die die Menschen umbringt. Die Seelen der Gestorbenen begeben sich freiwillig zu ihr; wenn sie sie empfangen hat, ist sie aber unbittlich, sie läßt nie eine Seele wieder frei“¹¹⁰. Die Seelen der auf dem Meer umgekommenen Menschen finden in ähnlicher Weise Aufnahme in dem unterseeischen Reich der Ran, während die Seelen der im ruhmreichen Kampf Gefallenen von den Todesbotinnen Odins, den Walküren, nach Walhall, einer prachtvollen Unterwelt geleitet werden¹¹¹.

Der Einfluß der griechisch-römischen Antike auf die christlichen Todesauffassungen läßt sich nur sehr begrenzt, beispielsweise in der Vorstellung eines vollkommenen Ruhezustandes der Seelen der Verstorbenen, aufzeigen. Doch entwickelten die Kirchenlehrer des ersten christlichen Jahrtausends eine weitestgehend eigenständige Todesvorstellung, wobei allerdings in die alltägliche Praxis der Grabriten sicherlich auch tradierte ‚heidnische‘ Elemente eingeflossen sind.

II.2.1 Die spätmittelalterlichen christlichen Auffassungen vom Tode und seine allegorischen Darstellungen

Die ersten Jahrhunderte der Christenheit waren, wie bereits aufgezeigt¹¹², hauptsächlich von der gläubigen Erwartung einer allgemeinen Auferstehung der auf Christus Jesus Getauften und ihrer zukünftigen Teilhabe am himmlischen Paradies geprägt¹¹³. Grundlage dieser Überzeugung war die christliche Auffassung von der Überwindung des geistlichen Todes, der Verdammnis, durch den Sühnetod Jesu, der allen Gläubigen die Hoffnung auf ein zweites, ewiges Leben eröffnet hatte. Man wähte die Verstorbenen in einem vollkommenen Ruhezustand, dem ‚interim

¹⁰⁹ Vgl. dazu F. KLUGE, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin ²¹1975, S. 314: „Hölle f. mhd. ‚helle‘, ahd. ‚hell(i)a‘, asächs. ‚hellja‘ [...] anord. ‚hel‘ [...] Bezeichnung der christlichen Unterwelt. Daneben zeigt anord. ‚Hel‘ als Name der Totengöttin, daß das vorausliegende Femininum auch schon für die vorchristliche Unterwelt der Germanen galt, deren Bezeichnung das Christentum umdeutete“.

¹¹⁰ BREEDE, Lateinische und deutschsprachliche Totentänze, S. 12.

¹¹¹ Vgl. dazu J. GRIMM, Deutsche Mythologie. Göttingen (1835) Neudruck 1953. Bd. 1, S. 133ff.

¹¹² Siehe oben, Pkt. I.3.3.1: „Die Entwicklung der theologisch-theoretischen Auseinandersetzung mit dem Tode“.

¹¹³ Wenn in folgenden stichpunktartig auf die unter Pkt. I.3.3.1 ausführlich dargestellte Genese der abstrakten christlichen Todesvorstellungen Bezug genommen werden muß, so geschieht dies, um die parallel verlaufende Entwicklung der theologischen Konzeptionen von Tod und Jenseits, der volkstümlichen religiösen Vorstellungswelt sowie der Ausbildung einer allegorischen Auffassung vom Tode deutlich zu machen.

refrigerium', dargestellt in der Metapher vom Schoße Abrahams, in dem sie dem glückseligen Erwachen am Ende der Tage entgegenharren¹¹⁴. Diese versöhnliche Auffassung des Sterbens brachte naturgemäß eine furchteinflößende, allegorische Darstellung des Todes zunächst nicht hervor. Hinzu kommt, daß die frühe Christenheit zunächst die in der Antike¹¹⁵ geläufige Praxis einer Grablegung der Verstorbenen außerhalb der Wohnstätten teilte, so daß die Toten aus dem alltäglichen Lebensbereich ausgegliedert wurden. Auch maß man, angesichts der erwarteten Auferstehung des Fleisches in einem neuen Leib, der Bestattung der Toten häufig nur geringe Bedeutung bei¹¹⁶. Die Verstorbenen erscheinen auf den frühen westlichen Grabmonumenten als ruhig Schlafende, in der Regel dargestellt im Alter von etwa 30 Jahren, dem Lebensalter Christi und dem ‚annus perfectionis‘, dem Zustand voller Lebenskraft und Blüte, in dem man aufzuerstehen hoffte¹¹⁷. Der Tod wurde also als natürliches Ereignis im menschlichen Lebensrhythmus aufgefaßt und erschien im Horizont christlicher Auferstehungshoffnung vornehmlich als verheißungsvolles Tor zum ewigen Leben. Entsprechend zeigen die Darstellungen der romanischen Kunst die (gerechten) Verstorbenen geborgen in Abrahams Schoß; der Jüngste Tag, die leibliche Auferstehung, erscheint als Verklärung der Welt, als Anbruch des Reiches Gottes¹¹⁸.

Etwa vom 5. Jahrhundert an setzte jedoch der für die Folgezeit äußerst bedeutsame, langfristige Wandel der allgemeinen Auffassungen von Leben und Tod ein¹¹⁹, der sich u. a. auch in einem veränderten Umgang mit den Toten niederschlug: Man bemühte sich nun um eine Grablegung der Verstorbenen ‚ad sanctos‘, d. h. in oder bei der Patronatskirche und damit schließlich auch innerhalb des städtischen Lebensraumes¹²⁰. Dieses volkstümliche Streben nach einer Beisetzung

¹¹⁴ „Man glaubte tatsächlich, daß die Toten schliefen. Dieser Glaube ist alt und beständig. Schon in der Unterwelt Homers, im Hades, ruhen die Verschiedenen, ‚ein erloschenes Heer‘, ‚fühllose Geister verblichener Menschenwesen‘, und ‚schlafen im Tode‘. Die Unterwelt Vergils ist noch ein ‚Reich der Schatten‘, ‚Stätte der schlummernden Nacht und des Schlafes‘ – ein Ort, wo, wie im christlichen Paradies, die Seligsten der Schatten wohnen und das Licht purpurfarben ist, d. h. Dämmerung herrscht“. ARIES, Geschichte des Todes, S. 35.

¹¹⁵ – aus Furcht vor dem todbringenden Einfluß der Toten –.

¹¹⁶ So ist beispielsweise überliefert, daß der Hl. Ignatius anordnete, sein Leichnam möge den wilden Tieren zum Fraß vorgeworfen werden, oder daß die sterblichen Überreste der ägyptischen Anachoreten in der Regel unbestattet der Verrottung anheimfielen, um auf die Nichtigkeit der sterblichen Hülle und ihrer Pflege angesichts der Allmacht des Schöpfergottes zu verweisen. Vgl. dazu insgesamt ARIES, ebd., S. 43-47: „Der Schutz der Heiligen“.

¹¹⁷ Vgl. dazu ANGENENDT, Mittelalterliche Totenmemoria. Daneben setzte sich im gallikanischen Liturgiebereich die Vorstellung vom ‚Corpus incorruptus‘ immer stärker durch: Gott rettet nicht allein die Seele, sondern den ganzen Menschen. So galt es als Nachweis für die Heiligkeit eines Verstorbenen, wenn sein Leichnam unversehrt exhumiert wurde.

¹¹⁸ Vgl. dazu Ph. ARIES, Bilder zur Geschichte des Todes. München/Wien 1984.

¹¹⁹ Vgl. dazu Pkt. I.3.3.1: „Die Entwicklung der theologisch-theoretischen Auseinandersetzung mit dem Tode“.

¹²⁰ Vgl. dazu ARIES, Geschichte des Todes, S. 67: „Die Bestattungen in den Kirchen stießen, unter

der Toten im Schutze der Heiligen und Märtyrer korrespondiert mit der aufkommenden theologischen Vorstellung von einer Scheidung bereits der Verstorbenen in Gerechte und Sünder, die bis zum Hochmittelalter weiter entfaltet worden ist. Es kommt darin jene einsetzende Heilungsgewißheit zum Ausdruck, die in zunehmendem Maße das Ende der Zeiten als einen göttlichen Gerichtstag und die mögliche Verurteilung zu ewiger Verdammnis erwartete. „Das Hauptmotiv der Bestattung ‚ad sanctos‘ ist die Vergewisserung des Schutzes des Märtyrers – nicht mehr für den sterblichen Leib des Dahingeshiedenen, sondern für sein ganzes Sein – für den Tag der Auferstehung und des Gerichtes“¹²¹. Das heißt, in dem Maße, in dem der Tod nicht mehr allein als natürliche ‚conditio humana‘ erfahren, sondern mit zunehmendem Bewußtsein für den Wert des eigenen Lebens als Bedrohung der individuellen Existenz aufgefaßt wurde, avancierte der Tod auf neuartige Weise zum Gegenstand des kollektiven Bewußtseins, wie es auch in einem veränderten Umgang mit den Toten zum Ausdruck kommt. So bewirkte die Bestattung der Verstorbenen in den Stadtkirchen und auf den angrenzenden Friedhöfen auf Dauer eine Annäherung von Lebenden und Toten, die sich in einem vertraute(re)n Verhältnis des mittelalterlichen Menschen zu den Toten wie auch zum Tode niederschlug¹²². Der Usus, die sterblichen Überreste der Dahingeshiedenen zu exhumieren und die ausgebleichenen Knochen in Beinhäusern aufzuschichten, um Platz für neue Grablegungen zu gewinnen, ließ darüber hinaus das menschliche Gebein in unterschiedlichen Stadien seines Verfalls zu einem gewohnten Anblick im mittelalterlichen Alltag werden. Dieser vertraute Umgang mit den Toten war es zunächst, der, korrespondierend mit dem aufkommenden naturwissenschaftlichen Bemühen um Erkenntnis durch Beobachtung, im Verlaufe der vertieften Reflexion des Todes im ausgehenden Mittelalter die bildnerische Gestaltung der Todesthematik anregte und die allegorische Auffassung des Todes prägte.

Etwa vom 12., spätestens 13. Jahrhundert an sind in den bildenden Künsten die Darstellungen von Leichnamen im Prozeß der Verwesung (Transi) anzutreffen,

Berufung auf die Autorität der Kirchenväter, immer wieder auf den Widerstand einiger Theologen und wurden durch Konzilsbeschlüsse eingeschränkt, doch blieben diese meist ohne Wirkung. Was sich vielmehr durchsetzte, war eine Hierarchie der Grablegung: Je höher der Rang des Toten in der kirchlichen und weltlichen Ordnung war, um so näher rückte seine Grabstätte an den Altar. Das einfache Volk wurde demgemäß außerhalb, auf dem Kirchhof beigesetzt“.

¹²¹ ARIES, ebd., S. 47. Daneben war es die mit dem Betreten der heiligen Stätte verknüpfte Aufforderung zum Gebet für das Seelenheil der dort Bestatteten – auch hier also das Motiv des Beistandes angesichts begangener Verfehlungen –, die eine Grablegung der Toten im Kirchenraum begünstigte und auf diese Weise z. B. im *Elucidarius* des Honorius Augustodunensis gerechtfertigt wird; vgl. dazu ARIES, ebd.

¹²² Der Untersuchung dieses vertrauten Verhältnisses von Lebenden und Toten widmet Ariès das erste Buch seiner umfassenden Analyse der Geschichte des Todes: ARIES, *Geschichte des Todes*, S. 9-375: „Die Zeit der Ruhenden“.

und zwar zunächst im Motiv der ‚Adamsleiche‘¹²³. Der skelettierte Leichnam Adams erscheint nun innerhalb der Kreuzigungsszenerie im Grab unter dem Kreuze Christi liegend, so beispielsweise überliefert im Tympanon der Westfassade des Straßburger Münsters von ca. 1280¹²⁴. Die intendierte Botschaft ist eindeutig: Der Kreuzestod Christi hat den durch Adams Sündenfall verschuldeten Tod überwunden, der Menschheit die Chance ewigen Lebens eröffnet. Im Laufe der Tradierung dieses Motivs wandelte sich die Bedeutung des Transi vom Leichnam Adams zum allgemeingültigen Symbol für den besiegten Tod schlechthin¹²⁵.

Angeregt durch den alltäglichen Anblick von Beinhäusern und Schädelstätten¹²⁶ entwickelt sich der tote Körper in der christlichen Ikonographie des hohen und späten Mittelalters zum signifikanten Symbol des Verfalls. Zunächst waren es, wie an den Portalen der Kathedralen von Amiens, Paris und Reims von ca. 1230 überliefert, nackte Tote, die den Tod in seiner Jagd nach Opfern versinnbildlichten¹²⁷.

Die weitere Ausgestaltung der Darstellung vom zerfallenden menschlichen Leichnam als Allegorie des Todes war zunächst eng verknüpft mit dem Motivkreis der *Vanitas*-Thematik. So forderten die vom 11. Jahrhundert an weitverbreiteten *Contemptus mundi*-Dichtungen eindringlich zur Betrachtung des verwesenden menschlichen Körpers auf. Er galt ihnen als sichtbares Indiz für die Nichtigkeit weltlicher Freuden und Güter, die letztlich alle zu Staub zerfallen werden. Der menschliche Körper erscheint, dem Diktum des Hl. Hieronymus gemäß, als ‚stinkender Drecksack‘, umgeben von dem trügerischen Mantel weltlicher Schönheit. Und so war es v. a. das Motiv der *Frau Welt*, das immer wieder aufgegriffen wurde: Der weibliche Körper, Symbol menschlicher Schönheit, Sinnlichkeit, Erotik ist tatsächlich nichts anderes als ‚faul stinkendes Aas‘, von dem nichts erhalten

¹²³ Die älteste bekannte Miniatur, die den zum Skelett zerfallenen Leichnam Adams im Grab wiedergibt, befindet sich im *Hortus deliciarum*, entstanden 1165, der Herrad von Landsberg, Äbtissin (1125-1195) des Klosters Odilienberg. Abbildungen dieser Miniatur bieten u. a. HELM, Skelett- und Todesdarstellungen, Tafel I, Abb. 2; COSACCHI, Makabertanz, Tafel I, Abb. 1.

¹²⁴ Abbildungen der Skulptur bieten HELM, Skelett- und Todesdarstellungen, Tafel I, Abb. 1; COSACCHI, Makabertanz, Tafel I, Abb. 4; K. B. HEPPE, Bemerkungen zu den Gestalten des Todes in der Dürerzeit. In: *Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter*. Unna 1982, S. 28-41; hier: S. 30, Fig. 2.

¹²⁵ „Das Skelett des Stammvaters der Menschheit personifiziert den überwundenen Tod. Ein ehemals Hans Wurm oder Hans Weigel zugeschriebener Holzschnitt mit dem Kalvarienberg zeigt dann das Skelett verkrümmt am Fuße des Kreuzes, hier nun eindeutig als der Tod und nicht mehr als der tote Adam zu deuten: zusammen mit dem als Höllendrachen dargestellten Satan ist er an das Kreuz gekettet“. HEPPE, ebd., S. 29.

¹²⁶ Waren es die Knochengalerien der Kirchhöfe, die dem zeitgenössischen Betrachter das menschliche Gebein vor Augen führten, so boten die außerhalb der Städte liegenden Hinrichtungsstätten, an denen die Kadaver mancher Abgeurteilter oft monatelang zum Zwecke der Abschreckung ausgestellt blieben, weiteres Anschauungsmaterial. Vgl. dazu ARIES, *Geschichte des Todes*, S. 59-62: „Die Bestattung der Verdammten“.

¹²⁷ Vgl. dazu ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 26.

bleiben wird, und der folglich nichtig ist angesichts der wahren christlichen Tugenden, die zum ewigen Leben führen¹²⁸.

Ein weiteres, für die Entwicklung der Todesikonographie maßgebliches Motiv der *Vanitas*-Thematik bildet die gegenständliche Darstellung der *Legende von den drei Lebenden und den drei Toten*, die vom 13. Jahrhundert an von Frankreich aus in ganz Europa die verschiedenartigsten Variationen der Konfrontation von Lebenden und Toten hervorgebracht hat. Die Toten erscheinen nun in der für die gesamte spätmittelalterliche Todesikonographie typischen Gestalt des mumifizierten Leichnams: mit geschrumpfter Haut über dem sich abzeichnenden Skelett, Totenschädel und aufgeschlitzter Bauchhöhle (siehe Abbildungsanhang, Abb. 1, 2, 8, 18). Diese ‚realistische‘ Abbildung des Todes bzw. der Toten als Mumie findet ihren Ursprung in der vom 14. Jahrhundert an üblichen Praxis, die Leichen im Ausland Verstorbener sowie einflußreicher Persönlichkeiten durch Mumifizierung zu konservieren¹²⁹. Alle Darstellungen des Todes im späten Mittelalter präsentieren ihn als mumifizierten Toten im Prozeß der Verwesung, die häufig durch Schlangen oder Würmer, die sich aus oder um das Korpus winden, drastisch vor Augen geführt wird. Das Gerippe als Sinnbild des Todes setzte sich erst vom 16. Jahrhundert an in der bildenden Kunst durch. „Die wimmelnden Würmer im zersetzten Fleisch taten eine doppelte Lehre kund. Zunächst einmal bescheinigte die Fäulnis eine innige Verbindung zwischen der fleischlichen Hülle und der Sünde [...] Das Schauspiel des körperlichen Verfalls sollte den Gläubigen [...] ermutigen, ein vorsichtiges Leben zu führen, sich ständig bereit zu halten, wie die Klugen Jungfrauen stets im Zustand der Gnade zu weilen, [...] Unter den Darstellungen des liturgischen Christentums erhob sich die Vision des verwesenden Leichnams wie ein Schutzwall gegen die verderblichen Reize einer verdammten Welt voller Versuchungen“¹³⁰. Wobei der hohe Grad an Realismus¹³¹ in der Abbildung des verfallenden Körpers und seiner Zersetzung auch Ergebnis der im Nominalismus philosophisch fundierten naturwissenschaftlichen Beobachtungen der Wirklichkeit ist, die hier in didaktisch-erbaulicher Absicht der um so größeren Nachdrücklichkeit der von ihm vermittelten religiösen Botschaft dienen mochte. Diese Nähe zur alltäglichen Lebenswirklichkeit von Sterben und Tod regte zugleich die künstlerische Darstellung der allegorischen Todesgestalt an, die als Totengräber abgebildet wurde. Ausgestattet mit Utensilien wie Sarg, Hacke, Spaten und Schaufel, die der Domäne der Grablegung angehören, bildet der ‚Totengräber

¹²⁸ Vgl. dazu Pkt. I.3.3.2: „Die Vergegenwärtigung des Todes in der asketisch-didaktischen Literatur bis zum 15. Jahrhundert“.

¹²⁹ Die vormalig übliche Sitte des Auskochen der Leiche und der Überführung des Skeletts wurde 1300 von Papst Bonifatius VIII. endgültig verboten. Vgl. dazu HUIZINGA, Herbst des Mittelalters, S. 198; HELM, Skelett- und Todesdarstellungen, S. 14ff; ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 26f.

¹³⁰ DUBY, Zeit der Kathedralen, S. 420.

¹³¹ Vgl. hierzu HELM, Skelett- und Todesdarstellungen, S. 14ff.

Tod ' ein populäres Motiv der spätmittelalterlichen Todesikonographie¹³², das auch Aufnahme in zahlreiche Totentanzdarstellungen fand. So bildet der Spaten oder Sarg tragende Tote ein durchgängiges Motiv der französischen *Danse macabre*-Literatur und der von ihr beeinflussten mittelniederdeutschen Totentanztradition: der Malerei in der Lübecker Marienkirche von 1463, den Holzschnittillustrationen der in Lübeck gedruckten Totentänze von 1489 und 1520 wie auch des westfälischen Totentanzfragmentes (siehe Abbildungsanhang, Abb. 4, 5, 13, 14, 25). In die ober- und die mitteldeutsche Totentanztradition ist dieser Motivkreis nicht eingegangen.

Die Darstellung des Todes in Gestalt verwesender Leichname verdeutlicht das Gleichwerden der (noch) Lebenden mit den Toten, das bereits in der biblischen Topik grundgelegt ist¹³³ und dem spätmittelalterlichen Menschen zum prägnanten Gleichnis für die Vergänglichkeit jeglicher irdischer Existenz wird. So bildet diese Auffassung beispielsweise die konzeptionelle Grundlage der französischen *Danse macabre*: Hier sind es verschiedene Tote, die – als Personifikationen des Todes – die sterbenden Ständevertreter zum Tanz führen und in dieser Paarbildung das endgültige Gleichwerden von Lebenden und Toten zum Ausdruck bringen (siehe Abbildungsanhang, Abb. 13, 14). Der auftretende Tote wird nicht als ‚la mort‘, was dem deutschsprachigen ‚Tod‘ entspräche, sondern als ‚le mort‘ – ‚der Tote‘ bezeichnet. Die Allegorisierung des Todes erfolgt in diesem Falle nicht in einer einzigen Personifikation der Todesgestalt, vielmehr repräsentieren verschiedene Tote den Tod, indem sie den sterbenden Ständevertretern als tote Spiegelbilder entgegentreten. „Le mort est le double du vif; il est l’image de ce que sera le vivant tout à l’heure“¹³⁴. Darüber hinaus versinnbildlicht die Darstellung des Todes als Leichnam in augenfälliger Weise die Gleichheit der Menschen im Tode, denn „alle Toten sind sich in diesem Zustand der Verwesung“¹³⁵ ähnlich. Diese Allegorisierung durch den mumifizierten Transi symbolisiert die Vergänglichkeit des sterblichen Menschen schlechthin und wird damit im 14./15. Jahrhundert zum Inbegriff eines die irdische Identität zerstörenden Todes. Bereits die *Legende von den drei Lebenden und den drei Toten* vermittelt über die Aufforderung zur Vergegenwärtigung der Nichtigkeit des Lebens hinaus diese entscheidende Nuancierung des Zeitgeistes in seinem Verhältnis zum Tode: Nicht irgendwelche Toten sind es, die den Lebenden begegnen; es sind ihre direkten

¹³² Vgl. dazu die Belegnachweise bei ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 24f.: „Totengräber Tod“.

¹³³ 1. Mos. 3,19: „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis du wieder zur Erde kehrst, von der du genommen bist; denn Erde bist du, und zur Erde mußt du zurück“. Prd. 3,20: „Denn alle gehen an einen Ort; alle sind sie aus Staub geworden und alle werden sie wieder zu Staub“. Ebs. 1. Mos. 18,27; Hiob 34,15; Ps. 103,14; Ps. 104,29; Ps. 196,4; Prd. 12,7.

¹³⁴ MALE, *L’art religieux*, S. 365.

¹³⁵ F. W. WENTZLAFF-EGGEBERT, *Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock*. Berlin/New York 1975, S. 9.

Vorfahren. Und die Botschaft, die diese übermitteln – ‚was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr‘ – konfrontiert die Lebenden nicht mit irgendeinem unpersönlichen Tod. Es ist ihr eigener Tod, der ihnen in Gestalt der Leichname ihrer Väter vor Augen geführt wird, um sie an die Vergänglichkeit ihres irdischen Daseins zu gemahnen. Diese Wahrnehmung des individuellen Todes ist Ausdruck jenes im sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Wandel begründeten Aufwertungsprozesses des Menschen, der nun mit der im Tode begründeten Endlichkeit jeder irdischen Existenz konfrontiert wird. Wenn die Bilder von Tod und Verwesung auch benutzt wurden, um die Angst vor ewiger Verdammung zu schüren, so waren sie doch auch „das Zeichen einer leidenschaftlichen Liebe zum Leben und des schmerzhaften Bewußtseins seiner Hinfälligkeit“¹³⁶. Es ist nun nicht mehr allein die fleischliche Hülle der Seele, die zugrunde gerichtet wird, „sondern eine ganze menschliche Wirklichkeit aus Macht und Duldsamkeit, Schmerz und Genuß [...] Der Tod erschien von nun an entweder in Gestalt eines durch die Lüfte fliegenden Gottes, der unerbittlich die Menschenleben vernichtete, oder als bewaffnetes Leichenwesen oder als stürmischer Reiter, der alles um sich herum niedermachte. Er stellte eine Macht dar, die wie aus eigener Initiative handelte und der man nicht widerstehen konnte“¹³⁷.

Angeregt durch die poetischen Bücher der Bibel brachte die künstlerische Gestaltung des kollektiven Todesbewußtseins ein ganzes Spektrum verschiedener Todestopoi hervor, das dem spätmittelalterlichen Betrachter diese fürchterliche Macht des Todes leibhaftig vor Augen führen sollte.

Zu den wohl bekanntesten allegorischen Todesdarstellungen des späten Mittelalters zählt der Topos vom ‚Schnitter Tod‘¹³⁸. Dieser ‚mäht‘, mit der Sichel oder Sense in der Hand¹³⁹, seine Opfer nieder, so wie der Schnitter das Gras, und beendet auf diese Weise das menschliche Dasein. Das Motiv vom sensenschwingenden Tod akzentuiert zum einen die Kreatürlichkeit des Menschen, indem es ihn auf der Grundlage der alttestamentlichen Metaphorik von Leben und Sterben¹⁴⁰

¹³⁶ Ph. ARIES, Studien zur Geschichte des Todes im Abendland. München/Wien 1976, S. 103.

¹³⁷ ROMANO / TENENTI, Grundlegung der modernen Welt, S. 121 und S. 118.

¹³⁸ Belege für das Auftreten des sensenschwingenden Todes in spätmittelalterlicher Literatur und darstellender Kunst bieten VANDERHEIJDEN, Het Thema van den Dood, S. 255f.; ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 10-14.

¹³⁹ In den bildlichen Darstellungen trägt der Tod in manchen Fällen eine Sichel, häufiger jedoch die Sense. Vgl. dazu ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 11: „Geläufiger ist uns freilich statt der Sichel die Sense in den Händen des Todes. Bei Rückgang des Waldes im Hochmittelalter begann man, statt der Laubstreu die Halme als Stroh ... benutzen, die bisher auf dem Felde stehen blieben und zur Düngung des Bodens umgepflügt wurden. Jetzt brauchte man also statt der Sichel, mit der nur die Ähren abgeschnitten wurden, die Sense, um den ganzen Halm abzumähen. Die Sense, bis dahin nur das Werkzeug des Grasers, wurde nun zum kennzeichnendsten Attribut des Ernteschnitters und verdrängte die Sichel. Jetzt erst wird der Tod zum ‚Sensemann‘“.

¹⁴⁰ Hiob 5,26; 14,2; Ps. 90,5,6; Ps. 102,12; Ps. 103,15; Jes. 40,6-8; Jer. 9,21-22; Mat. 13,24-43; Jak. 1,10; 1 Petr. 1,24; Off. 14 14-20.

mit anderen Schöpfungen aus dem Bereich der Natur, mit Blume¹⁴¹, Gras¹⁴² oder Korngarbe¹⁴³ vergleicht¹⁴⁴. Die dem Bilde zugrundeliegende Sicht des Menschen betont sein Eingebundensein in die Gesetzmäßigkeiten der Natur, der er, allem Lebendigen gleich, unterworfen ist. Zum anderen steht der Schwung der Sense symbolisch für die Unerbittlichkeit des Todes und sein plötzliches, nicht abwendbares Auftreten. Zwar gilt der ‚Schnitter Tod‘ durchaus einzelnen Menschen, doch betont gerade dieser Topos das Moment des Sterbens vieler, aller zur gleichen Zeit. Bereits die biblische Metaphorik assoziiert den Tod der Menschen insgesamt¹⁴⁵. Damit avanciert der sensenschwingende Tod zum kongenialen Ausdruck der kollektiven Erfahrung des Seuchentodes zahlloser Menschen im 14./15. Jahrhundert. Schließlich symbolisiert der wahllos, ohne Ansehen des gesellschaftlichen Standes, von Alter oder Krankheit in die Menschenmenge hineinfahrende Sensenschwung auch die ‚Gerechtigkeit‘ des Schnitters Tod, der alle unterschiedslos unterworfen sind. Und genau in diesem Sinne definiert sich auch der Tod beispielsweise im *Ackermann aus Böhmen*: „Du fragest, wer wir sein. Wir sein gotes hantgezeuge, herre Tot, ein rechte würkender meder. Unser senge geet für sich: weiß, swarz, rot, braun, gel grün, bla, gra, vnd allerlei glanz blumen und gras hauet sie für sich nider, ir glanz, ir tugent, ir kraft nicht geachtet. So geneußt der veiol nicht seiner schönen farbe, seines reichen rauches. Sihe, das ist rechtfertigkeit“¹⁴⁶.

Eingang in die Totentanzdarstellungen fand das Motiv vom ‚Schnitter Tod‘ u. a. in den Illustrationen der Pariser *Danse macabre*-Ausgaben des G. Marchant wie auch in der Holzschnitttradition der gedruckten mittelniederdeutschen Totentänze (siehe Abbildungsanhang, Abb. 7, 9).

Einen weiteren, im ausgehenden Mittelalter häufig bezeugten Topos repräsentiert der ‚Reiter Tod‘, der auf die neutestamentliche Weltuntergangsvision des

¹⁴¹ Hiob 14,1.2: „Der Mensch, vom Weibe geboren, ist kurzen Lebens und voller Unruhe. Wie eine Blume geht er auf und welkt, schwindet dahin wie ein Schatten und hat nicht Bestand“.

¹⁴² Ps. 102,12: „Meine Tage neigen sich dem Schatten, und ich muß verdorren wie Gras“.

¹⁴³ Hiob 5,26: „In voller Reife steigst du zu Grabe, wie die Garbe einkommt zu ihrer Zeit“.

¹⁴⁴ Enge motivliche Beziehungen bestehen wohl auch zum Topos vom (Lebens-)baumfallenden Tod, der allerdings recht selten belegt ist; vgl. dazu VANDERHEIJDEN, *Het Thema van den Dood*, S. 256; ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 25.

¹⁴⁵ Jes. 40,6-8: „Horch, es spricht: Rufe! Und ich sprach: ‚Was soll ich rufen? Alles Fleisch ist ja Gras und all seine Pracht wie die Blume des Feldes. Das Gras verdorrt, die Blume welkt, wenn der Hauch des Herrn darüber weht“; ebenso: Ps. 90,3-6.

¹⁴⁶ JOHANNES von SAAZ, *Der Ackermann aus Böhmen*. Zitiert nach der Textausgabe von G. JUNGBLUTH. 1. Bd. Heidelberg 1969, Kap. XVI, S. 74. Die Holzschnittillustrationen der *Ackermann*-Frühdrucke, die wohl auf die handschriftliche Tradition zurückgehen, bilden, entsprechend dieser ‚Selbstdefinition‘, den Tod als sensenschwingenden Mäher ab; vgl. dazu die Abbildungen bei BRIESEMEISTER, *Bilder des Todes*. Unterschneidheim 1970, Abb. 167; ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, Abb. 10; COSACCHI, *Makabertanz*, Tafel XX, Abb. 3; SCHMITZ, *Entwicklung der Gestalt des Todes*, Fig. 1.

Johannes zurückgeht. In dem Kapitel Off. 6,2-8 werden nacheinander die vier apokalyptischen Reiter beschrieben, die Krieg¹⁴⁷, Unfrieden¹⁴⁸, Hunger¹⁴⁹ und Tod über die Menschen bringen:

„Und ich schaute auf, und siehe da, ein fahles Pferd, und der darauf saß, dessen Name ist ‚Der Tod‘; und die Heerschar des Totenreichs folgte ihm nach (siehe Abbildungsanhang, Abb. 10). Und es wurde ihnen Macht gegeben über den vierten Teil der Erde, zu töten mit dem Schwert und mit Hunger und mit Pest und durch die wilden Tiere der Erde“ (Off. 6,8)¹⁵⁰.

Die Darstellungstradition vom ‚Reiter Tod‘ läßt sich bereits früh in zahlreichen Weltgerichtsdarstellungen nachweisen; in einigen recht eigenwilligen Gestaltungen des Motivs reitet der Tod allerdings nicht auf einem fahlen Pferd, sondern sitzt auf einer Kuh, einem Ochsenkarren oder einem Löwen¹⁵¹. Wie bereits das Schriftzitat nahelegt, ist die Popularität des Topos vom ‚Reiter Tod‘ eng verknüpft mit dem Auftreten der epidemischen Erkrankungen im 14. und 15. Jahrhundert, die aufgrund ihrer verheerenden Auswirkungen als Geißeln Gottes gedeutet worden sind¹⁵². In zeitgenössischen Darstellungen erscheint dementsprechend auch die Pest allegorisiert als mächtiger Reiter, der Krankheit und Tod verbreitet¹⁵³. Das Reitermotiv versinnbildlicht die überfallartige und tri-

¹⁴⁷ Off. 6,2 „Und ich schaute auf, und siehe da, ein weißes Pferd, und der darauf saß, hatte einen Bogen; und es wurde ihm ein Kranz gegeben, und er zog aus als Sieger und um zu siegen“.

¹⁴⁸ Off. 6,4 „Und ein anderes Pferd kam hervor, ein feuerrotes, und dem, der darauf saß, wurde Macht gegeben, den Frieden von der Erde hinwegzunehmen und zu bewirken, daß sie einander hinschlachten sollten; und es wurde ihm ein großes Schwert gegeben“.

¹⁴⁹ Off. 6,5: „Und als es das dritte Siegel öffnete, hörte ich das dritte Wesen sagen: Komm! Und ich schaute auf, und siehe da, ein schwarzes Pferd und der darauf saß, hatte eine Waage in seiner Hand“.

¹⁵⁰ Eine zeitgenössische Darstellung des apokalyptischen Reiters Tod, dem die Heerscharen der Unterwelt folgen, bietet das berühmte Stundenbuch des Herzogs Jean de Berry, die *Très Riches Heures*, entstanden ca. 1485/89. Vgl. die Abbildung bei HEPPE, Gestalten des Todes, S. 31, Abb. 4.

¹⁵¹ Vgl. dazu die Belege bei HUIZINGA, Herbst des Mittelalters, S. 199, Anm. 25; ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 15f. Vgl. auch die Abbildungen bei BRIESEMEISTER, Bilder des Todes, Abb. 21; Abb. 128; Abb. 130; Abb. 168; Abb. 170.

Dabei verweist der in der Lübecker Totentanztradition dargestellte und in V. 618 beschriebene Ritt des Todes auf dem Löwen, der in der zeitgenössischen Auffassung als Symbol für den Teufel gilt, auf die enge Verbindung von Tod und Teufel im spätmittelalterlichen (Todes-)Bewußtsein. Vgl. dazu J. E. WESSELY, Die Gestalten des Todes und des Teufels in der Darstellenden Kunst. Leipzig 1876 (im folgenden WESSELY, Tod und Teufel) S. 90: „Auch der Löwe, sonst Symbol Christi, ist eine Maske des Teufels, was sich entweder auf Psalm 90,13 bezieht oder in den Worten des Petrinischen Briefes (I Petr. 5,8) seine Begründung hat. Am Portal der Notre-Dame-Kirche zu Amiens tritt Christus auf einen Löwen und einen Drachen“.

¹⁵² – wobei das lateinische ‚pestis‘ der *Vulgata* allgemeine Seuchen-Erkrankungen bezeichnet –.

¹⁵³ Vgl. dazu VANDERHEIJDEN, Het Thema van den Dood, S. 251: „Ook de Pest kwam meer dan eens onder dien vorm vor: ettelijke malen wordt het vermeld dat iemand de Pest over een stad had zien draven op een onstuimig zwart paard“. Vgl. auch KOLLER, Totentanztexten, S. 340f. und Anm. 549.

umpha le Unterwerfung der getöteten Menschen, die der ‚Reiter Tod‘ am Boden zerstört hinter sich zurückläßt. Wird der reitende Tod mit der Sense als dem Symbol seiner mörderischen Tätigkeit ausgestattet, tritt die enge Assoziation von apokalyptischem Reiter und Seuchentod besonders deutlich zu Tage¹⁵⁴ (siehe Abbildungsanhang, Abb. 9).

In gleicher Weise sind es Kriegs- und Jagdwaffen wie Schwert, Speer, Pfeil und Bogen, die der (reitende) Tod in der Hand führt, um seine Opfer zu vernichten (siehe Abbildungsanhang, Abb. 6, 8, 10, 13). Diese Attribute weisen ihn nunmehr als Angreifer, als die permanente Bedrohung jeder individuellen Existenz aus, als die der Tod in der kollektiven Mentalität des ausgehenden Mittelalters erlebt worden ist. Nicht mehr als natürliche ‚conditio humana‘ erscheint er, sondern als Kämpfer, Jäger, Fallensteller, Mörder, Dieb, d. h. als feindliche, übernatürliche Gewalt, die dem Menschen an jedem Ort und zu jeder Stunde auflauern mag, um ihm das Leben zu nehmen.

Und so war es auch naheliegend, den so weltlichen Wunsch zu leben und den daraus resultierenden menschlichen Widerstand gegen die Zerstörung des Lebens künstlerisch als Wettstreit zwischen Mensch und personifiziertem Tod darzustellen. Diese Auseinandersetzung ist in wesentlich zwei verschiedenen Motivsträngen bildnerisch ausgestaltet worden: dem Topos vom ‚Spiel‘ auf Leben und Tod sowie dem Motiv vom bewaffneten Zweikampf zwischen Mensch und Tod. Die Auffassung vom (Schach-)Spiel zwischen dem Tod und seinem Opfer um den Einsatz des menschlichen Lebens ist unter dem Einfluß des beliebten Brettspiels allgemein und speziell der mittelalterlichen Schachallegorien entstanden¹⁵⁵. Dieses Motiv enthält einen gewissermaßen humorvollen Grundton, insofern hier der reizvolle Gedanke, der Tod könne zwar nicht besiegt, so doch vielleicht überlistet und Lebenszeit gewonnen werden, gestaltet wird. Mensch und Tod erscheinen nicht als gleichstarke Partner, doch vermag menschliche Klugheit, wie beispielsweise in dem mittelniederländischen *Esbatement van den Appelboom*, einiges (an Aufschub des Sterbetages) zu erreichen¹⁵⁶. Die kämpferische Auseinandersetzung zwischen dem Tod und einem Menschen ist ein Motiv v. a. des Totentanzes, das auch, so beispielsweise in den berühmten Darstellungen Dürers, als Einzelszene weitere Verbreitung erfuhr¹⁵⁷. In der Regel ist es der Tod, der mit ironischem Unterton

¹⁵⁴ Vgl. etwa die Trionfo-Abbildungen bei BRIESEMEISTER, Bilder des Todes, Abb. 183; CO-SACCHI, Makabertanz, Tafel IV, Abb. 2. Tafel VI, Tafel XVI, Tafel XIX.

¹⁵⁵ Vgl. dazu VANDERHEIJDEN, Het Thema van den Dood, S. 250f.; KOLLER, Totentanztextem, § 273, S. 353f.

¹⁵⁶ Vgl. dazu J. VAN MIERLO, Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden. Deel II: De Letterkunde van de Middeleeuwen. 's Hertogenbosch o. J., S. 210.

¹⁵⁷ So in Dürers Holzschnitt „Der Tod und der Landsknecht“ (1510) oder dem berühmten Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“ (1513). Vgl. dazu diese und weitere Abbildungen bei K. B. HEPPE, Bemerkungen zu den Gestalten des Todes in der Dürerzeit. In: Bilder und Tänze des Todes, S. 36 (Abb. 10) und S. 35 (Abb. 9).

den ‚Streit‘ mit kampferprobten Repräsentanten militärischer Stände wie Ritter und Reiter (Landsknecht) provoziert (siehe Abbildungsanhang, Abb. 17):

„Hofgheselle du bist ein ruter ghenant [...]
 Ik wil myt dy vechten in dessen daghen
 Ghewynnestu so werstu nu tho ritter gheslagen“¹⁵⁸
 (*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 1279, 1281f.).

Über den Ausgang dieses Kampfes, der menschlichen Lebenswillen und Bewußtsein eigener Stärke ausdrücken mag, besteht jedoch kein Zweifel: Der Kraft des Todes kann niemand widerstehen, er bleibt letztlich immer Sieger¹⁵⁹.

Der Topos vom jagenden ‚Schützen Tod‘, der den Menschen mit Pfeil und Bogen nachstellt, hebt darüber hinaus einen weiteren Aspekt spätmittelalterlicher Todesbetrachtung hervor, und zwar den des überraschenden Todes, der, vom Menschen nicht erwartet, seine tödlichen Pfeile aus dem Hinterhalt abschießt¹⁶⁰, in übermächtiger Jagd über seine Opfer herfällt. So beispielsweise beschrieben im *Lübecker Totentanz von 1489*: „De dot de jaget mi mit groter jacht“¹⁶¹. Auch dieser weit verbreitete Topos vom ‚Jäger Tod‘ findet seinen Ursprung in der biblischen Metaphorik¹⁶², wobei die Attribute, die dem jagenden Tod zugewiesen werden, aus den Bereichen der Jagd, der Vogelstellerei und des Fischfangs stammen. Sie lassen sich nach Fangwerkzeugen (Schlingen, Stricke, Netze)¹⁶³ und Tötungsinstrumenten (Pfeil und Bogen, Speer) unterscheiden¹⁶⁴. Dabei ist die Symbolik von Netz, Garn, Rute und Banden in der Sprache und der Texttradition der Totentänze von Anbeginn an durchgängig vertreten. Bemerkenswert ist jedoch, daß diese Motive kaum Eingang in die Ikonographie gefunden haben¹⁶⁵. Gerade

¹⁵⁸ Vgl. auch Pkt. II.1: „Die Ständereihe“, bes. zu Ritter und Edelmann bzw. zur Figur des Reiters.

¹⁵⁹ Vgl. dazu VANDERHEIJDEN, *Het Thema van den Dood*, S. 253f.; KOLLER, *Totentanztexten*, S. 345-349.

¹⁶⁰ Prd. 9,12: „Kennt doch der Mensch nicht einmal seine Stunde: Wie die Fische, die im bösen Netze sich fangen, wie die Vögel, die in der Schlinge stecken, so werden die Menschen verstrickt zur Zeit des Unheils, wenn es plötzlich sie überfällt“.

¹⁶¹ (V. 979, *De Kopmann*; ähnlich V. 1419).

¹⁶² Vgl. Ps. 7,12-14; Ps. 18,6; Ps. 91,3; Ps. 116,3; Ps. 124,7; Prd. 9,12; Jos. 7,12; Mat. 13,47-50; Off. 6,2.

¹⁶³ Vgl. Ps. 18,6: „Die Banden der Unterwelt umstrickten mich, auf mich fielen die Schlingen des Todes“.

Ps. 91,3: „Denn er errettet dich aus der Schlinge des Jägers, vor Tod und Verderben“.

Ps. 116,3: „Die Stricke des Todes hatten mich umfassen, die Ängste der Unterwelt befallen“.

Ps. 124,7: „Unsere Seele ist wie ein Vogel, der dem Netze der Vogelsteller entronnen, das Netz ist zerrissen, und wir sind entronnen“.

¹⁶⁴ Vgl. Ps. 7,12-14: „Gott ist ein gerechter Richter und ein Gott der täglich straft. Fürwahr, wieder schärft er [der Feind] sein Schwert, spannt seinen Bogen und zielt; aber sich selbst nur rüstet er die Todeswaffen und macht seine Pfeile zu brennenden“.

¹⁶⁵ So kann KOLLER, *Totentanztexten*, S. 343, nur einen Beleg aus dem Jahre 1785 anführen. – Weiterhin weist er (ebd., S. 143) bezüglich der Netzmotivik auf das Auftreten von Nachbarbarten

auch das Motiv vom ‚Jäger Tod‘ verdeutlicht, in welchem Maße der Tod in der volkstümlichen Auffassung des ausgehenden Mittelalters als Angriff bzw. Angreifer auf das individuelle Dasein verstanden worden ist. Dabei verkörpert der ‚Jäger Tod‘ nicht allein die Bedrohung der weltlichen Identität. Unter religiösem Aspekt ist es die Gefährdung der gesamten, über den leiblichen Tod hinausgehenden, menschlichen Existenz, der zweite, seelische Tod des Menschen, der in diesem Motiv symbolisiert wird. Denn in gleicher Weise wie der Teufel stellt auch der Tod den Menschen nach, versucht wie dieser, sie mit Stricken und Banden zu Fall zu bringen. Die im zeitgenössischen Denken angelegte assoziative Nähe der Topoi von Tod und Teufel wird gerade im Motiv des jagenden Todes deutlich¹⁶⁶ (siehe Abbildungsanhang, Abb. 11, 12): Es ist der plötzliche und unerwartete Tod, der die vom Teufel verführten sündigen Menschen der Möglichkeit von Buße und Vergebung beraubt¹⁶⁷. Und insofern der überraschende Tod in der allgemeinen spätmittelalterlichen Auffassung als Strafe Gottes für einen lasterhaften Lebenswandel angesehen wurde, fungiert der Tod zugleich als Diener oder Bote der Obrigkeit, der dafür sorgt, daß alle vor dem göttlichen Gericht erscheinen¹⁶⁸. Die einzige Chance des Menschen, dem übermächtigen Tod zu trotzen, sieht das spätmittelalterliche Denken in einer christlich sinnerfüllten Lebensgestaltung. Diese religiöse Vertiefung stellt damit die ‚profane‘ Auffassung vom ‚Triumph des Todes‘ dem Motiv vom ‚besiegten Tod‘ neu gegenüber: Zwar kann der gläubige Mensch dem als willkürlich und ungerecht zu erfahrenden ‚triumphierenden‘ Tod nicht widerstehen, doch wird die Todesproblematik auf eine andere, religiöse Ebene verlagert, indem nicht der erste, leibliche, sondern der zweite, seelische Tod zur entscheidenden Bedrohung des menschlichen Lebens avanciert. Der Tod erscheint nun als Lohn der individuellen Sünde, die aufgrund der Erlösung durch den Tod Christi vom Menschen überwunden („besiegt“) werden kann. Der Weg zum zweiten, ewigen Leben führt über eine christliche Lebensführung und einen guten Tod und ist damit in die Verantwortung jedes einzelnen Menschen gestellt. Diese paränetische Wendung, die hinter aller spätmittelalterlichen Vergegenwärtigung des Todes steht, ist selbst noch einmal in eine allegorische Auffassung vom Tode gekleidet worden, und zwar in den Topos vom ‚Tod als Dieb‘. Dieses ebenfalls

hin. So etwa, begründet durch die Affinität von Tod und Teufel, in der didaktisch-moralisierenden Ständesatire *Des Teufels Netz*.

¹⁶⁶ Vgl. dazu VANDERHEIJDEN, *Het Thema van den Dood*, S. 252f.

¹⁶⁷ Zwei Holzschnitte des 15. Jahrhunderts illustrieren diesen engen Konnotationszusammenhang von jagendem Tod und Teufel: zum einen eine Darstellung des apokalyptischen Reiters ‚Tod‘ im *Kalendrier et compost des bergiers*, Paris 1493 (vgl. BRIESEMEISTER, *Bilder des Todes*, Abb. 13 und ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, Abb. 4), hier sprengt der Tod, ausgestattet mit Sarg und Speer, auf einem Pferd direkt aus dem Höllenrachen, dargestellt als Drachemmaul; zum anderen ein Einblattdruck von Hans Hauser, Ulm, 1495, auf dem der Tod aus dem Höllenrachen heraussteigt (vgl. KAISER, *Tanzender Tod*, Abb. 9, S. 64).

¹⁶⁸ Häufig wird die Ladung zum Gericht in Bezug gesetzt zu dem Topos vom ‚Buch des Lebens‘ (Off. 20,12), in dem man registriert sein muß, um der ewigen Seligkeit teilhaftig zu werden.

auf die biblische Metaphorik zurückgehende Motiv umfaßt zum einen den Aspekt des Lebensraubes, den der Tod als feindliche Macht am Menschen begehrt¹⁶⁹. Bedeutender ist jedoch seine in neutestamentlicher Tradition stehende Funktion als zur Wachsamkeit mahnendes Gleichnis¹⁷⁰, wie es beispielsweise auch im *Lübecker Totentanz* aufgegriffen wird. Der Mensch soll seine Lebensführung so ausrichten, daß er jederzeit zu sterben und zur persönlichen Rechtfertigung im Gericht bereit ist:

„Waket unde bedet, weset alle tīt bereit,
 Wente gi wetten nicht de stunde noch den dach,
 Dat Cristus juwe sele van ju nemen mach.
 Wuste de hūswert to welker tīt,
 Dat de dēf queme he wakede myt vlīt, [...]
 Bi dem waken schole wi vorstān algemeine,
 Dat wi scholen wesen van sunden reine.
 De waket wōl unde is berēt,
 De nene dōtlike sunde vp sik wēt“
 (*Lübecker Totentanz von 1489*, V. 128-133, 135-138)¹⁷¹.

Die Entfaltung der christlichen Todesikonographie bis zur Darstellung der spätmittelalterlichen Totentänze korrespondierte also mit dem im sozial- und kulturgeschichtlichen Entwicklungsprozeß eingebundenen Wandel des kollektiven Todesverständnisses. Dieser führte aus der Heilsgewißheit der frühen Christenheit heraus zu einer intensiveren Reflexion des Todes als Ausdruck zunehmender Lebens- und Heilsunsicherheit im ausgehenden Mittelalter, die naturgemäß auch eine vertiefte künstlerische Gestaltung der Todesproblematik hervorgebracht hat. Die einzelnen etwa vom 13. Jahrhundert an populären Darstellungsweisen und Motive der nunmehr allegorischen Auffassung vom Tode lassen sich zum überwiegenden Teil auf die biblische Metaphorik zurückführen. Sie wurden dem zeitgenössischen Verständnis gemäß gestaltet und bringen in unterschiedlichen ineinandergreifenden Aspekten das allgemeine spätmittelalterliche Todesbewußtsein zum Ausdruck:

1. Die durch die (natur)wissenschaftliche Beobachtung ebenso wie durch den alltäglichen, vertrauten Umgang mit den Toten angeregte Darstellung des Todes in Gestalt verwesender Leichname lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters zunächst auf den eigenen, individuellen Tod, auf das Gleichwerden der

¹⁶⁹ Jer. 9,21: „Der Tod ist durch unsere Fenster gestiegen, ist eingedrungen in unsere Paläste“.

¹⁷⁰ I Thess. 5,2: „Denn ihr wißt selbst genau, daß der Tag des Herrn so kommt wie der Dieb in der Nacht“. Vgl. Mat. 43, 42-44; Mat. 25,13; Luk. 12, 35-40; 2 Petr. 3,10; Off. 3,3; Off. 16,15.

¹⁷¹ V. 129 = V. 1047; der Vers kommt auch im *Lübecker Totentanz von 1520* vor: V. 16 und V. 372; in *H. Botes Totentanz* erscheint der Spruch in Zeile 5 und 31, in der Malerei der Marienkirche als V. 313.

Lebenden mit den Toten. Sie prägt als gestalterisches Element die gesamte mittelalterliche Todesikonographie und spiegelt in ihrer Ambivalenz das zeitgenössische Todesverständnis: Religiös überhöht die Betrachtung des der Fäulnis anheimfallenden Leichnams dem *Contemptus mundi* des 11./12. Jahrhunderts zur Vergegenwärtigung gerade der Nichtigkeit des (irdischen) Daseins angesichts des ewigen Lebens, das als eigentliche Form der Existenz aufgefaßt wird und auf die es hinzuwirken gilt. Demgegenüber wird dem Menschen des 14./15. Jahrhunderts der Zerfall des menschlichen Seins zu Knochen und Staub zum resignativen Inbegriff für die Grenzen seiner selbst, für das letztendliche Scheitern seiner Bemühungen und Ziele in der Vergänglichkeit, wie dies im Motiv vom ‚Triumph des Todes‘ deutlich wird: „Eine Sense schwingend stürzt sich die Gestalt des Todes im rasenden Taumel auf den köstlichen Obstgarten, wo eine Gesellschaft von Damen und Herren in höfischer Anmut von der Liebe und den irdischen Freuden singt. Sie vernichtet diese Freude mit einem Schlag und mischt die singende Versammlung genau wie die Pest [...] unter die schon zu Haufen aufeinandergestapelten Leichname. Hier wirkt das Bild nicht mehr als Beispiel der Eitelkeit irdischer Freuden. Es schreit die Angst des sterblichen Menschen vor den Mächten seines Schicksals laut heraus“¹⁷². Diese Welt ist „eine schöne Welt voller Köstlichkeiten. Der Skandal besteht darin, ihr entrissen zu sein“¹⁷³. „Für mich bringen die makabren Themen des 15. Jahrhunderts zunächst das bohrende Gefühl individuellen Scheiterns zum Ausdruck [...] Wer Scheitern sagt, sagt Programm, Lebensplan. Damit ein Programm zustandekommen kann, muß ein individuelles Leben als Gegenstand willentlicher Vorausberechnung aufgefaßt werden. Das ist nicht immer so gewesen [...] ungefähr seit dem 12. Jahrhundert [sieht man] die Vorstellung sich durchsetzen, daß jedermann eine eigene Biographie hat und daß sich auf diese Biographie bis zum letzten Augenblick einwirken läßt. Die Entscheidung darüber fällt im Augenblick des Todes. Und so hat sich eine grundlegende Beziehung zwischen der Vorstellung des eigenen Todes und der des eigenen Lebenslaufes hergestellt“¹⁷⁴. Der Tod wird nunmehr als eigenständig denkende und handelnde, überpersönliche Macht erlebt, deren Willkür der Mensch rettungslos ausgeliefert zu sein scheint. Die abgebildeten Leichname als Personifikationen des Todes erhalten Attribute, die seine Gewalt beweisen sollen. „Der Tod wird zum Feind des Menschen, der ihn mit übermenschlicher Gewalt, mit seinen Waffen zu Boden wirft. Er erscheint als Jäger mit Pfeil und Bogen, als Krieger mit Beil und Lanze, als Schnitter mit geschwungener Sense“¹⁷⁵.

¹⁷² DUBY, *Zeit der Kathedralen*, S. 420.

¹⁷³ Ebd., S. 421.

¹⁷⁴ Ph. ARIES, *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*. München/Wien 1976, S. 103 u. 105.

¹⁷⁵ F. W. WENTZLAFF-EGGEBERT, *Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock*. Berlin/New York 1975, S. 9.

So ausgestattet tritt der Tod schließlich auch im Totentanz des 15. Jahrhunderts auf, der – auch – genau dieses kollektive Todesbewußtsein von der Bedrohung der eigenen Existenz vermittelt: Im Totentanz nimmt sich der Lebende so wahr, „wie er in naher Zukunft sein wird, eine beängstigende Verdoppelung seiner Person, sein eigenes Bild, das er im Spiegel sieht [...] Gerade dieses ‚Ihr seid es selbst‘ verlieh dem Totentanz seine grauenerweckende Kraft [...] Es ist nicht die Trauer über den Verlust geliebter Menschen, sondern der Schmerz über den eigenen kommenden Tod, der nur Unheil und Entsetzen bedeutet“¹⁷⁶. Und „dadurch, daß sie so zahlreich erscheinen, um die Lebenden mitzunehmen, machen die Toten im Grunde ihren Zustand als den Endzustand geltend, der für die menschliche Wirklichkeit tatsächlich aktuell ist“¹⁷⁷.

2. Ist es einerseits der zukünftige, jederzeit mögliche eigene Tod, der sich in der Darstellung des Todes als verwesendem Leichnam im Totentanz widerspiegelt, so ist es zugleich auch der Tod der anderen, auf den die Aufmerksamkeit gelenkt wird. Die kollektive Erfahrung des Seuchensterbens zahlloser Menschen wird hier künstlerisch verarbeitet und in einer moralisierenden Paränese didaktisch umgesetzt: Im Tod, im Verfall des menschlichen Leibes sind bzw. werden alle Menschen gleich; dies veranschaulichen die von Fäulnis zersetzten Toten. Die kompositorische Verknüpfung dieser Todesmotivik mit dem Ständegedanken schließlich, wie sie in verschiedenen literarischen Werken, v. a. im Totentanz, ausgestaltet worden ist, vertieft nochmals diese Wahrheit von der Gleichheit des Todes, dessen ‚Gerechtigkeit‘ gesellschaftliche Maßstäbe zu ignorieren scheint: Der ‚Schnitter Tod‘ mäht unterschiedslos Bettelmann und König.

Der spätmittelalterliche Totentanz greift die oben vorgestellten Motive der Todesikonographie und ihre im zeitgenössischen Kontext wirkenden Konnotationen auf. Er vereint damit beides, profanes und religiöses Todesbewußtsein, d. h. Liebe zur Welt und christlichen Auferstehungsglauben, die für die kollektive Mentalität des 15. Jahrhunderts (noch) nicht auseinanderzuidividieren sind. In der auf darstellerischer und sprachlicher Ebene vollzogenen Verknüpfung von Stände- und Todesmotivik wird der Tod des einzelnen ebenso wie der Tod aller angesprochen, und beide mögen für den einen oder anderen zeitgenössischen Rezipienten durchaus resignative oder melancholische Züge getragen haben. Zugleich aber vermittelt der Totentanz immer, und diese Ambiguität ist prägend für alle spätmittelalterliche Todesbetrachtung, eine christliche Deutung der Wirklichkeit und daraus abgeleitete Handlungsorientierungen. Es ist die über den leiblichen Tod hinausgehende Eigenverantwortlichkeit des Menschen für sein Leben, die über die Paränese des Totentanzes den Rezipienten ins Gewissen gesprochen wird. Diese findet ihre

¹⁷⁶ HUIZINGA, Herbst des Mittelalters, S. 202 und 207.

¹⁷⁷ ROMANO / TENENTI, Grundlegung der modernen Welt, S. 121.

Maßgabe in der menschlichen Gesellschaft, in der sie sich beweisen muß, doch ihre Orientierung gewinnt sie aus einer erhofften, nachmaligen Existenz.

Die bisher skizzierten, vom 12./13. Jahrhundert zunehmend an Popularität gewinnenden Todestopoi fanden als gestalterisches Mittel des kollektiven Todesbewußtseins Eingang in die Darstellung verschiedener Totentänze. Auch hier erscheint der Tod als Schnitter, Kämpfer, Jäger oder Totengräber (siehe Abbildungsanhang, Abb. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10), um die Macht des Todes zu demonstrieren. Diesen tradierten Motiven fügt der Totentanz nun im 15. Jahrhundert eine neuartige Sicht und Darstellung des Todes hinzu: Der Tod tritt auf als Tanzmeister, Spielmann und Reigentänzer (siehe Abbildungsanhang, Abb. 13, 14, 15, 25, 26, 27), der die sterbenden Menschen durch seine Musik in den Tanz lockt und bannt.

So erscheint der ‚Spielmann Tod‘ in einigen mittelalterlichen Totentänzen an exponierter Stelle, indem er als Reigenführer oder Tanzmeister den sterbenden Menschen zum Tanze aufspielt. Der dem eigentlichen Reigen vorangestellte Tod der Lübecker Kirchenmalerei von 1463 musiziert in dem erhaltenen Revaler Fragment des Totentanzes als Spielmann auf einem Dudelsack (siehe Abbildungsanhang, Abb. 25), während die Darstellung nach einer Restaurierung im Jahre 1701 das Motiv des Reigenführers noch deutlicher ausführt: Nun dem Zug voranschreitend, lockt der Tod, auch an seinem federngeschmückten Hut als Musikant zu erkennen, mit dem verführerischen Klang seiner Flöte die Ständevertreter in seinen Tanz¹⁷⁸. Die französischen *Danse macabre*-Ausgaben des G. Marchant wie auch verschiedener anderer gedruckter und handschriftlicher Fassungen zeigen auf dem Titelblatt die vier Todes-‚Menestrels‘, die als kleines Orchester mit Harfe, Laute, Portativ und Dudelsack zum Totentanz aufspielen¹⁷⁹. Auch die Groß- und Kleinbaseler Totentanzmalereien stellen dem Totentanz die sogenannte „Beinhausmusik“ voran¹⁸⁰; ein Motiv, das in Knoblochzers Frühdruck des *Mittelrheinischen Totentanzes* ebenso aufgegriffen wird¹⁸¹ wie durch den Maler des *Berner Totentanzes*, N. Manuel, der in seinem Kunstwerk den Tänzern von einem Bauernorchester zum Reigen aufspielen läßt¹⁸². Ein ‚Totentanz‘-Holzschnitt in H. Schedels *Weltchronik* zeigt fünf Tote, von denen einer die anderen vier Leichname bei ihrem ausgelassenen Tanz musikalisch begleitet¹⁸³ (siehe Abbildungsanhang, Abb. 1, 2, 3). Die Lübecker Totentanzdrucke kennen demgegenüber überhaupt

¹⁷⁸ Zur Überlieferungstradition der Lübecker Kirchenmalerei vgl. Pkt. IV.5.2: „Der Lübeck-Revaler Totentanz“.

¹⁷⁹ Vgl. dazu HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, Abb. 64-67, 69, 70, 85.

¹⁸⁰ Vgl. dazu ebd., Abb. 93, 94, 133, 136.

¹⁸¹ Vgl. dazu ebd., Abb. 138, 139.

¹⁸² Vgl. dazu ebd., Abb. 179.

¹⁸³ Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*. Nürnberg 1493. Faksimileausgabe München 1980, fol. 261 ‚De morte ac fine rerum‘, Holzschnitt von M. Wolgemut. Vgl. HAMMERSTEIN, ebd., Abb. 178.

keine Instrumentierung des Totentanzes, wie auch das Tanzmotiv selbst stark in den Hintergrund tritt.

Das wohl ausgeprägteste Beispiel für die Darstellung des Todes als Spielmann in der Ständereihe zeigt der *Mittelrheinische Totentanz*, überliefert in der ‚Kasseler Handschrift‘ und einigen Frühdrucken¹⁸⁴. In den Illustrationen dieser Textzeugen spielt der Tod durchgängig auf den unterschiedlichsten Instrumenten¹⁸⁵ (siehe Abbildungsanhang, Abb.19, 21, 22), d. h. in der mitteldeutschen Textgruppe wird die Allegorie vom ‚Spielmann Tod‘ stark hervorgehoben, während andere übliche Todesdarstellungen überhaupt nicht vorkommen. Darüber hinaus tritt der musizierende Tod in einigen Totentänzen bestimmten Figuren der Ständereihe, die mit Musik, Tanz oder Gesang zu tun haben, gegenüber, so dem Chorcherrn in der oberdeutschen vierzeiligen und der Baseler Tradition:

„Herr Chorpfaß hat ihr g’sungen vor
 Viel süß Gesang in euerm Chor:
 So mercken auff der Pfeiffen Schall/
 Verkündet euch desz Todes Fall“
 (*Großbaseler Totentanz*, V. 113-116).

Und die Edelfrau der oberdeutschen Totentänze klagt:

„Ich solde treyben iuchtzens vil
 Sehe ich vor mir der freuden spil
 Des todis pfeife mich betreuget
 Der tanzgesang hie felschlichen leuget“
 (*Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz*, V. 155-158).

Schließlich wird der musizierende Tod spiegelbildlich dem Spielmann oder Musikanten in der Ständereihe der Baseler Tradition gegenübergestellt.

Das gesamte Instrumentarium des Reigenführers und Spielmanns Tod symbolisiert den teuflischen Charakter der Todesmusik. Denn es handelt sich durchgängig um Musikinstrumente, die in ihrer Verbindung mit dem Tanzwesen in der zeitgenössischen Bewertung mit negativen Konnotationen belastet waren. Gerade diese Instrumentalisierung und das Auftreten des Todes als Spielmann und Tänzer bilden folglich ein neuartiges und zugleich wesentliches Element der künstlerischen Gestaltung des Totentanzes. Es führte den spätmittelalterlichen Rezipienten über den negativen Bewertungshorizont der Instrumente die Bedrohlichkeit des Todes für den Menschen, der im Stande der Sünde lebt, auf das eindrucksvollste vor Augen, wie

¹⁸⁴ Vgl. dazu Pkt. IV.3: „Der Mittelrheinische Totentanz“.

¹⁸⁵ Vgl. dazu B. WALLNER, Die Bilder zum achtzeiligen oberdeutschen Totentanz. Ein Beitrag zur Musik-Ikonographie des 15. Jahrhunderts. In: Zschr. f. Musikwissenschaft. 6 (1923/24) S. 65-74. Vgl. auch HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, Abb. 11-14, 28, 29, 32, 33, 36, 37, 40, 45, 46, 49.

auch im nachfolgenden Kapitel über die Ursprünge, Funktionen und Wirkung des *Tanzmotivs* im Totentanz deutlich werden wird.

II.3 Die Tanzmotivik

In der älteren Forschungsliteratur, genaugenommen noch bis zu der Untersuchung Rosenfelds (1954)¹⁸⁶, ist das Auftreten des Tanzmotivs im Totentanz ausschließlich unter dem Gesichtspunkt seiner Ursprungsproblematik erörtert worden. Dabei sind zwei grundlegende Forschungsansätze zu unterscheiden, die als konkurrierende Erklärungsversuche entwickelt worden sind: Diejenigen Forscher, die von Frankreich als dem Entstehungsland des Totentanzes ausgingen, versuchten, über die etymologische Deutung des nicht aus dem Französischen stammenden Lehnwortes ‚macabre‘ als einem Bestandteil der französischen Totentanzbezeichnung ‚Danse macabre‘ Aufschluß über die Entstehung des Tanzmotivs wie auch des Totentanzes allgemein zu gewinnen. Der zweite, in der Hauptsache von deutschsprachigen Forschern vorgetragene Erklärungsversuch geht vom germanischen Ursprung des Totentanzes aus. Er sieht die Wurzel des Tanzmotivs in einem dem spätmittelalterlichen volkstümlichen Bewußtsein unterstellten ‚germanischen‘ Glauben vom mitternächtlichen Tanz der Verstorbenen über die Gräber.

De facto gelang es beiden Forschungsrichtungen jedoch nicht, das Auftreten des Tanzmotivs im Totentanz befriedigend zu klären, wie eine knappe Skizzierung beider Ansätze belegen mag. Erst die von der neueren Forschung aufgeworfene Frage nach Funktion und Wirkung dieses künstlerischen Gestaltungselements im zeitgenössischen Kontext brachte demgegenüber interessante Ergebnisse zu Tage.

II.3.1 Zur *Etymologie der Bezeichnung ‚Danse macabre‘*

Der älteste bezeugte Nachweis des ursprünglich nicht aus dem Französischen stammenden Titels ‚Danse macabre‘ findet sich in dem 1376 von Jehan Le Fèvre verfaßten Gedicht *Respit de la mort*:

„Je fis de macabre la danse
qui toutes gens maine à sa tresche
et à la fosse les adresche
qui est leur deraine maison“¹⁸⁷.

¹⁸⁶ H. ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung - Bedeutung*. Köln/Wien (1954) ³1974.

¹⁸⁷ Zitiert nach KAISER, *Tanzender Tod*, S. 53. Wobei diese Aussage nicht als Hinweis darauf gewertet werden darf, daß Le Fèvre als Verfasser der ersten französischen Totentanzdichtung anzusehen sei, wie einige französische Forscher und noch in jüngster Zeit ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*,

Weiterhin überliefert der *Journal d'un bourgeois de Paris de 1405 à 1449* den Terminus ‚Danse macabre‘ als Bezeichnung für die Totentanzmalerei auf dem Pariser Friedhof ‚Aux Saints Innocents‘¹⁸⁸. Darüber hinaus wurden in der Forschung noch zwei weitere zeitgenössische Belege zur Klärung der etymologischen Bedeutung von ‚macabre‘ herangezogen, und zwar die Nachrichten von (Toten-)Tanzaufführungen vor dem Herzog Philipp dem Guten von Burgund in seiner Residenz zu Brügge im Jahre 1449 und vor dem Provinzkapitel der Franziskaner 1453 in Besançon:

„A Nicaise de Cambray, peintre, demourant en la ville de Douay, pour lui aidier à deffroyer au mois de septembre l’an 1449, de la ville de Bruges, quant il a joué devant mondit seigneur, en son hostel, avec ses autres compaignons certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la danse macabre...VIII francs“¹⁸⁹.

„Sexcallus solvat D. Joanni Caleti, matriculario S. Joannis, quatuor simasias vini per dictum matricularium exhibitas illis, qui choream Machabaeorum fecerunt 10 Julii [sc. 1453] nuper lapsa hora missae in ecclesia S. Joannis Evangelistae, propter capitulum provinciale Fratrum minorum“¹⁹⁰.

Das Bemühen, die Etymologie des Wortes ‚macabre‘ anhand dieser Quellen zu klären, hat in der Vergangenheit die verschiedensten Deutungsversuche hervorgebracht¹⁹¹. So nahm man beispielsweise lange Zeit an, die Totentanzmalerei am Pariser Franziskanerkloster stamme von einem deutschen Dichter namens ‚Macaber‘, nach dem sie benannt worden sei¹⁹². Douce vertrat die Ansicht, die Bezeichnung ‚Danse macabre‘ leite sich aus der ursprünglich orientalischen *Legende von den drei Lebenden und den drei Toten* ab, und zwar von dem Namen des Mönches Makarius, welcher in einigen Darstellungen der Dichtung an Stelle der Toten zu den Lebenden spreche; ‚Danse macabre‘ repräsentiere eine Deformation des ursprünglichen ‚Danse Macaire‘¹⁹³.

S. 125, annahmen. Vgl. dazu die Erörterung dieser Problematik in Pkt. IV.1: „Die Pariser Danse macabre“.

¹⁸⁸ Vgl. dazu Pkt. IV.1: „Die Pariser Danse macabre“, S. 169 dieser Arbeit, wo dieser zeitgenössische Textzeuge im Wortlaut zitiert wird.

¹⁸⁹ Auszug aus den Rechnungsbüchern des Herzogs von Burgund; zitiert nach SEELMANN, *Die Totentänze des Mittelalters*, S. 15.

¹⁹⁰ Es handelt sich hier um einen Auszug aus einer nicht näher bestimmten Handschrift des 15. Jahrhunderts aus Besançon; zitiert nach SEELMANN, ebd. Seelmann führt die beiden letztgenannten Dokumente als Nachweise für die Entwicklung des Totentanzes aus dem geistlichen Schauspiel an; eine Theorie, die nicht mehr zu vertreten ist.

¹⁹¹ Einen informativen Überblick über die verschiedenen vormaligen Forschungsansätze bietet KÜNSTLE, *Legende*, S. 63-88.

¹⁹² Vgl. dazu KÜNSTLE, ebd., S. 65. Auch F. M. BÖHME, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*. Bd. 1. Leipzig 1886, S. 45f., teilt diese Auffassung und stellt sie ausführlich dar.

¹⁹³ F. DOUCE, *The Dance of Death. Exhibited in Elegant Engravings on Wood. With a Dissertation on the Several Representations of that Subject*. London 1833, S. 27ff. Bereits A. JUBINAL, *Explication de la danse des morts de La Chaise-Dieu, fresque inédite du XV^e siècle, précédée de quelques détails sur les autres monuments de ce genre*. Paris 1841, hatte diese Erklärung der Herkunft

Auf größere Anerkennung seitens der Fachwelt stieß die von van Praet aufgebrachte Ableitung von ‚macabre‘ aus dem arabischen ‚maqabir‘, was Grab oder Friedhof bedeutet¹⁹⁴. Dieser Terminus sei über die Mauren nach Spanien gelangt, ins Spanische eingegangen und durch französische Söldner wiederum in ihre Muttersprache eingeführt werden¹⁹⁵.

Vom 17. Jahrhundert an hat die Variante ‚macabée‘ bzw. ‚macchabée‘ das im Mittelalter zunächst vorherrschende ‚macabré‘ abgelöst. Es bezeichnet den Leichnam, den Kadaver; „il est macchabée“ repräsentiert den umgangssprachlichen Ausdruck für „il est mort“, dasselbe gilt für ‚la Macabre‘ und ‚la Mort‘¹⁹⁶. ‚Macchabée‘ geht auf lateinisch ‚Maccabeus‘, den Namen der im *Buch 1 und 2 Makkabäer* beschriebenen alttestamentlichen Märtyrer zurück. Damit umfaßt der Terminus ‚macchabée‘ wesentlich zwei semantische Felder: die biblischen Persönlichkeiten mit ihrer Geschichte und den Tod. In beiden Konnotationen zusammenhängen sind Wortbildungen auf maka -bé(e), -bré und -bre belegt¹⁹⁷. Dabei ist es „nicht überraschend, daß man ungefähr im 14. Jahrhundert dem Leichnam, dem ‚toten Körper‘ (das Wort Kadaver war noch nicht gebräuchlich) den Namen der Heiligen Makkabäer beilegte; sie waren seit langem als Schutzheilige der Toten verehrt worden, weil sie, zu Recht oder Unrecht, als Begründer der Totenfürbitten in hohem Ansehen standen“¹⁹⁸. „Le culte des Macchabées est attesté en Occident dès le 5^e siècle, et fut très vivant en Bourgogne au 15^e; leurs reliques sont signalées en divers lieux, dans des églises sous leur invocation [...] les desservants sont dits

des Wortes ‚macabre‘ widerlegt, indem er aufzeigte, daß die bei den Bollandisten verzeichnete Vita des Hl. Makarius keinerlei Beziehung zu der *Legende von den drei Lebenden und den drei Toten* aufweist. Künstle fügte dieser Argumentation ebenso überzeugend hinzu, daß der Mönch oder Eremit einiger Legendendarstellungen „nichts anderes ist als ein literarisches Auskunftsmittel, eine Art Notbehelf, überall da, wo die Lebenden den Toten in ihren Särgen liegend entgegneten. Er ist hier der ‚Doctor‘ oder ‚Prediger‘, der im Namen der Toten spricht; eine bestimmte historische Persönlichkeit soll damit gar nicht gemeint sein“. KÜNSTLE, *Legende*, S. 66 und S. 86.

¹⁹⁴ J. B. B. VAN PRAET, Bibliothekar an der französischen Nationalbibliothek in Paris (1783-1837), war der erste, der auf den arabischen Wortstamm ‚mqb‘ in ‚maqabir‘ (Grab) und einen möglichen Bezug zu dem französischen ‚macabré‘ hingewiesen hat: *Catalogue des livres imprimés sur velin de la bibliothèque du roi*. Paris 1822/26. A. ELLISSEN baute dann die Theorie weiter aus: Hans Holbeins Initialbuchstaben mit dem Totentanz nach Hans Lutzburgers Originalholzschnitten [...] treu copiert von Heinrich Loedel. Mit erläuternden Gedenkversen und einer geschichtlichen Abhandlung über die Totentänze. Göttingen 1849. Vgl. dazu auch E. MALE, *L'art religieux*, 2. Kap. „La Mort“.

¹⁹⁵ Diese Überlegung geht m. W. auf SEELMANN, *Die Totentänze des Mittelalters*, S. 25-27, zurück; sie wurde u. a. von ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 118-122, und von SAUGNIEUX, *Danses macabres*, S. 14-17, aufgegriffen.

¹⁹⁶ Vgl. dazu die grundlegende und mit zahlreichen Belegen ausgewiesene Darstellung von P. ZUMTHOR, Art. ‚Macchabæus‘. In: W. v. WARTBURG, *Französisches etymologisches Wörterbuch*. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes. 6. Bd./I. Teil, hg. v. H. E. KELLER. Basel 1969, S. 1-3 (im folgenden: ZUMTHOR, *Macchabæus*) hier: S. 2.

¹⁹⁷ Vgl. dazu ZUMTHOR, ebd., S. 2/Sp. 1.

¹⁹⁸ ARIES, *Geschichte des Todes*, S. 148f.

en latine ‚macchabei‘, leur office ‚machaberia‘, [...] mot qui signifie aussi ‚caveau, chapelle funéraire‘ [...] le culte des Macchabées a un certain rapport avec celui des morts, car le texte 2 Mach 12, 43-46 constitue le fondement biblique de celui-ci et figure comme tel dans la liturgie“¹⁹⁹.

Das Verhältnis der Bezeichnung ‚danse macabre‘ zu diesen etymologischen Wurzeln bleibt allerdings vage. Eine Beziehung zwischen einer als ‚macchabaeorum chorea‘ bezeichneten denkbaren Aufführung des Martyriums der makkabäischen Brüder und der *Danse macabre*, dem Totentanz, läßt sich nicht herstellen²⁰⁰. In diesem Zusammenhang weist Zumthor allerdings darauf hin, daß es sich bei lateinisch ‚Macchabaeorum chorea‘ und z. B. niederländisch ‚Makka-beusdans‘ um Analogiebildungen zu ‚danse macabre‘ gemäß der engen semantischen Beziehungen von ‚macchabée‘ (Leichnam) und dem hagiographischen ‚maccabeus‘ handeln könnte²⁰¹. Die Theorien vom Dichter namens Makaber und vom patristischen Mönch Makarius sind nicht verifizierbar und müssen zurückgewiesen werden²⁰²; sie dokumentieren allerdings, daß bereits den Zeitgenossen des 16. Jahrhunderts die Bedeutung und etymologische Ableitung von ‚macabre‘ nicht mehr klar war. Die inzwischen hinreichend belegte Tatsache, daß der Totentanz des 14./15. Jahrhunderts eine europäische Erscheinung ist, die sich mentalitätsgeschichtlich erklären und aus der vielfältigen literarischen Beschäftigung mit dem Tod ableiten läßt, weist auch die Theorie vom orientalischen Ursprung des Totentanzes, hervorgegangen aus der *Legende von den drei Lebenden und Toten* oder alten arabischen Bestattungsriten, zurück²⁰³. Allerdings scheint in die Wortbildung von ‚macabré‘ der über die Mauren vermittelte und im allgemeinen arabischen Sprachgebrauch vorkommende Wortstamm ‚qbr‘, wie er in ‚maqabir‘ (Grab, Friedhof) enthalten und in dem spanischen ‚almocávar‘ (Grab) nachzuweisen ist, eingeflossen zu sein²⁰⁴. „Ce rapport objectif est plus assuré que celui que l’on suppose avec les Macchabées; mais les formes françaises impliquent une contamination avec ‚Macchabaeus‘ ou plus probablement avec un produit de la racine arabique-hébraïque ‚qbr‘ ‚enseveli‘“²⁰⁵. Gesichert erscheint also die semantische Beziehung der Bezeichnung ‚Danse macabre‘ zu den ‚Macchabées‘,

¹⁹⁹ ZUMTHOR, *Macchabaeus*, S. 2/Sp. 2. Vgl. dazu auch SAUGNIEUX, *Danses macabres*, S. 15.

²⁰⁰ Vgl. dazu bereits SEELMANN, *Die Totentänze des Mittelalters*, S. 25ff.; ZUMTHOR, *Macchabaeus*, S. 2/Sp. 2.

²⁰¹ ZUMTHOR, ebd.

²⁰² Vgl. ZUMTHOR, ebd. Vgl. dazu auch die u. a. schon von SEELMANN, *Die Totentänze des Mittelalters*, S. 25ff.; KÜNSTLE, *Legende*, S. 66 und 86, und SAUGNIEUX, *Danses macabres*, S. 14, geführte Argumentation.

²⁰³ ZUMTHOR, ebd. Vgl. dagegen allerdings das völlig überflüssige Bemühen SAUGNIEUXs, den mittelalterlichen Totentanz unter Hinweis auf altägyptisches Brauchtum aus ‚makabren‘ arabischen Bestattungssitten abzuleiten: *Danses macabres*, S. 17.

²⁰⁴ Vgl. dazu SAUGNIEUX, *Danses macabres*, S. 16.

²⁰⁵ ZUMTHOR, *Macchabaeus*, S. 2/Sp. 2f.

den Leichnamen; eine motivliche Nähe zur Verehrung der Hl. Makkabäer als den Schutzheiligen der Toten ist nachgewiesen; eine worthistorische Ableitung aus arabisch ‚mqb‘ ist wahrscheinlich.

Der Titel ‚danse macabre‘ bildet damit in erster Linie eine deskriptive Bezeichnung der Kunstwerke, der Toten-Tänze. Er eröffnet keinerlei Hinweise auf den Ursprung des Tanzmotivs, das jedoch als signifikantes Gestaltungsmittel des Totentanzes konzipiert worden ist, um seine besondere Wirkung im zeitgenössischen Kontext zu entfalten, wie die weitere Darstellung zeigen wird.

II.3.2 Die These vom Ursprung des Tanzmotivs im nächtlichen Gräbertanz der Toten. Darstellung und Kritik

W. Fehse war es, der 1908 das grundlegende Dogma der Theorie vom germanischen Ursprung der spätmittelalterlichen Totentänze formulierte, indem er deren Tanzmotivik aus einem germanisch-heidnischen Volksglauben vom mitternächtlichen Reigen der Verstorbenen über den Gräbern ableitete: „Daß die Totentänze auf eine Volksanschauung zurückgehen, unterliegt meiner Ansicht nach keinem Zweifel [...] vor der Zeit der Totentänze [war] in der Volksanschauung die Vorstellung lebendig, daß die Toten den Lebendigen erscheinen und sie an ihr Ende gemahnen [...] Aus der Volksanschauung vom Reigen der Toten ist das erste Totentanzbild, ist der erste Totentanztext herausgeboren“²⁰⁶. Der ursprünglich germanisch-heidnische Glaube vom Tanz der Toten sei in Gestalt des ‚Arme-Seelen‘-Glaubens (Döring – Hirsch²⁰⁷, Rosenfeld²⁰⁸) in die allgemeine spätmittelalterliche Vorstellungswelt eingegangen. Aus dem Zusammenwirken des volkstümlich-religiösen (Aber-)Glaubens mit den tradierten literarischen Todesbetrachtungen habe sich die künstlerische Darstellung des Totentanzes entwickelt. Dabei ging Fehse vom *Vado mori* als dem Vorläufer des Totentanzes aus²⁰⁹. Künstle (1908)²¹⁰ modifizierte Fehses Theorie insofern, als er die Vorstellung vom

²⁰⁶ FEHSE, Der Ursprung der Totentänze. Mit einem Anhang: Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext. Halle 1907 (im folgenden: FEHSE, Ursprung der Totentänze) S. 40f., S. 43, S. 47.

²⁰⁷ DÖRING – HIRSCH, Tod und Jenseits, S. 66f.: „Da ist denn mit Recht darauf hingewiesen worden, daß nach altem Volksglauben die Toten oft im Grabe keine Ruhe finden, sei es, daß erlittenes oder begangenes Unrecht, sei es, daß die Trauer der Angehörigen oder die Vernachlässigung der Totengebräuche ihren Todesschlaf stört. Werden sie nicht versöhnt, oder wird ihnen nicht gewaltsam der Weg verlegt, so kehren sie wieder und führen zuweilen auf dem Kirchhof nachts ihre Tänze auf“.

²⁰⁸ ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 50: „Die Vorstellung vom mitternächtlichen Tanz der Toten, der ‚Armen Seelen‘, über den Gräbern bildet die Grundlage für die älteste Totentanzdichtung“.

²⁰⁹ Vgl. W. FEHSE, Der oberdeutsche vierzeilige Totentanztext. In: ZfdPh 40 (1908) S. 67-92; DERS., Das Totentanzproblem. In: ZfdPh 42 (1910) S. 261-286.

²¹⁰ KÜNSTLE, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Freiburg/Br. 1908.

nächtlichen Tanz der Verstorbenen als einen „gemeinindo-germanischen“²¹¹ Volksglauben, als ein primitives Phänomen des Animismus deutete, das gemeinsam mit der *Legende von den drei Lebenden und den drei Toten* den Totentanz hervorgebracht habe²¹². Stammer (1922 und 1948)²¹³ führte beide Ansätze weiter, indem er neben dem *Vado mori*²¹⁴ und der *Legende*²¹⁵ die literarische Tradition der *Streitgespräche* als weiteren Entwicklungsstrang ansetzte²¹⁶. Aus diesen sei unter dem Einfluß des Glaubens vom Gräbertanz²¹⁷ der künstlerische Totentanz entstanden. Analog zu dieser Ursprungstheorie des Tanzmotivs glaubte man, innerhalb der Totentanztradition eine Entwicklung von der Darstellung eines ursprünglichen Totentanzes, also eines Reigens verstorbener Menschen, zur nachfolgenden dramatischen Konzeption eines Todes-Tanzes, dem Auftreten der allegorischen Todesgestalt, eruieren zu können²¹⁸. Fehse hatte diese Theorie ent-

²¹¹ KÜNSTLE, ebd., S. 102.

²¹² Diese Ausweitung der Theorie liegt in Künftles Forschungsinteresse begründet. Es war sein Anliegen, die Bedeutung der *Legende von den drei Lebenden und den drei Toten* für die Genese der mittelalterlichen Totentänze zu beweisen. Indem er nun den indogermanischen Ursprung des Volksglaubens behauptete, focussierte er das Problem auf die Frage: „Warum hatten [...] weder die Griechen und Römer noch ein anderes indogermanisches Volk [...] einen wirklichen Totentanz im Sinne der Bilder, die uns hier beschäftigen?“ Und seine Antwort lautet: „Die Volksanschauung vom Tanz der Toten [...] hat sich [...] im Verlaufe des 14. und 15. Jahrhunderts mit der Legende der drei Lebenden und der drei Toten verbunden [...] Die Entwicklung der Legende [...] zum wirklichen Totentanz erfolgte unter dem Einfluß der indogermanischen Vorstellung vom Reigen der Toten nur da, wo die Legende besonders verbreitet und beliebt war“. KÜNSTLE, ebd., S. 105 u. 106. Künftles eingeleisige Ableitung des Totentanzes aus der *Legende* wurde allerdings von der Fachwelt nicht akzeptiert.

²¹³ W. STAMMLER, *Die Totentänze des Mittelalters*. München 1922; Überarbeitung: W. STAMMLER, *Der Totentanz. Entstehung und Deutung*. München 1948; vgl. auch W. STAMMLER, Art. ‚Totentänze‘. In: P. MERKER / W. STAMMLER (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. III. Berlin 1928/29, Sp. 381.

²¹⁴ – auf das die Verse der sterbenden Menschen im Totentanz zurückgingen –.

²¹⁵ – die die Verse der Todesgestalten angeregt hatte –; vgl. dazu STAMMLER, *Der Totentanz*, S. 20 und 21: „Wie kam man aber auf die Idee, den Toten Worte in den Mund zu legen? [...] Als man die Totentänze im Bilde festhielt, erinnerte man sich einer anderen Legende, in der ebenfalls Tote eine Rolle spielen: der bekannten Geschichte von den drei Lebenden und den drei Toten [...] Bei solcher Annäherung der beiden Motive mußte der Gedanke auftauchen, nun auch, wie in der Legende, auf den Totentanzbildern die Toten zum Reden zu bringen“.

²¹⁶ „Etwa seit dem 12. Jahrhundert tauchen [...] in der mittelalterlichen Literatur Streitgespräche und Streitgedichte auf, die Leben und Tod oder Menschen und Tod einander gegenüberstellen und miteinander disputieren lassen [...]. An diese Streitgedichte des Mittelalters ist der zweite Totentanztext anzuknüpfen [...] Hier, in der reichen ‚Confictus‘-Literatur, liegt eine der Wurzeln dieser Dialogfassung“ des Totentanzes. STAMMLER, ebd., S. 26 und 27.

²¹⁷ Vgl. STAMMLER, ebd., S. 9f. Eine weitere Wurzel des Tanzmotivs sah Stammer in der hochmittelalterlichen Brautmystik, die das Motiv vom Reigenführer Christus, der die minnende Seele ins Paradies geleitet, kennt. Als negatives Gegenbild sei die Auffassung vom Teufelstanz entstanden, welcher wiederum als Vorläufer des Motivs vom Totentanz anzusehen sei; vgl. STAMMLER, ebd., S. 30-35. Vgl. auch G. BUCHHEIT, *Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung*. Berlin 1926, S. 100-107: „Die Tanzmotivik“.

²¹⁸ Wobei allerdings keiner der Vertreter dieser Theorie befriedigend erklären konnte, wie diese – of-

wickelt, um den von ihm erforschten und edierten *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* als den ältesten überlieferten Textzeugen und dessen Gestaltung als ursprüngliche Fassung der Totentänze auszuweisen. Er tat dies gegen Seelmanns Argumentation, die Lübecker Kirchenmalerei von 1463 repräsentiere den originären Typus der Totentanz-Dichtungen, nämlich das geistliche Schauspiel²¹⁹. Um die von Seelmann u. a. vertretene Dramentheorie widerlegen zu können, suchte Fehse nach einem Kriterium, das die ‚Altertümlichkeit‘ seines Textzeugen belegte. Dieses glaubte er dann in der Tanzmotivik gefunden zu haben, indem er einen germanischen Volksglauben vom Gräbertanz der Toten als deren Wurzeln postulierte. Folglich sei der Textzeuge dem Original am getreuesten, der einen solchen Totentanz und nicht einen Tanz der allegorischen Gestalt des Todes repräsentiere, wie dies im geistlichen Drama der Fall sei. Der oberdeutsche Text unterscheide sich deutlich von allen anderen Texten, denn hier handele es sich um einen Totentanz, während alle anderen Darstellungen einen Todestanz wiedergäben. „Nur der oberdeutsche Text mit 24 Paaren ist ein wirklicher Totentanz. Das Wort ‚Totentanz‘ hat schon mehrfach Schwierigkeiten bereitet, weil die meisten Texte von einem Tanz der Toten nichts wissen, sondern einen Tanz des Todes darstellen [...] Die Toten, von denen das deutsche Wort Totentanz redet, sind nicht die sterbenden Menschen, sondern ihre Partner im Reigen [...] aus dem Tanze der Toten der Blockbücher und Handschrift ist in Basel ein Tanz des Todes geworden“²²⁰.

Bereits E. M. Manasse widerlegte in seiner Untersuchung der Tanzmotivik im lateinischen Totentanz, der Vorlage der oberdeutschen Dichtung, Fehses Theorie vom Ursprung des Tanzmotivs im Aberglauben vom nächtlichen Gräbertanz der Verstorbenen²²¹. Er legt dar, daß bereits die lateinische Textversion eine allegorische Auffassung des Todes zum Ausdruck bringt, wie u. a. die Formulierung ‚fistula mortis‘ belegt²²². Weiterhin zeigt er auf, daß sich im eigentlichen Text des lateinischen Überlieferungsträgers keinerlei Hinweise auf einen nächtlichen

fenbar innerhalb kürzester Frist vollzogene – Entwicklung vom Totentanz zum Todestanz stattgefunden habe, und wodurch sie angeregt worden sei.

²¹⁹ SEELMANN, Die Totentänze des Mittelalters, S. 11-18: „Der Totentanz als Drama“.

²²⁰ FEHSE, Ursprung der Totentänze, S. 12, 13, 16. Tatsächlich wird inzwischen der *Oberdeutsche vierzeilige Totentanz* als eine der ältesten Erscheinungsformen des mittelalterlichen Totentanzes angesehen. Und zwar, weil er zum einen allein den Monolog der Sterbenden (Ständevertreter) wiedergibt – die dialogischen Textfassungen der Dichtung werden als Erweiterung interpretiert –; zum anderen, weil er neben der deutschen Übersetzung auch den lateinischen Grundtext mitteilt. Vgl. dazu Pkt. III.2: „Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz-Monolog“. Beide Tatsachen widerlegen Seelmanns Annahme, der Totentanz sei in seiner ursprünglichen Form als Drama konzipiert worden. Aber auch Fehses Theorie, dieser Totentanz sei der älteste, weil er einen Tanz von Toten repräsentiere, und innerhalb der Entwicklung lasse sich ein Wandel zum Auftreten einer allegorischen Todesfigur belegen, ist nicht länger haltbar, wie anschließend dargelegt werden wird.

²²¹ E. M. MANASSE, The Dance Motive of the Latin Dance of Death. In: *Medievalia et Humanistica* IV (1946) S. 83-103 (im folgenden: MANASSE, The Dance Motive).

²²² Ebd., S. 86-89.

Totenreigen nachweisen lassen: „since the presence of the piper Death is ascertained by the text, so far, at least, this is a real dance of Death [...] The absence of any of the accessories that are characteristic of these legends, like midnight, the churchyard, etc. has already been mentioned“²²³. Vielmehr deutet Manasse die im Totentanz auftretenden unterschiedlichen Toten als ‚Gehilfen‘ des Todes²²⁴. Ihr Auftreten unterstreiche die eigentliche Aussageabsicht des spätmittelalterlichen Totentanzes, nämlich die Macht des Todes über die Menschen zu demonstrieren, indem die abgebildeten Leichname nicht irgendwelche umgehenden Verstorbenen, sondern die jeweils toten Spiegelbilder der aktuell sterbenden Menschen repräsentieren: „since the beginning of the thirteenth century, a new type of the figure of Death is in evidence. The situations in which he appears no longer point to his weakness or defeat, but to his power and triumph. It is as though the increased interest in the affairs of the ‚world‘, which is a characteristic of this period, made people sense more intensely what violence they must suffer from Death. Moreover, this Death no longer looks like a fantastic monster. More and more he assumes the likeness of what he makes of his victims“²²⁵. Den Ursprung des Tanzmotivs sieht Manasse in der grundsätzlich mit dem Tanztopos verbundenen Zwanghaftigkeit des tänzerischen Treibens, wie sie in der zeitgenössischen Literatur beschrieben wird, und die im Totentanz der überwältigenden Macht des Todes Nachdruck verleihe²²⁶.

Koller entlarvt die Diskussion um die Todesdarstellungen im Totentanz – handelt es sich um den personifizierten Tod (Dramentheorie) oder um Tote (abgeleitet aus dem Glauben vom Gräbertanz Verstorbener)? – als ein „Scheinproblem“²²⁷. Seine Untersuchung zur Auffassung der Todesgestalt in der oberdeutschen Texttradition²²⁸ belegt, korrespondierend mit den Ergebnissen von Manasses Untersuchung der lateinischen Vorstufe, ein Nebeneinander von Todes- und Totendarstellungen innerhalb der einzelnen Textzeugen. Dabei überwiegt auf der Textebene die Auffassung eines personifizierten Todes²²⁹, während auf bildlicher Seite die

²²³ Ebd., S. 88.

²²⁴ Ebd., S. 98.

²²⁵ Ebd., S. 83. Vgl. auch ebd., S. 99: „Death frequently appears before his victims in a form which, in a distorted manner, mirrors their own figures“.

²²⁶ „[...] in this poem the dancing of the characters indicates an irresistible compulsion to follow the leadership of Death who, by the sounds of his pipe, exercises this spell“. Ebd., S. 97f.

²²⁷ KOLLER, Totentanztextem, S. 10f., S. 21ff.: „Die Inhaltskomponente ‚Sterben‘: Tod oder Toter? – ein Scheinproblem“.

²²⁸ Durchgeführt am Textzeugen obd-H² des oberdeutschen Totentanzes, repräsentiert im Heidelberger Blockbuch von ca. 1465. Vgl. dazu Pkt. IV.2: „Der Großbaseler Totentanz und die oberdeutsche Texttradition“.

²²⁹ Als Belege für den personifizierten Tod können zum einen die vor dem Einsetzen der Totentanztradition bezeugten und durch diese verstärkten selbständigen Todestopoi angeführt werden, die auf die Existenz der allegorischen Gestalt des Todes in der Vortotentanzzeit verweisen und als traditionelle Motive Eingang in den Totentanz fanden (vgl. dazu Pkt. II.2: „Die Auffassungen vom Tode und

Verschiedenheit der einzelnen Todes- bzw. Totengestalten festzustellen ist²³⁰. Dieses Ergebnis läßt sich auch auf die weitere Totentanztradition übertragen. Damit wird deutlich, daß für den zeitgenössischen Rezipienten das Auftreten unterschiedlicher Todesgestalten bereits im ältesten Totentanz nicht im Widerspruch zu einer allegorischen Auffassung eines personifizierten Todes gestanden hat. Vielmehr repräsentieren ja auch mehrere Tote den Tod, das Sterben²³¹. Dieser aus den Textzeugen selbst abgeleitete Befund korrespondiert mit den oben angeführten kunsthistorischen Untersuchungen zur Entwicklung der Todesikonographie: Die Personifikation des Todes in Gestalt verschiedener verwesender Leichname erwuchs aus dem vertrauten Umgang der mittelalterlichen Menschen mit ihren Toten und symbolisiert – so auch im Totentanz – das Gleichwerden der Lebenden mit den Toten. Erweisen also die Textzeugen selbst die Frage nach einer Unterscheidung von Toten und Tod im Totentanz als von außen herangetragen, hausgemachte Problemstellung der deutschsprachigen Totentanzforschung, so ist auch die dahinterstehende Theorie vom Volksglauben an den Gräbertanz der Toten – als dem vermeintlichen Ursprung der Tanzmotivik – als ein tatsächlich moderner, in die mittelalterliche Geisteswelt hineinprojizierter Aberglauben zu entlarven, der dem zeitgenössischen Todesbewußtsein nicht entsprach. So unterstellt die von der Forschung aufgebrachte Vorstellung eines im ausgehenden Mittelalter verbreiteten Volksglaubens vom nächtlichen Tanz der Verstorbenen über die Gräber ein distanzierendes Verhältnis der Menschen zu den Toten, das u. a. auch die Kirchhöfe als Orte des Grauens versteht, von denen sich der Lebende um des eigenen Glückes willen nächtens fernhielt. Beispielsweise Rosenfeld malt diese Szenerie phantasievoll aus: „Das wechselnde Schattenspiel mondheiler Wolkennächte und das Rauschen windgeschüttelter Bäume des Friedhofs nährt oder steigert die Vorstellung, daß die Toten in Leichengestalt einen irrlicherhaften Reigen über den

seine allegorische Darstellung“). Zum anderen benennt die Todesfigur sich in den Texten häufig ganz eindeutig: „Ik byn de dot“ (Berliner Totentanz, V. 20).

²³⁰ Koller zieht aus diesem Sachverhalt die Konsequenz, „die Aporie der Entscheidung ‚Tod oder Toter‘ [...] dadurch zu vermeiden, daß wir generell sowohl auf der Bild- als auch auf der Textseite von einer durchgehenden Rekurrenz von Elementen aus dem Sinnbezirk ‚Sterben‘ sprechen“. KOLLER, Totentanztextem, S. 24. Hierbei handelt es sich nun allerdings um die ‚Scheinlösung‘ eines ‚Scheinproblems‘, und zwar insofern, als Koller die Ergebnisse seiner Untersuchung nicht im Rahmen der bestehenden und zuvor von ihm problematisierten Fragestellungen der Forschung (Totentanztextem, S. 21ff.) konsequent weiterführt. Vielmehr bezeichnet er es weiterhin als ‚opinio communis‘ der Forschung, daß sich der Totentanz von einem Reigen der T o t e n mit den Lebenden allmählich zu einem Tanz des Todes mit den Menschen (S. 21) gewandelt habe und dies, obwohl seine eigenen Untersuchungen das Gegenteil beweisen.

²³¹ In diesem Zusammenhang sei auf ein analoges zeitgenössisches Beispiel verwiesen, das KOLLER, Totentanztextem, S. 24, anführt: In dem ca. 1414 entstandenen Fastnachtsspiel vom *Tanawäschel* wird die allegorische Hauptfigur, eine zu der Zeit grassierende Epidemie, genannt *Tanawäschel*, in der Gestalt eines Kranken auf die Bühne getragen. Diese Gleichung Kranker = Krankheit läßt auch – über die bisherigen Untersuchungsergebnisse hinaus – die Deutung Tote = Tod sinnvoll erscheinen.

Gräbern tanzen“²³². Demgegenüber dokumentieren die Untersuchungen v. a. der französischen Sozialgeschichtsforschung zur Geschichte des Todes²³³ ein vertrautes Verhältnis der spätmittelalterlichen Menschen gegenüber Toten und Tod, das gerade auch die Friedhöfe zu zentralen Plätzen des öffentlichen sozialen und kulturellen Lebens machte²³⁴. An diesen Orten lebten neben frommen Klausnerinnen auch Gefangene²³⁵ und ständige Bewohner, die das kirchliche Asylrecht in Anspruch genommen hatten²³⁶. Auf den Kirchhöfen wurden Geselligkeiten abgehalten²³⁷, Waren feilgeboten²³⁸, Prostitution betrieben²³⁹ und Gericht gehalten²⁴⁰. „Markt, Plattform für geschäftliche Angebote, Versteigerungen, Proklamationen und Urteilsverkündigungen, für Versammlungen der Gemeinde bestimmter Raum, Ort der Begegnung, des Spiels, der heimlichen Zusammenkünfte

²³² ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 48.

²³³ Eine übersichtliche Auswahlbibliographie der ‚Histoire de la mort‘ bietet O. G. OEXLE, Die Gegenwart der Toten. In: H. BRAET / W. VERBEKE (Hgg.), *Death in the Middle Ages*. Löwen 1983 (*Mediaevalia Lovaniensia Series I / Studia IX*) S. 19-77 (im folgenden: OEXLE, Die Gegenwart der Toten) hier: S. 19, Anm. 1-5.

²³⁴ Die etymologische Bedeutung von Friedhof leitet sich nicht aus der Friedensthematik ab, sondern bezeichnet den eingefriedeten Raum um die Kirche, auf dem deren Asylrecht Geltung hatte. Vgl. dazu F. KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 21. Auflage bearbeitet von W. MITZKA. Berlin 1975. Art. ‚Friedhof‘, S. 219: „Friedhof m. urspr. ‚eingefriedetes Grundstück‘, ahd. mhd. *vriūhof*, ‚Vorhof e. Tempels, Kirchhof‘, ahd. *friten*, ‚hegen‘, got. *freidjan*, ‚schonen‘ [...] In ungestörter Entwicklung ist Freihof entstanden, durch späte Einwirkung des unverw. Friede nhd: Friedhof“.

²³⁵ Vgl. ARIES, *Geschichte des Todes*, S. 88.

²³⁶ „Flüchtlinge, die auf dem Friedhof um Asyl nachgesucht hatten, richteten sich dort dauerhaft ein und weigerten sich, ihn zu verlassen. Manche begnügten sich mit Kammern über den Beinhäusern. Andere erbauten sich dort regelrechte feste Wohnstätten und verlängerten so den Akt einer Inbesitznahme, den die kirchlichen Autoritäten eigentlich nur als zeitlich begrenzt hatten gelten lassen wollen“. Ebd., S. 85.

²³⁷ „Ehedem stellte die Gemeinschaft, die Gemeinde ihr kollektives Bewußtsein durch Feste unter Beweis [...] an eben der Stelle, wo sie auch ihre religiösen, richterlichen, politischen und kommerziellen Zusammenkünfte abhielt: auf dem Friedhof“. Ebd., S. 91f.

²³⁸ „Das Asylrecht hat den Friedhof – in derselben Weise wie zum öffentlichen und Versammlungsort – auch zum Markt und Ausstellungsort gemacht. Die Händler kamen in den Genuß der Immunitätsprivilegien, sie profitierten vom Andrang der Kunden, die aus Anlaß von religiösen, richterlichen oder die Gemeinde betreffenden kommunalen Kundgebungen und Veranstaltungen zusammenströmten. Die Wallfahrtstage waren immer auch Marktstage“. Ebd., S. 90.

²³⁹ „Diese Promenaden waren häufig übel beleumundet und unsicher. Bereits im Jahre 1186 war der Cimetière des Innocents, Guillaume le Breton zufolge, als Ort der Prostitution berüchtigt“. Ebd., S. 93.

²⁴⁰ „Die Synoden des 15. Jahrhunderts [...] wollten die profanen und richterlichen Aktivitäten verbieten: sie untersagten den weltlichen Richtern (im Gegensatz zu den geistlichen), ihre Gerichtstage auf dem Friedhof zu halten und dort ihre Urteile zu verlesen. [...] Insgesamt gesehen sind die Verbote der Konzilien wirkungslos geblieben. In Wirklichkeit hat keine theologische Erwägung, keine juristische oder moralische Autorität verhindern können, daß Kirche und Friedhof der Gemeinde als Ort der Zusammenkunft dienen“. Ebd., S. 90 u. 91.

und anstößigen Gewerbe, war der Friedhof nicht mehr und nicht weniger als der Hauptplatz“²⁴¹.

Der Historiker O. G. Oexle führt die Forschungen zum Verhältnis von Lebenden und Toten im ausgehenden Mittelalter weiter aus, indem er die rechtliche Stellung der Toten im spätmittelalterlichen Alltagsleben untersucht. In Übereinstimmung mit den Arbeiten der französischen Sozialgeschichtsforschung, die einen tiefgreifenden Mentalitätswandel von einem vertrauten ‚mittelalterlichen‘ zu einem distanzierteren ‚modernen‘ Verhältnis zum Tod dokumentieren, stellt Oexle in seiner ‚Geschichte der Toten‘²⁴² heraus, daß bis zum Beginn der Neuzeit die Verstorbenen als in der Welt der Lebenden gegenwärtig galten. Er belegt dies, indem er die vielfältigen Formen und Traditionen der Totenmemoria herausarbeitet, die im spätmittelalterlichen Leben nicht bloße Erinnerung bedeuteten, sondern sich als soziales und rechtliches Handeln manifestierten, durch das die Gegenwart der Toten in der Welt der Lebenden konstituiert wird²⁴³. Die Verstorbenen galten als Rechtspersonen, deren Wille weit über den Tod hinaus Gültigkeit besaß²⁴⁴. Die Heiligenviten und die Tradition der liturgischen Namensnennung betonten die Abhängigkeit der Lebenden von den Taten der Verstorbenen und beziehen diese – zum Dank an die Toten und zum Wohle für die Lebenden und Verstorbenen – in die Gemeinschaft ein²⁴⁵. Die theologischen Reflexionen über den Aufenthaltsort der Toten bringen die Sorge über das Wohlbefinden der Verstorbenen zum Ausdruck²⁴⁶. Weiterhin trug die praktizierte Totenmemoria soziale Funktionen: Sie diente als Stabilisator der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppierungen, deren Mittelpunkt die Ehrung ihrer Toten bildete²⁴⁷; Totenmahl und Armenspeisung förderten einerseits die Ausweitung und Erhaltung der Memoria des Verstorbenen, indem sie den Kreis der dem Toten Verpflichteten erweiterten; zugleich hatten sie einen nicht zu unterschätzenden karitativen Stellenwert im gesellschaftlichen Leben²⁴⁸. Darüber hinaus kann die gesellschaftliche Funktion des Kirchhofs als öffentlicher Platz, kann die „enge Verbindung zwischen der Siedlung der Lebenden

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Vgl. OEXLE, Die Gegenwart der Toten, S. 20: „Ein Aspekt, der untrennbar mit der ‚Geschichte des Todes‘ verbunden ist, bisher aber nicht gesondert ins Blickfeld gerückt wurde, ist die ‚Geschichte der Toten‘, das heißt: die Geschichte der Einstellungen der Lebenden zu den Toten, die nicht weniger einem ständigen Wandel unterworfen ist“.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 25.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 22; S. 33f.: „Die Vorstellung vom Toten als Rechtssubjekt [ist] im mittelalterlichen Recht grundlegend verankert. Tote können als Kläger und Beklagte in Erscheinung treten; Tote können auch bestraft werden, sie sind deliktfähig. Im Vermögensrecht erscheint die Vorstellung vom Toten als Eigentümer, Gläubiger oder Schuldner“.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 26-32; 35-48.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 33.

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 34f.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 48-53.

und jener der Toten [...] geradezu als Indikator für die Kraft der darin zum Ausdruck kommenden Auffassung von der Gegenwart der Toten gelten²⁴⁹.

Bis zum Beginn der Neuzeit also galten die Toten – auf der Grundlage eingebüßter und normierter rechtlicher Regelungen – als in der Welt der Lebenden gegenwärtig. Der Umgang mit ihnen war nicht beherrscht durch irrationale Gefühle, vielmehr dominierte ein vertrautes, auf Sitte und Tradition gründendes Miteinander von Lebenden und Toten²⁵⁰. Der mentalitätsgeschichtliche Wandel im Umgang mit den Toten brachte etwa vom 18. Jahrhundert an langfristig ein abweisendes Verhältnis der Lebenden zu den Verstorbenen, wie auch dem eigenen Tod gegenüber, hervor²⁵¹. Diese ‚moderne‘ Distanzierung der Lebenden von den Toten aber steht kulturgeschichtlich und bewußtseinsmäßig hinter den Forschungsansätzen des beginnenden 20. Jahrhunderts: Indem sie das mittelalterliche Verhältnis zu den Toten als ein von Furcht und Abwehr geprägtes charakterisieren, projizieren sie tatsächlich die eigenen neuzeitlichen Auffassungen in die mittelalterliche Gesellschaft hinein²⁵². Wie Oexle am Beispiel der in diesem Zusammenhang häufig verwendeten Bezeichnung ‚Lebender Leichnam‘ aufzeigt, entstand die Theorie über den (ver-

²⁴⁹ Ebd., S. 57.

²⁵⁰ „Niemand wird leugnen, daß es im Mittelalter apotropäische Maßnahmen gegen die Möglichkeit einer Wiederkehr von Toten gegeben hat [...] Niemand wird bestreiten, daß die Furcht vor dem Toten stets ein Element des Totenkultes ist. Fraglich ist hingegen, ob sie das dominierende Element des Totenkultes ist [...] Ranke hat diese Frage in seinen umfassenden Untersuchungen über die indogermanische Totenverehrung dahingehend beantwortet, daß der Ehrung des Toten und dem Gedanken der Verbundenheit mit ihm im europäischen Bereich, bei Griechen, Römern, Germanen und Slawen eine ungleich größere und bedeutendere Rolle zukomme als der Furcht vor den Toten: ‚das starke Hereinragen der Totenwelt in die Verhältnisse der Lebenden [...] ist nur möglich, wenn die Beziehungen zu den Verstorbenen keine abwehrenden, gespannten oder auch nur gleichgültigen, sondern vertraute, d. h. nicht gemüthliche, sondern auf Sitte und Gesetz aufgebaute waren‘. Es geht hier also nicht um Gefühle, sondern um rechtliche Bindungen. Mit der Feststellung Rankes ist aber zugleich die Frage nach einer spezifisch germanischen Kontinuität apotropäischer Totenfurcht und Totenabwehr im ‚volkstümlichen‘ Totenkult des Mittelalters negativ beantwortet“. OEXLE, Die Gegenwart der Toten, S. 60f.; darin zitiert K. RANKE, Indogermanische Totenverehrung. Helsinki 1959, S. 371.

²⁵¹ Vgl. dazu ARIES, Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, S. 93-108: „Huizinga und die makabren Themen“; ARIES, Geschichte des Todes, S. 379-789: „Zweites Buch. Der verwilderte Tod“; CH. STIEGEMANN, Vom Bild des Toten zur Allegorie des Todes. Zur Ikonographie des Todes in der Grabskulptur der Renaissance und Barockzeit. In: Bilder und Tänze des Todes. Unna 1982, S. 42-73.

²⁵² „Bemerkenswert bleibt die Faszination der modernen Forschung seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts durch die als ‚alt und wesenseigen‘ hingestellte apotropäische Totenfurcht [...] Sie entspricht nicht der mittelalterlichen Wirklichkeit, sondern ist vielmehr ein Zeugnis moderner Auffassungen von den Toten, wie sie vor allem seit dem 18. Jahrhundert in Erscheinung treten: hier nämlich hat neben Indifferenz und ‚Pietät‘ die Totenfurcht eine außerordentliche Bedeutung. Hier zeigt sich vor allem auch eine steigende Faszination durch den toten Körper [...] seit dem Ende des 17. Jahrhunderts [wird] das ‚Leben‘ des ‚toten‘ Körpers zunehmend Gegenstand gelehrter medizinischer Traktate. [...] Vor allem seit dem 18. Jahrhundert hat dieses Thema die Menschen immer mehr beschäftigt, und zwar in Gestalt des Entsetzens einflößenden lebenden Toten und der Gestalt des durch menschliche Machinationen belebten Leichnams“. OEXLE, Die Gegenwart der Toten, S. 63 und 64.

meintlichen) Volksglauben von den umgehenden Toten, deren Wiederkehr gefürchtet und gebannt werden muß, auf dem Hintergrund der Auseinandersetzung um die hauptsächlich von E. B. Taylor (1871) und W. Wundt (1905/9) vertretenen Animismus-Theorien. Diesen wurden v. a. von deutschsprachigen Forschern, „von Prähistorikern, Rechtshistorikern, Ethnologen, Völkerkundlern und Germanisten im Zeichen dieses Begriffs ‚präanimistische‘ Theorien entgegengesetzt [...], die den Körper des Toten und die Furcht vor diesem in den Mittelpunkt rückten“²⁵³. Die „Verkettung der präanimistischen Thesen mit der ‚Germanenmode des frühen 20. Jahrhunderts“²⁵⁴ brachte schließlich die These von der ursprünglich germanischen, im allgemeinen volkstümlichen Bewußtsein des späten Mittelalters verbreiteten, apotropäischen Furcht vor den umgehenden Toten hervor. „Die Geschichte des Begriffs „lebender Leichnam“ bietet ein lehrreiches Beispiel, wie neue Prägungen [...] nicht nur klären, sondern auch neuen Irrtum stiften können“²⁵⁵.

Ebenso wie die „wissenschaftlichen Lehren vom ‚Lebenden Leichnam‘[...] als ein Teil dieses grundlegenden Mentalitätswandels aufgefaßt werden“²⁵⁶ können, sind auch die vor diesem Hintergrund entworfenen Theorien zum Ursprung der (Toten-)Tanzmotivik im Volksglauben vom Gräbertanz als ein Teil jener ‚Anachronismen‘ zu werten, die moderne Auffassungen auf die mittelalterliche Vorstellungswelt übertragen²⁵⁷. Abschließend sei hinzugefügt, daß es tatsächlich auch keine mittelalterlichen Belege für einen Volksglauben vom tanzenden Tod zu geben scheint, die früher als die künstlerischen Totentänze anzusetzen wären, „und wir haben vielmehr mit der Möglichkeit zu rechnen, daß das [Tanz-]Motiv über die Totentanz-Bußpredigt in den Volksglauben eindrang und dort Wurzeln schlug“²⁵⁸.

²⁵³ Ebd., S. 59.

²⁵⁴ Ebd., S. 60.

²⁵⁵ G. WIEGELMANN, Der „lebende Leichnam“ im Volksbrauch. In: Zschr. f. Volkskunde 62 (1966) S. 161. Zitiert nach OEXLE, Die Gegenwart der Toten, S. 59. Vgl. OEXLE, ebd.: „Der Vorstellung vom ‚Lebenden Leichnam‘ sind wir in unseren Erörterungen über die Auffassung von der Gegenwart der Toten anhand neuzeitlicher, mittelalterlicher und antiker Texte [...] nicht begegnet. Dies ist kein Zufall. Die Vorstellung vom Toten als einem gefährlichen, dämonischen ‚Lebenden Leichnam‘ erschließt sich nämlich nicht so sehr aus der Analyse geschichtlicher Zeugnisse, sondern vielmehr und in erster Linie aus begriffsgeschichtlichen und forschungsgeschichtlichen Analysen“.

²⁵⁶ OEXLE, ebd., S. 64.

²⁵⁷ Zur Illustration sei beispielhaft folgende Formulierung STAMMLERs, Der Totentanz, S. 9, angeführt: „Im Mittelalter war die Anschauung verbreitet, daß die Toten nachts auf dem Friedhofe Tänze aufführen [...] Noch heute ist dieser Volksglaube nicht ausgestorben“.

²⁵⁸ KAISER, Tanzender Tod, S. 55. Vgl. dazu auch KOLLER, Totentanztexten, S. 305f.; HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 198.

II.3.3 *Funktion und Wirkung des Toten-Tanzmotivs im zeitgenössischen Kontext*

Aufgrund der Einsicht, daß „die Frage nach der Genese des [Tanz-] Motivs nur wenig beitragen kann zu dem wesentlicheren Problem der Bedeutung und Wirkung des tanzenden Todes“²⁵⁹, wurden seitens der neueren deutschsprachigen Totentanzforschung neue Ansatzpunkte zur Untersuchung der Tanzmotivik im Totentanz entwickelt²⁶⁰. Diese fokussieren nun die Problemstellung in der Frage nach Rolle und Funktion der Tanzmotivik für die Gattung und deren Popularität im zeitgenössischen Kontext. Aufgearbeitet werden die kulturgeschichtlichen Bedingungen des mittelalterlichen Tanzwesens, die soziale Funktion des Tanzes und seine Bewertung im Rahmen der zeitgenössischen Moralvorstellungen, um der „authentischen Wirkung des Totentanzes nachzuspüren“²⁶¹.

II.3.3.1 *Das künstlerische Stilmittel ‚Tanz‘ und seine Wirkung*

Das eigentümlich neue und zutiefst irritierende Moment in der ästhetisch-künstlerischen Gestaltung des mittelalterlichen Totentanzes gründet nun also nicht in der – dem zeitgenössischen Rezipienten durchaus vertrauten – Darstellung des Todes und verschiedener Ständevertreter. Schockierend und erregend zugleich ist vielmehr das ungewöhnliche, ‚verkehrte‘ Faktum, daß dieser Tod tanzt. Das bildnerische Stilmittel, den Tod als das Paradigma alles Erstarrten, Kalten schlechthin, als absolutes Ende und Widerspruch all dessen, was Lebensfreude ausdrückt, tanzen zu lassen, macht die künstlerische Faszination und die ästhetische Wirkung des mittelalterlichen Totentanzes aus. Der Tanz, als eine Form des menschlichen Sich-Auslebens, als ursprünglicher Ausdruck von Lebensfreude und Entgrenzung als kulturelle Ausgestaltung des Spieltriebs des homo ludens erfährt im Tanz des Todes seine absolute Perversion, Verkehrung und Verspottung zugleich. Mit dem Tanz ist es der sterbliche Mensch selbst, der vom Tode verhöhnt wird: In der Kreativität überwindet der Mensch partiell seine Endlichkeit und transzendiert sich selbst. Doch der tanzende Tod ‚entlarvt‘ diese menschliche Sinnerfahrung: Letzten Endes ist alle Zeit der Menschen begrenzt, ihr Dasein endlich; der Tod bleibt Sieger, sein Tanz bildet den Abschluß jeden Lebens. „Das bedeutet, daß sich in den Totentänzen im Motiv des Tanzes ein Strom von Vitalität

²⁵⁹ KAISER, ebd., S. 55 (Hervorhebungen B. Sch.).

²⁶⁰ „Warum konnte die Verbindung zwischen dem Sinnbezirk ‚Sterben‘ und dem Sinnbezirk ‚Tanzen‘ eine derart starke Wirksamkeit entfalten, wie sie sie schließlich entfaltet hat? Diese Formulierung schließt eine vereinfachende einsträngige Kausalerklärung aus und rechnet vielmehr mit einer Konstellation von Umständen, die in ihrer Gesamtheit den erfragten Effekt ermöglicht hat. Wir fragen also nicht nach der causa, sondern nach (den) Präsuppositionen des Totentanzmotivs“. KOLLER, Totentanztextem, S. 298f.

²⁶¹ KAISER, Tanzender Tod, S. 55.

Bahn bricht – und in diesem widersprüchlich-spannungsvollen Sachverhalt: Vitalität und Tod – Totentanz und Lebenslust – ist viel von dem Geheimnis der Totentänze: das immer auch lustvolle Erschrecken und Grausen²⁶².

II.3.3.2 Die hierarchische Struktur des mittelalterlichen Tanzwesens

Das spätmittelalterliche Tanzwesen erscheint aus heutiger Sicht durch zwei wesentliche Faktoren geprägt: zum einen von der streng hierarchisch gegliederten Tanzordnung der gesellschaftlichen Stände, zum anderen von der seit dem frühen Mittelalter traditionell verurteilenden Haltung der Kirche, die den Tanz als Sünde und Teufelswerk geißelte.

Der Tanz als Freizeit- und v. a. als Festtagsvergnügung nahm in der mittelalterlichen Lebenswelt einen festen Platz ein: „Bei Kirchmessen und Erntefeiern, bei Hochzeiten und Flurumzügen, bei fast allen öffentlichen und häuslichen Festen wurde getanzt [...] Zu den besonderen Festlichkeiten gehörten die Handwerker- und Zunfttänze [...] Besonderen Anlaß zu Tanz und Reigen boten die kostümierten Fastnachtsaufzüge, die Komödien und Farcen. Selbst im geistlichen Schauspiel kommen nicht selten Tänze und Reigen vor“²⁶³.

Doch tanzte nicht jeder mit jedem. Vielmehr war die mittelalterliche tanzgeschichtliche Wirklichkeit einer dem Sozialgefüge entsprechenden Ordnung unterworfen, die die einzelnen gesellschaftlichen Gruppierungen ihrem Stande gemäß zusammenfaßte und voneinander schied. So waren zu den Geschlechtertänzen der Patrizier allein die Angehörigen der städtisch-bürgerlichen Oberschicht zugelassen²⁶⁴, wobei etwa in Straßburg sogar die aus dem Mittelstand eingeheirateten Veranstaltungen ausgeschlossen wurden²⁶⁵. Den Tanzvergnügungen der Reichen waren denn auch die oberen Säle der Ballhäuser vorbehalten, während das mittelständische Bürgertum mit den entsprechenden Untergeschossen vorlieb zu nehmen hatte. Das mittlere Bürger- und Handwerkertum gliederte sich nochmals in Gilden oder Zünfte, denen häufig eigene Räumlichkeiten in Wirtshäusern zur Verfügung standen²⁶⁶. Die Bauern und die städtischen Unterschichten schließlich tanzten in den Gassen, auf Plätzen und in einfachen Schänken²⁶⁷. Der höfische Tanz des Adels,

²⁶² Ebd., S. 67.

²⁶³ G. BUCHHEIT, *Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung*. Berlin 1926, S. 101f. Vgl. dazu auch die informativen Darstellungen von F. M. BÖHME, *Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte*. Bd. 1. Leipzig 1886 (im folgenden: BÖHME, *Geschichte des Tanzes*) Kap. VI, S. 48-91: „Deutscher Tanz im 14.-16. Jahrhundert“, bes. S. 81f.; M. v. BOEHN, *Der Tanz*. Berlin 1925, Kap. 3, S. 45-74: „Der Tanz im Mittelalter“.

²⁶⁴ Vgl. dazu BÖHME, *Geschichte des Tanzes*, S. 69-75: „Bürger- und Geschlechtertänze“.

²⁶⁵ Vgl. dazu KOLLER, *Totentanztexten*, S 304f.

²⁶⁶ Vgl. dazu BÖHME, *Geschichte des Tanzes*, S. 63-69: „Handwerker- oder Zunfttänze“.

²⁶⁷ Vgl. dazu ebd., S. 49-63: „Beschreibung der Bauertänze“.

vom städtischen Patriziat imitiert, behauptete seine exklusive Stellung außerhalb der urbanen Ordnungssysteme²⁶⁸.

Dieser hierarchischen Strukturierung der tanzgeschichtlichen Gepflogenheiten im mittelalterlichen Sozialgefüge wird durch den Toten-Tanz, als einem gemeinsamen Tanz aller Menschen, ein absoluter Kontrapunkt gesetzt. Aller weltlichen Eitelkeit und Hoffart zum Trotz betont die mittelalterliche Dichtung die elementare und im letzten gültige Gleichheit aller – im Tode. Der mittelalterliche Totentanz ist ein ‚ghemener dantz‘, ein allgemeiner, aber auch ein niedriger Tanz, der den hohen Damen und Herren Unbehagen bereitet. „Vor dem Hintergrund derartiger Verhältnisse bekommt die ‚demokratische‘ Tendenz des Totentanzes eine neue Dimension und seine starke Rezeption eine weitere Voraussetzung: ‚Die Zulassung zum Tanz war ein Kriterium der ständischen Ordnung oder gesellschaftlichen Schichtung‘, zum (Texttyp) Totentanz jedoch waren alle Stände unterschiedslos ‚zugelassen‘“²⁶⁹. Der Totentanz als wirkender Text in einem bestimmten gesellschaftspolitischen Gefüge trägt also über die Tanzmotivik, die alle Stände, Kaiser und Papst, Bettler und König, Kaiserin und Dienstmagd, im gemeinsamen Kreis vereint, die Wahrheit von der grundsätzlichen Gleichheit aller Menschen an seine Rezipienten heran. „Zwar ist die gleichmachende [...] Funktion des Todes ein Gemeinplatz [...] doch läßt sich erst vor dem Hintergrund [...] stadtrechtlicher Bestimmungen ermesen, wie stark die Fiktion von einem alle umfassenden ‚gemeinen dantz‘ in dieser Hinsicht gewirkt haben muß“²⁷⁰.

II.3.3.3 Die kirchliche Verurteilung des Tanzes als ‚Teufelswerk‘

Weiterhin ist die gesellschaftspolitische Funktion des mittelalterlichen Tanzwesens herauszustellen, die, bezogen auf die einfache städtische und ländliche Bevölkerung, als eine soziale Spannungen regulierende Aufgabe bezeichnet werden kann. Ebenso wie in den derb komischen Fastnachtsspielen und ausschweifenden Fastnachtsumzügen lebten die Menschen angestauten Ärger und Übermut in den diversen Tanzvergnügungen aus. Tanzveranstaltungen wie Karnevalsnarreteien fungierten als sozial-politische Ventile, in denen die Menschen ‚Dampf abließen‘, um sich dann anschließend wieder in die gewohnten Reglementierungen einzufügen²⁷¹. Kennzeichnend für die hier praktizierten Tanzformen ist ihre unge-

²⁶⁸ Vgl. dazu ebd., S. 75-81: „Fürsten- und Adelstanz“.

²⁶⁹ KOLLER, Totentanztextem, S. 305. Darin zitiert: E. MASCHKE, Die Unterschichten der mittelalterlichen Städte Deutschlands. In: DERS., Die Stadt des Mittelalters. Bd. 3. Darmstadt 1973, hier: S. 361f.

²⁷⁰ KOLLER, ebd., S. 303.

²⁷¹ Vgl. dazu D.-R. MOSER, Ein Babylon der verkehrten Welt. Über Idee, System und Gestaltung der Fastnachtsbräuche. In: H. SUND (Hg.), Fas(t)nacht in Geschichte, Kunst und Literatur. Konstanz 1984, S. 9-57.

zügelte Ausgelassenheit und unverhohlene erotische Ausdruckskraft. Diese waren es dann auch, die die negative Einstellung der Kirche gegenüber dem Tanz provozierten und verstärkten. „Dieser gesprungene Paartanz scheint von großer Ausgelassenheit, Wildheit und auch Derbheit gewesen zu sein, scheint jenen in Tanz und Spiel geheimnisvoll verborgenen Möglichkeiten der Entgrenzung, des Außer-sich-Seins nahe gekommen zu sein“²⁷².

War der liturgische Tanz bis ins 7. Jahrhundert hinein als Element eucharistischer Feiern geduldet²⁷³ und die Vision vom himmlischen Reigen, dessen Tanzmeister Christus die minnende Seele zum Tanze führt, ein gängiges Motiv der mystischen Vorstellungswelt des hohen und späten Mittelalters²⁷⁴, so sah sich deren profanes Pendant praktisch das gesamte Mittelalter hindurch massiver Kritik ausgesetzt, wobei sich diese schon auf verurteilende Stimmen aus der Väterlehre stützen konnte: „Ambrosius und mit ihm verschiedene Kirchenversammlungen (vor allen die Laodiceische Synode) untersagen den Christen das Tanzen gänzlich. Chrysostomus nennt den Tanz seiner Zeit, wegen der häufig dabei vorkommenden Üppigkeit, einen satanischen Pomp und Teufelswerk, dabei Tod und Teufel mittanz. Basileus nennt den Tanz eine Niederlage der Seelen und eine unverantwortliche Geilheit. Der alte Kirchenlehrer zu Edessa, namens Ephraem, hält den Tanz für ein abgöttisches Fest des leidigen Teufels. Augustinus läßt sich verlauten: jeder Sprung im Tanze sei ein Sprung zum Teufel in die unterste Hölle. Augustinus hat zuerst den Satz aufgestellt, der im Mittelalter so oft wiederholt wurde: ‚Der Tanz ist ein Kreis, dessen Mittelpunkt der Teufel ist‘ [...] Durch das ganze Mittelalter hielt man dafür, daß der Tanz ein Mittel sei, dessen der Teufel sich bediene, um die Seelen zu fangen und zu verderben“²⁷⁵. Beispiele der spätmittelalterlichen ekklesialen Verurteilung des Tanzes finden sich u. a. in den kirchenamtlichen Dokumenten, die sich mit der Unsitte, auf dem Friedhof zu tanzen, auseinandersetzen²⁷⁶ und v. a. in den zahllosen Äußerungen der Bußprediger, die die vielgestaltige Sündhaftigkeit des Tanzens ausführlichst darstellen: „Der vmmegende tantz ist ein ring oder circkel, des mittel der

²⁷² KAISER, *Tanzender Tod*, S. 56, Vgl. auch ebd., S. 66f.

²⁷³ Vgl. dazu H. H. MUCHOW, Art. ‚Tanz‘. In: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Tübingen³ 1962, Sp. 615.

²⁷⁴ Vgl. dazu STAMMLER, *Der Totentanz*, S. 30; BUCHHEIT, *Der Totentanz*, S. 103ff. Beide sehen in dem himmlischen Reigentanz der Brautmystik und seiner Opposition, dem Teufelstanz, eine Vorstufe der Totentanzdarstellungen; eine Auffassung, die die vorliegende Arbeit nicht teilt. Die zeitgenössischen Vorstellungen vom himmlischen bzw. infernalischen Tanz sind allenfalls im Konnotationsrahmen des Totentanzes anzusiedeln.

²⁷⁵ BÖHME, *Geschichte des Tanzes*, S. 92f.; vgl. die dort angegebenen Literaturnachweise: S. 92, Anm. 4 und 5; S. 93, Anm. 1 und 2.

²⁷⁶ „Im Jahre 1231 untersagte das Konzil von Rouen, ‚auf dem Friedhof oder in der Kirche zu tanzen (choreas), bei Strafe der Exkommunikation‘. Ein Verbot, dem man in nahezu unveränderter Form im Jahre 1405 wieder begegnet: es ist jedermann untersagt, auf dem Friedhof zu tanzen und Spiele aller Art zu spielen“. ARIES, *Geschichte des Todes*, S. 92.

tufel ist: wann er stift solich tentz vff daz sich die vnkuschen menschen ansehen, angriffen vnd mit einander røden, vnd dar durch entzundt werdent durch vnkuscheit, vnd böse fleischlich begirde gewynnen, vnd gunst darzu geben vnd lust dar jñne haben, damit sie tötlich sünden vnd jñ vil stricke des tufels vallen: vnd verliern da alle ir guten werck, die sie getan hant, vnd was sie furbaß tund, das ist nie kein nütz zu ewigem leben, es sy dan das sie ware ruwe vnd leit dar vñme haben, das gantzlich bichtent, vnd ein vesten willen das nummerme zu tunde. auch alle, die da by stent vnd zusehent, die sint des tufels diener [...] tantzen ist in vierley wise totsünde. a) zum ersten so ein geordnete geistlich person offentlich tanzt, als münch, nunnen vnd pffaffen etc. die tund totsunde von ergernisse wegen. b) zum andern male von der zyt wegen, wann eins tantzt zu messezyt oder zu andern ziten, so man zu andacht in der kirchen by dem dinst gottes sölte sin. c) zum dritten von der stat wegen, so man tantzt in Kirchen, jñ kirchhöfen oder in andern gewichten steten, do man got vnere herbüt vnd der heiligen stat. d) zum vierden von des endes der wyse vnd meynunge wegen: als von liplichs lustes vnd vnkuscher begirde wegen, oder so man vnzuchtige bübsche vnkusche geberde hat mit griffen, vmmehelsen etc. oder vnzimlichen meynungen zu bosen gelusten, mit vnzuchtigem vffspringen, sich entblößen, dadurch man hermanet wird zu fleischlicher begirde²⁷⁷. Und Geiler von Keyzersberg wettet: „Darnach findt man Klötz, die tanzen also säuisch und unflätig, daß sie die Weiber und Jungfrauen dermaßen herumschwenken und in die Höhe werfen, daß man ihnen hinten und vornen hinaufsiehet bis in die Weich ... und haben es bisweilen die Jungfrauen (so anders solche noch Jungfrauen zu nennen sein) fast gern, wenn man sie also schwenket, daß man ihnen ich weiß nicht wohin sieht. Pfui! der großen Schand und Unzucht, die dies Ort muthwilligerweis entblößest, das doch Gott und die Natur will verborgen haben. O Schand über Schand! Wie gar bist du in die Welt geschlossen in Junge und Alte! Fürwahr, wo die Welt sich nicht bessern wird und dem üppigen Leben abstehen, so wird es gewisslich Gott der Herr strafen, wie er denen zu Sodom und Gomorra gethan“²⁷⁸.

Der Tanz gilt also als Sünde, als Werk des Teufels, weil dieser die Menschen zu einem lasterhaften Treiben verführe und von einer gottwohlgefälligen Lebensführung abhalte. Er ist das „Paradigma von Sündhaftigkeit, weil er in unmittelbarer Weise Trieb und Eros Ausdruck verschafft – und im Mittelalter offensichtlich unverstellter, kraftvoller und erregender als heute“²⁷⁹. Darüber hinaus haftete dem

²⁷⁷ „Was schaden tantzen bringt“. Predigt aus dem 15. Jahrhundert. Wien. Zitiert nach BÖHME, Geschichte des Tanzes, S. 94 und S. 100. (Hervorhebungen Böhme).

²⁷⁸ Zitiert nach BÖHME, ebd., S. 103; vgl. dazu das insgesamt lesenswerte, an Beispielen reiche Kap. VII, S. 91-112: „Urtheile und Predigten über Tanz im Mittelalter bis zur Neuzeit“. Auch die breit tradierte Erzählung über die Tänzer von Kölbick ist, in diesem geistesgeschichtlichen Umfeld angesiedelt, als volkstümliche Illustration der kirchlichen Mißbilligung des Tanzens zu deuten.

²⁷⁹ KAISER, Tanzender Tod, S. 66.

Tanz von alters her die Vorstellung eines übernatürlichen Zwangscharakters an, der im rituellen bzw. religiösen Tanz nicht selten in rasende Ekstase mündete. Daß auch dem Mittelalter diese erregt-zwanghafte Form des Tanzens durchaus geläufig war, bezeugen nachdrücklich die zeitgenössischen Berichte der Chroniken über sogenannte *Tanzepidemien* und Fälle von *Tanzwut*, die als *Johannistanz* oder *Veitstanz* bezeichnet wurden²⁸⁰. „Vorán gingen einige Sackpfeifer, dann folgte eine Herde Neugieriger, dann die Befallenen in ihren wunderbaren Sprüngen und Tánzen, endlich die jammernden Angehörigen, die vergebliche Anstrengung machten, die unglücklichen Opfer zurück zu gewinnen [...] Bei manchen [...] steigerte sich die Ausgelassenheit bis zum vollständigen Verlust des Bewußtseins; schäumend und brüllend tanzten sie, bis sie todt niederfielen, oder sie stürzten sich blindlings in das Wasser, oder zerschmetterten den Kopf an den Wänden“²⁸¹. So berichtet die *Limburger Chronik*: „Zu mitten Sommer Anno 1374 da erhob sich ein wunderlich Ding auf Erdreich, und sonderlich in Teutschen Landen, auf dem Rhein und auf der Mosel, also dass Leut anhuben zu danzen und zu rasen, und stunden je zwei gen ein, und danzeten auf einer Stätt ein halben Tag, und in dem Danz da fielen sie etwan dick nieder, und ließen sich mit Füßen treten auf ihren Leib. Davon nahmen sie an, dass sie genesen wären, und liefen von einer Stadt zu der andern und von einer Kirche zur andern, und huben Geld auf von den Leuten, wo es ihnen mocht geworden. Und wurd das Ding also viel, dass man zu Köln in der Stadt mehr denn fünfhundert Dántzer fand. Und fand man, dass es ein Ketzerei was, und geschah umb Geldes willen, dass ihr ein Theil Frauw und Mann in Unkeuschheit mochten kommen und die vollbringen. Und fand man da zu Köln mehr denn hundert Frauen und Dienstmägd die nit ehrliche Männer hatten. Die wurden alle in der Dántzerei kindertragend [...] Die Meister von der heiligen Schrift die beschworen die Dánzer einestheils, die meinten, dass sie besessen wären von dem bösen Geist. Also nahm es ein betrogen End und währte wohl sechzehn Wochen in dissen Landen oder in der Maaß“²⁸².

Neben der Praxis des Tanzens selbst waren es auch die *Tanzmusik* und ihre Instrumente wie Flöten, Pfeifen, Dudelsäcke, Trommeln und Pauken, die aufgrund ihres bezwingenden Klanges und ihrer erregenden Rhythmik negativ bewertet und als Teufelswerk verurteilt wurden. Die Musik an sich zählte zu den ‚Septem artes liberales‘; sie war „die Wissenschaft von den Tönen, ihren

²⁸⁰ „Man nannte sie *Johannistanzer*, weil nach der einen Meinung dies Übel bei der Feier des St. Johannisfestes seinen Anfang genommen, richtiger aber wohl deshalb, weil die Befallenen den heiligen Johannes anriefen und sich dem Schutze desselben befahlen. Als später 1418 in Straßburg die *Tanzwuth* losbrach, benutzte man die Kapelle des heil. *Veit* zu Beschwörungen, und von diesem Umstande hießen die Ergriffenen *Veitstänzer*“. BÖHME, Geschichte des Tanzes, S. 40.

²⁸¹ BÖHME, ebd., S. 41.

²⁸² *Limburger Chronik*. Zitiert nach BÖHME, ebd., S. 41, der in dem Kap. IV: „Tanzwuth im Mittelalter (14. und 15. Jahrh.)“, S. 40-44, weitere zeitgenössische Belege anführt.

mathematischen Beziehungen und metaphysischen Grundlagen²⁸³. Die praktische Ausübung der Musik jedoch, „ohne gleichzeitiges Verstehen der mathematischen Grundlagen, [wurde] als minderwertige Tätigkeit eingestuft; sie [wurde] daher den ‚Artes mechanicae‘ zugerechnet“²⁸⁴. D. h. die mittelalterliche Harmonielehre kannte die Unterscheidung zwischen positiv eingeschätzten musikalischen Aufführungen mit wohlklingendem, ‚stimmigem‘ Instrumentarium und solchen musikalischen Gestaltungen, denen aufgrund ihrer ‚Unstimmigkeit‘ und Disharmonie der Makel, teuflisches Machwerk zu sein, anhaftete. So galten schon in antiker griechischer und römischer Tradition die stimmbaren und in sich stimmigen Saiteninstrumente als Ausdruck für die Harmonie der Welt, die über den musikalischen Vortrag der menschlichen Seele erfahrbar gemacht wird. Demgegenüber steht die in Quintabständen zusammenklingende Sackpfeife, die kaum gestimmt und beim Spiel reguliert werden kann, beispielhaft für die disharmonischen Musikinstrumente, als deren Erfinder der Teufel gilt²⁸⁵. Sie eignen sich aufgrund „ihrer übergroßen Lautstärke nur für Freiluftmusik [...] bei lauten Geselligkeiten, wie Bauernhochzeiten“²⁸⁶. Die Sackpfeife gilt, in der Hand der Spielleute, als das Instrument, das „dem rechten Lebenswandel des Menschen entgegensteht und seine Zuwendung zu einem gottgefälligen Lebenswandel verhindert“²⁸⁷. Diese Wertung „gilt ausnahmslos für alle Tanzinstrumente, die zu Sünde, Wollust und Ekstase

²⁸³ R. ASSUNTO, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. ²Köln 1982, S. 21. Vgl. ebd., S. 176: „Ohne die Musik kann keine Wissenschaft vollkommen sein. Auch existiert nichts ohne sie. Es wird behauptet, daß selbst die Welt aus einer Harmonie von Tönen zusammengefügt ist und auch der Himmel sich im Klang der Harmonie dreht“. (Isidor von Sevilla, *Etymologiae* III, XVII).

²⁸⁴ E. VAVRA, *Kunst*. In: H. KÜHNEL (Hg.), *Alltag im Spätmittelalter*. Darmstadt 1984, S. 271-353; hier S. 273.

²⁸⁵ „Der Vorgang des Stimmens ist vor diesem Hintergrund fundamentaler zu betrachten als nur eine praktische Vorbereitung zum Musizieren. Es bedeutet das Stimmen die Herstellung der Harmonie, so also die Harmonie der Welt auf den Mikrokosmos des Instruments zu übertragen und damit der menschlichen Seele hörbar und nutzbar zu machen. Als Träger der göttlichen Harmonie ist das so gestimmte Saiteninstrument Abbild der in sich harmonischen Welt“. „Die Sackpfeife ist ein Borduninstrument [... es] hat neben der Spielpfeife zwei Bordunpfeifen, die [...] im Quintabstand zusammenklingen. Diese ständige Quinte im Spiel steht im Widerspruch zu den Regeln des polyphonen ‚reinen‘ Satzes der gehobenen geistlichen und weltlichen Musik. Zu diesem harmonischen Fundament tritt die Melodie der Spielpfeife. Da der Bordun nicht aussetzen kann, sind Intervalle, die nach der Musiktheorie dieser Zeit verboten sind, nicht auszuschließen; Sekunden, Septimen, sogar der Tritonus, der ‚Diabolus‘, sind nicht zu verhindern. Diese Eigenschaften sowie seine schlechte Stimmung in der hohen Lage machen das Instrument für die gehobene ‚Kunstmusik‘ unbrauchbar“. D. MÖLLER, *Untersuchungen zur Symbolik der Musikinstrumente im Narrenschiff des Sebastian Brant*. Regensburg 1982 (*Kölnener Beiträge zur Musikforschung* 126) (im folgenden: MÖLLER, *Untersuchungen zur Symbolik der Musikinstrumente*) S. 43 und S. 59.

²⁸⁶ Ebd., S. 61.

²⁸⁷ Ebd., S. 76. Vgl. ebd., S. 72: „Ein gottgefälliges Instrument ist die Sackpfeife sicher nicht. Außer den beschriebenen Eigenschaften kommt für das Instrument erschwerend hinzu, daß es keinem in der Bibel erwähnten auch nur annähernd gleicht und so aus patristischer Sicht zum Gotteslob nicht legitimiert ist“.

führen. Sie wurden vormals unter dem Namen ‚fistula‘ und ‚tympanum‘ subsumiert, Namen, die ein breites Spektrum von Instrumenten und Instrumententypen umfaßten: Flöten und Pfeifen aller Art, Schalmeien, Zink, Dudelsack und Platerspiel auf der einen, Trommeln und Pauken aller Art auf der anderen Seite“²⁸⁸. Und gerade diese Musikinstrumente sind es, die den Todesgestalten im Totentanz in die Hand gegeben werden, um die sterbenden Menschen in den Kreis zu locken und ihnen zum Tanz aufzuspielen. Der Tod als Spielmann und Reigenführer schlägt mit menschlichem Gebein die Trommel, bläst den Dudelsack oder läßt die Sterbenden nach seiner Pfeife springen (siehe Abbildungsanhang, Abb. 1, 2, 3, 21, 22, 25). Darüber hinaus kommt es vor, so etwa im *Mittelrheinischen Totentanz*, daß der Tod positiv besetzte Instrumente spielt, dies jedoch so verquer und falsch, daß auch durch diese Verspottung der höhnende Charakter teuflischer ‚Antimusik‘ vermittelt wird (siehe Abbildungsanhang, Abb. 19). So „verändern Zeichner und Maler des späten Mittelalters gern die äußere Form und oft auch die Spielweise von Instrumenten ins Grotteske, Falsche, ja Surrealistische, um ihren verkehrten Charakter sinnfällig zu machen“²⁸⁹. Und die Sackpfeife hat, „im falschen Moment gespielt, schon fast den Beigeschmack des Gotteslästerlichen“²⁹⁰. Sie ist darüber hinaus das Instrument des *Spielmannes*, eines der am wenigsten geschätzten Berufsstände im ausgehenden Mittelalter. Denn die Spielleute galten in der zeitgenössischen kirchlichen Beurteilung als Diener und Zutreiber des Teufels, weil sie die Menschen von einem gottwohlgefälligen Tun abhielten und zu sündhaftem Treiben verführten²⁹¹. Und gerade auch den Spielmann verkörpert der musizierende und tanzende Tod, der durch sein Spiel die sterbenden Menschen in seinen Tanz bannt und ihnen die Todesmelodie aufspielt.

²⁸⁸ HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, S. 25. Allerdings ist zu betonen, daß es sich nicht in allen Fällen um eine grundsätzlich negative Beurteilung des jeweiligen Instrumentes handeln muß. Diese ist vielmehr eng verknüpft mit der Funktion als : *Tanzmusik*-Instrumentarium. In der Hand von Stadtpfeifern oder -trommlern waren die Instrumente selbstredend nicht negativ besetzt.

²⁸⁹ Ebd., S. 26.

²⁹⁰ MÖLLER, *Untersuchungen zur Symbolik der Musikinstrumente*, S. 72.

²⁹¹ „Daß der Spielmann dem Teufel gehört, kann schon als Topos angesehen werden. Als Beispiel möge eine Stelle aus ‚Des Teufels Netz‘ genügen (Luzifer spricht):

„von Spillüten und iren Lüten'
 ‚Hie so lausz die red stan.
 Macht enkain spilman han?‘
 Der tüfel sprach mit lachendem mund:
 ‚So varend si all in minen slund,
 Wan si sind so cluog und so geschib,
 Si dienten mir mit sel und lib,
 Es sigind pfiffer oder mit saitenspiel,
 Ich han ir usser massen vil“.

Zitiert nach MÖLLER, ebd., S. 63; vgl. dazu auch HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, S. 99-111: „Der Spielmann in der Ständereihe“; KAISER, *Tanzender Tod*, S. 65.

Tod und Teufel – diese enge Affinität signalisiert die künstlerische Gestaltung des Tanzmotivs im Totentanz dem mittelalterlichen Publikum. Über eine vertraute, teuflisch besetzte Symbolik (Tanz, Musik, Instrumentarium, Spielmann) wird in der Phantasie der Betrachter ein vielgestaltiger negativer Assoziationshorizont beschworen, der im Zusammenwirken mit der Ständemotivik den sündigen Menschen die Bedrohlichkeit des Todes als Regulativ für die eigene christliche Lebensgestaltung vor Augen führt. Dieser enge Assoziationshorizont ist im allgemeinen spätmittelalterlichen Bewußtsein grundgelegt, das Tod und Teufel in einer engen Beziehung zueinander sieht (siehe Abbildungsanhang, Abb. 11, 12). Die in der neueren Forschung aufgebrachte Frage nach Funktion und Wirkung der mittelalterlichen Totentänze in ihrem sozialgeschichtlichen Kontext offenbart die Bedeutung des Tanztopos' als dem adäquaten künstlerischen Stilmittel zur Umsetzung der mit dem Totentanz verfolgten Intentionen. Dabei umfaßt die Wirkung des tanzenden Todes auf seine zeitgenössischen Rezipienten verschiedene Aspekte: Schock, Ironie, Spott und Bedrohung. Der Schock beim Anblick der Darstellungen wird hervorgerufen durch das Faktum, daß der Tod tanzt, den intensivsten Ausdruck menschlicher Lebensfreude für seinen makabren Spott vereinnahmt. Denn die groteske, die zeitgenössischen Tanzformen parodierende Art des Totentanzes birgt Ironie und Verhöhnung der 'kurzsichtigen' Menschen, die sich, in weltlichen Geschäften gefangen, von der für die jenseitige Existenz heilsnotwendigen Lebensführung ablenken lassen. Bedrohung schließlich wird evoziert durch die rezipierte teuflische Topik und den umfassenderen negativen Assoziationszusammenhang von Musik und Tanz in der zeitgenössischen Wertung. Die Funktion der Dichtung, Ermahnung und Erbauung, wird im Totentanz sowohl auf inhaltlich-religiöser wie auf darstellerisch-ästhetischer Ebene vermittelt. Die im Tanztopos aufgenommenen und miteinander verknüpften Elemente und die aus diesen resultierenden Assoziationen - Gleichheit, Kontrapunkt der sozialen Ordnung, verkehrte Welt, Bedrohung, Buße etc. - unterstützen in der bildlichen Darstellung die inhaltliche Absicht des Totentanzes, nämlich Mahnung, Aufruf zur Metanoia und Eigenverantwortung des Lebens zu vermitteln. Sie entfalten damit eigenständige Wirksamkeit und vermögen der im ausgehenden Mittelalter noch recht beträchtlichen Zahl der 'illiterati' die Botschaft des Totentanzes eindringlich vor Augen zu führen.

Es hat sich jedoch auch gezeigt, daß die der Gattung namengebende Tanzmotivik ihre anfangs konstitutive Funktion im Laufe der Entwicklung des Totentanzes in der Neuzeit verloren hat. Trug die Tanztopik im ausgehenden Mittelalter als dem geistesgeschichtlichen Nährboden der Entstehung des Totentanzes wesentlich zur Genese und Breitenwirkung des Genres bei, so hat sich das kulturelle Umfeld in der Moderne so weit gewandelt, daß die durch den negativen Assoziationshorizont von Musik und Tanz hervorgerufene, schockierende Wirkung des tanzenden Todes abgeschwächt worden ist. Denn in dem Maße, in dem die Teufelsmotivik sowie die negative Bewertung des Tanzes und der Musik aus dem

Erfahrungsbereich der Menschen verschwanden, verlor auch der tanzende Tod seine erschreckende Wirkung. Die Neuzeit betont im Totentanz nun nicht mehr den diabolischen Assoziationszusammenhang von Drohung und Buße, sondern hebt stattdessen die stets gegenwärtige Drohung des Sterbenmüssens, das den Menschen in alltäglichen Situationen überrascht, hervor.

II.4 Zusammenfassung: Die gattungskonstituierenden Gestaltungselemente Ständereihe, Todesfigur und Tanzmotivik als Grundlage für Funktion und Wirkung des mittelalterlichen Totentanzes

Die Analyse der drei gattungskonstituierenden Gestaltungselemente Ständereihe, Todesfigur(en) und Tanzmotivik ergibt, geleitet von der Frage nach Funktion und Wirkung des mittelalterlichen Totentanzes als breitenwirksamen Kunstwerken in einem bestimmten historisch-gesellschaftlichen Kontext, folgendes Bild: Die Gestaltungsmittel als je einzelne, v. a. jedoch in ihrer gattungsspezifischen Verknüpfung, aktualisieren ein breites Spektrum zeittypischer, künstlerisch und mentalitätsgeschichtlich bedeutsamer Motive, welche die über die verbal-inhaltlich vermittelte Aussage hinausgehende Wirkung des Totentanzes entfalten. Dabei sind die verarbeiteten Motive Ausdruck sowohl des allgemeinen profanen wie religiösen (Todes-) Bewußtseins. Sie offenbaren zugleich ästhetisch-künstlerische (1) wie auch didaktisch-erbauliche Intentionen (2), die hinter der Gestaltung des Totentanzes stehen.

1. Die ästhetisch-künstlerische Wirkung des Totentanzes umfaßt im wesentlichen zwei Aspekte: a) die Verarbeitung des Seuchensterbens und b) die über den Text hinausgehende Anregung der Phantasie des Rezipienten und damit die Aktualisierung seiner Erfahrung als Deutungshorizont des künstlerisch-fiktiven Totentanzes.
 - a. Im Zusammenspiel der inhaltlich-verbalen Textebene mit den genannten darstellerischen Mitteln Ständereihe, Todesfigur und Tanzmotivik entwirft der Totentanz eine textimmanente, fiktive Wirklichkeit, die das reale Erleben der Menschen übersteigt und dieses zu einer objektiven Erfahrung transformiert. D. h. im Totentanz als einem Werk bildender Kunst wie Literatur verdichtet sich die kollektive kulturgeschichtliche Erfahrung des Massensterbens aufgrund der verheerenden Seuchenkatastrophen, die die Menschen des ausgehenden Mittelalters heimsuchten. Dabei geht das Kunstwerk ‚Totentanz‘ über eine einfache Abbildung der Wirklichkeit weit hinaus; es transzendiert diese durch die Fiktion und objektiviert so die singuläre Erfahrung. Als literarisch-künstlerische Gestaltung arbeitet der Totentanz dabei mit den zwei Ebenen des literarischen Werkes, der textimmanenten fiktiven Wirklichkeit und deren hermeneutischen Anknüp-

fungspunkten in der realen Lebenswelt der Rezipienten. Die im Totentanz geschaffene phantastische Wirklichkeit – der Tod fordert einzelne Menschen in seinen Tanz – knüpft an real Mögliches, vom Betrachter für sich und andere Erwartetes an: Auf der Text- und Bildebene des Totentanzes werden Menschen im Augenblick des individuellen Sterbens dargestellt. Gezeigt wird ihre Angst vor dem Gericht, in dem sie ihr Tun und Treiben verantworten müssen, ihre Bitte um Aufschub, Selbstanklagen und schließlich die Anempfehlung der Seele an den gnädigen Gott. Ausgangspunkt der Dichtung ist die Erfahrung des Sterbens, eine Situation, die die meisten Menschen aus ihrem Umgang mit anderen kennen und von der sie mit Sicherheit wissen, daß sie eines unbestimmten Tages auch für sie Realität werden wird. Auf der zweiten Ebene des literarischen Werkes als wirkendem Text in einer bestimmten Umwelt knüpft der Text an die faktische Lebenssituation und -erfahrung der Menschen an: Die abgebildeten Figuren sind Menschen – der Rezipient teilt ihrer aller gemeinsames Schicksal, die Sterblichkeit –; die dargestellten Figuren repräsentieren gesellschaftliche Stände, die der mittelalterlichen Lebenswirklichkeit entsprechen, folglich trifft die an die einzelnen Stände herangetragene Kritik auch die jeweiligen Standesrezipienten. Die Aufnahme von männlichen und weiblichen, jüngeren und älteren Ständevertretern schließlich zielt ab auf eine Totalität der Darstellung: Im Totentanz sind alle Menschen vereint. D. h. der Totentanz zeichnet, auch als Gegenentwurf zu dem tatsächlich das Sozialgefüge erschütternden Erleben des Seuchensterbens, das Bild einer funktionierenden stabilen Gesellschaftsordnung.

Über diese kurz angerissenen literarischen und bildnerischen Gestaltungsmittel adaptiert der Totentanz als Kunst(werk) das kollektive Erleben des Sterbens. Er verdichtet dieses Erleben in den Einzelschicksalen der Ständerepräsentanten und objektiviert es, indem er diese als Prototypen von Menschheitsvertretern ausweist. In der Fiktion des Totentanzes expliziert die Dichtung die Essentia menschlichen Lebens und Sterbens, die sich aus der Erfahrung der Seuchentode für den einzelnen wie das Kollektiv ergibt: die gottgefällige, eigenverantwortliche Lebensführung. Die ästhetische Wirkung der vielfältigen künstlerischen Gestaltungsmittel des Totentanzes liegt damit auch in der Bewältigung der grauenvollen Erfahrung des Seuchensterbens wie der menschlichen Kontingenzerfahrung überhaupt. Die Ausnahmesituation der Seuchenkatastrophen hatte das mittelalterliche Sozialgefüge erschüttert und die in normalen Zeiten funktionierende Krankenpflege und Totenfürsorge zum Erliegen gebracht. Der nun allgegenwärtige und alles überwältigende Tod konnte nicht mehr als natürliches Element im Ablauf des Menschenlebens erfaßt werden; er avancierte zum unbarmherzigen Rächer, Schnitter, apokalyptischen Reiter, der Endzeiterwartungen hervorrief. In dieser Situation half die Ästhetisierung des Ster-

bens im Totentanz den Menschen, das Grauen der katastrophalen Vernichtung unzähliger Menschenleben emotional zu bewältigen und rational, d. h. in seiner Konsequenz für jedes einzelne wie auch das gesellschaftliche Leben, zu erfassen.

- b. Die Ständevertreter als Repräsentanten spezifischer Standesverfehlungen wie auch als allgemeine Paradigmen menschlichen Lebens verweisen den Rezipienten auf sich selbst, auf sein eigenes Dasein. Sie bieten damit dem zeitgenössischen Betrachter ein spezielles Identifikationsangebot, wenn sein gesellschaftlicher Status im Totentanz repräsentiert ist. Aber auch die Allgemeingültigkeit der von den Figuren entworfenen Daseinsformen, die ein ganzes Spektrum menschlicher Existenzmöglichkeiten und Handlungsweisen aufzeigen, bieten als Abbildung des ‚Jedermann‘ ein ausreichendes Maß an Anregungen, die den einzelnen Leser auf sich selbst zurückwerfen. Der personifizierte Tod in Gestalt verwesender Leichname führt dem Betrachter das Gleichwerden der (noch) Lebenden mit den (schon) Toten vor Augen, gemahnt sie an den eigenen, zukünftigen Tod. Diese Reflexion des Todes ist Ausdruck des profanen Selbstbewußtseins, das von der Macht des Todes an seine Grenzen geführt wird. Zugleich aber steht es in der Tradition religiöser Lebensbetrachtung, die als zeitgenössischer Interpretationshorizont die verschiedenen Bedeutungen des Todes herausarbeitet. Die Parodie des Lebens, die der tanzende Tod vorführt, beschwört über den teuflischen Assoziationszusammenhang die ganze Bedrohlichkeit des Todes für den sündigen Menschen. Dabei gestaltet der gemeinsame Tanz von Lebenden und Toten den hermeneutischen Anknüpfungspunkt der individuellen Reflexion des Rezipienten. Denn die zwischen Tod und Lebenden dargestellte Situation ist stark geprägt von dem Schrecken und dem Entsetzen der vorgestellten Menschen, nun sterben zu müssen und angesichts ihres verfehlten Lebens zur Rechenschaft gezogen zu werden, ohne noch etwas verändern zu können (als einzige hoffnungsvolle Chance wird dem Leser die Anempfehlung der Seele an Gott geboten). Damit wird eine Situation entworfen, die der einzelne für sich als zwar zukünftiges, aber sicheres Ereignis antizipieren oder im Augenblick aktualisieren kann, indem er sich die Frage stellt, wie er in diesem Falle, träte er nun ein, dastünde. Der Katalog von Tugenden und Lastern, wie er in den ausführlicheren Textzeugen überliefert ist und die der tanzende Tod den sterbenden Menschen als Stände- bzw. Beichtspiegel vorhält, bietet dabei den Maßstab, an dem der einzelne Sein und Sollen seines eigenen Lebens einschätzen kann. Selbst wenn diese direkte Übertragung des fiktiven, dramatischen Geschehens auf die eigene Lebenssituation nicht vollzogen wird, erfolgt die Ausgestaltung und Interpretation des Dargestellten auf der Folie der je eigenen Erfahrung, die durch die gestalterischen Mittel des Totentanzes aktiviert wird. Gerade weil es bei dem im Totentanz Vorge-

tragenen um ‚Existenzialien‘ geht, die jeden früher oder später betreffen, gewinnt die im Kunstwerk angelegte Aussage und vorstrukturierte Interpretation individuelle Gestalt und Bedeutung in der Rezeption des Betrachters. „Angeregt durch die Literatur, sieht er mehr und weiß er mehr von der Realität als bislang, kann er im Rahmen des von dieser Realität Zugelassenen neue Varianten denkend antizipieren und handelnd verwirklichen wollen“²⁹².

2. Angebracht an den Mauern von Klöstern und Kapellen, steht der Totentanz im Zentrum des zeitgenössischen religiösen Lebens und entfaltet seine daraus resultierende didaktisch-erbauliche Funktion und Wirkung. Dabei steht der Totentanz in der Tradition der oben skizzierten Vorstellungswelt von Tod und Gericht, heilsnotwendiger Buße und vorbereitetem Sterben und einer gottgefälligen Lebensführung als der Voraussetzung paradiesischer Freuden. Entstanden in den monastischen Kreisen v. a. der beiden großen Predigerorden, vermittelt der Totentanz deren religiöse Überzeugungen und intendiert Belehrung und Verkündigung. Denn auch der Totentanz fordert auf zu Buße, Umkehr und neuem Leben, indem er seinen Rezipienten den Sündenspiegel vorhält und sie mahnt, ihrer Sterblichkeit eingedenk zu sein: Der Tod, verstanden als zwar bitteres, doch vorübergehendes Ereignis, als Durchgangsstation zum ewigen Leben, repräsentiert hier die richterliche Drohung von Verdammnis und Seligkeit, deren Entscheidung abhängig ist von gottgefälligem Leben und Sterben. Der Totentanz fungiert als monumentale Wandmalerei von Friedhofs- und Kirchenmauern herab als beständiger Aufruf zur Metanoia mit dem Ziel, möglichst viele Menschen mit seiner Botschaft zu erreichen. Er teilt damit den öffentlichen Charakter der Bußpredigten und geht über den enger gesteckten Rahmen der mittelalterlichen Erbauungsliteratur hinaus. Während die mittelalterliche Bußpredigt viele verschiedene inhaltliche Schwerpunkte setzt, kennt der Totentanz wesentlich ein Thema, das er bei den verschiedenen Menschheitsvertretern in immer neuen Variationen gestaltet: Das menschliche Sterben dient als Anknüpfungspunkt einer moralisierend-didaktischen Paränese, die auf eine Veränderung des individuellen wie sozialen Lebens abzielt. Aufgefordert wird, vom unabwendbaren Ende ausgehend, zu Buße und gottgefälliger Lebenspraxis, die der Verantwortung des je einzelnen Menschen anheim gestellt wird. Zugleich deutet diese Selbstverantwortung auf das Leben in der Gemeinschaft, die der Prüfstein der individuellen Lebenspraxis ist. Der gemeinsame Reigen aller Menschen, in dem Papst und Kaiser, Bettler und König vereinigt sind, verweist ebenso wie die über die verwesenden Leichname gestaltete Todesmotivik auf das „pochende Grundmotiv aller Totentänze“²⁹³,

²⁹² K. EHLERT (u. a.), Thesen über Erziehung zu kritischem Lesen (1971). In: R. DITHMAR (Hg.), Literaturunterricht in der Diskussion. Kronberg/Ts. 1973, S. 123-130; hier: S. 125.

²⁹³ KAISER, Tanzender Tod, S. 36.

die Gleichheit aller Menschen. Der Totentanz geht im Gegensatz zur Bußpredigt über die beiden implizite individuelle Lebensverantwortung und Seelenrettung der einzelnen religiösen Existenz hinaus. Die Gleichheit aller im Tode, die Vereinigung aller im gemeinsamen Tanz, die Anklagen gegenüber den Vertretern der Stände, diese Elemente des mittelalterlichen Totentanzes streben eine ‚reformatio‘ des individuellen wie gesellschaftlichen Lebens an. Gefordert wird nicht eine gesellschaftliche Umwälzung – der Totentanz als Ausdruck revolutionärer Regungen –, sondern eine ‚restitutio‘ des als gottgewollt akzeptierten Ordo. Das Schrifttum des späten Mittelalters verurteilt, etwa in der Narrenliteratur, die ‚verkehrte Welt‘. Nicht die gesellschaftliche Ordnung an sich ist schlecht, sondern bestimmte Zeitströmungen, wie sie etwa im *Narrenschiff* Sebastian Brants beschrieben werden, pervertieren die an sich gute Ordnung. Eingeklagt wird deshalb im Totentanz das Erfüllen vernachlässigter Tugenden und Pflichten, die, würden sie erfüllt, jedem Mitglied der Sozietät an dem ihm zugewiesenen Ort eine gottgefällige Lebensführung ermöglichen. Die so angestrebte konservierende und nach rückwärts gewandte Zeitkritik als Gesellschaftskritik ist nicht als gedankenlose Verklärung vergangener Zeiten zu mißdeuten: Im zeitgenössischen Kontext entfaltete sie eine brisante Zeitkritik an den Herrschenden und Mächtigen; zugleich ist sie Ausdruck des aufkommenden Aufwertungsprozesses der menschlichen Existenz, denn niemand wird ausgespart, jeder wird in die Verantwortung genommen.

Die bekannten mittelalterlichen Textzeugen. Mögliche Abhängigkeitsverhältnisse. Überlieferungsgruppen. Ansätze der Forschung

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts nahm im Zuge des wachsenden philologisch-kulturhistorischen Interesses an mittelalterlicher Dichtung und Kultur, an der eigenen nationalen Geschichte die wissenschaftliche Erforschung der Totentänze ihren Anfang. Die grundlegenden Untersuchungen dieser ersten Zeit sind gekennzeichnet durch das Bemühen um ein Erschließen unbekannter Textzeugen und das Abklären ihrer Stellung innerhalb der Überlieferungstradition¹.

Den Anfang machten G. Peignot (1826) und F. Douce (1833), die sich mit der *Danse macabre*, der englischen Überlieferungstradition, mit den Baseler Malereien und den Holbeinschen Totentänzen befaßten und erste allgemeine Überlegungen zu den mittelalterlichen Kunstwerken entwickelten². Ihnen folgten in Frankreich A. Jubinal (1841), E. H. Langlois (1852) und F. Soleil (1882), die jeweils die Malereien in der Abteikirche ‚St. Robert‘ in La Chaise-Dieu, auf dem Friedhof ‚St. Maclou‘ in Rouen sowie in der Kapelle ‚Notre Dame‘ in Kermaria-en-Isquit entdeckt und beschrieben haben³. V. Dufour edierte 1873 die erste Reproduktion des ältesten erhaltenen *Danse macabre*-Druckes von 1485⁴. Eine allgemeine und noch immer maßgebliche Untersuchung der bekannten *Danse macabre*-Tradition, die er als die Wurzel der gesamten europäischen Überlieferung ansieht, wurde 1908 von E. Mâle vorgelegt⁵. G. Vallardi (1859) arbeitete zu den Totentanzdarstellungen von Clusone und Pisogne; eine umfassende Abhandlung zu den italienischen Denkmä-

-
- ¹ Ausgehend von einem bestimmten Denkmal, das der jeweilige Bearbeiter in der Regel entdeckt, untersucht und herausgegeben hat, werden theoretische Ansätze verschiedenen Umfangs zur Systematisierung der Totentanzproblematik entworfen, wobei diese Untersuchungen, je nach Ausgangstext und Standpunkt des Verfassers, zu einander widersprechenden Aussagen über die Wurzeln der Totentänze und das Land ihres Ursprungs oder den jeweils als ‚ältesten‘ erkannten Textzeugen gelangen. Eine knappe Auflistung der wichtigsten Arbeiten mag dies verdeutlichen.
 - ² G. PEIGNOT, *Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes à jouer*. Paris 1826; F. DOUCE, *The Dance of Death. Exhibited in Elegant Engravings on Wood. With a Dissertation on the Several Representations of that Subject. But more Particularly on Those Ascribed to Macaber and Hans Holbein*. London 1833.
 - ³ A. JUBINAL, *Explication de la danse des morts de La Chaise-Dieu, fresque inédite du XV^e siècle, précédée de quelques détails sur les autres monuments de ce genre*. Paris 1841; E. H. LANGLOIS, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des morts*. Rouen 1852; F. SOLEIL, *La danse macabre de Kermaria-en-Isquit*. Saint Briec 1882.
 - ⁴ V. DUFOUR, *Recherches sur la Danse macabre peinte en 1425 au cimetière des Innocents. Facsimilé de l'édition de 1484 [sic]*. Paris 1873; DERS., *La Danse macabre des SS. Innocents de Paris, d'après l'édition de 1484 [sic]*. Paris 1874.
 - ⁵ E. MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. (Paris 1908) ²Paris 1922 (im folgenden: MALE, *L'art religieux*).

lern verfaßte P. Vigo 1878⁶. Die Erforschung der spanischen Totentänze leiteten J. Amador de los Rios (1863) und A. Lasso de la Vaga (1870) ein⁷. H. F. Maßmann widmete sich einer bibliographischen Beschreibung der von Holbein geschaffenen *Imagines mortis*, der *Baseler Totentänze* und der französischen *Danse macabre*⁸; er gab 1847 eine Paralleltextausgabe der oberdeutschen Totentänze heraus⁹. Aufgrund eines Irrtums – statt tatsächlich 1512 las er eine Jahresangabe im *Kleinbaseler Totentanz* als 1312 – hielt er die Baseler Malereien für die ältesten Totentänze, von denen die weitere deutschsprachige Tradition ausgehe. Eine allgemeine kulturhistorische Deutung der mittelalterlichen Totentänze auf der Grundlage einer Untersuchung der Baseler Malereien gab W. Wackernagel 1856¹⁰. A. Ellissen (1844) und nach ihm A. Goette (1897) legten ihren Totentanzforschungen die Holbeinschen Totentanzdarstellungen zugrunde¹¹. W. Lübke (1862) und Th. Prüfer (1876) gingen bei ihren Untersuchungen der Totentänze von der Malerei in der Berliner Marienkirche aus¹². K. J. Schröer veröffentlichte 1867 den *Nordböhmischen Totentanz*¹³; 1874 teilte M. Rieger den Text des *Mittelrheinischen Totentanzes* mit¹⁴. Im Jahre 1876 erschien die Textausgabe von ‚Des Dodes Danz‘,

-
- 6 G. VALLARDI, Trionfi e Danza della morte, dipinta a Clusone. Mailand 1859; P. VIGO, Le Danze macabre in Italia. (Livorno 1878) Bergamo 1901. Vgl. dazu die Übersicht über die italienische Forschungsliteratur in den umfangreichen bibliographischen Anhängen ROSENFELDS, Mittelalterlicher Totentanz, S. 357f.
- 7 J. AMADOR DE LOS RIOS, Historia crítica de la literatura española. Bd. IV. Madrid 1863, S. 491-508; Bd. VII. Madrid 1865, S. 501-540: Textausgabe der ersten gedruckten Version der *Danza general* vom Jahr 1520 (Sevilla, Juan Varela de Salamanca); A. LASSO DE LA VAGA, La danza de la muerte en la poesia castellana. In: Revista Europea 10 (1870) S. 707ff.; S. 784ff. Zur spanischen Totentanzforschung insgesamt vgl. ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 362f.; SAUGNIEUX, Danses macabres (Bibliographische Angaben S. 132-137; Textabdrucke der verschiedenen spanischen Totentanzdichtungen S. 165-306); vgl. auch K. APPEL, Die Danza general de la muerte nach der Handschrift des Escorial. In: Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, dem Breslauer Neuphilologentage überreicht. Breslau 1902, S. 1-43 (Textausgabe); eine deutsche Übersetzung der *Danza general* bietet COSACCHI, Makabertanz, S. 628-647.
- 8 H. F. MASSMANN, Literatur der Totentänze. Beiträge in: Serapeum 1-11. Leipzig 1840-50. Neudruck Hildesheim 1963.
- 9 DERS., Die Baseler Todtentänze, nebst geschichtlicher Untersuchung, so wie Vergleichung mit den übrigen deutschen Todtentänzen, ihrer Bilderfolge und ihren gemeinsamen Reimtexten. Sammt einem Anhang: Todtentanz des 15. Jahrhunderts. 2 Bde. Stuttgart 1847.
- 10 W. WACKERNAGEL, Art. ‚Der Todtentanz‘. In: ZfdA 9 (1853) S. 302-365. Aufgenommen in: DERS., Kleinere Schriften. I. Bd. Leipzig 1872, S. 302-375.
- 11 A. ELLISSEN, Geschichtliche Abhandlung über die Totentänze. In: H. LOEDEL, Hans Holbeins Initialbuchstaben mit dem Totentanz. Göttingen 1849; A. GOETTE, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Straßburg 1897.
- 12 W. LÜBKE, Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin. Berlin 1861; Th. PRÜFER, Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin. Berlin 1876.
- 13 K. J. SCHRÖER, Todtentanzsprüche. In: Germania 12 (1867) S. 284-309 (Textausgabe S. 296-309).
- 14 M. RIEGER, Der jüngere Todtentanz. In: Germania 19 (1874) S. 257-280.

nach den Lübecker Drucken von 1489 und 1496 herausgegeben von H. Baethcke¹⁵. Ausgehend von den mittelniederdeutschen Totentänzen erarbeitete W. Seelmann 1891 eine viel diskutierte Studie zur Genese der mittelalterlichen Totentänze¹⁶. Er hielt die von ihm untersuchte und im Text edierte Malerei der Lübecker Marienkirche von 1463 für den Überlieferungsträger, der „von allen erhaltenen Totentänzen die altertümlichste Form“¹⁷, nämlich die dramatische, aufweise. Frankreich bilde das Ursprungsland der Totentänze. Ein französisches Totentanz-Schauspiel sei als ‚Stammvater‘ sowohl der altspanischen *Danza general de la muerte*, der französischen *Danse macabre*-Tradition als auch, über ein nicht erhaltenes mittelniederländisches Bindeglied vermittelt, der Lübecker Malerei anzusehen, auf welche die weitere deutschsprachige Überlieferung zurückgehe. Durch Seelmanns Arbeit angeregt, widmete sich F. A. Stoett einer eingehenden Untersuchung der nur fragmentarisch erhaltenen mittelniederländischen Totentanztradition¹⁸; er konnte sich dabei auf einen bereits 1844 von N. C. Kist verfaßten Beitrag stützen, der sich um eine erste Inventarisierung der mittelniederländischen Denkmäler und deren kulturhistorische Deutung bemüht hatte¹⁹. Gegen Seelmann stellte W. Fehse 1907 seine Behauptung auf, der *Oberdeutsche vierzeilige Totentanz*, wie er in den Handschriften und Frühdrucken überliefert sei, zeige die altertümlichste Gestalt, weil er einen Tanz von Toten und nicht den moralisierenden Tanz des Todes darstelle²⁰.

Mit den Arbeiten von Stammler (1922), Buchheit (1926) und Döring-Hirsch (1927)²¹ verlagerte sich die Ursprungsdiskussion schwerpunktmäßig auf die Frage nach den literarischen Traditionen und kulturgeschichtlichen Hintergründen des spätmittelalterlichen Geisteslebens, die der Entwicklung der Totentänze vorangingen und sie hervorgebracht haben. Überzeugend dokumentieren v. a. die Beiträge Cosacchis²² das breite Spektrum der literarischen Ausdrucksformen in der

¹⁵ Des Dodes Danz. Nach den Lübecker Drucken von 1489 und 1496, hg. v. H. BAETHCKE. (Tübingen 1876) 2. unv. Aufl. Darmstadt 1968.

¹⁶ W. SEELMANN, Die Totentänze des Mittelalters. In: NdJb 17 (1891) S. 1-67.

¹⁷ SEELMANN, ebd., S. 6.

¹⁸ F. A. STOETT, Iets over doodendansen in Nederland. In: Noord en Zuid 16 (1893), S. 1-20.

¹⁹ N. C. KIST, Het humoristisch karakter der christelijke kunst in het tijdvak, hetwelk de kerkhervorming der XVI^{de} eeuw heeft voorbereid; zigtbaar vooral in de kerkelijke architectuur en de doodendansen. In: Archief voor kerkelijke geschiedenis. Vierde Deel. Leiden 1844, S. 369-480.

²⁰ W. FEHSE, Der Ursprung der Totentänze. Halle 1907; DERS., Der oberdeutsche vierzeilige Totentanztext. In: ZfdPh 40 (1908) S. 67-92; DERS., Das Totentanzproblem. In: ZfdPh 42 (1910) S. 261-286. Vgl. dazu S. 125ff. dieser Arbeit, wo dieser Ansatz Fehses näher erläutert wird.

²¹ W. STAMMLER, Die Totentänze des Mittelalters. München 1922 (2. überarb. Aufl.: Der Totentanz. Entstehung und Deutung. München 1948); G. BUCHHEIT, Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung. Berlin 1926; E. DÖRING-HIRSCH, Tod und Jenseits im Spätmittelalter. Berlin 1927.

²² Vgl. dazu v. a. St. COSACCHI, Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters. Meisenheim 1965.

spätmittelalterlichen Auseinandersetzung mit dem Tod²³. Die alte Diskussion um Urtext und Ursprungsland wurde durch die Arbeiten Rosenfelds (1954 u. ö.) neu belebt²⁴. Mit der Aufbau und Inhalt seines grundlegenden Buches bestimmenden Absicht, den Ursprung der Totentänze in Deutschland nachzuweisen, präsentiert Rosenfeld mit Hilfe z. T. fragwürdiger philologischer Methoden und bedenklicher nationaler Argumente den mittelalterlichen Totentanz als eine wesenseigene deutsche Erscheinung²⁵.

Die historische Distanz ermöglicht eine Analyse der vormalig geführten Ursprungsdiskussionen und läßt ihre Möglichkeiten und Grenzen deutlich werden. Unter dem Aspekt philologischer Grundlagenforschung ist es notwendig und sinnvoll, die bekannten Textzeugen zu Überlieferungsgruppen zu systematisieren und mögliche Entstehungsbedingungen zu diskutieren. Zugleich aber demonstriert eben dieses überlieferte Material in der Vielfalt seiner Erscheinungsformen eine durch die Gattung selbst gesetzte ‚immanente‘ Grenze bei der Frage nach ‚Urtexten‘ und möglichen Abhängigkeitsverhältnissen: Die der Gattung inhärente Offenheit in der (Neu-)Gestaltung jeweils eigenständiger Texte und Illustrationen, als die sich die verschiedenen Überlieferungsträger präsentieren, läßt es sinnvoll erscheinen, in der Untersuchung der Totentänze neue Fragestellungen zu entwickeln – etwa indem die einzelnen, in die verschiedenen Traditionsstränge eingebundenen Texte und Malereien als nebeneinanderstehende, unterschiedliche Repräsentanten ihrer Gattung und der darin vermittelten mentalen Strukturen spätmittelalterlicher Lebenswelt analysiert und interpretiert werden. Einen – sicherlich begrenzten – Beitrag hierzu will die vorliegende Arbeit mit der Untersuchung des Lübecker Totentanzes von 1489 leisten.

Das nachfolgende Kapitel soll zunächst einen Überblick über den für die mittelniederdeutsche Überlieferungstradition relevanten Bestand erhaltener und bekannter Textzeugen und die wichtigsten in der Forschung diskutierten Theorien zu möglichen Entstehungs- und Abhängigkeitsverhältnissen vermitteln²⁶.

²³ Vgl. dazu insgesamt Pkt. I.3.3.2: „Die Vergegenwärtigung des Todes in der asketisch-didaktischen Literatur bis zum 15. Jahrhundert“.

²⁴ H. ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung - Bedeutung*. Köln (1954)³ 1974.

²⁵ Ein Diskussionsbeitrag, der so nicht stehen bleiben konnte; vgl. dazu F. P. PICKERING, *Rezension zu H. ROSENFELD, Der mittelalterliche Totentanz*. In: *Euphorion* 49 (1955) S. 481-488. Vgl. auch Pkt. III.2.1: „Zu H. Rosenfelds These vom deutschen Ursprung der Totentänze. Darstellung und Kritik“.

²⁶ Nicht angestrebt ist eine alle mit der Gesamtüberlieferung verknüpften Probleme lösende Darstellung. Sie ist, trotz entsprechender Versuche der einschlägigen Forschung, nicht nur nicht möglich, sondern erscheint in Anbetracht der Einzigartigkeit der jeweiligen Kunstwerke auch nicht sinnvoll.

III. Die älteste Überlieferungsstufe

Gegen Ende des 14., um die Wende zum 15. Jahrhundert nahm die europäische Totentanztradition ihren Anfang. Die ältesten überlieferten Denkmäler werden auf die Zeit um 1400-1420 datiert, doch geht die Mehrzahl der Forscher davon aus, daß es ältere, den erhaltenen Textzeugen vorangehende Totentanzversionen gegeben hat, auf die die bekannten Traditionsstränge – mehr oder weniger eindeutig – zurückgeführt werden können. Diese älteste Überlieferungsschicht läßt sich, z. T. nur recht vage, über die erhaltenen Textzeugen erschließen, indem deren gemeinsame Strukturelemente zueinander in Bezug gesetzt werden. Man vergleicht die Textanfänge, die in vielen Überlieferungsträgern übereinstimmen, Auswahl und Darstellung der Ständerepräsentanten, die Gesamtkonzeption der einzelnen Kunstwerke, Strophenbau, Versmaß und mögliche Übereinstimmungen in Formulierungen und Wortgebrauch: Welche Personen repräsentieren die Geistlichkeit? Welche Totentänze zeigen auch weibliche Figuren, ein überwiegend ‚bürgerliches‘ Personal? Welche Ständevertreter sind verschiedenen Denkmälern gemeinsam? Wie wird beispielsweise das Kind in den unterschiedlichen Totentänzen dargestellt – stehend oder in der Wiege liegend, allein oder gemeinsam mit der Mutter bzw. Amme? Entspricht die abgebildete Hierarchie weitgehend der gesellschaftlichen Rangstufung, oder wirkt die Reihe ungeordnet? Werden geistliche und weltliche Repräsentanten in strengem Wechsel dargestellt oder nicht? Wer spricht zuerst, der sterbende Mensch oder der Tod? Wieviele Verse umfassen die einzelnen Strophen und wie sind diese aufgebaut? Gibt es eine Umrahmung des eigentlichen Totentanzes und wie ist diese gestaltet?

Die verschiedenen Forscher haben einen Vergleich einiger der angeführten Kriterien an unterschiedlichen Textzeugen vorgenommen. Die Zusammenschau der Ergebnisse läßt sich nicht zu einem einheitlichen Bild zusammenfügen, sie vermittelt vielmehr einen Eindruck von der Vielschichtigkeit der Überlieferungsproblematik. Grob skizziert lassen sich allerdings zwei Forschungsschwerpunkte unterscheiden. Sie fokussieren die Diskussion um mögliche Quellentexte und Abhängigkeitsverhältnisse auf die Frage nach dem französischen bzw. dem deutschen Ursprung der Totentänze.

III.1 Die Totentänze von La Chaise-Dieu, Lübeck-Reval und die *Danza general de la muerte*

Im Zentrum der Untersuchungen der ersten Gruppierung stehen die spanische Dichtung *Danza general de la muerte*, eine mögliche Vorstufe der französischen *Danse macabre*, eventuell überliefert in der Kirchenmalerei von La Chaise-Dieu, sowie das Totentanzgemälde in der Lübecker Marienkirche von 1463.

Bei der spanischen *Danza general* handelt es sich um eine kunstvolle Totentanzdichtung, deren Entstehung allgemein auf die Zeit um 1400 angesetzt wird¹. Der überlieferte Text² wird eingeleitet durch ein Vorwort von zehn Zeilen zu dieser Übersetzung³, vier achtzeilige Einführungsstrophen des Todes und eine dreimal acht Verse umfassende Einleitung, die einem Prediger in den Mund gelegt wird. Anschließend eröffnet der Tod den eigentlichen Reigen, in den 33 Ständevertreter eintreten; diese stimmen weitgehend mit den 30 Figuren der französischen *Danse macabre* überein, z. T. sind sie speziell auf spanische Verhältnisse abgestimmt. Den Abschluß der Dichtung bildet die Ansprache des Todes an alle Stände, die im Rahmen des Totentanzes nicht eigens angeführt worden sind, ein Motiv, das beispielsweise auch in der Darstellung der Kirchenmalerei von La Chaise-Dieu und im *Mittelrheinischen Totentanz* vorkommt. Die Reihe der Ständevertreter ist, darin übereinstimmend mit der französischen *Danse macabre* und der Lübecker Kirchenmalerei von 1463, streng alternierend im Wechsel geistlicher und weltlicher Stände strukturiert⁴. Ebenso wie in den *Lübecker Totentänzen* von 1463 und 1489 und entgegen der weiteren Überlieferungstradition spricht in der *Danza general* zuerst der sterbende Mensch, dann antwortet der Tod. Der Verstext gliedert sich, in Übereinstimmung mit den französischen Textzeugen und der Überlieferung der Lübecker Kirchenmalerei von 1463, in achtzeilige Strophen⁵. Während diese in der uns bekannten Texttradition der *Danse macabre* in sentenzartige Zusammenfassungen münden, sind die Strophen der *Danza general* in gleicher Weise miteinander

-
- 1 Bereits SEELMANN, Die Totentänze des Mittelalters, S. 11, hatte die spanische Dichtung auf den Anfang des 15. Jahrhunderts datiert. Die einschlägige Forschung setzt die Entstehungszeit auf ca. 1400 an. Man geht davon aus, daß hinter dem in der Dichtung auftretenden Rabbi die historische Persönlichkeit des Rabbi Aça (ca. 1326-1408) steht; vgl. dazu die ausführlichere Darstellung dieses Ansatzes durch SAUGNIEUX, Danses macabres, S. 45-49. Die von ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 159f., vorgenommene späte Datierung auf ca. 1460-80 fand m. W. in der einschlägigen Forschung keinerlei Beachtung.
 - 2 Das Unikum der spanischen *Danza general* befindet sich in einer Sammelhandschrift in der Bibliothek des Eskorial, Madrid, Signatur: Ms b IV, fol. 109^r - 129^r. Einen Überblick über die spanische Totentanztradition, Textausgaben und Forschungsliteratur vermittelt SAUGNIEUX, Danses macabres. Er bietet auch Textausgaben von zwölf spanischen Totentanzdichtungen, ebd., S. 165-306.
 - 3 Der Titel ‚transladación‘, mit dem die *Danza general* überschrieben ist, verweist auf ein vorangehendes Werk in einer anderen Sprache. Die ältere Forschung (Seelmann, Måle) sah dieses in einer französischen *Danse macabre*-Version. Solá-Solé geht von moslemischen Einflüssen aus und hält eine katalanisch-aragonische Dichtung, deren Sprachmerkmale in der überlieferten *Danza general*-Version nachzuweisen sind, für die Vorlage. Vgl. dazu SAUGNIEUX, ebd., S. 49-52. „La Dança seria adaptación y hasta cierto punto traducida de un original catalano-aragonés o, por lo menos, de un original mucho más aragonizante que la versión castellana representada por el manuscrito único de El Escorial“. SOLA-SOLE, El Rabí y el Alfaquí en la Dança General de la Muerte. In: Romance Philology 18 (1965) No. 3, S. 272-283, zitiert nach SAUGNIEUX, ebd., S. 51f.
 - 4 Dieser Wechsel erscheint in den anderen bekannten Totentänzen ungeordneter, auch wenn das alternierende Prinzip noch durchscheint.
 - 5 Ebenfalls Strophen von jeweils acht Versen überliefert der *Mittelrheinische Totentanz*, der auf eine jüngere *Danse macabre*-Version zurückgeht.

verknüpft wie im Text des *Lübecker Totentanzes von 1463*: Zunächst spricht der sterbende Mensch acht Zeilen, in sieben Versen antwortet der Tod, die achte Zeile enthält die Aufforderung zum Tanz an den nachfolgenden Ständevertreter. Der in einigen Handschriften und Frühdrucken überlieferte Text der Pariser *Danse macabre*-Darstellung vom Friedhof ‚Aux Saints Innocents‘ zeigt diese Strophenverknüpfung nicht (mehr). Doch hat sich ein Rest dieser ursprünglichen Struktur bei drei Figuren erhalten⁶. Bereits Seelmann hatte auf die Gemeinsamkeit im Versaufbau der *Danza general* und der Lübecker Malerei hingewiesen⁷. Er sah in einem französischen Totentanzschauspiel, den Spaniern und Niederdeutschen möglicherweise in einer Handelsmetropole wie Brügge vermittelt, die gemeinsame Vorstufe der spanischen, französischen und deutschsprachigen Totentänze.

Mâle hat diese Theorie aufgegriffen und dahingehend konkretisiert, daß er die Totentanzmalerei in der ehemaligen Abteikirche ‚St. Robert‘ in La Chaise-Dieu, Auvergne, als Repräsentantin einer der Pariser *Danse macabre*-Tradition vorangehenden Totentanzversion ansah. Fragmente dieser wohl ältesten bekannten Totentanzmalerei sind noch heute in der Kirche zu sehen. Hatte noch Mâle dieses Gemälde auf ca. 1460/70 datiert⁸, so setzen neuere Untersuchungen die Entstehungszeit der in burgundischer Maltradition stehenden Fresken auf ca. 1410/20 an⁹. Der in etwa drei Metern Höhe über dem Boden angebrachte, ca. 1,40 Meter hohe und ursprünglich 26 Meter lange Totentanz umfaßte 30

⁶ In acht Versen fordert der Tote den Kaufmann auf, dieser antwortet ebenfalls mit acht Zeilen. Der nachfolgende Text des Toten gliedert sich in eine Replik von drei Versen zum Kaufmann, es folgen fünf Verse an den Kartäuser. Dieser spricht seinen achtzeiligen Text, der Tote fordert den Sergeanten auf, auch dieser erhält acht Zeilen. Die anschließende Strophe des Toten teilt sich dann wiederum in eine Antwort an den Sergeanten von drei Versen und die fünfzeilige Aufforderung an den nachfolgenden Mönch. Eine ähnliche Textaufteilung wiederholt sich später noch bei den Figuren Spielmann – Toter – Franziskaner und Clericus – Toter – Eremit.

⁷ SEELMANN, Die Totentänze des Mittelalters, S. 8-11.

⁸ MALE, L'art religieux, S. 371, führt als Kriterium zeitspezifische Eigenheiten der abgebildeten Ständetrachten an, die seiner Meinung nach auf die Zeit um 1460/70 verweisen. Die späte Datierung der Fresken von La Chaise-Dieu übernahm u. a. ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 148f., dem daran gelegen ist, die französische *Danse macabre* auf ältere Vorlagen deutschen Ursprungs zurückzuführen. Auch SAUGNIEUX, Danses macabres, S. 18, datiert, Mâle und Rosenfeld folgend, auf 1460/70.

⁹ Bereits STAMMLER, Der Totentanz, S. 10, hatte, ebenfalls mit Besonderheiten der zeitgenössischen Mode argumentierend, die Malerei auf ca. 1400/1410 datiert. Neuere kunsthistorische Untersuchungen ergaben, daß es sich bei den von Mâle in Augenschein genommenen Malereien um Übermalungen aus dem späten 15. Jahrhundert der ursprünglich älteren Fresken handelt, deren Entstehung auf die Zeit um 1410/20 anzusetzen ist. Vgl. dazu G. TROESCHER, Burgundische Malerei. Malerei und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen. Berlin 1966, S. 201-211: „Der Totentanz in der Abteikirche zu La Chaise-Dieu (Haute Loire) und sein Verhältnis zu den anderen Totentanzfolgen“ (im folgenden: TROESCHER, Burgundische Malerei); vgl. auch HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 162-164: „Beschreibendes Verzeichnis. Nr. 11: La Chaise-Dieu“.

Ständevertreter¹⁰. Sie können aufgrund der stellenweise starken Verwitterung des Gemäldes heute nicht mehr alle ganz eindeutig identifiziert werden¹¹. Insgesamt weist die Malerei ein skizzenhaftes Erscheinungsbild auf, deshalb wird angenommen, daß das ursprüngliche Gemälde nicht vollendet worden ist¹². Aus diesem Grunde scheint auch der Text zu fehlen, für den Flächen unterhalb der einzelnen Darstellungen freigelassen worden sind.

Mâle hat auf die Ähnlichkeit der Malerei von La Chaise-Dieu mit dem Pariser Fresko vom Friedhof ‚Aux Saints Innocents‘ verwiesen¹³. Er ging davon aus, daß dem Maler von La Chaise-Dieu eine illustrierte Totentanzhandschrift vorgelegen habe, welche, neben einigen Differenzen, große Nähe zur Pariser Malerei aufweise¹⁴. Möglicherweise repräsentiere das Gemälde von La Chaise-Dieu eine ursprünglich ältere *Danse macabre*-Version, die den Malereien von Paris, Lübeck und Berlin, wie auch der spanischen Dichtung *Danza general de la muerte* als Vorlage gedient habe¹⁵. Ohne Zweifel habe die europäische Totentanztradition ihren Ursprung in Frankreich genommen. „Il y a donc eu probablement une peinture française du XIV^e siècle (sans doute un manuscrit enluminé) d'où toutes les danses macabres de l'Europe dérivent avec des variantes, même celle des Innocents“¹⁶. Troeschler hält die Übereinstimmung zwischen den Malereien von La Chaise-Dieu und Paris für so eminent, daß er beide Zyklen als Parallelen betrachtet, die „beide wahrscheinlich auf eine gemeinsame Quelle“¹⁷ zurückgehen. Dabei nimmt er jedoch an, daß zwischen der von Mâle postulierten handschriftlichen Vorlage und den überlieferten Malereien ein heute nicht mehr bekanntes,

¹⁰ Zeichnungen von der Malerei fertigte JUBINAL, *Explication de la danse des morts de la Chaise-Dieu*, Paris 1841, an. Fotografische Reproduktionen bieten u. a. MALE, *L'art religieux*, S. 372-76, TROESCHER, *Burgundische Malerei*. Bd. 2, Tafel 90-95, Abb. 270-72, HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, S. 39-44, 241.

¹¹ So glaubte Jubinal, einige weibliche Figuren in der Ständereihe der Malerei erkennen zu können, eine These, die bereits von MALE, *L'art religieux*, S. 373, zurückgewiesen worden ist.

¹² Vgl. dazu MALE, ebd., S. 372f.; TROESCHER, *Burgundische Malerei*, S. 206.

¹³ Vgl. MALE, ebd., S. 372f.: „Les analogies entre les deux oeuvres semblent avoir été très grandes, autant qu'on peut en juger par la copie plus ou moins fidèle de Guyot Marchant. Les ressemblances sont parfois frappantes: ici et là, le sergent tient une masse d'armes, le curé a un gros livre à la main, le paysan porte sa pioche sur l'épaule gauche; ici et là, le ménestrel laisse tomber sa vielle à ses pieds. Ajoutons que les personnages se suivent dans un ordre à peu près identique“.

¹⁴ „Le peintre de La Chaise-Dieu avait sans doute sous les yeux un manuscrit illustré, fort apparenté sans doute à la fresque de Paris (puisque les personnages se suivent dans le même ordre, ont les mêmes attributs), mais qui en différait pourtant sur quelques points“. MALE, ebd., S. 374.

¹⁵ „Il en faut conclure que la peinture de la Chaise-Dieu, aussi bien que le peintre de Berlin et le peintre de Reval, ont connu un original fran&cc.ais qui différait un peu - quoique très légèrement - de la fameuse peinture des Innocents. Qui sait même si cet original ne remontait pas jusqu'au XIV^e siècle, et n'était pas la forme la plus ancienne de la danse macabre?“ MALE, ebd.

¹⁶ MALE, ebd., S. 375.

¹⁷ TROESCHER, *Burgundische Malerei*, S. 209.

ehemals berühmtes Wandgemälde anzusetzen sei, das die Vorlage für die gesamte europäische Totentanztradition bilde¹⁸.

Ein erstes Resümee verdeutlicht also, daß die spanische *Danza general* (ca. 1400) und die Kirchenmalereien von La Chaise-Dieu (ca. 1410/20) und Lübeck (1463) gemeinsame Strukturelemente aufweisen, die möglicherweise auf eine ältere Totentanzschicht schließen lassen, deren Ursprung mit großer Wahrscheinlichkeit in Frankreich liegt. Ob es sich dabei um ein Schauspiel (Seelmann), eine handschriftliche Überlieferung (Måle) oder um ein Wandgemälde (Troescher) handelt, muß offen bleiben.

III.2 Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz-Monolog

Einen weiteren Ansatz zur Erschließung der Totentanzentwicklung eröffnet die oberdeutsche Totentanztradition, die den ältesten Überlieferungsstrang im deutschen Sprachraum, den *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz*¹⁹, repräsentiert. Zur oberdeutschen Textgruppe zählen die Wandmalereien von Ulm, Groß- und Kleinbasel, Metnitz (Kärnten) und Wyl (St. Gallen); darüber hinaus ist der *Oberdeutsche vierzeilige Totentanz*(-text) in vier Handschriften und in den Fragmenten zweier Frühdrucke, überwiegend aus dem schwäbisch-alemannischen Raum, erhalten²⁰.

Die älteste dieser Handschriften (obd-H¹) wurde zwischen 1443-47 in Augsburg für Margarete von Savoyen angefertigt²¹. Der in einen Sammelcodex aufgenom-

¹⁸ Es „bleibt zu erwägen, ob zwischen der – vielleicht illustrierten – literarischen Quelle und den beiden früheren Wandzyklen nicht doch noch eine verlorene monumentale Wandbildreihe angenommen werden muß, von der auch andere Künstler, wie Bernt Notke in Lübeck und der Urheber der Berliner Folge ihre Anregungen empfangen. Erscheint es doch unwahrscheinlich, daß beide französischen Maler in der Auvergne und in Paris diese Handschrift in Händen gehabt haben sollen; und die wandernden deutschen Malergesellen haben sicherlich die großen, international bekannten Kunstzentren aufgesucht, sind aber schwerlich zu der damals weltabgeschiedenen Abtei in La Chaise-Dieu gekommen. Diese Gesellen dürften vielmehr eine große monumentale Folge vor Augen gehabt haben, die sich an allgemein zugänglicher Stelle befand, uns heute aber nicht mehr bekannt ist“. TROESCHER, ebd., S. 209f. (Hervorhebungen T.).

¹⁹ Dieser Titel, erstmals von FEHSE, *Der Ursprung der Totentänze*, Halle 1907, verwendet, ist inzwischen als Bezeichnung v. a. für die in den Handschriften und Frühdrucken dargebotenen Textfassungen üblich, die zur weiteren Differenzierung verschiedene Siglen, abgeleitet vom Aufbewahrungsort, bekommen. Die zur oberdeutschen Textgruppe gehörenden Wandgemälde sind nach ihren Entstehungsorten benannt. Eine Ausnahme in der Bezeichnung des oberdeutschen Totentanzes bietet lediglich Rosenfeld, der aufgrund fragwürdiger sprachlicher Untersuchungen den *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* als „Würzburger Totentanz“ bezeichnet, vgl. dazu Pkt. III.2.1 dieser Arbeit.

²⁰ Vgl. dazu Pkt. IV.2: „Der Großbaseler Totentanz und die oberdeutsche Texttradition“ ,in dem die einzelnen Textzeugen etwas ausführlicher vorgestellt werden.

²¹ Heidelberg. Universitätsbibliothek. Cod. pal. germ. 314. Sammelhandschrift. Papier. 197 Blätter. Totentanz: fol. 79^r-80^v. Textausgabe: FEHSE, *Der Ursprung der Totentänze*. Mit einem Anhang: *Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext*. Halle 1907. Darüber hinaus werden in allen Textausgaben

mene, nicht illustrierte Totentanz ist unter philologischem Aspekt von besonderem Interesse: Es handelt sich um den einzigen bekannten Überlieferungsträger, der neben den deutschsprachigen Versen auch den ihnen zugrundeliegenden lateinischen Text mitteilt. Der Aufbau des lateinisch-deutschen Totentanzes läßt sich wie folgt schematisieren: Der Dichtung vorangestellt sind kurz gefaßte, lateinische Hinweise zum Text und seiner – illustrierten – Vorlage²². Der eigentliche Totentanz setzt mit einer zwölf Zeilen umfassenden lateinischen Predigt bzw. Vorrede des ersten Predigers ein. Es schließt sich deren über 26 Verse gehende, paarig reimende deutsche Übersetzung an. Nun folgt in dieser Textfassung die zweite Ansprache des Predigers, zwölf lateinische und 22 deutsche Verse umfassend, die in den anderen oberdeutschen Textzeugen den Abschluß des Totentanzes bildet. Hieran schließt sich die Reihe der sterbenden Menschen an, und zwar in der Form, daß zunächst ein lateinischer Zweizeiler (leoninischer Hexameter) erscheint, an den direkt dessen vierzeilige, paarig reimende deutsche Übersetzung angehängt wird. Der Reigen der sterbenden Menschen umfaßt 24 Figuren: Einsetzend mit dem Papst treten Kaiser, Kaiserin, König, Kardinal, Patriarch, Erzbischof, Herzog, Bischof, Graf, Abt, Ritter, Jurist, Chorherr, Arzt, Edelmann, Edelfrau, Kaufmann, Nonne, Bettler, Koch und Bauer auf, den Abschluß bilden Mutter und Kind²³. Diese 24 Gestalten repräsentieren den Grundstock des Figureninventars der oberdeutschen Textgruppe, das später in den Baseler Malereien eine Erweiterung um 15 Figuren erfahren hat²⁴.

Bemerkenswert ist, daß diese lateinisch-deutsche Totentanzfassung allein die Monologe der sterbenden Menschen kennt; ein Text der Todesgestalt(en), wie er

des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* die Lesarten und Textvarianten von obd-H¹ berücksichtigt.

- 22 Der Text lautet: „Vide d'h^o in albo codice d'qmda artium a pn^o pict as“. ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 320, löst die Kürzel folgendermaßen auf: „vide de hoc in albo codice de commendatione artium a principio picturas“. Seine Übersetzung und damit die Bestimmung der Vorlage des Textzeugen obd-H¹ lautet: „sieh die Illustrationen dazu in dem weißen Codex über die Empfehlung des Studiums der VII Artes am Anfang“. HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, S. 149, liest dagegen: „vide de hoc in albo codice de commendatione animarum a principio picturas“. Demzufolge wäre die Vorlage ein illustrierter Codex über die ‚Anempfehlung der Seelen‘, eine aus der früh- und hochmittelalterlichen Gebetsformel erwachsene Betrachtung über die Empfehlung der Seele an Gott in der Todesstunde. Zwar ist Hammerstein darin zuzustimmen, daß eine Handschrift zur *Commendatio animae* eher Totentanzillustrationen erwarten läßt als ein Text zum Studium der Artes liberales. Eine Überprüfung der Handschrift belegt jedoch ohne jeden Zweifel die Schreibung ‚artium‘.
- 23 Es dürfte deutlich geworden sein, daß das Prinzip der Gegenüberstellung von geistlichen und weltlichen Ständevertretern zwar grundsätzlich durchgeführt ist, jedoch nicht so stringent und streng alternierend wie in den französischen und lübeckischen Fassungen. Bemerkenswert ist weiterhin, daß die oberdeutsche Texttradition im Gegensatz zur *Danse macabre* und zur spanischen *Danza general* durchgängig vier weibliche Figuren anführt, die mit einer Ausnahme (der Edelfrau) auch in der mittelniederdeutschen Überlieferung vertreten sind.
- 24 Vgl. dazu den nachfolgenden Unterpunkt dieser Arbeit, in dem auf diese Totentänze näher eingegangen wird.

in den anderen Totentänzen die Regel ist, wird nicht mitgeteilt. Es ist deutlich, daß der Textzeuge obd-H¹ eine lateinische Vorstufe in der Entwicklung der oberdeutschen Totentänze bezeugt. Diese weist große Nähe zu den *Vado mori*-Distichen auf: Beide Dichtungen präsentieren, im Wechsel geistlicher und weltlicher Stände, eine Reihe gesellschaftlicher Repräsentanten, die in lateinischen Zweizeilern ihr Los, sterben zu müssen, beklagen²⁵.

Einen weiteren Hinweis auf einen lateinisch-deutschen Mischtext als Vorstufe des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* dokumentiert der sog. *Augsburger Totentanz*. Er präsentiert zwar keinen Totentanz im eigentlichen Sinne, doch bezeugt er eine Kompilation des oberdeutschen Totentanzes, die für die Überlieferungsproblematik von Interesse ist. Der *Augsburger Totentanz* ist in zwei handschriftlichen Fassungen überliefert. Der jüngere dieser Texte befindet sich in einem auf ca. 1480 datierten Sammelcodex aus dem Besitz des Augsburger Humanisten Sigismund Gossembrot²⁶. Die Illustrationen zeigen insgesamt 39 Ständevertreter, aber nur acht Todesfiguren; pro Seite erscheint also ein Tod, dem vier bis fünf Ständerepräsentanten zugeordnet sind. Der Inhalt bietet keinen Totentanz in der bekannten Gestalt, sondern enthält belehrend-moralisierende Verseinheiten, den mittelalterlichen Ständedidaxen vergleichbar. Am Ende des Textes findet sich ein Hinweis auf die Vorlage dieses Ständespiegels, bei der es sich um einen lateinisch-deutschen Totentanz, der in eine *Äsop*-Handschrift eingebunden war, handelt²⁷. Stammler nahm an, die wohl von Gossembrot selbst angefertigte Handschrift biete eine Abschrift eines sonst nicht bezeugten Augsburger Totentanzgemäldes. J. Bolte fand jedoch einen weiteren Textzeugen des Originals, welches als Vorlage dieses ‚Totentanz‘-Textes der Gossembrotschen Dichtung diene. Es handelt sich bei dem zweiten Textbeleg um eine ca. 1438 entstandene Sammelhandschrift aus dem Umkreis der kaiserlichen Kanzlei z. Z. Albrechts II²⁸. Der Text dieses Codex bietet einen didaktischen Ständespiegel auf der Basis des *Schachzabelbuches* des Jacobus de Cessolis, welches die Grundlage der im Mittelalter weit verbreiteten Schachallegorien bildet. Der Bearbeiter der Handschrift cod. germ. mon. 4930 hat das im *Schachzabelbuch* vorgegebene Schema „mit der Idee

²⁵ Vgl. dazu Pkt. I.3.3.2: „Die Vergegenwärtigung des Todes in der asketisch-didaktischen Literatur bis zum 15. Jahrhundert“, dieser Arbeit, in dem die *Vado mori*-Dichtungen kurz vorgestellt werden.

²⁶ München. Bayerische Staatsbibliothek. Cod. lat. mon. 3491. Totentanz: fol. 14^f-19^v. Eine detaillierte Handschriftenbeschreibung besorgte Stammler, der auch die einzige Textausgabe publizierte: W. STAMMLER, Die Totentänze des Mittelalters. München 1922, S. 32ff. Textabdruck: Exkurs II, S. 35ff.; DERS., Der Totentanz. München 1948. Anhang II. Augsburger Totentanz, S. 48-60.

²⁷ Zitiert nach HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 150: „et hanc ibi hoc folio depictam materiam mortis vide in ritmis latinis et vulgaribus in Esopo vulgari depicto“.

²⁸ München. Bayerische Staatsbibliothek. Cod. germ. mon. 4930. Der Text dieser Handschrift ist noch nicht ediert. Eine ausführliche Beschreibung liegt vor durch J. BOLTE, Das Spiegelbuch. Ein illustriertes Erbauungsbuch des 15. Jahrhunderts in dramatischer Form. In: Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse. 1931/VIII, S. 130-171. (Cod. germ. mon. 4930: Anhang II, S. 148ff.).

verbunden, daß die Welt eine Schule sei, in der die Herrschenden lehren, die Untertanen lernen und der Tod über Recht und Unrecht entscheidet“²⁹. Interessant ist nun, daß die Verse von Tod und Ständevertretern auf dem *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* aufbauen: „sie variieren und präzisieren seine Aussagen im gleichen jambischen Rhythmus unter gelegentlicher Verwendung wörtlicher Anklänge“³⁰. Die Handschrift ist nicht illustriert, doch wurde Platz für Miniaturen gelassen. Darüber hinaus findet sich ein Vermerk für den möglichen Illustrator, als Bildvorlage einen deutsch-lateinischen Totentanz zu verwenden, der in eine *Äsop*-Ausgabe miteingebunden sei.

Mit anderen Worten, die Handschriften cod. germ. mon. 4930 (ca. 1438) und cod. lat. mon. 3941 (Gossembrot, ca. 1480) verweisen beide auf dieselbe, gemeinsame Vorlage: einen lateinisch-deutschen Totentanz, der einer *Äsop*-Handschrift beigegeben war. Das ältere Manuskript, cod. germ. mon. 4930, präsentiert einen Text, der auf diesem Totentanz aufbaut. Dieser zugrundegelegte Totentanz kann aufgrund textlicher Übereinstimmungen als ein Textzeuge des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* identifiziert werden. Die ‚Handschrift Gossembrot‘ bietet den gekürzten Text dieser in der Handschrift cod. germ. mon. 4930 mitgeteilten und auf dem Totentanz aufbauenden Ständedidaxe, enthält darüber hinaus jedoch Illustrationen, die auf die Abbildungen des lateinisch-deutschen Totentanzes in der *Äsop*-Handschrift zurückgehen dürften und im cod. germ. mon. 4930 nicht überliefert sind³¹. Es handelt sich bei dem *Augsburger Totentanz* also nicht um einen Totentanz im strengen Sinne, doch bezeugen die beiden überlieferten Handschriften einen lateinisch-deutschen Textzeugen des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* aus der Zeit vor 1438 und sind aufgrund dessen auch für die Totentanzforschung von Interesse.

Die Entfaltung des volkssprachlichen Totentanzes auf der Grundlage einer lateinischen Vorlage ist in verschiedenen Entwicklungsstufen denkbar. Rosenfeld nimmt an, daß sich der Prozeß in drei Schritten vollzogen habe: vom lateinischen Monolog über einen lateinischen Dialog zur volkssprachlichen Dialogfassung³². Hammerstein geht von vier Entwicklungsphasen aus: lateinischer Monolog, lateinisch-deutscher Mischtext (obd-H¹), volkssprachlicher Monolog, volkssprachliche

²⁹ HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 150.

³⁰ HAMMERSTEIN, ebd., S. 151.

³¹ Abbildungen aus der ‚Handschrift Gossembrot‘ bei HAMMERSTEIN, ebd., Abb. 8-18.

³² ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 75f. Daß also auch der volkssprachlichen dialogischen Textfassung eine lateinische Vorlage zugrundeliege, sucht Rosenfeld dadurch nachzuweisen, daß er einige Verse der Todesgestalten des oberdeutschen Totentanzes ins Mittellateinische „rückübersetzt“, um dann festzustellen, daß sich die Dichter der volkssprachlichen Dialogversion eng an die lateinische Vorlage gehalten hätten. Vgl. ROSENFELD, ebd., S. 76-78. Der Textzeuge obd-H¹ wird in diesem Falle nicht als Repräsentant einer möglichen Entwicklungsstufe, sondern als eigenwillige und ungewöhnliche Textversion betrachtet.

Dialogfassung³³. Koller hält es für wahrscheinlich, daß der lateinische Totentanzmonolog – in einem zeitlich späten Textzeugen überliefert – die „Urfassung“³⁴ der Totentanzmalerei vom Baseler Dominikanerkloster bilde, die für das Großbaseler Gemälde übersetzt und an Ort und Stelle um die volkssprachlichen Verse des Todes zum dialogischen Text erweitert worden sei³⁵.

Grundsätzlich stellt sich die Frage, ob der lateinische Totentanztext, auf den im Augsburgener Totentanz verwiesen und der in obd-H¹ mitgeteilt wird, als Hinweis auf eine, möglicherweise allen europäischen Überlieferungssträngen gemeinsame, lateinische Vorstufe der Totentänze zu werten ist. So bezeugt die lateinische Textversion das Entstehen der Totentänze in kirchlichen Kreisen, die Universalität der Sprache ermöglichte u. U. eine rasche Verbreitung der Dichtung(en). Gleichwohl impliziert die Konzeption der Totentänze als Bußpredigten ein hohes Maß an Öffentlichkeit und Publizität, dem gerade und von Anfang an die Volkssprache als ein wesentliches Medium ihrer Popularität diene. Festzustellen ist weiterhin, daß einerseits zwischen der französischen *Danse macabre* sowie Überlieferungsgruppen aus ihrem Umfeld (*Danza General*, englische und niederdeutsche Totentänze) und dem *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* erhebliche Unterschiede bestehen: Die von der französischen Tradition beeinflussten Totentänze sind durch ein achtzeiliges, im spanischen und im *Lübecker Totentanz von 1463* miteinander verflochtenes Strophenschema gekennzeichnet. Der oberdeutsche Totentanz besteht aus paarig reimenden Vierzeilern, und er präsentiert, im Gegensatz zur *Danse macabre*, vier weibliche Figuren. Andererseits ist allen Totentänzen die Konzeption eines alternierenden Aufbaus geistlicher und weltlicher Stände gemeinsam³⁶, die Textanfänge weisen große Ähnlichkeiten auf³⁷. Die nur in den äl-

³³ HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, S. 30. Hammerstein sieht, im Gegensatz zu Rosenfeld, die in obd-H¹ überlieferte Textgestaltung als eigene Entwicklungsstufe an. Für die von ihm angesetzte volkssprachliche Monologfassung gibt es keinen bekannten Überlieferungsträger.

³⁴ KOLLER, *Totentanztextem*, S. 485.

³⁵ Zur Stützung seiner Theorie weist Koller auf eine doch bemerkenswerte Koinzidenz zwischen dem Textzeugen obd-H¹ und dem Baseler Gemälde hin: „handelt es sich doch bei jener Margarete von Savoyen, für die [...] die Sammelhandschrift [...] 1445 in Augsburg geschrieben wurde, um niemand anderen als die Tochter jenes Herzogs Amadeus VIII. von Savoyen, der 1440 im Anschluß an seine Krönung als Gegenpapst Felix V. auf dem Baseler Konzil durch eine prunkvolle Prozession zum Prediger-Kloster (mit dem eben fertiggestellten Totentanzgemälde) seine besondere Verbundenheit mit den (Baseler) Dominikanern demonstriert hat“. KOLLER, ebd.

³⁶ – der allerdings in den ober- und mitteldeutschen Totentänzen weniger stringent eingehalten wird als in der französischen *Danse macabre*.

³⁷ Die Textanfänge lauten:

<i>lat. Totentanz:</i>	„O vos viventes huius mundi sapientes“
<i>Obd. vierz. Totentanz:</i>	„O diser welt weisheit kind alle die noch im leben sind“
<i>Danse macabre:</i>	„O creature roysonnable Qui desires vie eternelle“
<i>Lübeck 1463:</i>	„Och redelike creatur, sy arm ofte rike“.

testen Überlieferungsträgern auftretenden Figuren Patriarch und Erzbischof, die als hohe geistliche Würdenträger v. a. in der Person des Patriarchen dem eigentlichen Publikum der Totentanzmalereien nur wenig vertraut waren, erscheinen sowohl in der *Danse macabre* als auch im *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz*³⁸.

Mit großer Wahrscheinlichkeit, hier ist Koller zuzustimmen, entstand der Entwurf zu den Totentanzfresken am Baseler Dominikanerkloster unter dem Einfluß der zu ihrer Zeit so berühmten *Danse macabre*-Malerei vom Pariser Franziskanerfriedhof ‚Aux Saints Innocents‘³⁹. In den Jahren 1424/25 war dieser populäre Totentanz in Paris angefertigt worden, 1431 wurde das Baseler Konzil eröffnet, dessen internationaler Charakter eine Kenntnis des Pariser Gemäldes im Kreise der Konzilsteilnehmer mehr als wahrscheinlich macht. Im Sommer 1439 wurde Basel von einer verheerenden Pestepidemie heimgesucht, die auch die Zahl der am Konzil Beteiligten erheblich dezimierte. Sie gilt als auslösender Faktor für die Anfertigung des Totentanzgemäldes an dem für die Stadt und auch für das Konzil so bedeutsamen Dominikanerkloster (ca. 1440)⁴⁰. Denkbar wäre, daß entweder auf dem Hintergrund einer recht allgemeinen Kenntnis, d. h. ohne einen direkt vorliegenden Überlieferungsträger der (franziskanischen) Pariser *Danse macabre*, oder aber in dem Bestreben, ein eigenständiges dominikanisches Kunstwerk zu schaffen, der Typus des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* im Umfeld des Konzils zur Entfaltung gelangte. Eine handschriftlich überlieferte, lateinisch(e)- (deutsche), vielleicht monologische, vermutlich jedoch schon dialogische Totentanzversion ist entwicklungsgeschichtlich vor der Anfertigung der Malerei am Dominikanerkloster anzusetzen. Die Entfaltung dieser ersten, möglicherweise im Textzeugen obd-H¹ mitgeteilten Entwicklungsstufe wäre dann auf die Zeit zwischen frühestens 1400 (der Verbreitung der älteren *Danse macabre*-Version), wahrscheinlich nach 1425 (Pariser Malerei/1431 Konzilseröffnung) und etwa 1440-44 (dem Einsetzen der bekannten Überlieferungstradition) zu datieren. Die Berühmtheit der Baseler Totentanzmalerei wiederum dürfte die weitere Entfaltung der oberdeutschen Texttradition, das Erstellen von Abschriften, Druckausgaben und weiteren Kirchengemälden angeregt haben.

III.2.1 Zu H. Rosenfelds These vom deutschen Ursprung der Totentänze. *Darstellung und Kritik. Exkurs 2*

Zurückzuweisen ist nun allerdings noch der von H. Rosenfeld vorgenommene

³⁸ Vgl. dazu Kap. II.1.1: „Die Repräsentanten der Geistlichkeit“.

³⁹ Vgl. KOLLER, Totentanztexten, S. 526f.

⁴⁰ Vgl. dazu die ausführlichere Darstellung der Ereignisse durch KOLLER, ebd., S. 523ff.

Versuch, mit zum Teil „prekären nationalpsychologischen Argumenten“⁴¹ und ebenso fragwürdigen sprachhistorischen Untersuchungen zur oberdeutschen Textüberlieferung, den deutschen Ursprung der internationalen Totentanztradition nachzuweisen. Es erscheint mir an dieser Stelle dringend geboten, die offensichtlich hypothesengeleitete Argumentation Rosenfelds in einem Exkurs näher zu beleuchten, wird sie doch mit dem Anspruch, letztgültige Klärung in der Überlieferungsproblematik zu bieten, vorgetragen und galt darüber hinaus lange Zeit als eine der maßgeblichen Forschungsarbeiten zu den mittelalterlichen Totentänzen⁴².

Rosenfelds Absicht ist es, den Ursprung des seiner Meinung nach aus deutschem Fühlen und Empfinden erwachsenen Totentanzes im deutschen Sprachgebiet nachzuweisen⁴³. Er datiert, die Ansätze der weiteren Forschung ignorierend, die spanische *Danza general* und ebenso die Fresken von La Chaise-Dieu auf die Zeit um 1460/70⁴⁴. Die Entstehung des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* setzt er, hier mit dem Auftreten der Pest in der Mitte des 14. Jahrhunderts argumentierend, viel zu früh auf ca. 1350 an⁴⁵. – Es ist dies eine willkürliche und ansonsten innerhalb der Totentanzforschung nicht geteilte Frühdatierung der Totentanztradition, die vom Überlieferungsbestand der bekannten europäischen Textzeugen her überhaupt nicht zu rechtfertigen ist: die ältesten romanischen Überlieferungsträger (*Danza general*, La Chaise-Dieu) weisen auf eine Entstehungszeit um die Wende zum 15. Jahrhundert⁴⁶. 1425 wurde die berühmte Pariser *Danse macabre* angefertigt, deren weitreichender Einfluß die Entfaltung der englischen, italienischen, vielleicht der mittelniederdeutschen und

41 KAISER, Tänzender Tod, S. 25.

42 Auch die permanente Wiederholung seiner Hypothesen in immer neuen Publikationen trägt nicht unbedingt zu einer Steigerung ihres Wahrheitsgehaltes bei. Vgl. z. B. H. ROSENFELD, Art. ‚Totentanz‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon (1. Aufl.), Bd. V (Nachtragsbd.) Berlin 1955, Sp. 1090-1094; DERS., Art. ‚Totentanz‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, begr. v. P. MERKER / W. STAMMLER. Bd. 4, hg. v. K. KANZOG / A. MASSER. Berlin/New York 1984, S. 513-523.

43 Vgl. z. B. ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 61 und 62, 63 und 64: „Für Frankreich war der Totentanz eine kurze Mode [...] das Bedürfnis zu neuer Textgestaltung bestand hier nicht. In Deutschland hat man immer und immer das Thema neu bearbeitet und neugestaltet [...] Das zeigt, wie tief der Totentanzgedanke im deutschen Fühlen verankert ist, wie sehr er der deutschen Mentalität entspricht [...] der Totentanz [ist] irgendwie im deutschen Wesen fest verwurzelt“. „Der Eindruck deutscher Herkunft [...] wird verstärkt durch ein inhaltliches Motiv: die Szene zwischen Mutter und Kind [...] Hätten wir auch sonst keine Hinweise auf die deutsche Herkunft des Totentanzes, diese Szene allein in ihrer typisch deutschen Weichheit und Gefühlswärme würde genügen, um die deutsche Herkunft des Totentanzes zu erweisen! [...] Den logischen Aufbau der Ständereihe um eines sentimentalen Gespräches zwischen Mutter und Kind willen zu durchbrechen, lag dem Franzosen durchaus fern [...] Der Unterschied zwischen deutscher Sentimentalität [...] und französischer logischer Geistigkeit ist eindeutig“. Dieser Art der Argumentation ist wohl nichts hinzuzufügen.

44 Vgl. ebd., S. 159f.

45 Vgl. ebd., S. 59ff.

46 S. o. S. 153-157 dieser Arbeit.

wahrscheinlich auch der oberdeutschen Totentanztradition angeregt hat –. Die von Rosenfeld angeführten sprachlichen Untersuchungen schließlich sollen, zur Datierung auf 1350 in Relation gesetzt, eine Lokalisation des ersten Totentanzes im Raum Würzburg belegen, weshalb Rosenfeld den *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* systematisch als „Würzburger Totentanz“ bezeichnet⁴⁷. Von Würzburg aus sei der lateinische Totentanztext in Gestalt von Bilderbögen nach Frankreich gelangt, wo er, über dessen dominikanischen Beichtvater vermittelt, Jehan le Fèvre als Vorlage für die Pariser *Danse macabre* gedient habe. Doch „keine dieser Annahmen – weder Jehan le Fèvre, noch sein dominikanischer Beichtvater, noch der Bilderbogen, noch der deutsche Ursprung der Totentänze, noch die Lokalisation in Würzburg – ist mehr als Spekulation“⁴⁸.

Die bekannten Textzeugen des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* stammen durchgängig aus der Mitte des 15. Jahrhunderts⁴⁹. Sie präsentieren damit eine Traditionsstufe in der Entwicklung des Totentanzes, die in dieser Form nicht die ursprüngliche sein kann, auch wenn der Überlieferungssträger obd-H¹ seinen lateinischen Grundtext mitteilt. Bereits Maßmann und Fehse hatten darauf hingewiesen, daß der in den bekannten Handschriften überlieferte Text einige unreine Reime aufweist, die auf eine ältere Sprachstufe deuten. Rosenfeld versucht im einzelnen, die unreinen Reime sprachhistorisch zu klären und die ursprüngliche Sprachform zu rekonstruieren⁵⁰.

Er führt sieben grammatische Kriterien an, um die den ursprünglichen Reimen zugrundeliegende Sprachform als ostfränkisch auszuweisen und die Entstehung des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* nach Würzburg zu lokalisieren⁵¹.

47 Vgl. ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 91.

48 KAISER, *Tanzender Tod*, S. 72.

49 Vgl. dazu die ausführlichere Beschreibung der einzelnen Textzeugen auf S. 173-180 dieser Arbeit.

50 „Ich habe deshalb den Text, der bisher nur getreu nach den Handschriften und Drucken des 15. Jahrhunderts geboten wurde, in mittelhochdeutsche Schriftsprache umgesetzt, um aus der Sprache der Reime Kriterien für Heimat und Entstehungszeit zu gewinnen“. ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 89.

51 Grundsätzlich ist zu bemängeln, daß Rosenfeld die Sprachuntersuchung auf knapp anderthalb Seiten abhandelt. Vgl. ROSENFELD, ebd., S. 89f. Diese Vorgehensweise ist insofern zu kritisieren, als Rosenfeld genau diese sprachhistorische Argumentation als wissenschaftlich abgesicherte Grundlage für die Frühdatierung der (ober-)deutschen Texttradition und ihre Lokalisation nach Würzburg ausgibt. Auf der Grundlage dieser Sprachuntersuchung fertigt Rosenfeld schließlich eine ‚Urtotentanzversion‘ in ‚normalisiertem Mittelhochdeutsch‘ an, die im Anhang seines Buches (S. 308-318) als ‚Quellentext [...] I. Der Würzburger Totentanztext (ca. 1350)‘ präsentiert wird. Eine Vorgehensweise, die zu kritisieren ist, insofern der *Oberdeutsche vierzeilige Totentanz* nun, unberechtigterweise und mit weiteren Hypothesen Rosenfelds verbrämt, als ‚Würzburger Totentanz‘ in die Literaturgeschichtsschreibung eingeht. Als Beispiel seien die beiden wohl jüngsten Belege hierfür genannt: Die oberdeutsche Totentanzüberlieferung ist in der zweiten Auflage des Verfasserlexikons unter dem Stichwort ‚Würzburger Totentanz‘ angekündigt (Verfasser: Rosenfeld); in dem unlängst erschienenen dritten Band der von H. de BOOR und R. NEWALD begründeten ‚Geschichte der deutschen Literatur‘ (3. Bd.: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250-1370. 2. Teil: Reimgedichte,

Die längst nicht so eindeutig einen historischen Zeit- und Sprachraum eingrenzenden Arbeitsergebnisse werden – hypothesengeleitet – als Fakten präsentiert. Tatsächlich aber taugen die angeführten sprachlichen Merkmale nicht, eine so enggefaßte Aussage wie die Entstehung des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* um 1350 in Würzburg zu belegen. Vielmehr handelt es sich um einige weitverbreitete Sprachmerkmale des Mittel- bzw. des Frühneuhochdeutschen, die zusammengefaßt den südwestdeutschen Sprachraum als gemeinsames Sprachgebiet kennzeichnen. Eine engere zeitliche und räumliche Bestimmung auf einen bestimmten Ort oder seine Umgebung können die von Rosenfeld angeführten Sprachmerkmale jedenfalls nicht leisten. Dies soll im einzelnen etwas näher erläutert werden:

So ist das erste von Rosenfeld genannte Merkmal, der „Infinitiv ohne *-n*“⁵², zwar als eine der Eigenheiten einiger mitteldeutscher Mundarten, v. a. des Thüringischen und Ostfränkischen, anzusehen⁵³, doch wäre es übereilt, das Auftreten dieses Merkmals im *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* als einen Hinweis auf die mitteldeutsche Herkunft des Textes zu deuten. Vielmehr gilt unter dem hier wesentlicheren Aspekt der Verslehre der Zeitraum vom frühen 14. bis zum 17. Jahrhundert als eine Übergangsphase⁵⁴, in der die frühneuhochdeutschen Sprachformen Eingang in den Versbau fanden⁵⁵. Eines der charakteristischen Merkmale dieser Entwicklung bildet die Abschwächung der Endsilben im ober- und mitteldeutschen Sprachraum⁵⁶ und die daraus resultierende Veränderung des Reims

Drama, Prosa, hg. v. I. GLIER. München 1987) folgt Glier der Argumentation Rosenfelds und verwendet die Bezeichnung ‚Würzburger Totentanz‘. Ebd., S. 96f.

⁵² ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 90.

⁵³ Vgl. dazu H. PAUL, *Mittelhochdeutsche Grammatik*. 21. durchgesehene Aufl. v. H. MOSER u. I. SCHRÖBLER. Tübingen 1975 (im folgenden: PAUL / MOSER / SCHRÖBLER, *Mittelhochdeutsche Grammatik*) S. 128, 129 u. S. 187, Anm. 8: „Das *n* des Infinitivs schwindet oft im Mitteldeutschen, namentlich im Thüringischen und oberdeutsch im Ostfränkischen, hier und da auch sonst im Oberdeutschen“. Vgl. auch R. VON KLENLE, *Historische Laut- und Formenlehre des Deutschen*. Tübingen 1969 (Sammlung kurzer Grammatiken Germanischer Dialekte. A. Hauptreihe Nr. 11) S. 297.

⁵⁴ Vgl. dazu A. HEUSLER, *Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des Altenglischen und Altnordischen Stabreimverses*. 3. Bd. Teil IV u. V: Der frühneudeutsche Vers. Der neudeutsche Vers. Berlin (1927) ²1956, 38. Abschnitt: „Überblick. Neuerungen der Lautform. Der Reim (§841 - §852)“.

⁵⁵ Vgl. dazu HEUSLER, ebd., S. 1: „Fühlbarer ist die sprachliche Schwelle: die neudeutsche Lautform dringt in den Vers, die mittelhochdeutsche Schrift- und Dichtersprache zerfällt, dieses eingedrungene Band und feingeschliffene Werkzeug der poetischen Gesittung!“

⁵⁶ Zur Verbreitung der Endsilbenabschwächung vgl. V. M. SCHIRMUNSKI, *Deutsche Mundartkunde. Vergleichende Laut- und Formenlehre der deutschen Mundarten*. Berlin 1962, S. 159ff. Speziell zum Abfall des *-n* vgl. ebd., S. 386 u. 387: „Am ausgedehntesten ist das auslautende *-n* in der unbetonten Endung *-en* reduziert worden. [...] Der Abfall des *-n* in der unbetonten Endung ist für den ganzen frankischen und alemannischen Südwesten kennzeichnend: für das Rheinfränkische (Hessen mit Ausnahme des nördlichen Niederhessischen, Pfalz), das Südfränkische, den westlichen Teil des Ostfränkischen (etwa bis Würzburg), das Elsässische und das Schweizerische“.

v. a. in sprachlich nicht so anspruchsvollen Dichtungen⁵⁷. Mit anderen Worten, der Infinitiv ohne *-n* ist in diesem Falle nicht unter dem Aspekt einer dialektalen Eigenart zu betrachten, sondern muß in den umfassenderen Zusammenhang der mittelhochdeutschen Endsilbenabschwächung gestellt werden. Er weist, als ein ge-läufiges Merkmal des frühneuhochdeutschen Versbaus, den *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* als eine eben solche frühneuhochdeutsche Dichtung aus. In engem Zusammenhang hiermit steht die als sechstes Sprachmerkmal angeführte Apokope des *-e*, die beispielsweise dem Reim in V. 31/32 *dōn : schön(e)* zu-grundegelegt ist⁵⁸. Der Schwund des Endungs-*e* vollzog sich in den oberdeutschen Mundarten schrittweise im Zuge der mittelhochdeutschen Endsilbenabschwächung. „Die ‚frühneuhochdeutsche‘ Apokope beginnt im 13. Jahrhundert im Bairischen; bis zur vollen Durchführung vergehen noch 200 Jahre. Im 14. Jahrhundert begegnet sie im Ostfränkischen und Schwäbischen, ein Vierteljahrhundert später im übrigen Alemannischen, um 1450 im Rheinfränkischen“⁵⁹.

Ebenso allgemeine sprachliche Kennzeichen des Frühneuhochdeutschen be-zeichnen auch die von Rosenfeld angeführten Merkmale zwei und drei: die Pluralbildung auf *-en* statt *-ent* in der dritten Person Plural Indikativ Präsens; der Reim von *sal* mit *zal* in Vers 77/78⁶⁰. Im Gegensatz zur Apokope, die von Süden nach Norden vorgedrungen ist, trat die Pluralendung auf *-en* zunächst im Mittel-deutschen auf und setzte sich dann nach Süden fort. Dieser Vorgang war, so Ro-senfeld, im „Mitteldeutschen schon im 12. Jahrhundert, im Oberdeutschen erst im Ausgang des mittelhochdeutschen Zeitraums durchgeführt“⁶¹. D. h., eine Datie-rung und Lokalisierung des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* auf ‚Würzburg 1350‘ kann dieses sprachliche Merkmal, das sich gegen Ende des 14. / Anfang des 15. Jahrhunderts weitgehend durchgesetzt hatte, nicht stützen. Zu dem vierten Merkmal, dem Reim von *o : a* in Vers 77/78 *sol : zal*, sagt Rosenfeld: „Die ur-sprüngliche Form *sal* bleibt im Mitteldeutschen häufig, im Oberdeutschen dafür fast durchweg verdumpftes *sol*“⁶². Grundsätzlich ist anzumerken, daß es sich bei der Wortbildung *sol* nicht um eine Verdampfung von *a* zu *o* vor *l* handelt, sondern

⁵⁷ Vgl. dazu HEUSLER, Deutsche Versgeschichte. 3. Bd. ²Berlin 1956, S. 7. Vgl. auch K. WEINHOLD, Mittelhochdeutsche Grammatik. Paderborn 1877. S. 345: „Alemannische Dichter des 13. Jahrhunderts, mehr noch der späteren Zeit, brauchen diese Infinitive in *-e* im Reim“.

⁵⁸ Vgl. dazu die weiteren Beispiele bei ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 90.

⁵⁹ PAUL / MOSER / SCHRÖBLER, Mittelhochdeutsche Grammatik, S. 59. Vgl. auch SCHIRMUN-SKI, Deutsche Mundartkunde. Berlin 1962, S. 153-176: „Vergleichende Lautlehre. Akzent und Reduktion“; VON KIENLE, Historische Laut- und Formenlehre. ²Tübingen 1969, S. 288ff.

⁶⁰ Vgl. dazu ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 90.

⁶¹ ROSENFELD, ebd. Vgl. dazu auch PAUL / MOSER / SCHRÖBLER, Mittelhochdeutsche Gram-matik, S. 186; VON KIENLE, Historische Laut- und Formenlehre. ²Tübingen 1969, S. 288ff. Eine Ausnahme bildet das Alemannische, das die *-ent*-Form konservierte und zum Einheitsplural gebildet hat.

⁶² ROSENFELD, ebd.

um einen Systemausgleich auf der Basis der Pluralbildung⁶³. Zwar bleibt überwiegend in den mitteldeutschen Mundarten die alte Form *sal* erhalten, doch tritt im Frühneuhochdeutschen *sal* neben *so* im Vers ober- wie mitteldeutscher Dichtungen auf⁶⁴.

Bei dem dritten Sprachmerkmal, das Rosenfeld nennt, dem „Zusammenfall von *â* und *ô*“⁶⁵ in Vers 19/20 *tôt : hât* stellt sich zunächst die Frage, ob ein einziger Beleg überhaupt aussagekräftig genug ist, um daran räumliche und zeitliche Zuweisungen festzumachen. Läßt man sich auf die Argumentation ein, so erweist sich auch dieses Merkmal als allgemein mittelhochdeutsches Sprachkennzeichen: „Im Mittelhochdeutschen wird *â* landschaftlich weithin zu *ô*, und zwar im Oberdeutschen [...] und Mitteldeutschen“⁶⁶.

Zu dem fünften angegebenen sprachlichen Merkmal, dem Reim von *nit* mit *strît* (Vers 123/124) bzw. mit *zît* (Vers 227/228) ist anzumerken, daß die Nebenformen von mittelhochdeutsch *nih*t – *nieht*, *nicht*, *niuht*, *nû*, *nît*, *nit*⁶⁷ – im mittel- und oberdeutschen Sprachgebiet so breit gestreut als Varianten nebeneinander verwendet worden sind, daß der Reim mit *strît* bzw. *zît* eine engere Lokalisation und Datierung als den mittelhochdeutschen Sprachraum nicht erlaubt.

Auch die noch nicht durchgeführte neuhochdeutsche Diphthongierung kann de facto nicht für eine engere zeit- und räumliche Eingrenzung, wie Rosenfeld sie vornimmt⁶⁸, dienstbar gemacht werden. Die sprachhistorisch vertretbaren Angaben⁶⁹ über die Zeiträume und die flächenmäßige Ausbreitung der Diphthongierung sind insgesamt zu weit gefaßt und damit zu vage für eine genaue zeitliche und lokale Bestimmung⁷⁰. Hinzu kommt, daß z. T. „offenbar in der gesprochenen

⁶³ Vgl. dazu PAUL / MOSER / SCHRÖBLER, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, S. 63, § 28.

⁶⁴ Vgl. dazu die zahlreichen Belege bei WEINHOLD, *Mittelhochdeutsche Grammatik*. Paderborn 1877, S. 387.

⁶⁵ ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 90.

⁶⁶ PAUL / MOSER / SCHRÖBLER, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, S. 70. Zur Verbreitung dieser Erscheinung im Südwesten des deutschen Sprachraumes vgl. W. KLEIBER / K. KUNZE / H. LÖFFLER, *Historischer südwestdeutscher Sprachatlas*. Aufgrund von Urbaren des 13. bis 15. Jahrhunderts. Bern/München 1979 (Bibliotheca Germanica 22 A u. 22 B) Bd. II: Karten, Karte 41. Vgl. auch WEINHOLD, *Mittelhochdeutsche Grammatik*. Paderborn 1877, S. 70; V. MOSER, *Frühneuhochdeutsche Grammatik*, Bd. 1.1. Heidelberg 1929, S. 143.

⁶⁷ Vgl. dazu M. LEXER, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. 2. Bd. (Leipzig 1876) Nachdruck Stuttgart 1970, Sp. 83f.: Art. *nih*t; vgl. ebenso PAUL / MOSER / SCHRÖBLER, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, S. 181.

⁶⁸ ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 90.

⁶⁹ Vgl. dazu PAUL / MOSER / SCHRÖBLER, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, S. 47ff. § 20: „Neuhochdeutsche‘ Diphthongierung“.

⁷⁰ Zur Ausbreitung der neuhochdeutschen Diphthongierung vgl. die Übersichtskarte von F. WAGNER in: A. BACH, *Geschichte der deutschen Sprache*. Heidelberg 1965, S. 227; vgl. ebenso die differenzierteren Karten bei W. BESCH, *Sprachlandschaften und Sprachausgleich im 15. Jahrhundert*. Studien zur Erforschung der spätmittelhochdeutschen Schreibdialekte und zur Entstehung der neuhochdeutschen Schriftsprache. München 1967 (Bibliotheca Germanica 11) Bern/München 1979, Karte

Sprache ein Halbjahrhundert eher als in der schriftlichen diphthongiert⁷¹ worden ist, so daß die mundartlichen Gegebenheiten nicht ohne weiteres mit den schriftsprachlichen Erscheinungen korreliert werden können.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß Rosenfelds sprachhistorische Argumentation, die er zum Nachweis der frühzeitigen Entfaltung des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* und damit des deutschen Ursprungs der Totentänze anführt, hinterfragt werden muß, insofern sie diese Frühdatierung ebenso wie eine engere Lokalisierung der Dichtung nicht leisten kann. So bezeugen die sprachlichen Merkmale zwar eine der überlieferten Textfassung vorangehende Entwicklungsstufe, doch ist diese allgemein im mittelhochdeutschen Sprachgebiet anzusiedeln. Die angeführten Sprachmerkmale sind so geläufig, daß sie weiträumig als Kennzeichen des Mittel- wie Oberdeutschen anzusehen sind. Es ist also nicht gerechtfertigt, den *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* als „Würzburger Totentanz“ zu bezeichnen. Der Ursprung des spätmittelalterlichen Totentanzes im deutschen Sprachraum wird durch die von Rosenfeld angeführten sprachlichen Kriterien nicht belegt; sie bezeugen die Entfaltung der oberdeutschen Textgruppe in spätmittelhochdeutscher Zeit. Dieser Dichtungstradition kann und wird eine französische Überlieferung vorausgegangen sein.

51, Erläuterungen S. 185-188, sowie KLEIBER / KUNZE / LÖFFLER, Historischer Südwestdeutscher Sprachatlas, Karten 48-50.

71 PAUL / MOSER / SCHRÖBLER, Mittelhochdeutsche Grammatik, S. 48.

IV. Die berühmten Totentanzmalereien von Paris, Basel und Lübeck und ihr Einfluß auf die weitere Totentanztradition

Zwar läßt sich, wie oben dargestellt, eine ältere, vornehmlich wohl handschriftlich tradierte Überlieferungsschicht der Totentänze rekonstruieren; ihre breitenwirksame Entfaltung im zeitgenössischen kollektiven Bewußtsein jedoch geht auf die öffentlichen Großtotentänze in den Zentren des geistigen und wirtschaftlichen Lebens, in Paris, Basel und Lübeck, zurück. Diese berühmten, weit über ihre Stadtgrenzen hinaus populären Totentanzmalereien waren in ihrer Konzeption und Ausgestaltung prägend und regten über Zeit und Raum ihrer Entstehung hinaus die weitere Entfaltung der Totentänze an.

IV.1 Die Pariser Danse macabre

Das erste dieser für die Verbreitung der europäischen Totentanztradition maßgeblichen Kunstwerke repräsentiert das *Danse macabre*-Gemälde vom Pariser Franziskanerfriedhof ‚Aux Saints Innocents‘. Es wurde zeitgenössischer Berichterstattung zufolge zwischen August 1424 und Ostern 1425 an den Mauern des Friedhofs angebracht: „Item l’an 1424 fut faite la Dance Macabre aux SS. Innocenz et fut commencee environ le moys d’aoust et achevee en Karesme ensuivant“¹. „Illec (am Kloster Aux Innocents) sont peintures notables de la Dance macabre, avec escriptures pour esmouvoir les gens à devocion“². Der Urheber dieser Malerei und der dazugehörigen Verse ist nicht bekannt; einige Forscher schreiben die Dichtung Jehan Le Fèvre zu, eine Vermutung allerdings, die von der neueren französischen

¹ *Journal d'un bourgeois de Paris de 1405 à 1449*, hg. v. A. TUETÉY. Paris 1881, S. 203. Zitiert nach SEELMANN, *Die Totentänze*, S. 14.

² G. DE BRETON, [G. von Metz], *Description de Paris sous Charles VI*. In: L. LEROUX DE LINCY / L. TISSERAND, *Histoire générale de Paris. Paris et ses historiens aux XIV^e et XV^e siècle*. Paris 1867, S. 103. Zitiert nach SEELMANN, *Die Totentänze*.

Forschung entschieden zurückgewiesen wird³. Bereits im Jahre 1529⁴ wurde das Gemälde wieder zerstört. Einen Eindruck von der bildlichen Gestaltung der Fresken mögen die in der Pariser Tradition stehenden Kirchenmalereien von La Chaise-Dieu⁵, Kermaria⁶ und La Ferté-Loupière⁷ wie auch die Holzschnittillustrationen der verschiedenen Druckfassungen der *Danse macabre* vermitteln. Eine eigens angefertigte Reproduktion des Gemäldes von ‚Aux Saints Innocents‘ ist nicht bekannt. Demgegenüber ist die Textüberlieferung des Pariser Totentanzes durch handschriftliche Kopien aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts⁸, v. a. aber durch das Zeugnis der seit 1485 edierten *Danse macabre*-Drucke sichergestellt. So gelten nach einhelliger Meinung der Forschung die Totentanzdrucke des Guyot Marchant als getreue Wiedergaben von Text und Illustrationen der *Danse macabre* vom Friedhof ‚Aux Saints Innocents‘ (siehe Abbildungsanhang, Abb. 13, 14). Die vermutlich erste Auflage dieser französischen Totentanzdrucke erschien im Jahre

-
- 3 In Jehan Le Fèvres 1375 verfaßtem Gedicht *Respit de la mort* ist erstmals die Formulierung ‚de macabre la Danse‘ belegt (vgl. dazu das vollständige Zitat auf S. 121 dieser Arbeit). G. PARIS, La danse macabre de Jean Le Fèvre. In: Romania 24 (1895) S. 129-132, brachte die dann von ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 118ff., weiter ausgeführte Vermutung auf, Le Fèvre sei der Verfasser der ursprünglichen *Danse macabre*. Nach ZUMTHOR, ‚Macchabæus‘, repräsentiert Le Fèvres Formulierung eine allgemein geläufige Umschreibung des Sterbens; sie kann folglich nicht als Hinweis auf seine Autorschaft der *Danse macabre* gewertet werden. BATANY, Une image en négatif du fonctionnalisme sociale: les Danse Macabré. In: J. TAYLOR (Hg.), Dies illa. Death in the Middle Ages. Liverpool 1984, S. 15-27, untersucht die innerliterarische Entwicklung der mit dem Tode befaßten französischen Literatur bis zum Aufkommen der *Danse macabre*. In diesem Zusammenhang zeigt er (S. 20/21) auf, daß Le Fèvres *Respit de la mort* zwar die gleiche literarische Konzeption zugrundeliegt wie dem Totentanz, doch sei die Perspektive, unter der diese Themenstellung dichterisch gestaltet werde, so verschieden von diesem, daß Le Fèvre nicht als Schöpfer eines verlorengegangenen Prototyps der *Danse macabre* angesehen werden kann.
- 4 HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 167, datiert dagegen 1634.
- 5 Vgl. dazu S. 155ff. dieser Arbeit, wo das Totentanzgemälde von La Chaise-Dieu näher beschrieben wird.
- 6 Die Totentanzmalerei in der Kapelle ‚Notre-Dame‘ in Kermaria-en-Isquit (Bretagne) wird als Zeuge der *Danse macabre* von ‚Aux Saints Innocents‘ angesehen. Text und Bild der ca. 1430 entstandenen Kirchenmalerei stimmen vermutlich mit dem Pariser Gemälde überein, da auch hier, wie in Marchants Drucken, die Tanzenden unter Arkaden dargestellt werden. Ein Teil der Totentanzfresken wurde im Laufe der Zeit zerstört, doch sind noch Reste in der Kirche deutlich sichtbar erhalten. Vgl. dazu die ausführliche Darstellung von HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 164f.; Abb. 45/46 u. 242.
- 7 Die Malerei von La Ferté-Loupière, Burgund, stammt aus der Zeit um 1500. Als Vorlage diente ihr offenbar eine Ausgabe der *Danse macabre*-Drucke Marchants. Der Text ist nicht erhalten. Abbildungen bieten TROESCHER, Burgundische Malerei, Tafel 96, 289-93; HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, Abb. 85-89, 246.
- 8 Paris. Bibliothèque Nationale. Signatures: ms. fonds lat. 14904 und ms. fonds frç. 25550. Lille. Bibliothèque Publique. Dufour hatte die Handschriften seiner Textausgabe zugrundegelegt: V. DUFOUR, La Danse macabre des SS. Innocents de Paris, d'après l'édition de 1484 [sic] précédée d'une étude sur le cimetière, le charnier et la fresque peinte en 1425. Paris 1874; vgl. auch MALE, L'art religieux, S. 363, wo die Handschriften kurz vorgestellt werden.

1485 in Paris⁹. Der 30 Ständevertreter umfassende Reigen wird mit dem Holzschnitt und dem Text des ‚Auteurs‘ (‚L’acteur‘): „O creature roysonnable“ eingeleitet und endet mit dem Monolog des ‚roy mort‘ und einigen abschließenden Worten des Auteurs. Wohl aufgrund des großen Verkaufserfolges erschien bereits im Jahr 1486 eine Neuauflage des Totentanzes: *La danse macabre nouvelle*¹⁰. Dieser Totentanz bildet einen Teil eines umfangreicheren Erbauungsbuches, *Miroer salutaire pour toutes gens*, mit folgendem Inhalt:

- Die *Danse macabre* nach dem Vorbild von 1485, erweitert um 10 Stände;
- die *Legende von den drei Lebenden und den drei Toten*;
- eine neuentworfene *Danse macabre des femmes*, die analog zu den männlichen Ständevertretern 32 Frauen im Totentanz präsentiert, die von ‚la morte‘ in den Reigen gefordert werden;
- ein *Zwiegespräch zwischen Seele und Leib*.

Die dritte Auflage aus dem Jahre 1487 schließlich folgt im Aufbau der Ausgabe von 1486, ist allerdings um die Illustrationen des Frauentotentanzes, der 1486 nur zwei Darstellungen kannte, ergänzt¹¹. Dieser Druck von 1487 wurde in der Folgezeit mehrfach wieder aufgelegt. Neben diesen *Danse macabre*-Ausgaben des G. Marchant erschienen, wohl ebenfalls von 1485 an, äußerst populäre Totentanzdrucke aus den Offizinen von A. Verard, P. le Rouge, J. Petit u. a.¹². In den

⁹ Das einzige bekannte Exemplar dieser Ausgabe befindet sich in der Bibliothek von Grenoble, Signatur: In-fo. I.327. Das Titelblatt fehlt, das erste Blatt mit der Darstellung des ‚Auteurs‘ ist stark beschädigt. Die erste Textausgabe besorgte DUFOUR, *La Danse macabre des SS. Innocents de Paris* [...] Paris 1874. Faksimileausgaben der Inkunabel bieten: *Recherches sur la Danse macabre peinte en 1425 au cimetière des Innocents. Par l’abbé V. DUFOUR. Fac-similé de l’édition de 1484* [sic]. Paris 1873. *La Danse macabre peinte sous les charniers de Saints Innocents de Paris (1425), reproduction de l’édition princeps donnée par Guyot Marchant (1485). Avec une introduction par l’abbé V. DUFOUR.* Paris 1891. *La Danse Macabre de 1485, reproduite d’après l’exemplaire unique de la Bibliothèque de Grenoble et publiée sous l’égide de la Société des Bibliophiles Dauphinois.* Préface de Pierre VAILLANT. Grenoble 1969. (Editions des 4 Seigneurs). Eine Reproduktion des Grenobler Exemplars, ergänzt um das Titelblatt des Druckes von 1486 bei: G. KAISER, *Tanzender Tod, La Danse Macabre*, S. 74-107.

¹⁰ Paris. Bibliothèque Nationale. Signatur: Rés. Y^e 189. Faksimileausgabe nach der Ausgabe von 1486: *La Danse Macabre, reproduction en fac-similé de l’édition de Guy Marchant Paris 1486. Notice par Pierre CHAMPION.* Paris 1925. Editions des quatre Chemins.

¹¹ Vgl. dazu auch die Abbildungen bei HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, Abb. 54-63, Abb. 247.

¹² Einen umfassenden Überblick über die verschiedenen *Danse macabre*-Drucke bietet SAUGNIEUX, *Les Danses macabres*, S. 123-126. Informationen zu den einzelnen Textzeugen wie auch zur Überlieferungsproblematik allgemein bieten die Einleitungen zu den Textausgaben von Champion und Vaillant; vgl. dazu auch die neuere Darstellung von P. VAILLANT, *La Danse macabre de 1485 et les fresques du Charnier des Innocents.* In: *La Mort au Moyen âge.* Publications de la Société Savante d’Alsace et des Régions de l’Est. Strasbourg 1977 (Collection ‚Recherches et documents‘ 25),

grundlegenden Aspekten der Gesamtkonzeption und Textgestaltung wesentlich übereinstimmend, demonstrieren alle diese Überlieferungsträger den prägenden Charakter des Pariser Gemäldes für den deshalb insgesamt sehr einheitlich auftretenden Totentanztypus der *Danse macabre*. Darüber hinaus bezeugt der Verkaufserfolg dieser für den Privatgebrauch bestimmten Reproduktionen die Bedeutung der *Danse macabre*-Malerei und damit des Totentanzes überhaupt im öffentlich-kulturellen wie individuell-religiösen Leben des ausgehenden Mittelalters.

Das berühmte Pariser Gemälde beeinflusste nicht allein die Entfaltung der französischen *Danse macabre*-Tradition, sondern regte, „admirée par tous les clerics étrangers qui fréquentaient l'Université de Paris“¹³, „in ganz Europa, besonders aber in Deutschland (mit Basel beginnend) die Anfertigung von ähnlichen Werken“¹⁴ an. Ein entscheidendes Movens dieser Entfaltung der Totentanzüberlieferung ist in dem internationalen Charakter der z. T. miteinander konkurrierenden Bettelorden zu sehen, deren Mobilität einen regen geistig-kulturellen Austausch über die Staatsgrenzen hinweg ermöglichte.

So fertigte der englische Mönch J. Lydgate um 1426 eine englische Bearbeitung nach dem Vorbild des Pariser Gemäldes an. Sie diente als Vorlage für ein Totentanzgemälde am Londoner St. Pauls Kloster von ca. 1430, das wiederum die weitere englischsprachige Totentanztradition angeregt hat¹⁵.

Auf die Beziehungen zwischen der (älteren) *Danse macabre* und der spanischen *Danza general de la muerte* ist bereits hingewiesen worden¹⁶. Eine 1497 von P. M. Carbonell angefertigte Übersetzung der Pariser *Danse macabre*-Version ins Spanische bestätigt nicht allein die Kontinuität dieser Wechselbeziehung, sondern dokumentiert ein weiteres Mal die Ausstrahlungskraft des Pariser Gemäldes¹⁷.

Auch die drei aus dem nördlichen Italien bekannten Totentanzgemälde in Clusone, Carisolo und Pinzolo sind unter dem Einfluß der Pariser *Danse*

S. 53-66. Auch HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, geht in seinem „Beschreibenden Verzeichnis“ auf verschiedene Überlieferungsträger der *Danse macabre* ein: Ebd., S. 162-183.

¹³ MALE, L'art religieux, S. 375.

¹⁴ KOLLER, Totentanztextem, S. 527.

¹⁵ Zur englischen Überlieferungstradition, die für unsere Fragestellung nicht weiter von Interesse ist, vgl. F. DOUCE, The Dance of Death. London 1833 u. ö.; The Dance of death. Edited from Mss. Ellesmere 26/A 13 and B.M. Lansdowne 699, collated with the other extant Mss., by Florence WARREN with introduction, notes etc. by Beatrice WHITE, M.A. (Oxford 1931) ²Oxford/New York 1971 (Early English Text Society, No. 181); L. P. KURTZ, The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature. (New York 1934) ²Genf 1975, S. 141-146; J. M. CLARK, The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance. Glasgow 1950.

¹⁶ Vgl. dazu Pkt. III.1: „Die Totentänze von La Chaise-Dieu, Lübeck-Reval und die Danza general de la muerte“.

¹⁷ Zur spanischen Überlieferungstradition vgl. J. SAUGNIEUX, Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires. Lyon 1972. Er bietet eine zeitgeschichtliche und literarhistorische Einordnung der spanischen Totentänze, eine Übersicht über die verschiedenen Textausgaben, eine bibliographische Auflistung der Fachliteratur und auf S. 165-306 den Abdruck der verschiedenen spanischen Totentanzdichtungen.

macabre, vermutlich im Zusammenwirken mit Eindrücken des *Großbaseler Totentanzes*, entstanden¹⁸.

Von ganz entscheidender Bedeutung war die Ausstrahlung des Pariser Gemäldes für das Herausbilden der deutschsprachigen Totentanztradition: So gehen alle drei Überlieferungsgruppen – die ober-, mittel- und mittelniederdeutschen Totentänze, wohl unabhängig voneinander – auf eine Anregung durch die französische *Danse macabre* zurück.

IV.2 Der Großbaseler Totentanz und die oberdeutsche Texttradition

In welchem Maße die Entfaltung des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* von der *Danse macabre* beeinflusst ist, läßt sich, wie oben skizziert, nur schwer bestimmen. Doch darf es als mehr als wahrscheinlich gelten, daß der Entwurf für die Totentanzmalerei am Kloster der Baseler Dominikaner durch die Attraktivität des berühmten Pariser Gemäldes inspiriert worden ist¹⁹. Als ‚Tod von Basel‘ erfreute sich der zwischen 1439-45 angefertigte Totentanz bis ins 18. Jahrhundert hinein großer Beliebtheit²⁰. Er war mit einer Länge von etwa 60 Metern an der nördlichen, den Gräbern zugewandten Mauer des zum Dominikanerkloster gehörigen Friedhofs situiert. Die Ausführung der Fresken wird Konrad Witz (1395-1447) bzw. seiner Schule zugeschrieben²¹. Im Laufe seiner knapp 400jährigen Geschichte wurde das Gemälde mehrfach restauriert und dabei den zeitgenössischen Modeströmungen angepaßt²². Einen Eindruck von dem ursprünglichen Aussehen der Malerei vermitteln die 19 erhaltenen und z. T. restaurierten Fragmente des Totentanzes, die sich im Baseler Historischen Museum befinden²³.

¹⁸ Herauszustellen ist, daß in Italien das eigenständige Motiv vom ‚Triumph des Todes‘ in der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit dem Tode dominierte: Totentanzdarstellungen sind nur aus dem Norden, eben dem Einflusbereich der *Danse macabre*, v. a. aber wohl auch der Baseler Malerei, überliefert. Zur italienischen Totentanzüberlieferung vgl. P. VIGO, *Le Danze macabre in Italia*. (Livorno 1878) ²Bergamo 1901; W. L. SCHREIBER, *Die Totentänze*. In: *Zschr. f. Bücherfreunde* 2 (1898/99) S. 296; L. P. KURTZ, *The dance of Death and the Macabre spirit in European Literature*. (New York 1934) ²Genf 1975, S. 121-138; ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 171-79. Abbildungen bietet HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, Nrn. 128, 129 u. 131.

¹⁹ Vgl. dazu Pkt. III.2: „Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz-Monolog“.

²⁰ Im Jahre 1806 wurde die Großbaseler Totentanzmalerei endgültig zerstört, sie wurde nun als „Kinderschreck und Leutescheuche“, zitiert nach KAISER, *Tanzender Tod*, S. 196, empfunden.

²¹ Vgl. dazu P.-H. BOERLIN, *Der Baseler Prediger Totentanz*. In: *Unsere Kunstdenkmäler*. Mitteilungsblatt der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte 17 (1966) S. 128-140 (im folgenden: BOERLIN, *Baseler Prediger Totentanz*) hier bes. S. 137-40.

²² Vgl. dazu F. MAURER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*. Bd. V. *Die Kirchen, Klöster und Kapellen*. Basel 1966, S. 290-314 (im folgenden: MAURER, *Kunstdenkmäler des Kantons Basel Stadt*).

²³ BOERLIN, *Baseler Prediger Totentanz*, S. 136ff., und MAURER, *Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, S. 307ff., berichten über die ersten Ergebnisse einer 1959 begonnenen Restaurierung der Fragmente und bieten einige Abbildungen.

Die aus verschiedenen Zeiten stammenden künstlerischen Reproduktionen des Gemäldes dokumentieren die unterschiedlichen Ausgestaltungen, die der ‚Tod von Basel‘ im Verlaufe seines Bestehens erfahren hat²⁴. Der erste, mittelalterliche Text des Großbaseler Totentanzgemäldes ist nicht erhalten²⁵. In seiner vom 16. Jahrhundert an überlieferten Erscheinungsform (siehe Abbildungsanhang, Abb.15, 16) umfaßt der *Großbaseler Totentanz* 39 Ständevertreter, wobei der in den Handschriften und Frühdrucken tradierte *Oberdeutsche vierzeilige Totentanz* hier um 15 Figuren erweitert worden ist. Sie erhielten jeweils einen neuen vierzeiligen Text und Antwortverse des Todes: Fürsprech, Waldbruder, Jüngling, Wucherer, Jungfrau, Pfeifer, Herold, Schultheiß, Vogt, Narr, Begine, Blinder, Jude, Heide, Heidin. Die Reihenfolge läßt keine ständische Ordnung erkennen. Vielmehr handelt es sich bei der Erweiterung um ein Bestreben nach Totalität – Juden, Christen, Heiden – und eine Anpassung an die städtische Realität, da die Gruppen Klerus und Adel nicht ausgeweitet worden sind. Koller geht davon aus, daß diese Ausweitung um 15 Personen im Rahmen der ersten, von ihm auf ca. 1512/13 datierten Restaurierung des Großbaseler Gemäldes vorgenommen worden ist. Die ursprüngliche Version des *Großbaseler Totentanzes* habe den *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* präsentiert, und zwar in der Form, wie er in den Handschriften, Frühdrucken und Kirchenmalereien, die als Reproduktionen des Baseler Gemäldes aufzufassen sind, überliefert ist²⁶.

In enger Beziehung zu dem Großbaseler Gemälde steht der *Kleinbaseler Totentanz*, ein Fresko im Kreuzgang des Klosters der Dominikanerinnen in Klingenthal, Kleinbasel. Maßmann und Fehse hatten in der Klingenthaler Malerei

²⁴ Einen Überblick über „Textwiedergaben und Nachbildungen (bis 1806)“ gibt MAURER, ebd., S. 290f. Aus dem Jahre 1568 ist eine Restauration der Malerei durch H. Klauber bezeugt. Der Text dieser überarbeiteten Fassung wurde von H. FRÖHLICH in mehreren Textausgaben mitgeteilt: ‚*Zwen Todtentantz, deren der eine zu Bern [...] der Ander aber zu Basel [...] auff S. Predigers Kirchhof mit teutschen Versen / darzu auch die Lateinischen kommen / ordentlich sind verzeichnet*‘. Basel 1581, 1588, 1608. Im Jahre 1616 wurde eine Überarbeitung der Wandmalerei von H. Bock d. J. vorgenommen. Merians 1621 erschienene berühmte Ausgabe des Baseler Totentanzes ist als eine an dem überarbeiteten Gemälde orientierte, eigenständige Darstellung (Kupferstiche) des Großbaseler Totentanzes zu werten: *Todten-Tantz, Wie derselbe in der Weitberühmbten Statt Basel als ein Spiegel Menschlicher beschaffenheit gantz Künstlich mit Lebendigen Farben Gemahlet, nicht ohne nutzliche Verwunderung zu sehen ist*. Basel 1621 u. ö. Eine Faksimileausgabe des Großbaseler Totentanzes nach den Kupferstichen Merians bietet neuerdings KAISER, *Tanzender Tod*, S. 194-275. Abbildungen der verschiedenen Fassungen der Großbaseler Malerei bieten u. a.: MAURER, ebd., Abb. 362-380; MASSMANN, *Atlas zu dem Werke ‚Die Baseler Todtentänze‘*. Leipzig 1847; HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, Abb. 133, 135/136, 253, 254, 332-335.

²⁵ Das Kleinbaseler Totentanzgemälde gilt als getreue Kopie der Großbaseler Malerei. Der im Kleinbaseler Totentanz mitgeteilte Text, der auf dem *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* aufbaut, dürfte in ähnlicher Form dem Großbaseler Kunstwerk beigelegt worden sein. Der heute als Großbaseler Totentanz mitgeteilte Text stammt aus dem 16. Jahrhundert. Eine Textausgabe bietet MASSMANN, *Die Baseler Todtentänze*. 2 Bde. Stuttgart 1847.

²⁶ Vgl. dazu KOLLER, *Totentanztextern*, S. 482-486, bes. S. 484.

einen Vorläufer der Großbaseler gesehen²⁷. Neuere Forschungen setzen die Datierung des *Kleinbaseler Totentanzes* nun auf die Zeit zwischen 1460-80 an²⁸. Er wurde vermutlich keinerlei Restaurierungen unterzogen und gilt als getreue Replik des *Großbaseler Totentanzes*, die folglich dessen ursprüngliches Erscheinungsbild konservierte, während das Großbaseler Gemälde selbst Veränderungen unterworfen worden ist. Der *Kleinbaseler Totentanz* umfaßt nahezu identisch die 39 Ständevertreter des Großbaseler Freskos²⁹; der überlieferte Text geht auf den *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* zurück. Bis ins 18. Jahrhundert blieb das Klingenthaler Totentanzgemälde erhalten, dann fiel es der Verwitterung anheim³⁰. Eine wohl getreue Reproduktion des *Kleinbaseler Totentanzes* bieten die zwischen 1767/68 von E. Büchel angefertigten Aquarellkopien, die im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel aufbewahrt werden³¹.

Für die Entfaltung der oberdeutschen Totentanztradition möglicherweise ebenfalls von maßgeblicher, wenn auch nicht so überragender Bedeutung wie das Großbaseler Gemälde war der Totentanz von Ulm. Auch hier handelt es sich um eine auf ihre Umgebung wirkende monumentale Totentanzmalerei, und zwar um einen Bilderfries von etwa 22 Metern Länge im östlichen Gang des von Augustiner Chorherren gegründeten Ulmer Wengenklosters. Nach der ca. 1760 verfaßten, sich

27 MASSMANN, Die Baseler Todtentänze. Stuttgart 1847, stützte sich bei seiner Untersuchung des *Kleinbaseler Totentanzes* auf eine zwischen 1767/68 von E. Büchel angefertigte Aquarellkopie des Klingenthaler Gemäldes. Büchel hatte die bei der Figur des Grafen angegebene Jahreszahl ‚1512‘ irrtümlicherweise als ‚1312‘ gelesen. FEHSE, Ursprung der Totentänze, machte auf diesen Irrtum aufmerksam. Er ging aufgrund des altertümlichen Erscheinungsbildes der Kleinbaseler Malerei, verglichen mit dem Großbaseler Gemälde – das ja nur in Fassungen des 16. und 17. Jahrhunderts überliefert ist –, davon aus, daß der in Klingenthal tradierte Totentanz einen älteren Textzeugen repräsentiere als die Großbaseler Malerei. Auf dem Hintergrund dieser Informationen datiert ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 103, den *Kleinbaseler Totentanz* unzutreffenderweise auf 1437, das Jahr der Entstehung des Kreuzganges.

28 Vgl. dazu R. RIGGENBACH, Der Tod von Basel und die schweizerischen Totentänze. In: Jahresbericht der öffentlichen Baseler Denkmalspflege. Nr. 24. Basel 1942; MAURER, Kunstdenkmäler des Kantons Basel Stadt, S. 114. KOLLER, Totentanztextem, S. 528ff., nimmt an, daß die Jahresangabe 1512 nicht auf eine mögliche Restaurierung verweise, sondern das Datum der Fertigstellung des Gemäldes angebe.

29 KOLLER, ebd., S. 532f., geht davon aus, daß die Kleinbaseler Malerei eine Kopie des Großbaseler Gemäldes repräsentiert, doch sei dieser 1512 entstandene Klingenthaler Totentanz um 14 Figuren erweitert worden, und zwar, um den Platz des Kreuzganges auszufüllen. In einer Restauration des *Großbaseler Totentanzes*, die Koller auf ca. 1512/13 ansetzt, seien dort die Kleinbaseler Erweiterungen übernommen worden.

30 Nach der Auflösung des Klosters im Jahre 1559 diente das Gebäude verschiedenen Zwecken; der Totentanz blieb bis ins 18. Jahrhundert bestehen. Maßmann fand bei seiner Untersuchung der Baseler Totentänze in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts kaum mehr Spuren der Malerei. Im Jahre 1860 wurde der Kreuzgang endgültig abgerissen.

31 Abbildungen des *Kleinbaseler Totentanzes* bieten u. a. MASSMANN, Atlas zu dem Werke ‚Die Baseler Todtentänze‘. Leipzig 1847; RIGGENBACH, Der Tod von Basel und die schweizerischen Totentänze. Basel 1942, Abb. 114-120; HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, Abb. 93, 94, 259, 264.

auf andere Quellen stützenden Chronik des Wengenklosters wurde der Totentanz im Jahre 1440 auf Anweisung des „Abbas Ulrichus Strobl“³² angefertigt. Ein erster Teil dieses Gemäldes wurde in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts entdeckt, jedoch im 2. Weltkrieg zerstört, wobei der bis dahin unbekannte Schlußteil des Denkmals freigelegt wurde, der jedoch inzwischen verwittert ist. Rosenfeld hat in den 50er Jahren die Reste des Denkmals untersucht und eine Nachzeichnung angefertigt. Die moderne Forschung ist auf seine Ergebnisse angewiesen, die die Ulmer Malerei eindeutig als frühes Zeugnis des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* identifizieren³³. – Denkbar wäre sogar, daß von Ulm aus die oberdeutsche Totentanztradition ihren Anfang nahm, die dann sehr schnell in Basel ihren Mittelpunkt gefunden hätte – und zwar in dem Falle, daß Ulm tatsächlich bereits auf 1440 zu datieren ist, während das Großbaseler Gemälde möglicherweise erst kurze Zeit nach 1440 entstanden ist³⁴. Der Text des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*, meiner Meinung nach im schwäbisch-alemannischen Sprachgebiet um 1400-1440 zu lokalisieren³⁵, könnte sowohl in Ulm als auch in Basel entworfen worden sein. Beide Totentanzgemälde, Großbasel und Ulm, bezeugen das um 1430/40 sprunghaft aufkommende Interesse an Totentänzen im südwestdeutschen Raum, dem keine allzu lange Entwicklungsphase³⁶ des oberdeutschen Totentanztypus voranzustellen ist. Vielmehr deutet die Konzeption als monumentales Wandgemälde auf den Einfluß der berühmten Pariser *Danse macabre*, deren Rezeption möglicherweise über das in Basel tagende Konzil vermittelt worden ist.

Die weiteren Denkmäler der oberdeutschen Überlieferungsgruppe sind mit großer Wahrscheinlichkeit als Reaktionen auf die in ihrer Breitenwirkung der Pariser *Danse macabre* vergleichbaren Baseler Totentanzmalerei zu deuten. Sie alle präsentieren, mit Ausnahme des Textzeugen obd-H¹, den *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* mit 24 Figuren in einer dialogischen Textversion.

Zunächst ist auf die handschriftlichen Überlieferungsträger des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* zu verweisen. Sie werden von Koller „als handschriftliche Reflexe der zu jener Zeit hochmodernen Großtotentänze von Basel (und evtl. Ulm), d. h. als privatisierte Versionen öffentlicher Texte“³⁷ aufgefaßt. Zwei dieser nicht illustrierten Handschriften stammen aus ehemaligem Klosterbesitz: Weihenstephan

³² Zitiert nach ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 96.

³³ Vgl. dazu ROSENFELD, ebd., S. 95-97; HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 160; KOLLER, Totentanztextem, S. 527. Eine eigenhändig angefertigte Skizze des Ulmer Totentanzes bietet ROSENFELD, ebd., Abb. 16.

³⁴ So setzt BOERLIN, Baseler Prediger Totentanz, S. 134, aus ikonographischen Gründen die Entstehungszeit auf ca. 1440-45 an. KOLLER, Totentanztextem, S. 523-537, datiert Großbasel auf 1439; er geht von der Priorität des Baseler Totentanzes vor dem Ulmer aus.

³⁵ Vgl. dazu den Exkurs zur sprachhistorischen Untersuchung des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*, S. 162-168 dieser Arbeit.

³⁶ – und auf gar keinen Fall bis zum Jahre 1350 in Würzburg –.

³⁷ KOLLER, Totentanztextem, S. 484.

(1446 / obd-M³)³⁸ und St. Marie, Rottenbuch bei Füssen (1464 / obd-M¹)³⁹. Der dritte, nach Basel lokalisierte Codex (obd-Berl.) wird auf 1448 datiert⁴⁰.

Bei den überlieferten Druckfassungen des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* handelt es sich um zwei Fragmente verschiedener, sonst nicht überlieferter Totentanz-Blockbücher, die in Sammelhandschriften eingeklebt bzw. eingebunden worden sind. Den bekannteren dieser beiden Frühdrucke bildet das sogenannte ‚Heidelberger Blockbuch‘ (obd-H²), das ca. 1465 in Basel angefertigt worden ist⁴¹. Von 27 einseitig bedruckten Blättern zeigen 25 die Darstellungen von Tod und Ständevertretern; das erste Blatt bietet den Text der ersten Vorrede, die letzte Seite die Abbildung eines Prödigers. Die zweite, abschließende Predigt ist im Heidelberger Blockbuch nicht enthalten. Die Verse des Todes sind links über, die der sterbenden Menschen rechts unter der Darstellung angeordnet (siehe Abbildungsanhang, Abb. 17, 18). Der Text zeigt eine nahe Verwandtschaft zu den handschriftlichen Zeugnissen des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*, die Abbildungen der Tanzpaare verweisen auf die Baseler Totentanzmalereien, ohne daß dieser Textzeuge jedoch die Baseler Erweiterungen der Ständereihe kennt. Dieser Baseler Druck bildet gemeinsam mit dem Textzeugen obd-H¹ die Grundlage der

³⁸ Sammelhandschrift. München, Bayerische Staatsbibliothek. Signatur: Cod. germ. mon. 2927, ehem. Kloster Weihenstephan, 1446. Totentanz: fol. 13^F - 15^V. Oberbairische Dialektkennzeichen. Enge Verwandtschaft zu obd-M¹.

³⁹ Sammelhandschrift. München, Bayerische Staatsbibliothek. Signatur: Cod. germ. mon. 270, ehem. Kloster St. Marie, Rottenbuch bei Füssen, 1464. Totentanz: fol. 192^V - 197^V.

⁴⁰ Sammelhandschrift. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Signatur: Ms. germ. fol. berol. 19, Basel 1448. Totentanz: fol. 224-227. Von den Handschriften obd-M¹, -M³ und -Berl. gibt es keine eigenen Textausgaben, doch berücksichtigen die verschiedenen Herausgeber des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* die unterschiedlichen Lesarten als Textvarianten in den Fußnoten ihrer Ausgaben.

⁴¹ ‚Heidelberger Blockbuch‘. Heidelberg, Universitätsbibliothek. Signatur: Cod. pal. germ. 438. Totentanz: Fragment eines ca. 1465 in Basel gedruckten Blockbuchs. Eingebunden in einen Mitte des 16. Jahrhunderts zusammengefaßten Sammelcodex. Der Totentanz befindet sich auf fol. 129^F - 142^F. Faksimile-Ausgaben: H. F. MASSMANN, Atlas zu dem Werke ‚Die Baseler Totentänze‘. Leipzig 1847. W. L. SCHREIBER, Der Totentanz. Blockbuch von 1465. Leipzig 1900; E. KOLLER, Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung. Innsbruck 1980. Abbildungen 1-27: Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz. Textzeuge H². Blockbuch, vielleicht Basel, um 1465, reproduziert nach der Faksimileausgabe von H. F. Maßmann; G. KAISER, Tanzender Tod. Mittelalterliche Totentänze. Frankfurt 1983, S. 278-329: Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz. Textausgabe nach dem Heidelberger Blockbuch von 1465. Abbildungen bietet HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, Abb. 100-125, 127.

Textausgaben des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*, die von Maßmann⁴², Fehse⁴³, Rosenfeld⁴⁴ und Hammerstein⁴⁵ publiziert worden sind.

Das zweite Fragment eines Totentanzdruckes, des ‚Münchner Blockbuchs‘, ist in einen Sammelcodex aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts integriert (obd-M²)⁴⁶. Diese Totentanzhandschrift bietet auf den Rektoseiten eine dialogische Textfassung des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*, die bairische Dialektmerkmale aufweist. Auf den gegenüberliegenden Versoseiten der vorangegangenen Blätter sind immer zwei Holzschnittillustrationen eingeklebt, die aus einem sonst nicht erhaltenen Totentanz-Blockbuch von ca. 1480 herausgetrennt worden sind. Dieser Frühdruck stammt, wie Textreste im Einbanddeckel belegen, aus dem alemannischen Sprachraum. Die Abbildungen verweisen auf einen ebenfalls nicht öfter bezeugten, selbständigen Typus der Bildredaktion⁴⁷.

42 H. F. MASSMANN, Die Baseler Todtentänze. II. Die alten Reimzeilen der Todtentanz-Gemälde in Deutschland. „Urtext“. Stuttgart 1847. Es handelt sich hierbei um eine Paralleltextausgabe des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* (der Handschriften und Blockbücher = „Urtext“, die in einer ‚Harmonie‘ vereinigt sind; Textvarianten der einzelnen Zeugen sind in den Fußnoten angemerkt), des Großbaseler wie des Kleinbaseler Textes, des Berner und des Füssener Totentanztextes.

43 W. FEHSE, Der oberdeutsche vierzeilige Totentanztext. In: ZfdPh 40 (1908) S. 67-92. Textausgabe des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* in einer synthetisierten Fassung von obd-H¹ und obd-H². Fehses Textausgabe bildete lange Zeit die Grundlage der wissenschaftlichen Erforschung dieses Totentanzes.

44 H. ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 308-320. Anhang: Quellentexte. I. ‚Der Würzburger Totentanztext‘. Rosenfeld bietet einen von ihm selbst verfaßten Text in einer Sprache, die er als „normalisiertes Mittelhochdeutsch“ bezeichnet. Der tatsächlich überlieferte Text erscheint, allerdings unvollständig, in den Fußnoten. Darüber hinaus hat Rosenfeld den Text umgestellt: Es sprechen zuerst die Ständevertreter, dann der Tod (eine Reihenfolge, die in keinem der oberdeutschen Überlieferungsträger erhalten ist). Und zwar mit der Begründung, daß die Verse der Todesgestalten ursprünglich Antwortcharakter gehabt hätten, doch sei dies von den spätmittelalterlichen Epigonen des „Würzburger Totentanzes“ nicht richtig erkannt worden.

45 HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 31-39. Hammerstein teilt unter dem Titel ‚lateinisch-deutscher Grundtext‘ eine ebenfalls überarbeitete Fassung des Textzeugen obd-H¹ mit. Aufbauend auf dem dort dargebotenen Text druckt Hammerstein zunächst die lateinischen Zweizeiler, dann ihre deutsche Übersetzung und ergänzt dann, nun obd-H² folgend, seine Textausgabe um die deutschen Verse des Todes, die im „lateinischen Grundtext“ gar nicht vorkommen. Weiterhin stellt auch er die Reihenfolge im Aufbau der Dichtung (obd-H¹) um, indem er die dort als zweite Vorrede bezeichnete (Abschluß-)Predigt nun auch an den Schluß des Totentanzes setzt. Gegen diese Fassung ist nicht nur einzuwenden, daß ein solcher Textzeuge nicht überliefert ist, der zunächst lateinische Zweizeiler, deren Übersetzung und dann volkssprachliche Vierzeiler bietet. Wenn obd-H¹ schon als lateinisch-deutscher Grundtext aufgefaßt wird, dann ist eben auch festzuhalten, daß diese Textfassung die Verse des Todes nicht kennt.

46 ‚Münchner Blockbuch‘. München, Bayerische Staatsbibliothek. Signatur: Cod. xyl. mon. 39. Totentanz: fol. 1^V - 15^F.

47 Eigene Textausgaben des Münchner Blockbuchs gibt es nicht, doch berücksichtigen alle oben genannten Textausgaben des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* (MASSMANN, FEHSE, ROSENFELD) auch diesen Textbeleg in den Fußnoten. Abbildungen bei ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, Abb. 30-32; HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, Abb. 126-158.

Über die vornehmlich für die Privatlektüre angefertigten Reproduktionen des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* in Buchform hinaus regte das Großbaseler Totentanzgemälde auch die Ausgestaltung weiterer Kirchenmalereien an.

So wurden zwischen 1490 und 1510 die Totentanzfresken von Metnitz (Kärnten) angefertigt. Sie befanden sich an den Außenwänden des Beinhauses auf dem örtlichen Friedhof. Der Text ist überhaupt nicht erhalten; Reste der Malerei sind im Kircheninneren ausgestellt. Im Jahre 1875 wurde eine Aquarellkopie von damals 19 noch sichtbaren Figuren angefertigt, die deutliche Übereinstimmungen mit den Holzschnitten des Heidelberger Blockbuchs (obd-H²) aufweisen. Aus diesem Grunde ist anzunehmen, daß die Malerei entweder direkt auf die Vorlage dieses oder eines ähnlichen Frühdrucks zurückgeht (so Hammerstein), bzw. beiden eine gemeinsame Quelle zugrundeliegt (so Rosenfeld)⁴⁸.

Bei dem Totentanz von Wyl (St. Gallen) handelt es sich um eine Wandmalerei in der Friedhofskapelle ‚St. Marien‘, die auf den Anfang des 16. Jahrhunderts datiert wird. Text und Bild sind zerstört und nur mehr durch die Mitteilungen von Schreiber und Rahn bekannt⁴⁹. Nach den Untersuchungen Schreibers standen die Verse in „sozusagen wörtlicher Übereinstimmung mit dem bei Maßmann abgedruckten Urtexte“⁵⁰, die Abbildungen deuteten auf eine Kenntnis der Großbaseler Malerei⁵¹.

Zwischen 1517 und 1519 fertigte der Maler Nikolaus Manuel, gen. Deutsch, seine berühmten Totentanzfresken an der Mauer des Berner Dominikanerklosters an⁵². Die im Totentanz auftretenden Ständerepräsentanten zeigen die Porträts der Stifter dieser Malerei, die als Auftragsproduktion von den politisch führenden Familien Berns finanziert wurde⁵³. Den Abschluß des Todesreigens bildet die Figur des Malers, die ein Selbstporträt Manuels bietet. Die vierzeiligen Verse wurden von dem Künstler selbst gedichtet; sie weisen auf die Kenntnis des *Oberdeutschen*

⁴⁸ Zum Metnitzer Totentanz vgl. W. L. SCHREIBER, Die Totentänze. In: Zschr. f. Bücherfreunde 2 (1898/99) S. 330f.; ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 97f.; HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 191f.; KOLLER, Totentanztextem, S. 527. Abbildungen bieten: ROSENFELD, ebd., Abb. 15; HAMMERSTEIN, ebd., Abb. 2, 97-99.

⁴⁹ R. RAHN, Die Wandgemälde in der Muttergotteskapelle und der Totencapelle zu Wyl im Canton St. Gallen. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 3 (1880) S. 191-199; W. L. SCHREIBER, Die Totentänze. In: Zschr. f. Bücherfreunde 2 (1898/99) S. 331.

⁵⁰ SCHREIBER, ebd.

⁵¹ Zum Wyler Totentanz vgl. auch HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 192; KOLLER, Totentanztextem, S. 527.

⁵² Der Berner Totentanz repräsentiert einen der bekanntesten Ausläufer der oberdeutschen Totentanztradition aus diesem Grunde wird er an dieser Stelle kurz skizziert. Seine Entstehungszeit, die nachweisliche Urheberschaft Manuels sowie die Porträtierung bestimmter Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens hebt den *Berner Totentanz* (schon) aus dem Rahmen der mittelalterlichen Totentänze heraus, in denen die Verfasser devote Zurückhaltung zeigten, um die Allgemeingültigkeit des in belehrender und nicht primär künstlerischer Absicht erstellten Werkes zu unterstreichen.

⁵³ Die meisten dieser Porträts konnten inzwischen identifiziert werden.

vierzeiligen wie auch des *Mittelrheinischen Totentanzes*. Darüber hinaus ist das direkte Vorbild der französischen *Danse macabre* anzunehmen⁵⁴.

IV.3 Der Mittelrheinische Totentanz

Ebenfalls unter sehr deutlich nachweisbaren Einfluß der Pariser *Danse macabre* steht eine weitere eigenständige deutschsprachige Totentanzversion, der sogenannte *Mittelrheinische Totentanz*. Er ist in einer Handschrift und drei verschiedenen Druckfassungen erhalten, die gemeinsam die mitteldeutsche Überlieferungsgruppe repräsentieren. Bei der ‚Kasseler Handschrift‘ handelt es sich um einen reich illustrierten Codex vom Ende des 15. Jahrhunderts⁵⁵. Die älteste Druckfassung, *Der doten dantz mit figuren clage und antwort schon von allen staten der werlt* (siehe Abbildungsanhang, Abb. 19, 20) wird der Offizin Heinrich Knoblochترز, vermutlich ca. 1488/89 in Heidelberg gedruckt⁵⁶, zugeschrieben (siehe Abbildungsanhang, Abb. 1, 21, 22)⁵⁷. Neuauflagen dieser Inkunabel, angefertigt mit denselben Druckstöcken und Holzschnittillustrationen, gaben J. Meydenbach (Mainz 1492) und H. Schobser (München, nach 1500) heraus.

Stammler und nach ihm Rosenfeld lokalisierten den Text aufgrund sprachlicher Kriterien (rheinfränkische Dialektmerkmale) in die Umgebung von Mainz⁵⁸ und wählten die obige, nun in der Forschung geläufige Bezeichnung für die bis dahin unter dem Titel *Jüngerer achtzeiliger Totentanz*⁵⁹ bekannte Dichtung.

-
- ⁵⁴ Eine Faksimileausgabe gab P. ZINSLI heraus: *Der Berner Totentanz*. Bern (1953) ²1979 (Berner Heimatbücher 54/55). Auszüge aus dieser Ausgabe bietet KAISER, *Tanzender Tod*, S. 332-351. Zum Berner Totentanz vgl. HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, S. 215ff., Abb. 179-196.
- ⁵⁵ Kassel, Landesbibliothek. Signatur: Ms. poet. et. roman. 5. 4². Pergament. Fragment. 26 Blätter einseitig beschrieben. Textausgabe: M. RIEGER, *Der jüngere Todtentanz*. In: *Germania* 19 (1874) S. 257-280. (im folgenden: RIEGER, *Jüngerer Totentanz*). Eine Handschriftenbeschreibung besorgte G. STRUCK, *Die Handschriftenschatze der Landesbibliothek Kassel*. In: *Die Landesbibliothek Kassel 1580-1930*. Marburg 1930, S. 94-98. Abbildungen der Illustrationen bietet HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, Abb. 266-291.
- ⁵⁶ Knoblochترز, in Straßburg geboren, ist erst ab 1485 in den Heidelberger Universitätsmatrikeln belegt. Datiert man den Druck auf die Zeit vor 1485, müßte Straßburg als Druckort angenommen werden.
- ⁵⁷ E. VOULLIEME, *Die deutschen Drucker des 15. Jahrhunderts*. Berlin 1916, S. 52. Faksimileausgaben: *Der doten dantz mit figuren*, hg. v. A. SCHRAMM. Leipzig 1922; *Der doten dantz mit figuren*. In: A. SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*. Leipzig 1936, Abb. 618-659. Weitere Reproduktionen bieten H. T. BOSSERT, *Ein alddeutscher Totentanz*. Berlin 1919 (*Wasmuths Kunsthefte* 2); KAISER, *Tanzender Tod*, S. 112-193.
- ⁵⁸ STAMMLER, *Der Totentanz*, S. 61-64, bezieht die Benennung *Mittelrheinischer Totentanz* allein auf den Text der ‚Kasseler Handschrift‘. ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 232-254. Laut Rosenfelds Aussage (ebd. Kap. VII, Anm. 2, S. 233f.), dessen Arbeit erst 1954 im Druck erschien, erfolgte diese Lokalisierung unabhängig von Stammler. Doch ist darauf hinzuweisen, daß bereits RIEGER, *Jüngerer Totentanz*, im Jahre 1874 die mittelrheinischen Sprachmerkmale der Handschrift herausgearbeitet hatte.
- ⁵⁹ So z. B. bei RIEGER, ebd. Ebenfalls belegt, allerdings sehr irreführend war der Name *Achtzeiliger*

Der Text, in allen Überlieferungsträgern über den Illustrationen angeordnet, gibt neben einleitenden und abschließenden Sequenzen einen Dialog zwischen dem Tod und 38 Ständevertretern wieder. Das achtzeilige, paarig reimende Strophen-schemata verweist ebenso wie inhaltliche Adaptationen und teilweise wörtliche Übersetzungen⁶⁰ auf die französische *Danse macabre*-Tradition⁶¹.

Die wohl markanteste ikonographische Eigenart des *Mittelrheinischen Totentanzes* besteht in der nahezu durchgängigen Attribuierung der Todesgestalten mit verschiedenen Musikinstrumenten (siehe Abbildungsanhang, Abb. 19, 21, 22)⁶². Zwar sind von der ‚Kasseler Handschrift‘ nur 26 Abbildungen erhalten, doch konjiziert Hammerstein, daß bei 31 von vermutlich insgesamt 35 Abbildungen der Tod mit einem Musikinstrument ausgestattet gewesen sein müsse⁶³. Weiterhin weist er darauf hin, daß in fast allen Darstellungen der Handschrift die Instrumente als negative topische Mittel eingesetzt werden – etwa indem sie falsch gehandhabt werden und auf diese Weise gar nicht spielbar sind –, um den „verkehrten Charakter der Todesmusik“⁶⁴ zum Ausdruck zu bringen (siehe Abbildungsanhang, Abb. 19). In dem Knoblochster-Druck trägt der Tod gegenüber 35 von insgesamt 38 Ständevertretern ein Musikinstrument, wobei einige mehrmals vorkommen; alles in allem eruiert Hammerstein 20 Blas- und 14 Saiteninstrumente. „Dieses Instrumentarium ist nicht nur das bisher reichste unter allen Totentänzen, es ist darüber hinaus eine der umfassendsten Bildquellen zur zeitgenössischen Instrumentenkunde überhaupt“⁶⁵. Interessanterweise unterscheidet sich die Zuordnung der Instrumente, die der Tod in der ‚Kasseler Handschrift‘ gegenüber den jeweiligen Figuren mit sich führt, deutlich von der der Drucke. Sie sind nicht identisch. Und im Gegensatz zur ‚Kasseler Handschrift‘ liegt der Inkunabel, so Hammerstein, kein einheitliches Konzept im Sinne der von ihm untersuchten teuflischen Antimusik der Totentänze zugrunde⁶⁶.

oberdeutscher Totentanz, verwendet etwa bei B. A. WALLNER, Die Bilder zum achtzeiligen oberdeutschen Totentanz. In: Zschr. f. Musikwiss. 6 (1923/24) S. 65-74.

⁶⁰ – beispielsweise bei der Figur des Kindes –.

⁶¹ Vgl. dazu die Ausarbeitungen ROSENFELDS, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 240ff., wobei Rosenfeld allerdings bei dem Verfasser des *Mittelrheinischen Totentanzes* auch die Kenntnis des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* voraussetzt – und zwar wohl v. a. aufgrund seiner Intention, den deutschen Ursprung der Totentänze zu beweisen. Vgl. dazu ROSENFELD, ebd., S. 253.

⁶² Eine erste eingehende Untersuchung des Instrumentariums legte B. A. WALLNER vor: Die Bilder zum achtzeiligen oberdeutschen Totentanz. Ein Beitrag zur Musikikonographie des 15. Jahrhunderts. In: Zschr. f. Musikwiss. 6 (1923/24) S. 65-74. Eine intensive Auseinandersetzung mit der Instrumentierung der Textzeugen des *Mittelrheinischen Totentanzes* bietet neuerdings HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, S. 120-126.

⁶³ HAMMERSTEIN, ebd., S. 120.

⁶⁴ Ebd., S. 123. Vgl. auch Pkt. II. 3.3.3: „Die kirchliche Verurteilung des Tanzes als ‚Teufelswerk‘“.

⁶⁵ HAMMERSTEIN, ebd., S. 125.

⁶⁶ „Man hat eher den Eindruck, daß es dem Künstler um die Aufzählung möglichst vieler Instrumente ging, und daß er dabei dem Bedürfnis nach Varietas folgte. Das Instrumentenmotiv entfaltet sich

Übereinstimmend betonen Stammler und Rosenfeld die städtische, sprich bürgerliche Ausrichtung des *Mittelrheinischen Totentanzes*: 14 geistlichen stehen 24 weltliche Ständevertreter gegenüber, darunter viele Repräsentanten des Dritten Standes (Bürgermeister, Bürger, Bürgerin, Kaufmann, Advokat etc.); die Figur des Bauern, sonst in allen mittelalterlichen Totentänzen vertreten, fehlt⁶⁷.

Weiterhin stellen beide die vermutlich franziskanische Verfasserschaft des *Mittelrheinischen Totentanzes* heraus⁶⁸.

Der Hinweis auf die im Totentanz vertretene profranziskanische Einstellung ist für die in der Forschung problematisierte Frage nach der Datierung und Lokalisation sowohl der Handschrift als auch des Erstdrucks und ihrem Verhältnis zueinander von Bedeutung. Hatte Stammler, von seinen Sprachuntersuchungen ausgehend, die ‚Kasseler Handschrift‘ in den Zeitraum zwischen 1480 bis 1500 datiert⁶⁹, so geht Rosenfeld aufgrund ikonographischer Vergleiche von einer Entstehungszeit um 1460 aus⁷⁰; den Knobloch-Druck setzt er auf 1485 mit Heidelberg als Druckort an⁷¹. Er vermutet, beiden mitteldeutschen Textzeugen liege eine gemeinsame, unabhängig voneinander rezipierte Vorlage zugrunde, und zwar ein französischer *Danse-macabre*-Bilderbogen von ca. 1450, der wiederum direkt auf die Pariser Kirhhofsmalerei zurückgehe⁷². Hammerstein folgt Rosenfeld

dadurch zwar in einer außerordentlichen Breite, geht aber weniger in die Tiefe, wenigstens was die Gesamtdisposition betrifft“. Ebd., S. 126.

⁶⁷ Vgl. dazu STAMMLER, *Der Totentanz*, S. 61f; ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 247f.

⁶⁸ STAMMLER, ebd.: „Die einzigen geistlichen Gestalten, die ohne Mängel vor dem Tod bestehen, ja mit gewisser Ehrfurcht von ihm behandelt werden, sind Bettelmönche, Minoriten [...] Aus franziskanischen Kreisen wird daher die Dichtung stammen, auch der unverkennbar demokratische Zug, der den Höheren die Sünden an den ‚kleinen Leuten‘ ständig vorhält, wie die gereizte Polemik gegen den höheren Klerus, bestärken mich in dieser Ansetzung [...] Ebenso deutet die stark hervortretende Frauenfeindschaft auf geistliche Verfasserschaft“. Vgl. auch ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 252. Hammerstein und ihm folgend Kaiser weisen allerdings zu Recht darauf hin, daß bereits die französische *Danse macabre* eine Unterscheidung zwischen einem ‚guten Mönch‘ (le cordelier) und einem ‚schlechten Mönch‘ (le moine) trifft, die in der Bildredaktion eindeutig als Franziskaner und Dominikaner zu unterscheiden sind. HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, S. 124; KAISER, *Tanzender Tod*, S. 211.

⁶⁹ STAMMLER, *Der Totentanz*, S. 63.

⁷⁰ Vgl. ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, Anm. 7, S. 235. Als Beleg für die entsprechende zeitgenössische Malerei führt er allerdings nur einen Beleg an, und zwar das Titelblatt eines von J. Fouquet gemalten ‚Münchner Boccaccio‘.

⁷¹ Heidelberg ist aufgrund sprachlicher Befunde als Druckort anzunehmen. Die frühestmögliche Datierung auf 1485 dient ihm zur Stützung seiner ‚Bilderbogentheorie‘. Setzt man den Druck auf die Zeit nach 1485 an, so läßt sich der französische Einschlag im *Mittelrheinischen Totentanz* auf den Einfluß der von 1485 an publizierten *Danse macabre*-Drucke zurückführen.

⁷² Anzumerken ist, daß Rosenfeld in vielen Fällen solchen de facto nicht überlieferten ‚Bilderbogen‘ eine ganz wesentliche Vermittlerfunktion zuschreibt. Sie erscheinen in seinem Stammbaum der europäischen Totentanzüberlieferung, ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 307, an wesentlichen Gelenkstellen und dienen ihm dazu, tatsächlich nebeneinander stehende Überlieferungsstränge miteinander zu verknüpfen. So arbeitet Rosenfeld bei 59 Denkmälern (aus sechs größeren Textgruppen bzw.

in der Datierung der Handschrift; allerdings nimmt er an, der vielleicht in Besancon entstandene Codex habe ursprünglich allein die auf eine pantomimische Totentanzaufführung, wie sie für das Jahr 1453 ebendort belegt ist, zurückgehenden Miniaturen, jedoch keinen Text enthalten⁷³. Ausgehend von der Feststellung, daß in der Handschrift dem Tod bei den einzelnen Ständevertretern andere Instrumente an die Hand gegeben werden als in der Druckausgabe⁷⁴, sowie die Tatsache berücksichtigend, daß der Text kaum Bezug auf das Instrumentenmotiv der darstellerischen Ebene nimmt, kommt Hammerstein zu der Hypothese, daß die Handschrift und der Druck unabhängig voneinander die Musikinstrumente in den Vordergrund ihrer Ikonographie gestellt hätten⁷⁵. Die in ihren Ursprüngen nicht näher identifizierbaren Holzschnitte⁷⁶ seien mit der Textüberlieferung des *Mittelrheinischen Totentanzes*, einer Übersetzung und Bearbeitung der *Danse macabre*, zu einer neuartigen Totentanzversion vereinigt worden⁷⁷. Später wiederum sei dieser Text, nach Vorlage des Knoblochzer-Drucks, den Totentanzminiaturen der Handschrift beigegeben worden⁷⁸. Koller geht ebenso wie Rosenfeld davon aus, daß der ‚Kasseler Handschrift‘ und dem Knoblotzer-Druck eine gemeinsame französische Vorlage zugrunde liegt⁷⁹. Da er jedoch Rosenfelds tatsächlich äußerst hypothetische Bilderbogentheorie nicht teilt, muß dieses Original eine der *Danse macabre*-Buchausgaben sein, wie sie seit 1485 von G. Marchant und anderen in Paris ediert worden sind⁸⁰. Danach ist die Entstehung der Kasseler Handschrift nach 1485 zu datieren; den Knoblochzer-Druck setzt mit H. Kunze

sechs Ländern) mit 14 Unbekannten, davon acht Bilderbogen. „Bedenklich ist hierbei nicht nur, daß ausschließlich mit unbekanntem Größen operiert wird, sondern daß diese fiktiven Größen auch noch miteinander verflochten sind“. KOLLER, Totentanztextem, S. 4. Vgl. auch H. ROSENFELD, Art. ‚Bilderbogen‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. (2. Aufl.) Bd. 1 (1958) S. 174f.

⁷³ HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 124 u. S. 205f.

⁷⁴ Vgl. Hammersteins Auflistung der Ständevertreter und der ihnen zugeordneten Instrumente. Ebd., S. 120f. und S. 125.

⁷⁵ Ebd., S. 123.

⁷⁶ Vgl. dazu ebd., S. 208.

⁷⁷ Vgl. dazu ebd., S. 207.

⁷⁸ Vgl. dazu ebd. Insgesamt ist anzumerken, daß die von Hammerstein vorgetragenen Hypothesen ein so großes Maß an komplizierten und spekulativen Sachverhalten voraussetzen, daß sie mehr als unwahrscheinlich erscheinen. Vgl. dazu auch die Kritik ROSENFELDS, Art. ‚Mittelrheinischer Totentanz‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. 6. Berlin/New York 1987, Sp. 625-628.

⁷⁹ KOLLER, Totentanztextem, S. 538.

⁸⁰ Auch KAISER, Tanzender Tod, S. 108, nimmt unabhängig von Koller, den er nicht rezipierte, eine solche Beeinflussung an: „auch gibt es textliche Übereinstimmungen, die eine Beeinflussung durch das Gemälde am Friedhof von SS. Innocents oder wahrscheinlicher noch durch die Holzschnittausgabe der *Danse macabre* durch Guyot Marchant (1485/86) nahelegen [...] Die Entstehungszeit nach 1485 dürfte aufgrund der Abhängigkeit von der Pariser *Danse macabre* gesichert sein“.

folgend⁸¹ „keineswegs früher als 1488/89“⁸² mit Heidelberg als Druckort an. Er faßt den *Mittelrheinischen Totentanz* als Nachahmung, als eine an den französischen Verkaufserfolg G. Marchants anknüpfende deutsche Produktion auf, die mit „einem an den französischen angelehnten Text und künstlerisch hochwertigen Holzschnitten“⁸³ einen im deutschen Sprachraum eigenständigen Totentanztypus hervorbrachte. Die ‚Kasseler Handschrift‘ deutet er „als handschriftliche[s] Luxus-exemplar des gleichen Textes für einen hochgestellten Auftraggeber bzw. Empfänger, wahrscheinlich den Kurfürsten von Pfalz“⁸⁴, Philipp bei Rhein⁸⁵. Für den Bearbeiter der französischen Vorlage hält er Johannes von Soest, der zwischen 1485-1495 in Heidelberg tätig war⁸⁶.

Abschließend läßt sich festhalten, daß der *Mittelrheinische Totentanz*, in einer Handschrift und drei Frühdrucken überliefert, sich in seinem Aufbau und vom Text her an der französischen *Danse macabre*-Tradition orientiert. Die Illustrationen aller Textzeugen weisen eine auffallende Betonung des Instrumentenmotivs auf. Datierung und Lokalisation von Handschrift und Inkunabel sowie ihre Beziehungen zueinander lassen sich nicht endgültig bestimmen und werden in der Forschung unterschiedlich eingeschätzt. Gleichwohl erscheint eine Entstehung von Handschrift und Frühdruck nach 1485 (erste bekannte *Danse macabre*-Edition) in Heidelberg (Knoblochترز, rheinfränkische Dialektmerkmale) naheliegend. Weiterhin wäre eine enge Verbindung zwischen Handschrift und Knoblochترز Druck denkbar (Instrumentierung, Anordnung des Textes über den Illustrationen, gemeinsame Textfehler; so kann möglicherweise die ‚Kasseler Handschrift‘ als Prachtexemplar des gleichen Textes wie der Frühdruck, bestimmt für den Kurfürsten Philipp bei Rhein, angesehen werden.

⁸¹ H. KUNZE, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert*. 2 Bde. Leipzig 1975. Zitiert bei KOLLER, *Totentanztexten*, S. 538 sowie Anm. 979.

⁸² KOLLER, *ebd.*, S. 538.

⁸³ *Ebd.*

⁸⁴ *Ebd.*, S. 539.

⁸⁵ Diese Zuweisung an den Kurfürsten bei Rhein stützt sich auf zwei Hinweise: Heidelberg, der vermutliche Druckort Knoblochترز, lag im Herrschaftsbereich der Pfälzer Grafen; die Kasseler Handschrift zeigt im Holzschnitt des Grafen ein Wappen, das von ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 252, als „Huldigung für die Pfalzgrafen bei Rhein“ interpretiert wird. KOLLER, *Totentanztexten*, S. 487, weist darauf hin, daß diese Zueignung der Totentanzhandschrift an den Kurfürsten durch die Tatsache gestützt werde, daß der Pfalzgraf Philipp bei Rhein ein Sohn Margaretes von Savoyen war, für die zwischen 1443/47 in Augsburg die Sammelhandschrift angefertigt wurde, die den lateinisch-deutschen Mischtext des *Oberdeutschen vierzelligen Totentanzes* enthält (vgl. S. 157 dieser Arbeit).

⁸⁶ Nachweislich hat von Soest dem Kurfürsten seine Bearbeitung der *Kinder von Limburg* gewidmet. Als weitere Argumente führt Koller von Soests Liebe zur Musik, seine antidominkanische und profanziskanische Haltung sowie seine Tätigkeit als Übersetzer und Schriftsteller an.

Der Text des *Mittelrheinischen Totentanzes* ist u. a.⁸⁷ in drei weiteren Denkmälern der Folgezeit belegt, die nun skizziert werden.

Ein von Rosenfeld untersuchter und als *Nordböhmischer Totentanz* bezeichneter Text⁸⁸ ist in einer Sammelhandschrift erbaulichen Inhalts aus Nordböhmen erhalten⁸⁹. Rosenfeld datiert diesen Codex auf die Zeit zwischen 1496-1501 und wählt aufgrund seiner sprachlichen Untersuchungen anstelle des vormaligen Titels *Jüngerer vierzeiliger oberdeutscher Totentanz* die nun geläufige, oben angeführte Bezeichnung. Der Text, aus jeweils vierzeiligen Strophen aufgebaut, wird von Rosenfeld als „barbarisch auf vier Zeilen zusammengestrichen[e]“⁹⁰ Kurzversion des *Mittelrheinischen Totentanzes* charakterisiert, wobei auch der Einfluß der oberdeutschen Texttradition angenommen wird. Dies belegt über das vierzeilige Strophenschema hinaus die 24 Figuren umfassende Ständereihe. Weiterhin lassen sich wortwörtliche Übernahmen des oberdeutschen Textes feststellen, jedoch lediglich bei den gegenüber dem *Mittelrheinischen Totentanz* neu eingeführten weiblichen Gestalten. Auch die Figur des (reichen) Bauern wird – gegen die mitteldeutsche Texttradition – in den Reigen aufgenommen. Rosenfeld nimmt an, daß der *Nordböhmische Totentanz* für eine ländliche Umgebung mit kleineren Städten und wohlhabendem Bauernstand abgefaßt worden sei.

Eine Totentanzmalerei an der Friedhofsmauer in Kientzheim im Elsaß stammt aus dem Jahre 1517. Das Gemälde selbst wurde im 16. Jahrhundert zerstört; eine Abschrift war in einer Handschrift des 19. Jahrhunderts erhalten⁹¹. Diese Abschrift gab neben dem Text auch eine detaillierte Beschreibung der Abbildungen wieder. Der *Kientzheimer Totentanz* zeigt in einem „vielbesuchten Wallfahrtsort im kirchlichen Herrschaftsbereich der Basler Bischöfe“⁹² erwartungsgemäß große Parallelen zu den Baseler Totentanzmalereien. Bemerkenswert sind jedoch die feststellbaren Einflüsse des *Mittelrheinischen Totentanzes*, die sich im achtzeiligen

⁸⁷ Auf die zwischen 1520-1550 angefertigten, ebenfalls in der mitteldeutschen Überlieferungstradition stehenden Totentanzbearbeitungen des Freiherrn W. W. von Zimmern geht die vorliegende Arbeit nicht ein. Vgl. dazu HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, S. 208-212; KOLLER, *Totentanztextem*, S. 540-542, S. 695.

⁸⁸ Vgl. ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 255-262.

⁸⁹ Privatsammlung P. V. Hasak. Textausgabe: K. J. SCHRÖER, *Totentanzsprüche*. In: *Germania* 12 (1867) S. 294-309. Vor Rosenfeld hatte E. BREEDE, *Studien zu den Totentänzen*, auf diesen Text aufmerksam gemacht.

⁹⁰ ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 255.

⁹¹ Titel der Handschrift: *Toden Dantz wie er zu Köntzen im Kreuzgang ... Anno domini tusent fünfß hundert vnd Sybendzehen ... angefertigt wurde*. Die Handschrift wurde von B. STEHLE veröffentlicht: *Der Totentanz von Kientzheim im Ober-Elsaß*. In: *Jahrbuch des Vogesen-Clubs*. Straßburg 1899, S. 88-145. Angabe zitiert nach KOLLER, *Totentanztextem*, S. 534. Diese Textausgabe bildet nun den einzigen Beleg des *Kientzheimer Totentanzes*, da das Original der Handschrift im 2. Weltkrieg verbrannte. Vgl. die Angaben HAMMERSTEINs, *Tanz und Musik des Todes*, S. 213; KOLLER, *Totentanztextem*, S. 534, gibt dagegen an, die Handschrift befände sich im *Kientzheimer Archiv*.

⁹² KOLLER, ebd.

Strophenschema sowie wörtlichen Übereinstimmungen niedergeschlagen haben. Weiterhin deutet die Beschreibung der Kientzheimer Wandmalerei auf eine Rezeption der Holzschnitte aus Knoblochترز Druck von 1488/89. Es ist also anzunehmen, daß „bei der Anfertigung von KZH ein Textzeuge der mittelrheinischen Gruppe mitbenutzt wurde [...] Die[se] Parallelen erweisen [...] den Totentanz von Kientzheim als eklektische Mischform zwischen 2 größeren Textgruppen“⁹³.

Bei dem letzten vorzustellenden Überlieferungsträger des *Mittelrheinischen Totentanzes* handelt es sich um das ‚Overijsselsche Totentanzfragment‘, einen traditionsgeschichtlich interessanten Zeugen der ansonsten kaum erhaltenen mittelniederländischen Totentänze.

IV.4 Zur mittelniederländischen Totentanzüberlieferung

Der *Overijsselsche Totentanz*, datiert auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts⁹⁴, wird auf einem Pergamentfragment aus dem Besitz der Bibliothek der Provinz Friesland in Leeuwarden mitgeteilt⁹⁵. Überliefert sind 41 Verse eines in achtzeilige Strophen gegliederten Totentanzes in overijsselschem Dialekt⁹⁶: der Tod zur Bürgerin, die Bürgerin (die borgersche), der Tod zum Einsiedler, der Waldbruder (die waltbruder), der Tod an alle Stände, eine Antwortzeile von ‚allerley volc‘. Es handelt sich offensichtlich um die abschließenden Strophen eines Totentanzes nach vermutlich französischem Vorbild; hierauf deutet das achtzeilige Strophenschema ebenso wie die Gestalt des Eremiten, die auch in der *Danse macabre* die Ständereihe beschließt. Die Figur der Bürgerin⁹⁷, der abschließende Aufruf an alle Stände sowie wörtliche Übereinstimmungen verweisen darüber hinaus direkt auf den *Mittelrheinischen Totentanz*⁹⁸. Ein bemerkenswerter Unterschied allerdings betrifft den Waldbruder: Er nimmt in beiden Textzeugen unterschiedliche Positionen ein⁹⁹, und auch die ihm im *Overijsselschen Totentanz* zugeschriebenen Worte

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. dazu F. A. STOETT, Iets over doodendansen in Nederland. In: Noord en Zuid 16 (1893) S. 1-20 (im folgenden: STOETT, Doodendansen in Nederland) S. 6.

⁹⁵ Leeuwarden, Provinciale Bibliotheek van Friesland. Signatur: Hs. 150. Aus dem Nachlaß des friesischen Dichters und Philosophen J. Hiddes Halbertsma (1789-1869). Vgl. dazu A. QUAK, Unbeachtete Fragmente einer *Parzival*-Handschrift. In: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 6 (1974) S. 143-165; hier: S. 143f. Textausgaben: F. A. STOETT, Spreekwijzen verklaard. III. Den dans ontspringen. In: Noord en Zuid 14 (1891) S. 153-158 (im folgenden: STOETT, Den dans ontspringen) S. 156f.; ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 335f.

⁹⁶ Vgl. dazu STOETT, Den dans ontspringen, S. 156.

⁹⁷ – die in der ältesten *Danse macabre* nicht vorkommt, sondern erst von 1486 an in der *Danse macabre des Femmes* auftritt –.

⁹⁸ ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 335f., setzt die niederländischen Verse parallel zu den entsprechenden Strophen des mitteleutschen Textes, so daß die Übereinstimmungen deutlich werden.

⁹⁹ Während er im *Overijsselschen Totentanz* als letzter Ständevertreter auftritt, erscheint er im *Mittelrheinischen Totentanz* an 28. Position, d. h. es folgen noch neun weitere Figuren.

divergieren vollständig vom mitteldeutschen Text (wie auch von dem der *Danse macabre*). Stoett hält diese Verse des Waldbruders für einen eigenständigen Zusatz, in dem der niederländische Bearbeiter seine Vorlage verändert habe¹⁰⁰. Rosenfeld, der von der Provenienz des mitteldeutschen Totentanzes ausgeht, schlußfolgert, daß „die deutsche Handschrift, die dem Niederländer bei seiner Übersetzung als Vorlage diente, anders aussah als die Drucke und die Kasseler Handschrift“¹⁰¹. In diesem Falle überliefert also der *Overijsselsche Totentanz* eine weitere, sonst nicht bezeugte Textvariante des *Mittelrheinischen Totentanzes*.

Darüber hinaus repräsentiert der *Overijsselsche Totentanz* eines der wenigen erhaltenen Zeugnisse einer ansonsten kaum mehr belegten, allein durch andere bildnerische und literarische Erscheinungsformen der Todesthematik zu erschließenden, mittelniederländischen Totentanzüberlieferung. Die wohl entscheidende Ursache für den Verlust der mittelalterlichen Denkmäler ist in den religiösen und politischen Auseinandersetzungen des 16. Jahrhunderts zu sehen, in deren Verlauf viele alte Kirchengüter zerstört worden sind¹⁰². Dieser Sachverhalt prägt die Ansätze in der niederländischen Forschung; sie ist in erster Linie mit dem Erschließen von Hinweisen auf eine spätmittelalterliche Totentanztradition befaßt¹⁰³. Daß das Phänomen des Totentanzes auch im mittelniederländischen Sprachraum verbreitet war, steht außer Zweifel: „Of ze ook in Nederland zullen bestaan hebben is welhaast niet te betwijfelen; de sporen, die er van zijn gevonden, zijn zeer schaarsch“¹⁰⁴. Einen der ersten Hinweise auf die Kenntnis des Totentanzmotivs gab J. C. Schultz Jacobi¹⁰⁵, der „in de vroeger gebruikte speelkaarten, die men ‚Flikjes‘, ‚Floskaartjes‘ of ‚Pentertjes‘ noemde, ook nog eene herinnering aan den doodendans meent te zien“¹⁰⁶. N. C. Kist machte auf eine bildliche Darstellung der *Legende von den drei Lebenden und Toten* in der St. Martins Kirche von Zalt-Bommel aufmerksam, in der er den Anfang einer umfassenden Totentanzmalerei

¹⁰⁰ STOETT, Doodendansen in Nederland, S. 6.

¹⁰¹ ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 253.

¹⁰² Vgl. dazu auch N. C. KIST, Het humoristisch karakter der christlijke kunst in het tijdvak, hetwelk de Kerkhervorming der XVI^{de} eeuw heeft voorbereid. In: Archief voor kerkelijke geschiedenis. Vierde Deel, Leiden 1844, S. 369-480 (im folgenden KIST, Het humoristisch karakter) S. 423: „Het is bekend, [...] hoe niet slechts de ijverige Nederlandsche Hervormings-geest, maar helaas, gelijk wij reeds zagen, ook de Hollandsche witkwaad de menigvuldige Fresco's op de wanden der tot heden toe bewaarde Gothische Tempelgebouwen, geheel voor het oog verborgen heeft“.

¹⁰³ „Zou Nederland alleen, schoon tusschen Engeland, Frankrijk en Duitschland in het midden gelegen, en door een' echt Germaanschen geest beziel, voor den ernst en luim der Doodendansen geheel ongevoelig gebleven zijn?“ KIST, ebd., S. 422.

¹⁰⁴ STOETT, Den dans ontspringen, S. 155.

¹⁰⁵ J. C. SCHULTZ JACOBI, De Nederlandsche Doodendans. (Utrecht 1849) Nachdruck Nijmegen 1976. Der Titel ist insofern etwas irreführend, als Schultz Jacobi sich tatsächlich nur auf die Darstellung des Todes auf Spielkarten bezieht; mit einem Totentanz befaßt er sich nicht.

¹⁰⁶ STOETT, Den dans ontspringen, S. 156.

vermutete¹⁰⁷. Weiterhin verweist er auf Todesdarstellungen in einigen ihm bekannten mittelniederländischen Handschriften¹⁰⁸. Sie dienen ihm als „bewijs dat het denkbeeld, hetwelk bij de Doodendansen ten grondslag ligt, in Nederland niet vreemd gebleven is, en dat het ook aan de meer volledige uitvoering en ontwikkeling van hetzelfde hier niet zal ontbroken hebben“¹⁰⁹. Schließlich führt er noch einige literarische Beispiele zur Todesthematik des 17. und 18. Jahrhunderts an: Gedichte von Jacob Cats¹¹⁰ und Salomon van Rustings *Schouwtooneel des Doods* (erster Druck 1707), die er als späte Reflexe des mittelalterlichen Totentanzes deutet¹¹¹. Stoett¹¹² verweist in diesem Zusammenhang auf die um 1550 von Jan van den Dale verfaßte Dichtung *De Ure van der Doot*: Ein Mensch, vom Tode überrascht, fordert alle Stände, „leeraers, edele, koopluys, pachters, gierige menschen, elingen, arbeeyders, devote herten“¹¹³ auf, des Todes eingedenk zu sein:

„ick ga vore beginnen,
Mijn ure is hier, volght Vrouwen en mans
Van allen volcke, komt aen den dans“¹¹⁴.

Einen instruktiven, mit zahlreichen Textbelegen ausgewiesenen Aufriß der Todesthematik in der spätmittelalterlichen und der frühen Renaissance-Literatur der Niederlande bietet dann J. F. Vanderheijden, der seiner Darstellung eine kenntnisreiche Einordnung der Todesproblematik in den zeitgeschichtlichen Kontext vorausschickt¹¹⁵. In diesem Zusammenhang zeigt er anhand verschiedener Beispiele aus dem Alltagsleben – Memento mori-Darstellungen auf Uhren, Senftöpfen, Grab-

¹⁰⁷ Vgl. dazu KIST, *Het humoristisch karakter*, S. 424ff. Nach VANDERHEIJDEN, *Het Thema van den Dood*, S. 21, sind noch zwei weitere *Legenden*-Darstellungen aus dem niederländischen Sprachgebiet bekannt, und zwar in der Kirche „Onze Lieve Vrouw ten Zavel te Brussel, en in de St-Maartenskerk te Hal“.

¹⁰⁸ Vgl. dazu KIST, ebd., S. 428ff.

¹⁰⁹ Ebd., S. 431.

¹¹⁰ KIST, ebd., S. 433f., nennt folgende Gedichte: *Doodt-Kiste voor de Levendige*; *t'Samenspraeck tusschen de Doodt, en een oudt man, maar die oock jonge dienen kann*; *t'Samenspraeck tusschen de Ziel en't Ligchaem*.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 432ff.

¹¹² STOETT, *Den dans ontspringen*, S. 157f.; vgl. auch STOETT, *Doodendansen in Nederland*, S. 7.

¹¹³ J. van den DALE, *De Ure van der Doot*, zitiert nach STOETT, *Den dans ontspringen*, S. 158.

¹¹⁴ J. van den DALE, ebd., zitiert nach STOETT, ebd. Vgl. auch J. F. MORAAZ, *Nog iets over doodendansen*. In: *Noord en Zuid* 16 (1893) S. 240-253. Angeregt durch Stoetts Beiträge, teilt er seine Untersuchungen zu Holbeins *Imagines mortis* mit; dann führt er Anthonis de Rooveres Dichtung *Vander Mollenfeeste* als Beispiel für die Kenntnis des Totentanzes im mittelniederländischen Sprachbereich an.

¹¹⁵ J. VANDERHEIJDEN, *Het Thema en de Uitbeelding van den Dood in de Poëzie der Late Middeleeuwen en der vroege Renaissance in de Nederlanden*. Gent (1930). Eine Skizzierung der (spätmittelalterlichen) Todesthematik in der niederländischen Literatur und ihrer mentalitätsgeschichtlichen Bedeutung bietet neuerdings auch H. PLEIJ, *Het gilde van de Blauwe Schuit. Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen*. Amsterdam² 1983, S. 170ff.

und Hausgrundsteinen – die Popularität der Todesthematik im 15./16. Jahrhundert auf¹¹⁶. Dabei verweist er auch auf Totentanzdarstellungen als Schmuck von Glockenreliefs, bekannt aus Kirchen der Städte Ypern und Gent¹¹⁷, und als Verzierung von Meßgewändern¹¹⁸. Schließlich macht er noch auf die Fragmente einer allerdings nicht näher charakterisierten Totentanzskulptur in der Kirche von Binche aufmerksam¹¹⁹.

Bereits Maßmann¹²⁰ hatte schließlich auf Totentanzdarstellungen zur Illustrierung der Totenmesse in den Zierleisten französischsprachiger und lateinischer Gebetbücher (*Heures*, *Horae*) hingewiesen, die, von etwa 1488 an überliefert und vornehmlich in Paris gedruckt, weite Verbreitung fanden. Die Totentanzszenen, in Einzelpaaren untereinander angeordnet, folgen der Ständereihe der *Danse macabre*, und zwar sowohl Männer als auch Frauen abbildend. Je nach Textaufteilung und Buchgestaltung ist den bis zu 66 Figuren umfassenden Totentanzsequenzen ein jeweils ein- bzw. zweizeiliger Text beigegeben. Als Drucker dieser populären Gebetbücher zeichnen v. a. S. Vostre, A. Verard und Th. Kerver verantwortlich. Auf 33 Seiten vermittelt Maßmann einen Überblick über die von ihm eingesehenen und nachgewiesenen Gebetbuchdrucke¹²¹. Seine Angaben wurden zunächst von Kist ergänzt, der in seiner zweiten Beilage auch den Textabdruck eines 1517 von Th. Kerver publizierten, 66 Figuren darstellenden, lateinischen

¹¹⁶ Vgl. dazu VANDERHEIJDEN, ebd., S. 18-33.

¹¹⁷ Vgl. VANDERHEIJDEN, ebd., S. 21. ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 190, deutet den sprichwörtlichen ‚Dood van Ypern‘ als eine der „literarisch nicht mehr belegbaren Totentanzdarstellungen in Ypern“.

¹¹⁸ VANDERHEIJDEN, ebd., S. 21: „Zelfs de gewone kerkgewaden zooals kazuifel en pluviale droegen soms geborduurde doodendanstooneelen. De St-Niklaaskerk te Bergen bezat daar voorbeelden van uit dien tijd“. Daß diese Art von Schmuck für die Meßgewänder durchaus üblich war, bezeugen auch ursprünglich aus Flandern stammende Totentanzstickereien des 16. Jahrhunderts aus dem Besitz des Osnabrücker Doms und der Kirche St. Nicolas-en-Havre in Mons. Dargestellt werden verschiedene Totentanzszenen: Tod mit Papst, Kardinal, Bischof, Tod mit Kaiser, König, Edelmann (Osnabrück) bzw. Tod mit Papst, Kardinal, Erzbischof, Bischof und Tod mit Kaiser, König, Herzog, Graf, Ritter, Edelmann (Mons). Vgl. dazu SEELMANN, Die Totentänze, S. 45; einen Beitrag über diese Ornamente bietet S. J. BRAUN. In: Stimmen aus Maria Laach LX (1901) S. 18-20; DERS., Die liturgische Gewandung in Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik. Freiburg/Br. 1907, S. 334f. (Abb. 158, S. 335); KÜNSTLE, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten, S. 57-59; M. SCHNETTE / S. MÜLLER-CHRISTENSEN, Das Stickereiwerk. Tübingen 1963.

¹¹⁹ Vgl. dazu VANDERHEIJDEN, ebd. Er bezieht sich dabei auf die Angaben von C. J. VOISIN, La Danse Macabre et la fleur de la mort à la chapelle du cimetière de Binche. In: Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie. Brüssel 8 (1869) S. 246 (zitiert nach VANDERHEIJDEN, ebd.).

¹²⁰ H. F. MASSMANN, Literatur der Totentänze. Französische Gebetbücher. In: Serapeum 2 (1841). Nachdruck Hildesheim 1963, S. 108-133.

¹²¹ Vgl. dazu insgesamt MASSMANN, ebd.

Totentanzes bietet¹²². Stoett¹²³ schließlich hat auf eine mittelniederländische Ausgabe dieser Gebetbuch-Totentanzversionen, gedruckt 1509 bei Th. Kerver in Paris, aufmerksam gemacht und teilt den 66 zweizeilige Strophen umfassenden Text mit¹²⁴.

Im Jahre 1958 machte Vanderheijden auf ein von 1532 an mehrfach in Antwerpen gedrucktes lateinisches Totentanzschauspiel des humanistischen Dichters Eusebius Candidus alias Johannes Placentius aufmerksam¹²⁵. Zwar handelt es sich bei diesem lateinisch-humanistischen Schuldrama um einen selbständigen Entwurf des J. Placentius, doch wertet Vanderheijden die durch die alten Denkmäler inspirierte Existenz dieses Totentanzschauspiels als weiteren Beleg für Kenntnis und Verbreitung des spätmittelalterlichen Totentanzes auch im niederländischen Sprachraum.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß es zwar zahlreiche Hinweise auf eine vormalige mittelniederländische Totentanztradition gibt, Textzeugen jedoch, die etwas über Konzeption, Gestaltung und Text der ‚niederländischen Totentänze‘ mitteilen könnten, sind äußerst rar¹²⁶.

Das Interesse der vorliegenden Arbeit an einer systematischen Erschließung einer möglichen mittelniederländischen Totentanztradition¹²⁷ gründet in dem Wissen um den vielfältigen Einfluß west-östlicher Kulturströmungen auf die Entfaltung der mittelniederdeutschen Literatur. Da die Lübecker Kirchenmalerei von 1463 nach-

¹²² KIST, Het humoristisch karakter. Bijlage B. De fransche gebeden-boeken, S. 465-474. Kists Ergänzungen wurden wiederum in die Nachschrift zu Maßmanns Untersuchungen aufgenommen: E. ZOLLER, Die französischen Gebetbücher mit Todtentänzen. In: Serapeum 9 (1848). Nachdruck Hildesheim 1963, S. 146-149.

¹²³ STOETT, Doodendansen in Nederland, S. 10-17.

¹²⁴ Ebd., S. 11-17; es handelt sich um ein Exemplar aus dem Besitz der damaligen Stadtbibliothek von Amsterdam, eine Signatur teilt Stoett nicht mit. Anzumerken ist noch, daß Stammeler unter dem Titel ‚Die Baseler Menschenverse‘ eine weitere, die ersten 37 Figuren der umfangreicheren Hores-Drucke umfassende, lateinische Version dieser Ständereihe mitteilt. STAMMLER, Der Totentanz. Anhang I, S. 45ff.: Die Baseler Menschenverse (Hs. C VIa 67 der Universitätsbibliothek Basel). Stammeler kannte offensichtlich die Arbeiten Maßmanns, Kists und Breedes nicht und konnte deshalb diesen Text auch nicht identifizieren (vgl. ebd., S. 47). Breede schließlich weist auf einen Augsburger ‚Totentanz‘ aus dem Jahre 1544 hin, in dem die bekannten lateinischen Hexameter den *Immagines mortis* Holbeins beigefügt worden sind. BREEDE, Lateinische und deutschsprachliche Totentänze. S. 27-31: „Lateinischer Totentanz in Hexametern aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts“; Textabdruck: S. 29-31.

¹²⁵ J. VANDERHEIJDEN, Een dodendansspel van Eusebius Candidus (J. Placentius?) 1532. In: VMKA (1958) S. 43-115; Textausgabe und Übersetzung S. 94-115.

¹²⁶ Einen neueren und wohl umfassenden Überblick über den Forschungsstand bieten D. Th. ENKLAAR, De Dodendans. Een cultuur-historische studie. Amsterdam 1950; VANDERHEIJDEN in der Einleitung seiner Textausgabe: Een dodendansspel van Eusebius Candidus (J. Placentius?) 1532. In: VMKA (1958) S. 43-89.

¹²⁷ Die bisherige deutschsprachige Totentanzforschung hat sich kaum für die mittelniederländische Totentanztradition interessiert. Wenn das vorliegende Kapitel einige Einsichten und Denkanstöße diesbezüglich vermittelt, ist eine seiner Zielsetzungen erfüllt.

gewiesenermaßen auf einer mittelniederländischen Vorlage aufbaut, hätte eine Totentanztradition aus dem niederländischen Sprachraum Aufschlüsse möglicherweise auch über die Entwicklung der niederdeutschen Totentänze gewähren können. Dies ist beim gegenwärtigen Überlieferungsstand jedoch nicht möglich¹²⁸.

IV.5 Die mittelniederdeutschen Totentänze

Daß auch die mittelniederdeutschen Totentänze entscheidende Anregungen von der französischen *Danse macabre* empfangen haben, belegen gleich zwei verschiedene Textzeugen bzw. Traditionsstränge dieser Überlieferungsgruppe; zum einen, wie bereits erwähnt, die Malerei in der Lübecker Marienkirche von 1463, auf die noch ausführlicher einzugehen sein wird, zum anderen das westfälische Totentanzfragment.

IV.5.1 Das westfälische Totentanzfragment

Bei dem *Westfälischen Totentanz* handelt es sich um das Fragment einer handschriftlich tradierten, sehr wortgetreuen mittelniederdeutschen Bearbeitung der *Danse macabre*, die in dieser Form im deutschen Sprachraum sonst nicht belegt ist und auch keinerlei Beziehungen zur weiteren niederdeutschen Totentanztradition erkennen läßt. Erhalten ist ein ca. 19 x 22 cm großes, an allen Rändern beschnittenes Fragment eines ursprünglich größeren Pergamentbogens (siehe Abbildungsanhang, Abb. 4)¹²⁹. Seelmann nimmt aufgrund der „rohen Ausführung“¹³⁰ der Abbildungen an, daß dieser Bogen als Skizze für ein geplantes Kirchengemälde gedient habe¹³¹. Das Bruchstück bietet die Darstellung zweier sargtragender Todesgestalten – deren eine zugleich Flöte spielt – im Wechsel mit zwei Ständevertretern, die im untergelegten Text als ‚De greuer‘ und ‚De junchere‘ bezeichnet werden¹³². Die ihnen zugeordneten achtzeiligen und wie im französischen

¹²⁸ An dieser Stelle möchte ich Herrn Dr. Biemans und seinen Mitarbeitern von der ‚Bibliotheca Neerlandica Manuscripta‘, Leiden, für die Hilfsbereitschaft danken, mit der sie meine Nachforschungen während eines mehrtägigen Studienaufenthaltes in Leiden unterstützt haben.

¹²⁹ Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Signatur: Ms. germ. fol. 735. Textausgaben: W. SEELMANN, Fragment eines Totentanzes. In: NdJb 11 (1885) S. 126f.; ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 327f. Eine fotomechanische Reproduktion des Blattes bietet HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, Abb. 265.

¹³⁰ SEELMANN, ebd., S. 126.

¹³¹ ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 196, identifiziert dagegen das Pergamentblatt als Teil eines Totentanzbilderbogens.

¹³² Darüber hinaus sind am linken Rand der Darstellung die Umrisse einer vorangehenden Ständefigur und Reste der dazugehörigen Strophe zu erkennen, während von rechts die Konturen eines Sarges, wohl der nachfolgenden Todesgestalt zugehörig, hereinragen.

Text kreuzreimenden, mittelniederdeutschen Strophen geben eine recht nahe Übersetzung der Verse von ‚Laboureur‘ (Landmann) und ‚Lescuier‘ (Schildträger) der *Danse macabre*¹³³, die allerdings in keinem der bekannten Überlieferungsträger in dieser Reihenfolge auftreten. Auch die Darstellung des Todes mit einem Sarg ist in der französischen Tradition geläufig. Die Abbildung des ‚Sargträgers Tod‘ als ein durchgängiges Gestaltungsprinzip ist allerdings wohl ebenfalls als Eigenheit des niederdeutschen Bearbeiters aufzufassen.

Aufgrund sprachhistorischer Untersuchungen datiert Seelmann das Totentanzfragment in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts¹³⁴ und lokalisiert es in „das südliche mik-Gebiet oder das südliche Westfalen“¹³⁵. Diese wahrscheinliche Entstehungszeit legt nahe, daß die hier vorliegende mittelniederdeutsche *Danse macabre*-Bearbeitung als Übersetzung einer der von 1485 an verbreiteten Druckfassungen der französischen Totentanzversion entstanden ist¹³⁶ und nicht, wie Rosenfeld annehmen möchte, auf ältere Vorlagen zurückgeht¹³⁷.

IV.5.2 Der Lübeck-Revaler Totentanz

Das sicherlich berühmteste Denkmal der mittelniederdeutschen Totentanztradition wird von dem Wandgemälde in der sogenannten Flüster- bzw. Totentanzkapelle der Lübecker Bürgerkirche St. Marien von 1463 repräsentiert. Der ca. 1,75 Meter hohe und ursprünglich etwa dreißig Meter lange Totentanz umrundete den gesamten Innenraum der Beichtkapelle, so daß der Besucher mit dem Hereinkommen in den Kreis der Tanzenden eintrat (siehe Abbildungsanhang, Abb. 27)¹³⁸. Die ursprüngliche Malerei, Tempera auf Leinwand, bestehend aus mehreren Teilen, die

¹³³ Vgl. dazu Seelmanns Textausgabe, der neben den mittelniederdeutschen Versen auch die entsprechenden Strophen aus der *Danse macabre* mitteilt. SEELMANN, Fragment eines Totentanzes. In: NdJb 11 (1885) S. 126f.

¹³⁴ SEELMANN, ebd. ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 194, setzt dagegen die Entstehungszeit der z. T. allerdings recht undeutlichen Darstellung „der Tracht nach zwischen 1430 und 1450“ an.

¹³⁵ SEELMANN, ebd.

¹³⁶ Vgl. dazu auch HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 198.

¹³⁷ Ist ihm einerseits das Pergamentfragment als Zeugnis der ‚Bilderbogenliteratur‘ wichtig, so widerstrebt Rosenfeld doch dessen unselbständige Adaptation eines ‚fremdländischen‘ Textes: „Weshalb bedurfte es einer Anregung aus dem Westen, weshalb drangen die Bilderbogen mit dem französischen Totentanz in ein Gebiet, das längst deutsche Totentänze besaß? Weshalb begeistert sich der Deutsche – manchmal bis zur Würdelosigkeit – für das Fremdländische [...]?“ ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 197. Dieses Zitat mag nochmals Rosenfelds prekäre nationalistische Geisteshaltung sowie seine verzerrende Interpretation der Totentänze belegen.

¹³⁸ Im Gegensatz zur französischen und süddeutschen Tradition befinden sich die Totentanzwandmalereien des norddeutschen Raumes alle im Innenraum der Kirchen und Kapellen.

auf hölzerne Rahmen gespannt an die Wand gehängt wurden, wird heute allgemein dem bekannten norddeutschen Künstler Bernt Notke zugeschrieben¹³⁹.

Der Gemäldefries wurde mehrfach Restaurierungen unterzogen¹⁴⁰, von denen zwei überlieferungsgeschichtlich bedeutsam sind: Im Jahre 1701 ersetzte der Maler Anton Wortmann die spätmittelalterliche Totentanzdarstellung durch eine wohl getreue, vollständig neuangefertigte Kopie, nun in Öl auf Holztafeln gemalt¹⁴¹. An die Stelle des alten mittelniederdeutschen Textes traten eigenständige neuhochdeutsche Verse im Stile der Zeit, verfaßt von Nathanael Schlott, Präzeptor am St. Annenkloster¹⁴². Dieses im Verlauf des Jahres 1701 erstellte Totentanzgemälde blieb als lokale Sehenswürdigkeit bis ins 20. Jahrhundert hinein populär, es wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört¹⁴³. Der damalige Prediger an der St. Marienkirche,

¹³⁹ So erstmals durch C. G. HEISE, *Der Lübecker Totentanz von 1463. Zur Charakteristik der Malerei Bernt Notkes II.* In: *Zschr. d. dt. Ver. f. Kunstwiss.* 4 (1937) S. 187-202 (im folgenden: HEISE, *Der Lübecker Totentanz von 1463*). Vgl. auch W. PAATZ, *Bernt Notke und sein Kreis.* Berlin 1939, S. 172-180. In jüngster Zeit versuchte E. MOLTKE, *Der Totentanz in Tallinn (Reval) und Bernt Notke.* In: *Nordisk medeltid. Konsthistoriska studier tillägnade Armin Tuulse*, hg. v. St. KARLING. Kopenhagen 1967, S. 321-27, die These von der Urheberchaft B. Notkes zu widerlegen, woraufhin M. HASSE, *Bernt Notke.* In: *Zschr. d. dt. Ver. f. Kunstwiss.* NF 24 (1970) S. 19-60, nachdrücklich für Notke plädierte. Unterstützt wird diese Theorie auch durch die Untersuchungen von M. LUMISTE / S. GLOBATSCHOWA zum Revaler Totentanzfragment: *Der Revaler Totentanz von Bernt Notke. Forschungsergebnisse im Lichte einer neuen Restaurierung.* In: *Zschr. d. dt. Ver. f. Kunstwiss.* NF 23 (1969) S. 122-138 (im folgenden: LUMISTE / GLOBATSCHOWA, *Der Revaler Totentanz*). Vgl. dazu auch: G. EIMER, *Bernt Notke. Das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum.* Köln/Bonn 1985 (Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen); M. HASSE, *Art. 'Notke'* In: *Kindlers Malerei Lexikon im dtv.* Bd. 9. München 1982, S. 315-318.

¹⁴⁰ Angaben zu den einzelnen Restaurierungen bietet J. von MELLE, *Gründliche Nachricht von der kaiserlichen freyen und des H. R. Reichs Stadt Lübeck welche den Eigheimischen und Fremden aus unverwerflichen Dokumenten mit aufrichtiger Feder ertheilet wird.* Lübeck 1787, S. 162f.; W. MANTELS / C. J. MILDE, *Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck.* Nach einer Zeichnung von C. J. Milde, mit erläuterndem Text von W. Mantels. Lübeck 1866, Vorwort; W. MANTELS, *Der Lübecker Todtentanz vor seiner Erneuerung im Jahre 1701.* In: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 20 (1873) Sp. 158-161. Wiederabdruck in: *Lübeckische Blätter* 23 (1881) S. 216-218. – Dort werden Zitate aus Werkbüchern von St. Marien mitgeteilt.

¹⁴¹ Vgl. dazu die detaillierteren Angaben bei HEISE, *Der Lübecker Totentanz von 1463*, S. 187ff.

¹⁴² Textabdruck und Abbildung dieser neuen Fassung der Lübecker Kirchenmalerei bietet L. SUHL, *Der Todtentanz nach einem 320 Jahre alten Gemälde in der St. Marienkirche zu Lübeck auf einer Reihe von acht Kupfertafeln zugleich einige Erläuterungen über diesen Totentanz und ähnliche Vorstellungen überhaupt.* Lübeck 1783. Nach dieser Ausgabe Suhls: E. KOLLER, *Totentanztextem, Anhang: Abbildungen, Nrn. 28-34: „Lübecker Totentanz in der Fassung von 1701“.* Wiss. Edition: K. J. SCHRÖER, *Der Erfurter Totentanz nebst Anhang: Die Verse des Lübecker Totentanzes von 1701.* In: *Mitteilungen des Vereins f. d. Gesch. u. Altertumskunde v. Erfurt* 23 (1902) S. 1-62.

¹⁴³ Eine vor der Vernichtung angefertigte fotomechanische Wiedergabe der Malerei bietet P. BROCKHAUS, *Der Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck.* In: *Der Wagen. Ein lübeckisches Jahrbuch* 1951, S. 52-62. Separatdruck Wolfshagen-Scharbeutz o. J. Dieselben Abbildungen bietet auch das von der Lübecker Kirchengemeinde St. Marien herausgegebene Bändchen: *Die Lübecker Totentänze.* Lübeck 1971. Hier werden zugleich Reproduktionen der Totentanzfenster geboten, die als Reminiszenz an die alte Totentanzmalerei 1956/57 von A. Mahlau und W. Berkentien für die wiederaufgebaute Marienkirche angefertigt worden sind.

Jacob von Melle, hatte vor der Renovierung durch A. Wortmann eine Abschrift der zu jenem Zeitpunkt noch erhaltenen und lesbaren spätmittelalterlichen Totentanzverse angefertigt und überlieferte diese in seinen Manuskripten *Lubeca religiosa*¹⁴⁴ und *Ausführliche Beschreibung der Stadt Lübeck*¹⁴⁵. Den Abschluß dieser Textwiedergabe bildet eine Angabe zur (vermutlichen) Entstehungszeit des spätmittelalterlichen Gemäldes „Anno domini MCCCCLXIII in vigilia Assumpcionis Marie“¹⁴⁶, dem Vorabend von Maria-Himmelfahrt (14.8.) des Jahres 1463. Weiterhin teilt von Melle mit, daß ein Teil des alten Totentanzes nicht erhalten sei; aus diesem Grunde konnte er den Text erst von der Figur des Domherrn an bis zum Kind bieten, d. h. die mittelniederdeutschen Strophen vom Anfang der Totentanzmalerei – von Prediger, Papst, Kaiser, Kaiserin etc. – kannte er nicht. Ob allein der Text fehlte oder eventuell der gesamte Anfang der Totentanzdarstellung, geht aus von Melles Angaben nicht ganz eindeutig hervor, doch muß der Maler A. Wortmann wohl über eine bildliche Vorlage für seine Kopie des mittelalterlichen Gemäldes verfügt haben. Dies belegt das Fragment einer Totentanzmalerei, die heute (d. h. inzwischen wieder) in der St. Antonius Kapelle der St. Nikolaikirche in Tallinn (Estland, vormals: Reval) aufbewahrt wird. Dieser *Revaler Totentanz* weist so große Ähnlichkeit mit dem Bilderfries der Lübecker Marienkirche auf, daß er lange Zeit als dessen getreue, möglicherweise im 16. Jahrhundert angefertigte Kopie angesehen worden ist¹⁴⁷. Das in Tallinn erhaltene Fragment umfaßte noch im 19. Jahrhundert 25 Figuren (14 Todesgestalten und 11 Ständerrepräsentanten); inzwischen ist nur noch eine Leinwandfläche von 1,75 Metern Höhe und 7,5 Metern Länge mit 13 Figuren erhalten: der Prediger auf der Kanzel, ein davor sitzender Tod mit einem Dudelsack, eine tanzende Todesgestalt mit Sarg, der Papst, der Tod, der Kaiser, der Tod, die Kaiserin, der Tod, der Kardinal, der Tod, der König, der Tod (siehe Abbildungsanhang, Abb. 25, 26)¹⁴⁸. Über die Entstehungszeit dieses Gemäldes gibt es keine Nachrichten; im Jahre 1603 wird es erstmals urkundlich in den Rechnungsbüchern der Nikolaikirche

¹⁴⁴ Autograph. Vormals Lübeck, Stadtbibliothek. Signatur: Ms. Lub. 492. „Es stunden aber ehemals alte niedersächsische Reime darunter, welche, teils ziemlich verloschen, teils auch wegen der oftmaligen Reparierung sehr zerstückelt waren. Folgendes wenige, so man noch davon hat lesen können, will ich zum Gedächtnus und dem Alterthum zu Ehren hierher setzen“. Zitiert nach HEISE, *Der Lübecker Totentanz von 1463*, S. 192.

¹⁴⁵ Autograph. Vormals Lübeck, Stadtbibliothek. Signatur: Ms. Lub. 83, Bd. III.1, S. 181-188. Beide Autographa v. Melles wurden während des Zweiten Weltkriegs ausgelagert und gelten zur Zeit noch als verschollen.

¹⁴⁶ Zitiert nach SEELMANN, *Die Totentänze*, S. 44.

¹⁴⁷ Vgl. dazu die Darstellung bei HEISE, *Der Lübecker Totentanz von 1463*, S. 187ff.

¹⁴⁸ Eine Beschreibung des Fragments und genaue Abbildungen bieten LUMISTE / GLOBATSCHOWA, *Der Revaler Totentanz*, S. 122-138; Abbildungen der Revaler Fragmente bietet auch HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, Abb. 31-33. Vgl. nun auch H. FREYTAG, Art. ‚Revaler (heute Tallinner) Totentanz‘. In: *Verfasserlexikon* (2. Aufl.) Bd. VIII. Berlin/New York 1990.

erwähnt¹⁴⁹. Heise hat 1937 die Theorie aufgestellt, der *Revaler Totentanz* biete keine Kopie des Lübecker Totentanzes, sondern ein im Zuge einer Restaurierung 1588 von Sylvester van Swolle herausgetrenntes Teilstück des ursprünglichen Lübecker Gemäldes, das durch einen Revaler Kaufmann erworben und ebendorthin geschafft worden sei. Und zwar handele es sich bei dem Revaler Fragment um genau den Abschnitt des Lübecker Totentanzes, der in von Melles Textüberlieferung fehle. Sylvester van Swolle habe das alte Kunstwerk nicht einfach übermalt, sondern habe ganze Teile aus den Holzrahmen herausgetrennt und durch neue ersetzt. Eine chemische Untersuchung alter Leinwandreste des Lübecker Gemäldes und des Materials der Revaler Malerei ergab darüber hinaus, daß beide Leinwände aus der gleichen Zeit stammen und übereinstimmende Webmuster aufweisen, es sich folglich mit großer Wahrscheinlichkeit um ein und denselben Maluntergrund handelt. Das Revaler Fragment stamme also aus der Zeit um 1500, sei im 17. Jahrhundert übermalt worden und gehe – dies weist Heise in einer überzeugenden kunsthistorischen Argumentation nach – auf Bernt Notke selbst zurück¹⁵⁰. In diesem Falle böte also das Revaler Totentanzfragment die einzigen erhaltenen Überreste des ursprünglichen Totentanzgemäldes aus der Lübecker Marienkirche vom Jahre 1463.

Die Revaler Fragmente sind nun, in den 70er Jahren, in den zentralen sowjetischen Restaurierungswerkstätten einer eingehenden Untersuchung und Restaurierung unterzogen worden¹⁵¹. Die z. T. entstellenden Übermalungen aus dem 19. Jahrhundert wurden entfernt; sie hatten die wesentlich farbintensivere Malerei vom Ende des 15./Anfang des 16. Jahrhunderts verdeckt, als deren Schöpfer, so die Restauratorinnen Lumiste / Globatschowa, „kein anderer als Bernt Notke, der bedeutendste Meister Norddeutschlands in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in Betracht kommt“¹⁵². Lumiste / Globatschowa dokumentieren das Aussehen der Malerei vor, während und nach der Restaurierung und stellen die wesentlich detailreichere und in der Skizzierung der Figuren ausdrucksvollere Darstellung des ursprünglichen Gemäldes heraus. Sie bestätigen damit Heises These von der Urheberschaft B. Notkes. Im Gegensatz zu Heise aber gelangen Lumiste / Globatschowa zu der Überzeugung, daß der *Revaler Totentanz* kein Teilstück des ursprünglich lübischen Bilderfrieses darstelle, sondern vielmehr einen eigenständigen, zweiten Totentanz repräsentiere, der, angeregt durch das Lübecker Gemälde, am Ende des 15. Jahrhunderts von Bernt Notke selbst für eine Revaler Kirche angefertigt worden sei¹⁵³.

¹⁴⁹ Vgl. dazu die Angaben bei HEISE, *Der Lübecker Totentanz von 1463*, S. 192.

¹⁵⁰ Vgl. dazu die ausführliche Darstellung HEISES, ebd., S. 191ff.

¹⁵¹ Einen Bericht über die Restaurierungsarbeiten und ihre Ergebnisse geben LUMISTE / GLOBALTSCHOWA, *Der Revaler Totentanz*, S. 122-138.

¹⁵² Ebd., S. 124.

¹⁵³ Vgl. dazu die ausführliche Argumentation LUMISTE / GLOBALTSCHOWAS, ebd., S. 127ff.

Das Verhältnis der beiden Totentanzgemälde in Lübeck und Reval (Tallinn) läßt sich also zur Zeit nicht vollständig klären, doch dürfte deutlich geworden sein, daß beide in einem sehr engen Abhängigkeitsverhältnis stehen. Da darüber hinaus die überlieferten Text- und Bildzeugnisse dieser beiden Totentänze einander sinnvoll ergänzen, erscheint es gerechtfertigt, den hier repräsentierten Traditionsstrang als *Lübeck-Revaler Totentanz* zu bezeichnen¹⁵⁴.

Der mittelniederdeutsche Text des *Lübeck-Revaler Totentanzes* und seine ursprüngliche Figurenfolge sind mit Hilfe der in Lübeck und Reval erhaltenen Text- und Bildzeugnisse von W. Seelmann rekonstruiert worden¹⁵⁵. Der *Lübeck-Revaler Totentanz* umfaßt wie die oberdeutsche Texttradition 24 Ständevertreter; das achtzeilige und in den ersten zwei Strophen auch kreuzreimende Strophenschema verweist ebenso wie inhaltliche Anklänge auf die *Danse macabre*¹⁵⁶. Seelmann nahm an, daß der französische Einfluß auf eine allerdings nicht bekannte mittelniederländische Totentanz-Vorlage zurückzuführen sei¹⁵⁷. Zur Unterstützung seiner Theorie führt er mittelniederländische Wortformen an, die Aufnahme in den Text der Lübecker Malerei gefunden haben: So reimt in V. 183/184 ‚swar‘ auf mittelniederländisch ‚nar‘ statt niederdeutsch ‚na‘; in V. 235/236 heißt es ‚ruwich sin‘ / ‚meister medicin‘ – die niederdeutsche Bezeichnung für den Arzt lautet ‚arste, arstedien‘; die mittelniederländische Form ‚klusenaer‘ schließlich steht in V. 332 anstelle des niederdeutschen ‚klusenere‘¹⁵⁸. Auch nimmt er an, daß die in Vers 335ff. auftretenden Fremdwörter romanischen Ursprungs ‚conciencie‘, ‚purgert‘, ‚tentert‘, ‚temptacie‘ auf eine mittelniederländische Vorlage zurückgehen. Der in Reval erhaltene mittelniederdeutsche Versteht enthält solche Sprachmerkmale nicht; auch scheint er „von Sprachformen oder Schreibungen, welche sich

¹⁵⁴ So weist H. FREYTAG, Die Totentanzfragmente der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche im ehemaligen Reval (heute Tallinn). In: NdJb 111 (1988) S. 31-52; hier S. 34f., zu Recht darauf hin, daß die heute in der Forschung geläufige Bezeichnung „Lübecker Totentanz von 1463“ die Überlieferungsgeschichte zu wenig berücksichtigt und die Revaler (Tallinner) Totentanzfragmente in ihrer Eigenständigkeit unterbewertet.

¹⁵⁵ W. SEELMANN, Der alte lübsch-revalsche Totentanztext. In: NdJb 17 (1891) S. 68-80. Eine Textausgabe auf dieser Grundlage bietet W. STAMMLER, Mittelniederdeutsches Lesebuch. Hamburg 1921, S. 119-127: „Der Lübecker Totentanz von 1463“. Zuvor hatte bereits W. Mantels den Text der Lübecker Kirchenmalerei sorgfältig ediert: Der Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck. Nach einer Zeichnung von C. J. MILDE, mit erläuterndem Text von Professor W. MANTELS. Lübeck 1866. Auch H. Baethcke hatte sich um die Rekonstruktion des alten Textes bemüht, doch waren seine Ergebnisse schon vor Druck seiner Dissertation (1873) durch Mantels Arbeit überholt. Vgl. dazu H. BAETHCKE, Der Lübecker Totentanz. Ein Versuch zur Herstellung des alten niederdeutschen Textes. Berlin 1873. Vgl. zu Baethckes Arbeit die Rezension durch W. MANTELS in: Göttingische gelehrte Anzeigen. Stück 19 vom 17. Mai 1873, S. 721-741.

¹⁵⁶ Vgl. dazu auch Pkt. III.1: „Die Totentänze von La Chaise-Dieu, Lübeck-Reval und die Danza general de la muerte“.

¹⁵⁷ Vgl. dazu SEELMANN, Die Totentänze, S. 69f.

¹⁵⁸ Vgl. dazu SEELMANN, ebd., S. 79f.

durch mundartliche Besonderheiten der russischen Ostseeprovinzen erklären¹⁵⁹, frei zu sein¹⁶⁰.

Die bei von Melle mitgeteilte Datumsangabe zum 14. August 1463 vom Ende des Lübecker Totentanzes wird von Seelmann als später hinzugefügte Ergänzung gedeutet¹⁶¹. Er hält die Malerei der Marienkirche für früher als aus dem Jahre 1463. Dies insbesondere, da die von den Ständerepräsentanten getragene Kleidung eine burgundische Mode des beginnenden 15. Jahrhunderts¹⁶² zeige, die um 1463 bereits veraltet gewesen sei. Rosenfeld hebt darauf ab, daß sich die Angabe des Vorabends von Maria-Himmelfahrt 1463 auf die Fertigstellung einer Restaurierung der ursprünglich älteren Kirchenmalerei beziehe. Diese vormalige Totentanzversion gehe auf die oberdeutsche Texttradition zurück, wie die Gesamtzahl der dargestellten Ständevertreter (24) und das Auftreten von Kaiserin und Herzog im Lübecker Totentanz belege¹⁶³.

Dabei geht Rosenfeld davon aus, daß der *Oberdeutsche vierzeilige Totentanz*, um 1350 in Würzburg entstanden¹⁶⁴, zum einen nach Westen in die Hände Jehan le Fèvres gelangt sei (um zur *Danse macabre* umgestaltet zu werden)¹⁶⁵, zum anderen lasse sich die Kenntnis des oberdeutschen Textes auch schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Norddeutschland nachweisen. Vermittlungsträger seien die nicht mehr nachweisbaren Totentanz-Bilderbogen, die Rosenfeld gewissermaßen als ‚missing links‘ überall da in der Überlieferungsgeschichte ansetzt, wo sich ansonsten keine Verbindungen zwischen verschiedenen Traditionssträngen herstellen ließen¹⁶⁶. Als Nachweis für die frühe Kenntnis des Totentanzes im mittelnieder-

¹⁵⁹ Ebd., S. 70.

¹⁶⁰ „Man wird hieraus folgern können, daß die Revaler Copie nicht nach einer Skizze in Reval, sondern vielmehr in Lübeck selbst von einem Lübecker Künstler ausgeführt worden ist“. SEELMANN, ebd. LUMISTE / GLOBATSCHOWA, Der Revaler Totentanz, S. 127, werten diese Sprachbefunde als weiteren Beleg dafür, daß es sich bei dem Revaler Totentanzfragment um ein eigenständiges Kunstwerk und nicht um einen Ausschnitt aus dem Lübecker Gemälde handelt.

¹⁶¹ SEELMANN, Die Totentänze, S. 44.

¹⁶² Ebd., S. 43.

¹⁶³ Vgl. dazu ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 99f. Das Argument, der Herzog trete nur im *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz*, nicht aber in der *Danse macabre* auf, kann insofern nicht gelten, als der ‚Connetable‘ zu den Fürsten zählte, es also nahelag, ihn allgemein als ‚Herzog‘ darzustellen. Als paralleles Beispiel mag der *Mittelrheinische Totentanz* gelten, der ebenfalls nach französischem Vorbild ohne Kenntnis des oberdeutschen Textes den ‚Connetable‘ zum ‚Herzog‘ macht. Zur Person der Kaiserin s. u. S. 201 dieser Arbeit.

¹⁶⁴ Daß diese Behauptung Rosenfelds angezweifelt werden muß, ist bereits auf S. 162ff. dieser Arbeit ausführlich dargestellt worden.

¹⁶⁵ Auch diese Hypothese Rosenfelds ist zurückzuweisen; vgl. dazu S. 169f. dieser Arbeit.

¹⁶⁶ Bedenkt man, daß keiner dieser Bilderbogen überliefert ist, ist es um so erstaunlicher, wie präzise Rosenfeld sie trotzdem zu beschreiben vermag. „Der Lübecker Totentanzbilderbogen mit seinen 400-500 Versen war an sich schon ein stattliches Werk für den Briefmaler, den spätmittelalterlichen Bilderbogenverleger. Seine insgesamt etwa 60 Gestalten bedeuteten gegenüber den 40 Gestalten des Bilderbogens der Minnenden Seele eine erhebliche Steigerung und stellten hinsichtlich Qualität und

deutschen Sprachraum führt Rosenfeld zunächst das Gedicht *Das andere Land*¹⁶⁷ an, das er, dem Herausgeber Mone folgend, auf das Ende des 14. Jahrhunderts datiert¹⁶⁸. Die Liedzeile „wy moten al dansen an den rey“¹⁶⁹ gilt ihm ebenso wie die Strophe

„pawes, keyser, herthogen ende greven,
geistelic, werltlic, nichten ende neven,
deser is mennich voer ghesant
sunder keren in eyn ander lant“¹⁷⁰

als Beleg nicht allein für die Verbreitung des Totentanzes allgemein, sondern sogar speziell des ‚Würzburger Totentanzes‘ in Norddeutschland¹⁷¹. Ich habe das zu den *Vanitas*-Dichtungen zählende geistliche Lied in sieben, z. T. unterschiedlichen mittelniederdeutschen und -niederländischen Textfassungen ermitteln können¹⁷²; sie stammen durchgängig aus dem 15. Jahrhundert, überwiegend sogar erst aus der zweiten Hälfte¹⁷³. Insofern stellt sich die Frage, ob nicht die von Mone vorgenommene Datierung seines handschriftlichen Exemplares zumindest auf den Anfang des 15. Jahrhunderts revidiert werden muß. Das Lied jedenfalls ist folglich wohl eher als Zeugnis für die Kenntnis des Totentanzes allgemein im mittelniederländisch-mittelniederdeutschen Sprachraum des 15. Jahrhunderts zu werten.

Bezeugt ihm das Lied *Vom anderen Land* die Verbreitung des oberdeutschen Totentanzes schon im 14. Jahrhundert auch im Norden Deutschlands, so bietet die

Ausdauer an den Briefmaler sehr viel höhere Anforderungen“. ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 217.

¹⁶⁷ *Das andere Land*. Herausgegeben von F. J. MONE. In: DERS., *Quellen und Forschungen zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprache*. Bd. 1. Aachen/Leipzig 1830, S. 126-133.

¹⁶⁸ MONE, ebd., S. 126: „Nach Schrift und Inhalt gehört [der Codex] ins Ende des 14. Jahrhunderts“. Die von Mone edierte Gedichtfassung stammt aus einer Handschrift des St. Antoniusklosters in Albergen bei Bremen.

¹⁶⁹ Zitiert nach der Ausgabe MONEs, ebd., S. 127.

¹⁷⁰ Zitiert nach der Ausgabe MONEs, ebd., S. 128.

¹⁷¹ M. E. ist die Aufzählung der verschiedenen Stände in dem Lied so allgemein, daß sie nicht einmal unbedingt auf einen Totentanz, geschweige denn auf einen ganz speziellen, deuten muß; dafür war der Ständegedanke als gesellschaftliches Ordnungsschema und als Gestaltungsprinzip der (Stände-)Dichtung viel zu verbreitet. Vgl. dazu Kap. 1.3.2.1: „Die scholastische Ständelehre“.

¹⁷² Vgl. dazu die einzelnen Nachweise durch: C. BORCHLING, *Mittelniederdeutsche Handschriften in Norddeutschland und den Niederlanden*. Erster Reisebericht. Göttingen 1899, S. 270; DERS., *Mittelniederdeutsche Handschriften in den Rheinlanden und in einigen anderen Sammlungen*. Vierter Reisebericht. Göttingen 1914, S. 188; F. J. MONE, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprache*. Bd. 1. Aachen/Leipzig 1830, S. 126-130; H. OESTERLEY, *Niederdeutsche Dichtung im Mittelalter*. Dresden 1871, S. 61f.; G. KALFF, *Vant ander lant*. In: *TNTL* 4 (1884) S. 188-195 u. 5 (1885) S. 90f.; L. Le CLERCQ, *Dat ander lant*. In: *De gulden passer* 19 (1941) S. 99-114.

¹⁷³ Vgl. dazu Le CLERCQ, ebd., S. 100: „Het lied behoort waarschijnlijk, voor wat de Mnl. redactie betreft, tot de 15^e eeuw, den bloeitijd der liederen-poëzie“.

Pestwelle, die Lübeck zwischen 1387/88 heimsuchte, den geeigneten Anlaß, die Entstehung des ersten Lübecker Totentanzgemäldes ins Jahr 1388 zu datieren¹⁷⁴.

Zusammengefaßt lautet Rosenfelds Theorie also: Ein Bilderbogen überlieferte den um 1350 entstandenen ‚Würzburger Totentanz‘ nach Lübeck, wo im Jahre 1388 eine erste Totentanzmalerei in der Marienkirche angefertigt worden sei. Diese wiederum sei dann 1463 von Bernt Notke nach dem Vorbild der *Danse macabre*, vermittelt über einen mittelniederländischen Bilderbogen, restauriert worden¹⁷⁵.

Daß auch diese Erklärung zu einfach ist, mag eine Gegenüberstellung der in den verschiedenen Traditionsträngen auftretenden Figuren belegen:

<i>Obd-H'</i>	<i>Danse macabre</i>	<i>Lübeck-Reval</i>
1 Papst	1 Papst	1 Papst
2 Kaiser	2 Kaiser	2 Kaiser
3 Kaiserin		3 Kaiserin
4 König	3 Kardinal	4 Kardinal
5 Kardinal	4 König	5 König
6 Patriarch	5 Patriarch	6 Bischof
7 Erzbischof	6 Connetable	7 Herzog
8 Herzog	7 Erzbischof	8 Abt
9 Bischof	8 Ritter	9 Kreuzritter
10 Graf	9 Bischof	10 Kartäuser
11 Abt	10 Schildträger	11 Edelmann
12 Ritter	11 Abt	12 Domherr
13 Jurist	12 Vogt	13 Bürgermeister
14 Chorherr	13 Gelehrter	14 Arzt
15 Arzt	14 Bürger	15 Wucherer
16 Edelmann	15 Domherr	16 Kaplan
17 Edelfrau	16 Kaufmann	17 Kaufmann
18 Kaufmann	17 Kartäuser	18 Küster
19 Nonne	18 Sergente	19 Handwerker
20 Bettler	19 Mönch	20 Einsiedler
21 Koch	20 Wucherer	21 Bauer
22 Bauer	21 Arzt	22 Jüngling
23 Kind	22 Liebhaber	23 Jungfrau

¹⁷⁴ ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 186.

¹⁷⁵ Bleibt noch zu erwähnen, daß all diese hypothetischen Bilderbogen und Totentanzgemälde selbstredend in Rosenfelds „Stammbaum der Totentänze“, Mittelalterlicher Totentanz, S. 307, als Bindeglieder erscheinen. Polemisiert werden soll hier nicht gegen die Stematologie als Methode, Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Texten aufzuzeigen. Für eine derart heterogene Gruppe von Texten und Bildern wie die spätmittelalterlichen europäischen Totentänze, die ja nicht e i n e n Text überliefern, erscheint die Methode allerdings denkbar ungeeignet, denn hier muß mit zu vielen ‚Unbekannten‘ operiert werden.

24 Mutter	23 Pfarrer	24 Kind
	24 Bauer	
	25 Advokat	
	26 Spielmann	
	27 Franziskaner	
	28 Kind	
	29 Clericus	
	30 Eremit	

Diese Auflistung erweist den *Lübeck-Revaler Totentanz* entweder als eine komplizierte Mischform der oberdeutschen mit der französischen Überlieferung oder als insgesamt sehr eigenständige Ausgestaltung eines Totentanzes, allerdings unter dem deutlich nachweisbaren Einfluß der *Danse macabre*. Es zeigt sich, daß der mittelniederdeutsche Totentanz dem streng nach geistlichen und weltlichen Figuren alternierenden französischen Gestaltungsprinzip folgt. Wäre ein vormaliger Lübecker Totentanz nach oberdeutschem Vorbild aufgebaut gewesen, so hätten im Falle einer Restaurierung 1463 bis auf die ersten drei Gestalten alle weiteren Figuren völlig neu gemalt werden müssen, denn alle weiteren Positionen, in denen die Ständevertreter aufgereiht werden, divergieren zwischen dem *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz*¹⁷⁶ und dem *Lübeck-Revaler Totentanz*. Darüber hinaus hätte der Malerei dann auch ein völlig neuer, anstelle des vierzeiligen nun ein achtzeiliger Verstext unterlegt werden müssen. Insgesamt 15 Figuren sind der oberdeutschen Tradition und dem *Lübeck-Revaler Totentanz* gemeinsam¹⁷⁷. Bis auf die Figur der Kaiserin kommen die anderen vierzehn Gestalten auch in der *Danse macabre* vor¹⁷⁸, d. h. diese Übereinstimmung muß nicht auf eine oberdeutsche Vorlage deuten. Vielmehr handelt es sich um Ständerepräsentanten, die zu dem festen Inventar der überlieferten mittelalterlichen Totentänze zählen und in fast allen Überlieferungsträgern auftreten¹⁷⁹. Herauszustellen ist in diesem Zusammenhang vielmehr, daß acht Figuren, die überwiegend in der oberdeutschen Textgruppe vertreten sind und deshalb eine Abhängigkeit eindeutig hätten belegen können, im *Lübeck-Revaler Totentanz* nicht vorkommen¹⁸⁰. Demgegenüber lassen sich die dort gezeigten Ständevertreter Kartäuser, Bürgermeister (*Danse*

¹⁷⁶ Die Reihenfolge der Ständevertreter in den verschiedenen oberdeutschen Textzeugen variiert leicht; exemplarisch überprüft wurden die Zeugen obd-H¹ und obd-H². In beiden Fällen kommt keine weitere Übereinstimmung mit dem Lübeck-Revaler Text vor.

¹⁷⁷ Und zwar: Papst, Kaiser, Kaiserin, Kardinal, König, Bischof, Herzog, Abt, (Kreuz-)Ritter, Edelmann, Domherr, Arzt, Kaufmann, Bauer, Kind.

¹⁷⁸ Wenn man den Connetable, den Kanzler des französischen Königs, mit dem Herzog der deutschsprachigen Totentanztradition gleichsetzt, was insofern gerechtfertigt erscheint, als der Connetable diesem Stand zuzurechnen ist. Der dem Adel zugehörige Schildträger der *Danse macabre* wird dem Grafen oder Edelmann der deutschen Totentänze gegenübergestellt.

¹⁷⁹ Vgl. dazu Pkt. II.1: „Die Ständereihe“.

¹⁸⁰ Patriarch, Erzbischof, Graf, Jurist, Edelfrau, Nonne, Bettler, Koch und Mutter. Anzumerken ist, daß

macabre: Bürger), Wucherer, Kaplan, Küster (*Danse macabre*: Pfarrer), Einsiedler, Jüngling (*Danse macabre*: Liebhaber) auf das Vorbild der *Danse macabre* zurückführen.

Selbst wenn Rosenfeld mit seiner Behauptung, das Lübecker Kirchengemälde gehe ursprünglich auf den *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* zurück, Recht gehabt hätte, wäre der vermeintliche oberdeutsche Einfluß auf den Lübecker Totentanz unbedeutend, denn der 1463 von Bernt Notke gemalte Todesreigen käme einer völligen Neuschöpfung gleich, da außer der Anzahl von 24 Figuren und dem Auftreten der Kaiserin nichts auf den *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* verweist.

Als gegenüber der oberdeutschen und der französischen Tradition eigenständige Entwürfe des *Lübeck-Revaler Totentanzes* sind die Figuren ‚Handwerker‘ und ‚Jungfrau‘ anzusehen, die dann in die weitere mittelniederdeutsche Überlieferung eingegangen sind. Auch das Auftreten der Kaiserin könnte als eine solche selbständige Variante des Lübecker Künstlers angesehen werden. Ebenfalls denkbar wäre, daß eine vage Kenntnis etwa des Großbaseler Totentanzgemäldes ihre Aufnahme in den Lübecker Todesreigen angeregt hat¹⁸¹. Ähnlich wäre auch die übereinstimmende Zahl von 24 Ständevertretern erklärbar, doch kann es sich hierbei auch einfach um einen Zufall handeln, bedingt durch eine Begrenzung der für die Malerei in der Kapelle zur Verfügung stehenden Fläche.

Wie bereits in Kapitel III zur ältesten Überlieferungsstufe aufgezeigt¹⁸² und durch die nun vorgenommene Gegenüberstellung des Ständeinventars bestätigt, verweist die Lübeck-Revaler Kirchenmalerei auf eine vorangegangene Überlieferungsschicht, die im weitesten Sinne dem Wirkungsbereich der *Danse macabre* angehört. Diese ältere Traditionsstufe dürfte eine streng alternierende Abfolge der in den verschiedenen Textzeugen identischen Ständerepräsentanten sowie einen achtzeiligen Strophenbau gezeigt haben. Zwischen der (älteren?) *Danse macabre*-Tradition und dem Lübeck-Revaler Totentanzgemälde liegen verschiedene Überlieferungsstufen; zumindest ist eine mit großer Wahrscheinlichkeit mittelniederländische Traditionsschicht anzusetzen. Gleichwohl läßt sich die Eigenständigkeit des mittelniederdeutschen Totentanzes etwa in der bildlichen und charakterlichen Darstellung der einzelnen Figuren, die kaum mehr als gattungsbedingte Anklänge an die französischen Texte erkennen läßt, nicht allein durch verschiedene Überlieferungsstufen erklären. Vielmehr zeigt sich hier die prinzipielle ‚Offenheit‘ der Gattung Totentanz, die immer wieder auch den einzelnen Malern und Autoren ein großes Feld an selbständiger künstlerischer Gestaltung eröffnete

die *Danse macabre* und der *Oberdeutsche vierzeilige Totentanz* dabei drei gemeinsame Figuren zeigen, die in der Lübecker Tradition nicht vorkommen: Patriarch, Erzbischof und Jurist.

¹⁸¹ Vorstellbar wäre, daß der Lübecker Künstler diese oder eine verwandte Malerei selbst gesehen oder aber zumindest davon gehört hätte.

¹⁸² Vgl. dazu Pkt. III.1: „Die Totentänze von La Chaise-Dieu, Lübeck-Reval und die Danza general de la muerte“.

und damit die verschiedenen überlieferten Totentänze als je einzigartige Kunstwerke ausweist.

IV.5.3 Der Berliner Totentanz

Dieser Sachverhalt erfährt sogleich eine Bestätigung durch den nächsten vorzustellenden mittelniederdeutschen Textzeugen, den Totentanz in der Bürgerkirche St. Marien in Berlin. Auch hier erscheint es mehr als wahrscheinlich und durch inhaltliche Ähnlichkeiten bestätigt, daß die Anfertigung des *Berliner Totentanzes* durch die große Popularität des Lübecker Gemäldes angeregt und in seiner Gestaltung beeinflußt worden ist. Trotz dieser eindeutigen Beziehung repräsentiert aber auch das Berliner Totentanzfresko ein in Text und Bild weitgehend eigenständiges Kunstwerk.

Im Jahre 1860 wurde im Zuge von Renovierungsarbeiten zufällig unter einer mehrere Jahrhunderte alten Kalkschicht in der Turmhalle der Marienkirche ein Totentanzgemälde des späten 15. Jahrhunderts entdeckt¹⁸³. Das 22,7 Meter lange und zwei Meter hohe Fresko ist in 1,8 Metern Höhe über dem Fußboden angebracht, ein Schriftband von etwa 0,5 Metern Höhe zieht sich unter dem gesamten Gemälde hin¹⁸⁴. Dieser Berliner Bilderfries repräsentiert eine der wenigen, bis in die Gegenwart hinein erhaltenen spätmittelalterlichen Totentanzmalereien in ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild¹⁸⁵. Die Datierung des *Berliner Totentanzes* läßt sich aufgrund baugeschichtlicher Hinweise auf die Zeit zwischen frühestens 1469 und etwa 1490 ansetzen¹⁸⁶. Das Totentanzgemälde umfaßt 28 Repräsentanten der

¹⁸³ Der Kunsthistoriker W. Lübke legte das Gemälde frei und unternahm einen ersten Versuch zur Rekonstruktion des z. T. zerstörten Textes: W. LÜBKE, Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin. Bild und Text. Mit 4 Tafeln Abbildungen. Berlin 1861. Eine in besserer Kenntnis des Mittelniederdeutschen korrigierte Lesart des Berliner Textes legte W. SEELMANN vor: Der Berliner Totentanz. In: NdJb 21 (1895) S. 81-107 (im folgenden: SEELMANN, Der Berliner Totentanz). Eine weitere Textausgabe besorgte W. KROGMANN, Der Berliner Totentanz. In: DERS., Berliner Sprachproben aus sieben Jahrhunderten. Berlin 1937, S. 24-37.

¹⁸⁴ Faksimileausgaben des Berliner Totentanzes bietet Th. PRÜFER, Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin. Mit 6 photolithographischen Tafeln. Berlin 1876; DERS., Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin und Geschichte und Idee der Todtentanzbilder überhaupt. Mit vier Blatt farbiger Lithographien. Berlin 1883. Vgl. auch die Abbildungen des *Berliner Totentanzes* bei HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, Abb. 35-38, 250.

¹⁸⁵ In den Jahren 1955-58 wurde die Malerei neuerlich restauriert; dabei wurden die von Lübke vorgenommenen Übermalungen und Ergänzungen entfernt. Erhalten blieben einige wohl im 16. Jahrhundert durchgeführte Veränderungen, ansonsten erscheint der Totentanz nun in seiner spätmittelalterlichen Gestalt, allerdings, so mein persönlicher Eindruck anläßlich einer Besichtigung im Jahre 1988, bedürfte die Malerei weiterer schützender, restaurativer Maßnahmen. Vgl. dazu E. HÜHNS, Der Berliner Totentanz. In: Dt. Jb. f. Volkskunde. (Berlin Ost) 14 (1968) S. 235-246 (im folgenden: HÜHNS, Der Berliner Totentanz).

¹⁸⁶ Vgl. die ausführliche Argumentation bei W. SEELMANN, Allerlei Märkisches III. Zur Baugeschichte der Marienkirche in Berlin. In: Brandenburgia 45 (1937) S. 169-172. Die von ROSEN-

verschiedenen gesellschaftlichen Stände, denen jeweils sechszeilige, paarig reimende mittelniederdeutsche Strophen zugewiesen werden. Die Aufteilung der Figuren erfolgt auf ungewöhnliche Weise: Einsetzend mit dem Prediger auf der Kanzel, dem „bruder van sunte Franciscus orden“¹⁸⁷, erscheint eine Reihe geistlicher Figuren, beginnend mit dem Küster, zum Papst hin der aufsteigenden Hierarchie folgend. Den Mittelpunkt der Totentanzdarstellung bildet eine (möglicherweise ältere, ursprünglich als Altarbild fungierende) Kreuzigungsszene. Es schließt sich die Sequenz der weltlichen Stände nun in absteigender Reihung vom Kaiser bis zum Narren hin an¹⁸⁸. Papst und Kaiser stehen also dem Kreuz am nächsten, die weiteren Figuren sind in unterordnender Folge plaziert. Stammler interpretierte diese Anordnung der Ständevertreter dahingehend, daß beide Gruppierungen von der zentralen Kreuzesdarstellung, der Verkündigung der Erlösung, ausgingen¹⁸⁹. Demgegenüber deutet Rosenfeld beide Reihen in aufsteigender Rangstufung auf das Kreuz zugehend, wobei dem Berliner Maler allerdings der Fehler unterlaufen sei, die weltlichen Vertreter vom Kreuz weggehend dargestellt zu haben¹⁹⁰. Hühns hat auf die einheitliche Bewegungsrichtung des Tanzes von links nach rechts aufmerksam gemacht, d. h. die Figuren tanzen um das Kreuz herum. Während Seelmann und Rosenfeld diese Gestaltung des *Berliner Totentanzes* als eine stümperhaft durchgeführte Notlösung ansehen, bedingt durch die offenbar mangelnde künstlerische Qualität des Malers, hebt Hühns auf die Originalität des Berliner Gemäldes ab¹⁹¹. Die ungewöhnliche Abfolge der Ständerepräsentanten entspreche den räumlichen Gegebenheiten der Turmkapelle und sei als gewollte Konzeption zu verstehen: An den Kircheneingang anschließend folgt der Totentanz an der Kapellennordwand der Bewegungsrichtung der Eintretenden. Die Kreuzigungsdarstellung ist an dem Schnittpunkt der Nord- mit der Ostwand angebracht, auf der die Reihe der weltlichen Stände abgebildet ist. Das Ende des Totentanzes ist gewissermaßen ‚offen‘ – es verweist in das zur Entstehungszeit des Totentanzes an die Kapelle angrenzende Hauptschiff der Kirche¹⁹². Hühns deutet diese Kon-

FELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 205, vorgenommene und mit dem Auftreten der Pest in Berlin begründete Datierung auf 1484/85 ist angesichts der überprüfbaren Fakten zu eng gefaßt. Vgl. dazu HÜHNS, *Der Berliner Totentanz*, S. 238; vgl. auch M. TOSETTI, *St. Marien zu Berlin. Aus 700 Jahren Kirchengeschichte*. Berlin² 1974, S. 13-16.

¹⁸⁷ Zitiert nach der Textausgabe SEELMANNs, *Der Berliner Totentanz*, S. 95.

¹⁸⁸ Wahrscheinlich wurde auch der *Berliner Totentanz* von der Figur des Kindes (mit der Mutter) abgeschlossen, doch sind weder Darstellung noch Verse erhalten; vgl. dazu auch SEELMANN, ebd., S. 105; sowie die Anmerkung zu V. 357f., S. 108. ebd.

¹⁸⁹ Vgl. dazu STAMMLER, *Der Totentanz*, S. 10.

¹⁹⁰ Vgl. dazu ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 212: „Der biedere Berliner Maler [...] hätte die Figuren der rechten Bildseite ebenfalls auf das Kreuz Christi hin ausrichten müssen, aber er behielt nun seltsamerweise die einmal eingeschlagene Richtung bei, so widersinnig es ist, daß nun alle weltlichen Stände, vom Kaiser an, dem Kreuz den Rücken drehen“.

¹⁹¹ Vgl. dazu die ausführliche Argumentation bei HÜHNS, *Der Berliner Totentanz*, S. 238ff.

¹⁹² Vgl. dazu auch die erläuternde Skizze bei HÜHNS, ebd., S. 236.

zeption des Totentanzes als das franziskanisch-pastorale Bemühen, die in die Kirche Eintretenden in den Todesreigen einzubeziehen und damit die Aktualität seiner Verkündigung für jeden Lebenden aufzuzeigen. Auf franziskanischen Hintergrund des *Berliner Totentanzes* deutet auch die Figur des Franziskaner-Prädigers am Anfang des Todesreigen; der Dominikanermönch erscheint in der Reihe der Sterbenden¹⁹³. Weiterhin stellt Hühns die seiner Meinung nach franziskanisch bestimmte und durch das gute Verhältnis zwischen den Berliner Franziskanern und der Bevölkerung erklärbare Kritik an den Vertretern höherer Stände und die positive Darstellung der bürgerlichen Repräsentanten heraus¹⁹⁴.

Die ältere Forschung hatte die franziskanisch bestimmte Haltung des *Berliner Totentanzes* nicht aus den lokalpolitischen Bedingungen der Stadt abgeleitet, sondern auf die mögliche Vorlage der als schlichte Kompilation aufgefaßten Berliner Malerei¹⁹⁵ zurückgeführt. Seelmann versuchte, diese Vorlage zu rekonstruieren, indem er den Berliner Text den anderen überlieferten mittelniederdeutschen Textzeugen gegenüberstellte¹⁹⁶. Zwei Übereinstimmungen schienen ihm bemerkenswert:

a) In Vers 22f. des Lübeck-Revaler Totentanzes sagt der Tod zum Papst:

„Al hevestu in godes stede staen
Een erdesch vader, ere unde werdicheit entfaen
Van al der werlt [...]“.

In Berlin (V. 171f.) klingt das so:

„Pawes erdesche vader [...]
Gy hebben in der stede gades ghestan“¹⁹⁷.

Da der *Lübeck-Revaler Totentanz* mit großer Wahrscheinlichkeit den älteren Textzeugen repräsentiert, ist also, was durchaus naheliegend war, von einer Beeinflussung des *Berliner Totentanzes* durch das Lübecker Kirchengemälde auszugehen¹⁹⁸.

¹⁹³ Vgl. dazu auch KOLLER, Totentanztexten, S. 494, der Hühns folgend, diese Position als Ausdruck der außerordentlichen Beliebtheit der Franziskaner in Berlin deutet.

¹⁹⁴ HÜHNS, Der Berliner Totentanz, S. 245. Für eine Überinterpretation halte ich allerdings Hühns' Auffassung, ebd., S. 244, die Aufteilung in je eine Reihe geistlicher und weltlicher Ständerepräsentanten impliziere die von den Franziskanern (William von Ockham) propagierte Gewaltentrennung, die im 14. Jahrhundert zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen weltlicher und kirchlicher Macht geführt hatte.

¹⁹⁵ Vgl. dazu auch die insgesamt sehr abwertende Darstellung des *Berliner Totentanzes* durch ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 204-214.

¹⁹⁶ Vgl. dazu SEELMANN, Der Berliner Totentanz, S. 84-89: „Verhältnis des Berliner Totentanzes zu seinem Vorbilde“.

¹⁹⁷ Zitiert nach SEELMANN, ebd., S. 84.

¹⁹⁸ Über die von Seelmann genannte Parallele hinaus lassen sich noch einige weitere Anklänge in der Einschätzung der einzelnen Figuren aus dem Lübeck-Revaler Text im *Berliner Totentanz* erkennen: Lübeck, V. 69: „Keiserinne hoch vormeten“

b) Einige andere Verse des Berliner Textes deuten, so Seelmann, auf die Kenntnis einer im Jahre 1520 unter dem Titel *Dodendantz*¹⁹⁹ in Lübeck publizierten Totentanzversion. Der Abschlußmonolog des Todes enthält in diesem Lübecker Druck folgenden Mahnspruch (V. 401-404):

„Bytterlyken sterven is de erste sanck
 De ander is der klokken klanck
 De drydde is: in korter stunden
 Werstu vorgetten van dynen frunden,
 Umme dyn tytlike gud ghan se to deele
 De worme umme dat flesz, de duvel umme de sele“²⁰⁰.

Im *Berliner Totentanz* mahnt der einleitende Franziskaner auf der Kanzel (V. 11-14):

„[Bytterlyken s]terve[n] ys dy [er]ste sanck,
 [De ande]r alzo dy klokkenklanck.
 [De drudde van] frunden syn vorgetten
 [Al]tydes, dat svlle gy weten“²⁰¹.

Über die genannten gemeinsamen Verse hinaus führen der *Berliner* und der *Lübecker Totentanz von 1520* auch drei gemeinsame Figuren, die ansonsten in der mittelniederdeutschen Tradition nicht vorkommen: Kirchherr, Offizial und Narr.

Berlin, V. 173: ‚Keyserinne, hoghe frowe gebaren‘.

Lübeck, V. 231: ‚Wil di god dusentvult belonen‘

Berlin, V. 258: ‚Dar thu dat recht der armen wol dusentfalt‘.

Anklänge dieser Art finden sich auch in:

Lübeck	V. 102	Berlin	V. 220
	V. 189f.		V. 258f.
	V. 267f.		V. 211f.
	V. 290		V. 229
	V. 323f.		V. 313f.

¹⁹⁹ *Dodendantz*. Lübeck 1520. Mohnkopfdrucker. Vgl. dazu C. BORCHLING / B. CLAUSSEN, Niederdeutsche Bibliographie. Gesamtverzeichnis der niederdeutschen Drucke bis zum Jahre 1800. 1. Bd. Neumünster 1931-36 (im folgenden: BORCHLING / CLAUSSEN, Niederdeutsche Bibliographie) Nr. 653. Das Unikum dieses Druckes wird in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrt. Eine Textausgabe besorgte W. SEELMANN, *Der Lübecker Totentanz vom Jahre 1520*. In: *NdJb* 21 (1895) S. 108-122; Text S. 111-122.

²⁰⁰ Zitiert nach SEELMANN, ebd., S. 122. Bereits Brandes hat in seiner ‚Narrenschiff‘-Ausgabe darauf aufmerksam gemacht, daß verschiedene Varianten dieses Mahnspruchs in mehreren Lübecker Frühdrucken anzutreffen sind; so im *Licht der Seelen* (1484), im *Boek der profecien* (1484, 1493 u. ö.) und im *Narrenschyp* (1497). Weitgehende Übereinstimmungen im Wortlaut finden sich allerdings nur zwischen dem Berliner Text und dem Totentanzdruck von 1520. Vgl. dazu *Das Narrenschyp* von Hans van Ghetelen, hg. v. H. BRANDES. Halle 1914, S. 401ff.

²⁰¹ Zitiert nach SEELMANN, *Der Berliner Totentanz*, S. 95. Die eckigen Klammern beeinhalteten Ergänzungen, die Seelmann an den nicht mehr lesbaren Textstellen vorgenommen hat.

Auch zeigen diese beiden Textzeugen übereinstimmend einen sechszeiligen Strophenbau.

Seelmann geht davon aus, daß der Lübecker Druck von 1520 die Neuauflage eines älteren, ca. 1487 erstmals edierten, nicht erhaltenen Lübecker Totentanz vorstelle²⁰². Weiterhin nimmt er an, daß dem Berliner Bearbeiter nur ein Text als Vorlage gedient habe; d. h. es müsse einen Totentanz gegeben haben, der die beiden in den Lübecker Totentänzen (1463 und 1520 bzw. 1487) exklusiv auftretenden Verspaare enthalten und in einer neuen kombinierten Texteinheit an den Berliner Epigonen weitergegeben habe. Diese Vorlage müsse einerseits in enger Beziehung zu Lübeck, andererseits unter franziskanisch bestimmtem Einfluß gestanden haben²⁰³. Beide Voraussetzungen erfülle, so Seelmann, ein *Hamburger Totentanzgemälde*, das sich laut urkundlicher Bestätigung „tho der monnicken tyden“²⁰⁴, also vor der Reformation, in der Hamburger Franziskanerkirche befunden habe²⁰⁵. Dieser *Hamburger Totentanz* also, von dem außer seiner urkundlichen Erwähnung nichts bekannt ist²⁰⁶, bilde die Vorlage des *Berliner Totentanzes*. Rosenfeld hat diese Hypothese Seelmanns aufgenommen und dahingehend erweitert, daß es ein franziskanischer Bilderbogen gewesen sein müsse, über den die Vermittlung des *Hamburger Totentanzes* nach Berlin vollzogen worden sei²⁰⁷.

Grundsätzlich ist denkbar, daß Seelmann recht hat und es die von ihm konjizierte Vorlage des *Berliner Totentanzes* möglicherweise sogar in Hamburg gegeben hat. Sicherlich überzogen ist jedoch Rosenfelds Darstellung der Abhängigkeitsverhältnisse und seine systematische Geringschätzung der Berliner Malerei, und zwar ganz einfach deshalb, weil das allein auf die Existenz des *Hamburger Totentanzes* beschränkte Wissen keine über Seelmann hinausgehenden Schlußfolgerungen erlaubt. Bezieht man allerdings Hühns Untersuchung und Deutung der Eigenständigkeit des *Berliner Totentanzes*, erwachsen aus dem geistigen Umfeld

²⁰² Zu dieser Theorie Seelmanns vgl. die ausführlichere Diskussion auf S. 207ff. dieser Arbeit.

²⁰³ Vgl. dazu die ausführlichere Argumentation bei SEELMANN, *Der Berliner Totentanz*, S. 84ff.

²⁰⁴ Zitiert nach V. BENEKE, Die Gräber zu St. Maria Magdalenen. In: *Zschr. d. Ver. f. Hamburgische Geschichte* 5 (1866) S. 611-615. Beneke macht (ebd.) auf die urkundliche Erwähnung des Totentanzes in den Rechnungsbüchern der Kirche aufmerksam.

²⁰⁵ Vgl. dazu SEELMANN, *Der Berliner Totentanz*, S. 88f.

²⁰⁶ Um so bemerkenswerter ist es auch hier wieder, wie eindrucksvoll ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 211, diesen *Hamburger Totentanz* zu beschreiben vermag. Im übrigen ist anzumerken, daß diese Ausschweifung Rosenfelds den französischen Forscher A. Corvisier zu der Annahme verleitete, es existiere ein Hamburger Totentanzmanuskript, das in Berlin aufbewahrt werde: A. CORVISIER, *La représentation de la société dans les danses des morts du XV^e au XVII^e siècle*. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 16 (1969) S. 489-539. Warum Corvisier allerdings Berlin als Aufbewahrungsort annimmt – etwa aufgrund der Formulierung „Hamburg – Berliner Totentanz“? –, ist mir nicht einsichtig. H. DEGERING, *Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek*. 3 Bde. Leipzig 1925-1932, verzeichnet ein solches Manuskript nicht, und die Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin bestätigte auf Anfrage, daß ein solches Manuskript sich nicht in ihrem Besitz befindet.

²⁰⁷ Vgl. dazu ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 206f., S. 307.

der Stadt, in die Überlegungen ein, scheint es durchaus möglich, daß der Berliner Maler sehr wohl mehrere Vorlagen (möglicherweise nach eigens angefertigten Skizzen) selbständig kompilierte und auf diese Weise einen eigenen Entwurf des Totentanzes hervorgebracht hat. Die aufgezeigten Parallelen zum *Lübecker Totentanz von 1520* können nicht, wie Seelmann annahm, die Vorrangigkeit des Lübecker Drucks vor dem Berliner Gemälde bezeugen. Wie im nachfolgenden deutlich werden wird, irte Seelmann mit der Annahme, der Totentanz von 1520 böte die Neuauflage eines ca. 1487 erstmals gedruckten Textes²⁰⁸. Aus diesem Grunde könnten die Übereinstimmungen zwischen dem *Berliner Totentanz* und dem Lübecker Druck von 1520 entweder auf die Berliner Darstellung oder, was wahrscheinlicher ist, auf deren gemeinsame Vorlage zurückgehen²⁰⁹.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß der *Berliner Totentanz* einerseits zum Wirkungsbereich der Lübecker Kirchenmalerei von 1463 gehört und, wie Anklänge in der Figurendarstellung zeigen, von dieser beeinflusst ist. Andererseits verweist die weitere Vorlagendiskussion auf Beziehungen zwischen dem Berliner Gemälde und dem Lübecker Totentanzdruck von 1520, der jedoch als direkte Vorlage für die um 1490 entstandene Berliner Malerei nicht postuliert werden kann. Die von Hühns aufgezeigte Subjektivität der Berliner Darstellung in Komposition und Wirkabsicht läßt den *Berliner Totentanz* zugleich als ein eigenständiges Kunstwerk erscheinen.

IV.5.4 Die Lübecker Totentänze von 1489 und 1520

Zur weiteren Klärung des Überlieferungsverhältnisses der mittelniederdeutschen Totentänze werden nun die in Lübeck publizierten Totentanzdrucke von 1489 und 1520 näher vorgestellt und in die Diskussion eingeführt.

Im Jahre 1489 erschien in der Lübecker Mohnkopfdruckerei der mit 1686 Versen umfangreichste aller überlieferten Totentänze – *Des dodes dantz*²¹⁰. Dieser

²⁰⁸ S. u. S. 208ff. dieser Arbeit.

²⁰⁹ Der *Berliner Totentanz* kommt als direkte Vorlage des Lübecker Drucks wohl nicht in Frage, weil er den Mahnspruch nur in einem Auszug von drei Zeilen mitteilt, während die Lübecker Fassung eine ausführlichere Version bietet. anzunehmen ist also eine gemeinsame Quelle, die der Lübecker Bearbeiter noch 1520 benutzte.

²¹⁰ *Des dodes dantz*. Lübeck 1489. Mohnkopfdrucker. Vgl. dazu BORCHLING / CLAUSSEN, Niederdeutsche Bibliographie, Nr. 151. Zwei Exemplare dieses Drucks sind erhalten: Linköping, Stifts- und Läröverksbiblioteket, ohne Signatur; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Signatur: 4° Inc. 28260 (Bl. 6 fehlt, Bl. 28 u. 29 sind beschädigt). Ein bei BORCHLING / CLAUSSEN, ebd., verzeichnetes Exemplar in der Pariser Nationalbibliothek konnte nicht bestätigt werden. Zum Linköpinger Exemplar vgl. I. COLLIJN, Katalog över Linköpings Stifts- och Läröverksbiblioteks Inkunabler. Uppsala 1909, Nr. 48; eine Beschreibung des Nürnberger Exemplars geben T. O. WEIGEL / A. ZESTERMANN, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. 2. Bd. Leipzig 1866, S. 166f; vgl. ebenso: B HELLWIG, Inkunabelkatalog des Germanischen Nationalmuseums. Wiesbaden 1970,

wurde 1496 unter dem Titel *Dodendantz* mit geringfügigen orthographischen Veränderungen nochmals aufgelegt²¹¹. Der in beiden Inkunabeln repräsentierte Totentanz beginnt mit vier in die Todesthematik einleitenden Kapiteln. Es folgen 28 Texteinheiten zu verschiedenen Ständevertretern, die sich jeweils in die Rede der sterbenden Menschen und die Gegenrede des Todes gliedern. Der Textumfang bei den einzelnen Figuren und ihren toten Tanzpartnern schwankt zwischen 18 und 32 Versen, im Schnitt sind es 24 pro Strophe. Den Abschluß bilden acht allgemein erbauliche Kapitel über Tod und Sterben. Die Illustrationen umfassen 26 je einzelne Druckstöcke zu den Ständerepräsentanten²¹², dargestellt vor einer Landschaft mit Mauer, und vier verschiedene Gestaltungen der Todesfigur: Tod mit Sense, mit Spaten, mit Todesstachel und auf einem Löwen reitend (siehe Abbildungsanhang, Abb. 5, 6, 7, 8, 23, 24)²¹³.

1520 wurde unter der Überschrift *Dodendantz* ein weiterer Totentanzdruck unter dem Mohnkopfsignet veröffentlicht²¹⁴. Mit insgesamt 424 Versen überliefert

Nr. 907. Eine Faksimileausgabe des Druckes besorgte M. J. FRIEDLÄNDER, *Des Dodes Dantz*. Lübeck 1489. Berlin 1910 (Graphische Gesellschaft 12. Veröffentlichung).

- ²¹¹ *Dodendantz*. Lübeck 1496. Mohnkopfdrucker. Vgl. dazu BORCHLING / CLAUSSEN, *Niederdeutsche Bibliographie*, Nr. 272. Das einzige bekannte Exemplar dieser Inkunabel wird in Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur: 137. Theol. 8°, aufbewahrt. Eine Beschreibung und Textauszüge bietet P. J. BRUNS, Beiträge zur kritischen Bearbeitung unbenutzter alter Handschriften, Drucke und Urkunden. Braunschweig 1802, S. 321-360; vgl. ebenso: H. WEIMANN, Anno DMI, MCCCCXCVI, Lübeck. *Dodendantz*. Ein Lübecker Kulturdenkmal. In: *Die Lübecker Totentänze*. Lübeck (1956) ⁴1966 (Türme, Masten, Schlotte 5) S. 3-11. Eine zuverlässige Textausgabe auf der Basis der älteren Druckfassung besorgte H. BAETHCKE, *Des Dodes Dantz*. Nach den Lübecker Drucken von 1489 und 1496. (Tübingen 1876) Nachdruck Darmstadt 1968. Zu dem Reprint vgl. die kritische Rezension von O. SCHWENCKE. In: *NdJb* 93 (1970) S. 179f.
- ²¹² Jeweils identische Illustrationen erhielten der ‚Bürger‘ und der ‚Werkmeister‘ sowie der ‚Jüngling‘ und der ‚Handwerksgeselle‘, so daß bei insgesamt 28 Ständevertretern nur 26 Holzschnitte verwendet worden sind. Diese eigens für einen Totentanz angefertigten Druckstöcke fanden in der Produktion der Mohnkopfdruckerei mehrfach Verwendung; so in der Neuauflage des 1489er Totentanzes, dem *Dodendanz* von 1496, und in dem Totentanzdruck *Dodendantz* von 1520. Weiterhin finden sich einzelne der Totentanzholzschnitte in verschiedenen anderen Drucken der Mohnkopffoffizin: so ‚Mönch‘, ‚Nonne‘, ‚Junker‘ und ‚Tod mit Spaten‘ im *Narrenschyp* von 1497 (vgl. dazu BORCHLING / CLAUSSEN, *Niederdeutsche Bibliographie*, Nr. 280); ‚Papst‘, ‚Kardinal‘ und ‚Bischof‘ als ‚Gregorius‘, ‚Hieronymus‘ und ‚Ambrosius‘ im *Plenar* von 1492 (vgl. dazu BORCHLING / CLAUSSEN, ebd., Nr. 205); die ‚Nonne‘ in *Sunte Birgitten Openbaringe* von 1499 (vgl. dazu BORCHLING / CLAUSSEN, ebd., Nr. 267) und der ‚Bauer‘ im *Henselynsboek*, das nach 1497 gedruckt worden ist (vgl. dazu BORCHLING / CLAUSSEN, ebd., Nr. 305).
- ²¹³ Vgl. dazu A. SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*. Bd. 12. Leipzig 1929, Abb. 64-96. Zu der Diskussion – die auch hier nicht entschieden werden kann –, ob Bernt Notke, vermutlich der Urheber der Kirchenmalerei von 1463, auch für den Entwurf der Holzschnitte verantwortlich zeichnet, vgl. M. FRIEDLÄNDER, *Der Holzschnitt*. Berlin ⁴1970, S. 46-49; ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 218ff. Israel von Mecklenem fertigte nach dem Lübecker Vorbild Totentanzmedaillons von ca. 40mm Durchmesser an. Vgl. dazu W. L. SCHREIBER, *Die Totentänze*. In: *Zschr. f. Bücherfreunde* 2 (1898/99) S. 291-304 u. S. 312-342; vgl. dazu ebenso A. TRONNIER, *Die Lübecker Buchillustration des XV. Jahrhunderts*. Göttingen 1904, S. 4f.
- ²¹⁴ *Dodendantz*. Lübeck 1520. Mohnkopfdrucker. Vgl. dazu BORCHLING / CLAUSSEN, *Nieder-*

er eine erheblich kürzere Textversion als die beiden Wiegendrucke. Zwar umfaßt der Todesreigen nun 30 Ständevertreter gegenüber den 28 Figuren der Inkunabeln, doch werden diesen nur jeweils sechs Verse in den Mund gelegt. Die im Totentanz von 1520 verwendeten Holzschnitte sind mit denen der älteren Drucke identisch – allerdings scheint eine Todesdarstellung inzwischen verlorengegangen zu sein – und die neu in den Tanz eingeführten Figuren, ‚Offizial‘, ‚Kirchherr‘ und ‚Narr‘, werden nicht mit Totentanzillustrationen abgebildet²¹⁵.

Das Abhängigkeitsverhältnis der in den Lübecker Drucken von 1489 und 1520 überlieferten Totentanzversionen ist umstritten. Etwa 2/3 des Totentanzes von 1520 sind auch – teils wörtlich, teils in sehr ähnlichen Formulierungen – in dem wesentlich umfangreicheren Totentanz von 1489 enthalten. Dieser Umstand führte Mantels²¹⁶ und Baethcke zu der Annahme, der Druck von 1520 sei ein „ziemlich ungeschickter Auszug“²¹⁷ aus der Inkunabel von 1489. Demgegenüber stellte Seelmann die Hypothese auf, die Totentanzfassung aus dem Jahre 1520 repräsentiere einen ursprünglich älteren Text, der, ca. 1487 veröffentlicht, der Ausgabe von 1489 als Vorlage gedient habe²¹⁸. Als erstes Argument führt Seelmann an, daß der Totentanz von 1520, „nach Umfang und Form zu urteilen, wohl die gedruckte Copie eines monumentalen Totentanzes darstellen“²¹⁹ könne, während der Totentanz von 1489 von Anfang an als Buchfassung konzipiert worden sei. Beide Feststellungen sind richtig. Einen weiteren Beleg sieht Seelmann in der wörtlichen Übernahme von sechs Versen aus dem 1484 bei Bartholomäus Ghotan gedruckten

deutsche Bibliographie, Nr. 653. Das Unikum dieses Drucks befindet sich in Oxford, Bodleian Library. Ein Nachdruck des Textes erfolgte durch Nathan Chytræus, Lübeck 1597. Vgl. dazu: B. CLAUSSEN, Der Lübecker Totentanz von 1520 in einem Nachdruck des Nathan Chytræus vom Jahre 1597. In: NdKbl 37 (1919/21) S. 68-70. Eine erste ausführliche Druckbeschreibung bietet H. F. MASSMANN, Neuer Todtentanz. In: Serapeum 10 (1849) S. 156-159, der den Druck in Berlin entdeckt hatte, bevor dieser nach Oxford verkauft worden ist.

²¹⁵ Von diesen 30 Ständerepräsentanten stimmen 27 mit denen des Drucks von 1489 überein. Die Figur des ‚Werkmeisters‘ kommt allein in der Ausgabe von 1489 vor, während demgegenüber der Druck von 1520 ‚Pfarrer‘, ‚Offizial‘ und ‚Narren‘ in den Totentanz einführt. Für die Figur des geistlichen Richters, des Offizials, gibt es keinen Holzschnitt, hier werden allein die Verse von Tod und Offizial wiedergegeben. Bei der Figur des Pastors fehlt ebenfalls ein typischer Totentanzholzschnitt. Dieser ist ersetzt durch eine Kreuzigungsszene (Jesus und Johannes), deren Umrahmung durch Ranken gebildet wird und in deren unteren Ecken die Druckermarken, Mohnkapseln und Taukreuz, zu sehen sind. Es handelt sich also um einen Holzschnitt, der ursprünglich in einem anderen Druck verwendet worden ist. Anstelle der Todesgestalt sind vermutlich aus drucktechnischen Gründen (eine Todesgestalt, Tod mit Pfeil, war wohl verlorengegangen) drei auch sonst in den Mohnkopfdrukken häufig verwendete Totenköpfe abgebildet. Der Narr wird mit einem *Narrenschnyp*-Holzschnitt, mit dem als ‚Kuntze van geckeshusen‘ bezeichneten Narren, dargestellt.

²¹⁶ Der Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck. Nach einer Zeichnung von C. J. MILDE, mit erläuterndem Text von W. MANTELS. Lübeck 1866.

²¹⁷ BAETHCKE, Des Dodes Danz, S. 2.

²¹⁸ Vgl. dazu SEELMANN, Die Totentänze, S. 34-38: „Die Lübecker Totentänze von 1489 und 1520“.

²¹⁹ Ebd., S. 34.

*Zwiegespräch zwischen Leben und Tod*²²⁰ in die 1520 publizierte Totentanzversion²²¹. Die Inkunabel von 1489, die diese Sequenzen ebenfalls enthält, paraphrasiert die aus dem *Zwiegespräch* übernommenen Gedanken stärker. Seelmann zog hieraus den Schluß, daß der Bearbeiter der ‚älteren‘ Textfassung (1520) das *Zwiegespräch* direkt als Quelle benutzt habe, während der Verfasser der Inkunabel (1489) die Verse aus dem ihm vorliegenden Totentanzdruck (1487) übernommen habe²²². Diese Argumentation ist nicht schlüssig. Die Paraphrase im 1489er Druck kann durchaus auf eine Ausgabe des *Zwiegesprächs* zurückgehen²²³, und „warum soll der Verfasser von 1520 nicht neben dem Spiegel von 1489 auch noch das *Zwiegespräch* zwischen Tod und Leben von 1484 in seiner

²²⁰ *Zwiegespräch zwischen Leben und Tod*. Lübeck, ca. 1484. Drucker: B. Ghotan. Vgl. dazu BORCHLING / CLAUSSEN, Niederdeutsche Bibliographie, Nr. 82. Zu Textüberlieferung und -ausgaben vgl. S. 49f. dieser Arbeit, wo das *Zwiegespräch* ausführlicher besprochen wird.

²²¹ *Zwiegespräch* V. 29f. u. V. 61-64 = *Dodendantz* V. 107f. u. V. 369-372.

Zwiegespräch (V. 29f.):

„Neen, ik wyl dy noch anders spreken,
Ick wil dy dyn herte thobrecken“.

Dodendantz 1520 (Tod zum Herzog) (V. 107f.):

„Men ik wil dy anders to spreken:
Holth an, ik wil dyn herte to breken“.

Zwiegespräch (V. 61-64):

„God sprack mit synem hilligen munde:
Waket unde bedet to aller stunde,
De dod sendet ju neynnen breff,
Mer he kummet slikende alse eyn deff“.

Dodendantz 1520 (Tod zum Amtsgesellen) (V. 369-372):

„God sprickt mit synem hilgen munde:
Waket unde bedet to aller stunde,
De dot sendet juw nenen bref,
He kumpt slyken recht so eyn deff“.

²²² Vgl. dazu SEELMANN, Die Totentänze, S. 34f. Die entsprechenden Verse (1609f. u. 143f.) lauten im Totentanz von 1489:

„Hir en mach nemant wedder spreken,
Einem isliken wil ik sîn herte tobrecken“ (Tod im 66. Kapitel),

„Hirumme waket, wente de dôt sendet ju nenen brêf,
He kumt sliken recht so ein déff“ (Tod im Einleitungskapitel).

T. Sodmann hat darauf aufmerksam gemacht, daß eine Inschrift an der Schöppinger St.-Briectius-Kirche vom Jahre 1575 ganz ähnliche Formulierungen wie das *Zwiegespräch* zeigt:

„Godt hefft gesproken vth sinen gotlichen mundt.
Waket vnd berridet iuw tho aller stundt.
Wente der doet werth iuw nicht senden einen breff.
Sunder he werth komen sliken als ein deiff 1575“.

Zitiert nach T. SODMANN, ‚Memento mori‘ und ‚Paratus es‘. Zu einer Inschrift in der St.-Briectius-Kirche in Schöppingen. In: Unsere Heimat. Jahrbuch des Kreises Borken 1986, S. 125-127.

²²³ Hierfür spricht z. B., daß die aus dem *Zwiegespräch* entlehnten Verse in den beiden Totentanzdrucken an unterschiedlichen Stellen plaziert sind.

Bibliothek gehabt und benutzt haben?²²⁴ Gerade die wörtliche Übernahme ganzer Verspaare kennzeichnet die Verfahrensweise des Bearbeiters, der 1520 aus mehreren Vorlagen einen neuen Totentanztext zusammenstellte, während der Autor des Totentanzes von 1489 viel stärker eigenständige Eingriffe in seinen Vorlagentext vorgenommen hat, wie im folgenden dargelegt werden wird. Als einen dritten Beweis führt Seelmann an, daß der Bearbeiter des Druckes von 1489 in dem Aufbau seiner Ständereihe bis zur 14. Figur dem Vorbild der Marienkirche folge, danach richte er sich jedoch nach dem Beispiel, das die 1520 edierte Totentanzversion gebe, behalte allerdings das alternierende Prinzip geistlicher und weltlicher Stände bei. Als Grund hierfür nimmt Seelmann an, daß der Bearbeiter von 1489 seine Figurenreihe nach dem vorliegenden Holzschnittmaterial aufgebaut und ausgewählt habe, das durch den vorangegangenen Totentanzdruck vorgegeben gewesen sei²²⁵. Den Urheber der für die Holzschnittillustrationen notwendigen Druckstöcke sieht er in Matthäus Brandis²²⁶, und so postuliert er einen Lübecker Totentanzdruck vom Jahre 1487 aus der Offizin des M. Brandis²²⁷, der vom Text her mit dem im Jahre 1520 erschienen Totentanz identisch gewesen sei und dem Bearbeiter von 1489 als Vorlage gedient habe²²⁸. Doch hier irrte Seelmann. Die Vorlage, und zwar mit größter Wahrscheinlichkeit auch die einzige Totentanzquelle überhaupt, die der Verfasser des Totentanzes von 1489 zu seinem umfangreichen Erbauungsbuch *Des dodes dantz* umgearbeitet hat, bildet die Kirchenmalerei vom Jahre 1463. Es wird im folgenden aufgezeigt werden, daß es

- a) tatsächlich einen vor 1489 mit dem bekannten Holzschnittmaterial gedruckten Totentanz gegeben haben muß;
- b) daß diese wohl erste gedruckte Lübecker Totentanzausgabe wahrscheinlich eine Reproduktion der Totentanzmalerei aus der Marienkirche gewesen ist;
- c) daß diese Buchfassung nach dem Gemälde von 1463 die direkte Vorlage für die Bearbeitung von *Des dodes dantz* aus dem Jahre 1489 bildet;
- d) daß der Totentanzdruck von 1520 unter Verwendung weiterer Quellen als Auszug aus der Inkunabel von 1489 anzusehen ist.

²²⁴ ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 225. Rosenfeld teilt die ältere Auffassung Baethckes, der Druck von 1520 bilde einen Auszug aus der umfangreicheren Inkunabelversion von 1489.

²²⁵ Vgl. dazu SEELMANN, Die Totentänze, S. 35f.

²²⁶ Vgl. dazu ebd., S. 37: „Die Holzschnitte bieten nämlich die Strichlagen des sogen. ‚Lübecker Unbekannten‘, der nach den Ergebnissen von mir früher veröffentlichter Untersuchungen [SEELMANN, Der Lübecker Unbekannte. In: Centralblatt für Bibliothekswesen 1 (1884) S. 19-24] identisch mit Matthäus Brandis und zwischen d. J. 1487 bis 1499 in Lübeck und Kopenhagen tätig gewesen ist“. Vgl. dazu nun auch *Das narren schyp*. Fotomechanischer Nachdruck der mittelniederdeutschen Bearbeitung von Sebastian Brants ‚Narrenschiff‘. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von T. SODMANN. Bremen 1980. Nachwort von Sodmann, S. 14.

²²⁷ Seelmann vertrat diese Hypothese offenbar so überzeugend, daß dieser konjizierte Totentanz bei BORCHLING / CLAUSSEN, Niederdeutsche Bibliographie, als Nr. 128 aufgenommen worden ist.

²²⁸ Vgl. dazu SEELMANN, Die Totentänze, S. 37.

IV.5.4.1 *Das Verhältnis des Lübecker Totentanzes von 1489 zu seiner Vorlage von 1463*

Die Inkunabel *Des dodes dantz* zählt zu den volkssprachlichen paränetischen Publikationen, die die Lübecker Mohnkopffoffizin in didaktisch-erbaulicher Absicht als Bearbeitungen bekannter literarischer Werke von etwa 1487 an hervorgebracht hat. Kennzeichnend für die Mehrzahl der Mohnkopffproduktionen und möglicherweise für die dahinterstehende verfassersche Tätigkeit ist die systematische Umgestaltung der herangezogenen literarischen Vorlagen (*Reynaerts Historie, Narrenschiff* etc.) zu einem umfangreichen paränetischen Schrifttum, das unterhaltend und belehrend zugleich sein will. Eine der ersten der so verfaßten Publikationen repräsentiert der Totentanzdruck aus dem Jahre 1489. Allein der Textumfang von 1689 Versen gegenüber den 538 Versen der *Danse macabre*²²⁹, den 236 Versen des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*²³⁰ und den ca. 400 Versen des *Lübeck-Revaler Totentanzes* weist ebenso wie die inhaltliche Ausgestaltung diese Lübecker Inkunabel als eine für die private Lektüre bestimmte Erbauungsschrift in katechetischer Wirkabsicht aus.

Von der skizzierten Arbeitsmethodik ausgehend, scheint es naheliegend, daß dem Verfasser von *Des dodes dantz* neben anderem religiösen Schrifttum²³¹, das er in seine Totentanzversion eingearbeitet hat, zumindest auch ein Totentanz direkt als Quelle gedient haben muß. Jedoch nicht der im Druck von 1520 bezugte Text repräsentiert, trotz der z. T. wörtlichen Übereinstimmungen mit der Inkunabel, diese Vorlage, sondern – im Grunde genommen viel naheliegender – die Totentanzmalerei aus der Marienkirche von 1463. Zwar galt dieses populäre Gemälde, das dem Verfasser von *Des dodes dantz* mit Sicherheit bekannt war, ganz allgemein als dessen Vorbild, doch wie eng der Totentanz von 1489 mit seiner berühmten Vorlage verknüpft ist, fand bisher kaum Beachtung²³².

²²⁹ Diese Angabe bezieht sich auf die erste Druckfassung, die im Jahre 1485 bei G. Marchant in Paris erschienen ist. Vgl. dazu Pkt. IV.1: „Die Pariser Danse macabre“.

²³⁰ Diese Angabe bezieht sich auf die dialogischen Textfassungen des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* mit einleitender und abschließender Predigt; vgl. dazu Pkt. IV.2: „Der Großbaseler Totentanz und die oberdeutsche Texttradition“.

²³¹ Baethcke weist in seiner Textausgabe auf Anlehnungen an das *Boek der Profecien* hin: *Boek der profecien, epistelen vnde des hylghen ewangelij auer dat gantze yar mit velen glosen. Lübeck 1488. Mohnkopffdrucker. Vgl. dazu BÖRCHLING / CLAUSSEN, Niederdeutsche Bibliographie, Nr. 133.*

²³² So beschränkt sich BAETHCKE im Vorwort seiner Textausgabe, *Des Dodes Danz*, S. 2, darauf festzustellen: „eine Anregung zur Abfassung unseres Denkmals hat wohl ohne Zweifel zunächst das Totentanzgemälde in der Lübecker Marienkirche, um 1463, gegeben“. SEELMANN, *Die Totentänze*, S. 35, schreibt: „Der Verfasser des Totentanzes von 1489 hat also sowohl den alten Text von 1463 als auch das im Jahre 1520 gedruckte Gedicht benutzt. Jenen muß er in der Marienkirche gesehen haben. Er folgte diesem Vorbilde, indem er erst den Menschen, dann antwortend den Tod sprechen läßt, er entnahm ihm die Reihenfolge der zuerst auftretenden Stände und hin und wieder einen Gedanken“. ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 216, schließlich gelangt zu der Überzeugung:

Untersucht man das Verhältnis des Totentanzes vom Jahre 1489 zu dem Lübeck-Revaler Text, so ergibt sich das eindeutige Bild einer sehr engen Umsetzung der Vorlage in einen umfangreicheren, didaktisch strukturierten Text.

1. Als erstes Merkmal dieses Abhängigkeitsverhältnisses ist der parallele Aufbau der beiden Totentänze herauszustellen. *Des dodes dantz* übernimmt, wie sonst kein weiterer der überlieferten mittelniederdeutschen Textzeugen, das ursprünglich auf die *Danse macabre* zurückgehende Gestaltungsprinzip des streng durchgeführten Wechsels zwischen geistlichen und weltlichen Ständen. Dieser alternierende Aufbau wird weitgehend auch bei den gegenüber 1463 neu in den Reigen eingeführten Figuren eingehalten. Auswahl und Abfolge der Ständerepräsentanten der Inkunabel folgen der Gesellschaftshierarchie, wie sie in dem *Lübeck-Revaler Totentanz* vorgegeben ist. Lediglich zum Schluß hin mußten wegen der Erweiterung von 24 auf 28 Personen einige Umstellungen vorgenommen werden. Eine Gegenüberstellung der Figureninventare²³³ mag dies belegen:

<i>Lübeck-Reval</i>	<i>Lübeck 1489</i>	<i>Lübeck 1520</i>
Papst	Papst	Papst
Kaiser	Kaiser	Kardinal
Kaiserin	Kaiserin	Bischof
Kardinal	Kardinal	Kaiser
König	König	Kaiserin
Bischof	Bischof	König
[Herzog]	Herzog	Herzog
[Abt]	Abt	Abt
[Kreuzritter] ²³⁴	Kreuzritter	Kreuzritter
Kartäuser	Mönch	Arzt
Edelmann	Ritter	Domherr
Domherr	Domherr	Kirchherr
Bürgermeister	Bürgermeister	Mönch
Arzt	Arzt	Ritter
	Junker	Offizial
	Einsiedler	Einsiedler
Wucherer	Bürger	Bürgermeister
Kaplan	Student	Nonne
Kaufmann	Kaufmann	Kaufmann

„Der sogenannte Lübecker Totentanz von 1489 geht sicher nicht auf das Wandbild in der Marienkirche zurück, sondern [...] auf den ursprünglichen Lübecker Totentanzbilderbogen“.

²³³ Aus Gründen der Platzersparnis teile ich bereits an dieser Stelle die Ständefolge des Totentanzes von 1520 mit, auf den ich im folgenden eingehen werde.

²³⁴ Die in eckige Klammern gesetzten Figuren Herzog, Abt und Kreuzritter sind nicht überliefert, doch können sie aufgrund des parallelen Aufbaus aus dem Lübecker Totentanz von 1489 erschlossen werden. Vgl. dazu SEELMANN, Die Totentänze, S. 35f.

Küster	Nonne	Junker
Handwerker	Handwerker	Jungfrau
Einsiedler	Werkmeister	Bürger
Bauer	Bauer	Begine
Jüngling	Begine	Narr
	Reiter	Handwerker
Jungfrau	Jungfrau	Student
	Handwerksgeselle	Bauer
Kind	Amme und Kind	Reiter
		Amme und Kind
		Handwerksgeselle

Gegenüber den 24 Figuren des *Lübeck-Revaler Totentanzes* erscheinen in der nachfolgenden Totentanzinkunabel von 1489 mehr Ständevertreter, und zwar 28. Fünf Figuren (Nonne, Werkmeister, Begine, Reiter und Handwerksgeselle) werden neu in den Todesreigen eingeführt, 23 Ständerepräsentanten stimmen mit der Figurenfolge der Kirchenmalerei überein. Auf den ersten Blick scheinen zwar bei mehr als fünf Gestalten Differenzen aufzutreten, doch wird hier ein grundlegendes Bearbeitungsprinzip des Verfassers wirksam, das uns noch häufiger beschäftigen wird: die Verallgemeinerung des Gesagten und Dargestellten, d. h. die Ausweitung der im Totentanz angesprochenen Personen und Handlungsweisen auf möglichst viele Rezipienten und Deutungsmöglichkeiten hin. Statt eines Handwerkers werden 98 verschiedene Berufsvertreter angeführt, statt einer Jungfrau werden 70 junge Frauen namentlich angesprochen. Diese für den *Lübecker Totentanz von 1489* ganz typische und in dem Bestreben, ein möglichst breites Identifikationsangebot zu bieten, eingeführte Verallgemeinerungstendenz zeigt sich in der Ständereihe bei der Auswahl verschiedener Figuren: Der *Kartäuser* aus der Malerei von 1463 wird in der Inkunabel zum *Mönch* allgemein (V. 581-583):

„Du sîst ein cartuser efte ein benedictiner,
 Ein bernardusmonnik efte ein augustiner,
 Van dem orden Franciscus, Dominicus efte Anscharius,
 Ut sunte Martens klôster, Brixius efte van sunte Hilarius“²³⁵.

Statt des *Wucherers*, der in der Regel mit dem im städtischen Leben recht eingeschränkten Personenkreis der jüdischen Geldverleiher gleichzusetzen ist, erscheint der nach Besitz, Wohlstand und Ansehen strebende verallgemeinerte Typus des *Bürgers* und spricht damit eine viel größere Gruppe von Rezipienten an (V. 872f.):

„O here Got, wat hebbe ik dâr vele umme gedân,

²³⁵ Hier und im folgenden zitiert nach der Textausgabe H. BAETHCKE, *Des Dodes Tanz*. (Tübingen 1876) ²Darmstadt 1968.

Dat ik nu hete ein beseten borger unde ein uprichtich man“.

Daß es sich bei dem Wucherer von 1463 und dem Bürger von 1489 um ursprünglich ein und dieselbe Figur handelt, die in der Inkunabel ausgeweitet worden ist, zeigt sich nicht nur in der übereinstimmenden Charakterisierung des nach Geld und Gut strebenden Besitzbürgers, sondern auch in der wörtlichen Übernahme einer Textstelle. Im Lübeck-Revaler Text sagt der Tod zum Wucherer (V. 261-63):

„Vorkerde dor, olt van jaren,
Anders hefstu nicht uterkaren
Den dat gut up desser erden“²³⁶.

Die Einleitungsverse der an den Bürger gewandten Todesgestalt in der Inkunabel lauten (V. 897-899):

„Du borger, ein olt dôr van vorkêrden sinnen,
Machstu gelt unde tîflik gût gewinnen,
Dârup hefstu al dîn herte gesat“.

Interessant ist auch die Ausweitung der Figur des Kaplans. Aus dem jugendlichen Kleriker (und vormaligen Theologiestudenten), der in Vers. 273f. bekennt:

„De werelt, de viant unde dat vlesch
Hebben bedraghen minen gest“,

wird der in Vers 964 der Inkunabel als „halfpape“ bezeichnete Student der sieben freien Künste. Beiden wird vorgeworfen, ihre Jugend vertrödel zu haben, statt ihrer Verpflichtung, den Laien gute Lehren zu vermitteln, nachgekommen zu sein²³⁷. Der Küster, der noch gehofft hatte, ein höheres Amt, „en grot officium“ (V. 305) zu erhalten, repräsentiert in der Ständereihe der Malerei den niederen Klerus, der im Totentanz von 1489 überhaupt nicht vertreten ist. Sein Platz in der Hierarchie wird in der Figurenfolge der Inkunabel von der Nonne eingenommen.

²³⁶ Hier und im folgenden zitiert nach der Textausgabe STAMMLERS, *Mittelniederdeutsches Lesebuch*. Hamburg 1921, S. 119-127: „Der Lübecker Totentanz von 1463“.

²³⁷ *Lübeck-Revaler Totentanz* (V. 277-281):

„Haddestu van joget up gade bet,
Recht vor dine ogen geset
Unde vlitliken gelert,
Dar du mennich wort hefst vorkert,
Dat volk bracht to gode“.

Lübecker Totentanz von 1489 (V. 948-50):

„dine werke hefstu vaken vorkeret.
De lere des hilgen ewangeliums hefstu nicht vlitlichlik gesocht,
Men sunder Godes vruchten dîn levent alsus hengebrocht“.

Vgl. auch V. 961-64, wo sich weitere Anklänge an die Darstellung des Kaplans in V. 273 der Kirchenmalerei zeigen.

Neben der Figur der Kaiserin, die den Ehestand und die als typisch weiblich gegeißelten Sünden der Putzsucht, Hoffart und Eitelkeit verkörpert, wird damit eine für die Versorgung der Frauen, v. a. der nicht verheirateten, zumeist wohlhabenden jungen Mädchen, im Spätmittelalter ganz wesentliche Lebensform in den Todesreigen eingeführt. Werkmeister, Begine, Reiter und Handwerksgeselle, zwei geistliche und zwei weltliche Gestalten, werden dem alternierenden Gestaltungsprinzip gemäß in die Ständefolge eingegliedert. Mit dem Auftreten des Werkmeisters wird ein weiterer stadtbürgerlicher, mit der Geld- und Rentenverwaltung befahreter Stand in den Totentanz aufgenommen, während die Figur des Handwerksgesellen die große Gruppe der jüngeren, um die Aufnahme in das Stadtbürgertum bemühten Mitglieder der Handwerksberufe umfaßt. Die Einbeziehung der Begine geht möglicherweise auf die von dem Verfasser als vorbildlich angesehene Daseinsform eines geistlichen, der sozialen Fürsorge gewidmeten Lebens in freiwilliger Armut zurück, das er aufzuwerten sucht und von dem er mit der Figur der Begine seinen Lesern ein weiteres Beispiel vor Augen führt²³⁸.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß die Ständereihe des *Lübecker Totentanzes von 1489* durchgehend über die auf den ersten Blick erkennbaren Parallelen der ersten vierzehn Gestalten hinaus der Figurenfolge des *Lübeck-Revaler Totentanzes* verpflichtet ist. Die Ausweitung einzelner Gestalten bezeugt ebenso wie die Aufnahme weiterer Figuren die Absicht des Bearbeiters, seinen Totentanz als einen Spiegel der gesamten (städtisch-lübeckischen) Gesellschaft darzustellen. Diese Bearbeitungstendenz erwächst zum einen aus dem didaktisch-seelsorgerischen Bemühen des Verfassers, jeden seiner Rezipienten direkt anzusprechen, ihn aufzurütteln. Zum anderen führt er jedem einzelnen die Verantwortung für das eigene Leben, ganz wesentlich aber auch seine Verpflichtung für die gesamte Sozialgemeinschaft vor Augen.

2.) Einen zweiten Aspekt, der die enge Beziehung zwischen dem *Lübecker Totentanz von 1489* und seiner Vorlage, der Kirchenmalerei, verdeutlichen soll, bilden die wörtlichen, v. a. jedoch die inhaltlichen Übereinstimmungen, die zwischen beiden Texten bestehen. Sie weisen den *Lübeck-Revaler Totentanz* eindeutig als die entscheidende Bearbeitungsgrundlage des Totentanzdruckes vom Jahre 1489 aus. Vergleicht man die einzelnen Kapitel der beiden Totentänze miteinander, so wird deutlich, wie eng der Bearbeiter der Inkunabel seiner Vorlage verbunden ist. Er schafft zwar ein sprachlich wie inhaltlich ganz eigenständiges Werk, doch in der Charakterisierung der einzelnen Stände, in der Darstellung eines eher selbstbewußten (Kaiser, König, Ritter), naiven (Kaiserin) oder devoten (Einsiedler) Auftretens, in der Wahl der Sprache und des Umgangstones, den der Tod den verschiedenen Ständen gegenüber anschlägt, in der Art der Vorwürfe und Erwar-

²³⁸ Was die Aufnahme des Reiters, des in herrschaftlichen Diensten stehenden Söldners, begünstigte, ob sie vielleicht durch die Figur des „Sergenten“ aus der *Danse macabre* angeregt ist oder auf stadtpolitische Erfahrungen zurückgeht, ist nicht zu entscheiden.

tungen, die er an sie heranträgt, steht der *Lübecker Totentanz von 1489* der Darstellung aus der Marienkirche sehr nahe. Er legt den dort mitgeteilten Text seinen eigenen Gedanken zugrunde, führt einzelne Aussagen, die ihm wichtig erscheinen, weiter aus, füllt sie mit anschaulichen Exempeln, Bibel- oder Väterziten und fügt neue Gedanken hinzu, immer in der Absicht, das Gesagte anschaulich, unterhaltsam und überzeugend zu gestalten. Einige Beispiele mögen dies belegen:

In der zweiten Einleitungsstrophe des Lübeck-Revaler Textes richtet der Tod folgende Worte an alle Menschen (V. 13-21):

„To dessem dansse rope ik alghemene
Pawes, keiser unde alle creatures,
Arme, ryke, grote unde klene.
Tredet vort, wente nu en helpt nen truren!
Men dencket wol in aller tyd,
Dat gy gude werke myt ju bringen
Unde juwer sunden werden quyd,
Went gy moten na myner pypen springen“.

Dieser Aufruf lautet im vierten Einleitungskapitel der Inkunabel (V. 117-124):

„Komet alle hêr, papen unde ôk gi leien,
Ik wil ju alle mit desser setzen ummemeien.
Nemande wil ik sparen dâran,
He si pape efte leie, bûr efte hoveman.
Komet hêr junk, olt, rike, arm, grôt unde klene,
Mit rechtem ernste ik ju altomalen mene.
Hebbe gi gude werke vorhengesant,
De komen ju to profite altohant“.

Hieran schließt sich in zehn Zeilen eine Paraphrase des Evangelientextes aus Mat. 24,43f. (Luk. 12,39) an, der in weiteren zehn Zeilen ausgedeutet wird. Diese zwanzig Verse, die auf den durch die Vorlage der Marienkirche inspirierten Text folgen, explizieren den dort in Vers 17-19 formulierten Aufruf und verleihen ihm über das Bibelzitat größeres Gewicht. Zugleich wird hier eine typische Bearbeitungsweise deutlich, die uns noch häufiger begegnen wird: Die Strophe des Lübeck-Revaler Textes erscheint in der umgearbeiteten Formulierung am Anfang der entsprechenden Texteinheit der Inkunabel und wird dann, wie etwa im vorliegenden Beispiel durch einen Evangelientext, eigenständig erweitert.

Die Worte des Todes an den P a p s t (V. 21-28) –

„Her pawes, du byst hogest nu,
Dantse wy voer, ik unde du!
Al hevestu in godes stede staen,
Een erdesch vader, ere unde werdicheit untfæen

Van al der werlt, du most my
 Volghen unde werden als ik sy.
 Dyn losent unde bindent dat was vast,
 Der hoecheit werstu nu een gast“

– erscheinen in der Inkunabel an unterschiedlichen Stellen. So entsprechen die Verse 115f. –

„Her pawes, du bist de hogeste nu up erden,
 Tret hêr, du môst mîn gelik werden“

– den Versen 21 und 26 des Lübeck–Revaler Textes, und die Verse 169-172, die den Anfang der eigentlichen Ansprache des Todes an den Papst bilden, lauten:

„Her pawes, du werest hôch geresen in state,
 Der hilgen cristenheit de hogeste prelate,
 Sunte Peters stede van Godes wegen gehalten up erden,
 De anderen prelaten di deneden unde glorificêrden“.

Vers 172 zeigt eine gewisse Nähe zu den Versen 24f. im *Lübeck–Revaler Totentanz*. In Vers 185 der Inkunabel wird schließlich auch noch der Gedanke aus Vers 27 der Vorlage aufgegriffen:

„Dîn losent unde bindent was hêl, vullenkomen unde gans“.

Der Kaiser sagt in Vers 49f. des lübisch–revalschen Textes:

„Koninge, vorsten unde heren
 Mosten my nigen unde eren“.

Und der Kaiser im Druck von 1489 greift den Gedanken auf (V. 201-203):

„Alle cristene koninge, hartigen unde greven
 Môsten sik alle to minem dênste geven
 Mit alle der mênheit, de under en sin beseten“.

Sehr eng ist die Beziehung zwischen beiden Texten hinsichtlich der Vorwürfe, die der Tod dem Kaiser entgegenhält:

Lübeck–Revaler Totentanz (V. 53-58):

„Du werst gekoren – wil dat vreden!
 To beschermen unde to behoden
 De hilgen kerken der kerstenheit
 Myt deme swerde der rechticheit.
 Men hovardie heft di vorblent,
 Du hefst di sulven nicht gekent“.

Lübecker Totentanz von 1489 (V. 211-222):

„Her keiser, du werest gekoren to einem heren,
 De cristenheit to vörstân unde to regeren
 Mit dem swerde der rechtverdicheit,
 To holden de hilgen kerken in eindrechticheit,
 Alle uncristen to hebben in hate,
 Se to vorvolgen, dat togeboret dinem state,
 Den tyrannen to sturen, de dâr sin vorbolgen,
 De de guden cristen so sere vorvolgen.
 Men dattu mochtest to hope leggen van golde einen schat,
 Dârup hefstu dîn herte gesat.
 Sus heft giricheit unde hovardie di vorblent,
 Dattu di sulven nicht hefst gekent“.

Auch diese Passage bietet ein gutes Beispiel für den Bearbeitungsvorgang: Die nach der Vorlage der Marienkirche formulierten Verse bilden den Textanfang des Kapitels in der Inkunabel. Zwar erscheinen die jeweils ersten vier Textzeilen auf den ersten Blick nahezu identisch, doch sind die im Quellentext mitgeteilten Gedanken völlig neu gestaltet worden. Die daran anschließenden Verse explizieren das allgemein gehaltene Bild vom Schwert der Gerechtigkeit, das die Kirche beschirmen sollte: Die Nichtchristen müssen verfolgt, die heidnischen Herrscher vertrieben werden. Dann folgt der im Lübeck-Revaler Text vorgegebene Gedanke, sein Hochmut habe den Kaiser so verblindet, daß er sich selbst nicht mehr gekannt habe.

Die Verse der Kaiserin aus dem *Lübeck-Revaler Totentanz* (V. 61-64) –

„Ick wet, my ment de doet!
 Was ick ny vorvert so grot!
 Ik mende, he si nicht al bi sinne,
 Bin ik doch junck unde ok eine keiserinne.
 Ik mende, ik hedde vele macht,
 Up em hebbe ik ny gedacht
 Ofte dat gement dede tegen mi.
 Och, lat mi noch leven, des bidde ik di“

– werden in der Inkunabel folgendermaßen aufgenommen (V. 233-238; 253):

„Och wo rechte wunderliken is mi to sinne!
 Al bin ik eine rike, eddele keiserinne,
 Nicht en kan ik hoger in state risen,
 Ok en kan sik nene grotterer vorstinne bewisen
 In alle desser helen cristenheit.
 To stervende bin ik noch nenerleie wîs bereit.
 [...]
 Och mochte ik dat afleven unde it sên“.

Die ersten sechs Zeilen der Inkunabel spiegeln das Bild wider, das die Kaiserin in der Kirchenmalerei von sich entwirft. Auch hier zeigen sich wörtliche Anklänge, doch wird deutlich, daß der Bearbeiter von 1489 die Anregungen seiner Vorlage zwar aufgreift, sie dann jedoch eigenständig und neu gestaltet. So führt er im Anschluß an die ersten Aussagen der Kaiserin den in der letzten Zeile der Vorlage formulierten Appell „Och, lat mi noch leven, des bidde ik di“ weiter aus: Die Kaiserin argumentiert nun, sie sei noch zu jung, um zu sterben. Dann bietet sie dem Tod die Morgengabe von fünfundzwanzigtausend Pfund, die ihr der Kaiser zur Hochzeit schenkte, als ‚Bestechungsgeld‘ an, und als Mutter schließlich bittet sie darum, das Aufwachsen ihrer Kinder miterleben zu dürfen. Es wird deutlich, daß der Verfasser des von Anfang an als Erbauungsbuch geplanten Totentanzdrucks hier den ihm zur Verfügung stehenden Raum zum einen dazu nutzt, ein facettenreicheres Bild von der Kaiserin zu entwerfen, der Gestalt mehr Leben zu geben, als dies in der Vorlage der Fall ist. Zum anderen zeigt er beispielhaft an der Kaiserin Denk- und Argumentationsweisen auf, mit denen die Menschen den Gedanken an den Tod, der ja immer auch die Vorstellung von der Rechtfertigung des eigenen Lebens impliziert, aus ihrem Denken verbannen und deshalb im Augenblick des Todes nicht bereit, d. h. im christlichen Sinne auch nicht vorbereitet sind zu sterben. Der letzte Vers, der der Kaiserin in den Mund gelegt wird, stimmt zwar inhaltlich nicht mit der Malerei überein, doch zeigt sich hier, daß der Bearbeiter von 1489 sich häufig auch in der Strukturierung seines Textes, hier also dem Appell, an seiner Vorlage orientiert²³⁹.

Dem K a r d i n a l werden im lübisches-revalschen Text folgende Worte in den Mund gelegt (V. 77-82):

„Ontfarme myner, here, salt schen,
Ik kan di niegensins entflen.
Se ik vore efte achter my,
Ik vole den dot my alle tyt by.
Wat mach de hoge staet my baten,
Den ik besat? ik mot en laten“.

Sie erscheinen in wörtlichen Anklängen am Anfang der Textpassage des Kardinals im *Lübecker Totentanz von 1489* in etwas geraffter Form (V. 279-82):

„Deus meus. Got vorbarme di over mi to desser stunt,
De dôt heft mîn herte sere vorwunt.

²³⁹ Daß dieser Appell auf den *Lübeck-Revaler Totentanz* zurückgeht, zeigt sich u. a. auch daran, daß in der Regel die Strophen im 1489er Text in eine Hinwendung des Menschen an Christus, Maria oder Gott münden. Die hier formulierte Aufforderung an den Tod fällt aus der Reihe und geht eindeutig auf die Vorlage zurück.

Al was ik geresen hôch in state,
Dat kumt mi altes nicht to bate“.

Hieran schließt sich dann in weiteren 18 Versen die Reflexion des Kardinals über sein Leben an: Zwar habe er einen hohen sozialen Status innegehabt, doch habe er die daran geknüpften Anforderungen nicht erfüllt und sein Leben nicht aufrichtig Gott geweiht. Er gibt damit das Beispiel des hohen geistlichen Würdenträgers, dem gesagt wird, daß ein Leben in Luxus und Reichtum einem Nachfolger Christi (der Kardinal wird an dem Leitbild der Apostel gemessen) nicht ansteht.

Die Verse des Königs aus dem *Lübeck-Revaler Totentanz* (V. 95f.) –

„Hertogen, rydder unde knechte
Dagen vor my durbar gerichte“

– klingen in den Versen 333f. der Inkunabel wieder an:

„Hertogen, ridders unde knechte môsten mi eren,
Wente ik gekoren bin to einem groten heren“.

Ein sehr schönes Beispiel dafür, wie der Bearbeiter des Totentanzes von 1489 den Text seiner Vorlage durch konkrete Bilder und Vorstellungen anschaulicher und lebendiger werden läßt, bieten die Worte, die der Tod an den König richtet. Sie lauten in der Kirchenmalerei (V. 101-107):

„Al dyne danken hestu geleyt
Na werliker herlicheyt.
Wat batet? Du most in den slik,
Werden geschapen myn gelik.
Recht gevent unde vorkeren
Hestu under dy laten reigeren,
Den armen niegene leed want!“

Der Bearbeiter von 1489 formuliert (V. 345-52):

„Here her konink hôch geboren unde rik,
Tredt hêr, du scalt werden mîn gelik.
Torneien, steken, danzen unde springen,
Vele nie vunde kondestu hîr vôrbringen,
De dâr sin gewest jegen dat gebot Godes des heren.
De under di weren gesat to regeren,
Se hebben mit di ere kleding, guden sede unde recht vorkeret
Unde sus van di nie sunde unde vele unplicht geleret“.

Die Verse 103/104 der Malerei treten in der Inkunabel an den Textanfang. Dann wird das Streben des Königs „na werliker herlicheyt“ breit ausgemalt: „Torneien, steken, danzen unde springen“. Es schließt sich die in der Vorlage vorgegebene

Kritik, der König habe die schlechte Regierungsführung der ihm untergebenen Herrscher geduldet, ja sogar gefördert, an. In weiteren acht Versen werden dann im Totentanz von 1489 Amt und Verpflichtungen des Königs zum Schutze seiner Untertanen breit ausgeführt; ein Ansatz, der im letzten Vers der Kirchenmalerei bereits anklingt, in der Inkunabel dann mit ganz konkreten Forderungen und Anklagen gefüllt wird. Als weiteres Beispiel²⁴⁰ für die enge Beziehung zwischen dem *Lübeck-Revaler Totentanz* und dem *Lübecker Totentanz von 1489* seien die Worte angeführt, die der Tod an den Bürgermeister richtet:

Lübeck-Revaler Totentanz (V. 229-235):

„Grot Ion schaltu entfan.
Vor din arbeit, dat du hefst ghedan,
Wil di God dusentvult belonen
Unde in deme ewighen levende kronen!
Mer dine bedrechlicheit darmede
Mochte di bringen in groten unvrede.
Wultu umme dine sunde ruwich sin!“.

Lübecker Totentanz von 1489 (V. 711-718):

„Her borgermêster, de sorge unde ôk dat arbeit,
Dattu hefst gehat vor de borger unde mênheit,
Unde hefstu de sake vlitich overgedacht
Unde nicht de personen efte gelt geacht
Unde hefst den riken gerichtet so den armen,
So wil sik Got diner wol erbarmen
Unde wil dîn arbeit hôchliken belonen,
Men dine missedât en wert he ôk nicht schonen“.

Auch hier werden die in der Vorlage vorgegebenen Gedanken und Argumentationsweisen aufgegriffen, umgestaltet und in den noch folgenden 14 Versen weiter konkretisiert, indem die Pflichten eines Bürgermeisters ebenso wie ein möglicher Amtsmissbrauch deutlich benannt werden.

Ebenfalls große Nähe in der Darstellung der Person und der an sie herangetragenen Vorwürfe zeigt sich bei der Figur des Arztes (*Lübeck-Revaler Totentanz* V. 238 = *Lübecker Totentanz von 1489* V. 739; *Lübeck-Revaler Totentanz* V. 245ff. entspricht im *Lübecker Totentanz von 1489* V. 766ff.) und der des Wucherers bzw. des Bürgers²⁴¹.

Die Verse der Kaufmanns aus der Kirchenmalerei (V. 285-292) –

²⁴⁰ Die Verse von Bischof, Herzog, Abt, Kreuzritter und Kartäuser aus der Marienkirche sind nicht erhalten und können deshalb nicht zu einem Textvergleich herangezogen werden.

²⁴¹ Vgl. dazu die als Zitat angeführten Textbelege auf S. 215 dieser Arbeit.

„It is mi verne, bereit to sin.
 Na gude hebbe ik gehat pin
 To lande unde tor see,
 Dor wind, regen unde snee;
 Nin reise wart mi so swar.
 Mine rekenscop is nicht klar;
 Hadde ik mine rekenscop ghedan,
 So mochte ik vrolik mede ghan“

– regten den Bearbeiter von 1489 zu einer ausführlicheren Ausgestaltung der Kaufmannsfigur an (V. 967-970):

„Ik hebbe gereiset to water unde ôk to lande
 Umme mine kopenschop und eventûr mannigerhande.
 Nu êrsten wolde ik beginnen to wanderen
 Ostwert, sûtwert, in Engelant unde ôk in Vlanderen“.

Es folgen weitere acht Verse, in denen der Kaufmann resümiert, daß sein ganzes Leben auf Gelderwerb ausgerichtet war. Dann heißt es (V. 979-982):

„De dôt de jaget mi mit groter jacht,
 Up en hadde ik noch nicht gedacht.
 Ik mênde, he scholde mi hebben lange gesparet,
 Dat ik mine rekenschop bet hadde geklaret“.

Auch hier wird ganz deutlich, daß der Text der Inkunabel durch die Vorlage der Kirchenmalerei inspiriert ist: Der Kaufmann hat – üblicherweise – Rechnungen ausstehen; er wünschte sich eine Frist, die Zahlungen zu begleichen, um – im übertragenen Sinne – vor Gott Rechenschaft über ein gelungenes Leben ablegen zu können.

Selbst die Figur der Nonne, die, wie bereits erwähnt, an die Stelle des Küsters tritt, zeigt in der Darstellung der Person Ähnlichkeiten mit der Vorlage. So sagt der Küster im lübisch-revalschen Text (V. 301-304):

„Ach, dot, mot it sin gedan,
 Nu ik erst to denen began?
 In miner kosterie mende ik klar
 Noch hogher to komen vorwar“.

Und auch die Nonne des *Lübecker Totentanzes von 1489* hoffte, noch weiterzukommen (V. 1017-1020):

„Eia, help Maria, mi is ovel to mode!
 Schal ik alrede sterven, dat do ik node.
 Ik hadde gehopet noch mêr to leren,
 Wo ik scholde denen Gode minem heren“.

In Vers 325ff. des *Lübeck-Revaler Totentanzes* spricht der Tod alle Handwerker an:

„Gi amteslude alghemeine
Achten vele dinges kleine,
Dat gi einen anderen bedreghen
Unde vaken darinne leghen“.

Der *Lübecker Totentanz von 1489* übernimmt nicht allein diese für den Handwerksstand typischen Vorwürfe (V. 1085f.) –

„Din ampt hefstu gearbeit mit lösheit, al schön vor ogen,
Binnen feil, dâr mannich mede wert bedrogen“

– viel interessanter ist, daß er sich dazu anregen läßt, eine Aufzählung 98 verschiedener Handwerksberufe anzuführen, um nun auch tatsächlich alle „amteslude alghemeine“ anzusprechen.

Übereinstimmungen in der Bewertung und Darstellung zeigen sich schließlich auch noch bei der Figur des *Bauer*n. So lauten die Worte des Todes zum Bauern im *Lübeck-Revaler Totentanz* (V. 357-363):

„Grot arbeit hefstu ghedan.
God wil di nicht vorsman
Mit dinem arbeide unde not.
It is recht, ik segge di blot,
God wilt di betalen
In sinen oversten salen.
Vruchte nicht en twink“.

Ähnlich klingt es im *Lübecker Totentanz von 1489* (V. 1191-1193):

„Dat du sterven schalt, des gif di man tovrede.
Cristus, de vor di den dôt heft geleden,
De wil di nu sunderliken lonen vor dîn arbeit“.

Eine tabellarische Aufstellung mag einen Gesamtüberblick über die aufgezeigten und weitere Übereinstimmungen bzw. Anklänge zwischen dem *Lübeck-Revaler Totentanz* und dem *Lübecker Totentanz von 1489* geben²⁴²:

Figur	Lübeck-Reval		Lübeck 1489
Tod an alle	V. 13-19	=	117-124
Tod zum Papst	V. 21	=	115

²⁴² Das Gleichheitszeichen kennzeichnet nicht allein wörtliche Übereinstimmungen, sondern umfaßt die im Vorangegangenen dargestellten Parallelen und Anklänge in der Kennzeichnung und Auffassung der Figuren; es ist in der Bedeutung von ‚entspricht‘ aufzufassen.

	V. 26/31	=	116
	V. 27	=	185
	V. 30	=	147/169
Papst	V. 33f.	=	155-159
	V. 35	=	151-154
Kaiser	V. 45f.	=	189-191
	V. 49-50	=	201f.
Tod zum Kaiser	V. 53-58	=	211-222
Kaiserin	V. 63f.	=	233f.
Kardinal	V. 77	=	279
	V. 81	=	281f.
Tod zum Kardinal	V. 85f.	=	290f.
König	V. 95f.	=	332f.
Tod zum König	V. 101-107	=	345-352
Edelmann / Ritter	V. 193f.	=	605ff.
Tod zum Edelmann	V. 197f.	=	626-629
Chorherr	V. 206f.	=	650f.
Tod zum Bürgermeister	V. 229-235	=	711-718
Arzt	V. 238-243	=	735-742
Tod zum Arzt	V. 245-251	=	768-772
Wucherer	V. 255-258	=	872f., 880f.
Kaufmann	V. 286f.	=	967f.
	V. 285	=	979f.
	V. 290-292	=	981f.
Tod zum Kaufmann	V. 293-298	=	1010-1016
	V. 299	=	997-1009
Küster / Nonne	V. 301-305	=	1017-1021
Tod zum Handwerker	V. 325	=	1087-1100
Einsiedler	V. 336	=	844
	V. 332-340	=	831-852
Tod zum Einsiedler	V. 341-344	=	853-855
	V. 342	=	868
Bauer	V. 350-355	=	1165-1176
Tod zum Bauern	V. 357-364	=	1191-1193
Jüngling	V. 365	=	793-797
Tod zum Jüngling	V. 373	=	818
	V. 374	=	817
	V. 375f.	=	815f.
Jungfrau	V. 382	=	1311

3.) Ein weiteres Merkmal, das die Kirchenmalerei von 1463 als Vorlage des Totentanzdrucks von 1489 ausweist, bilden die Textanfänge einiger Figuren. Sie setzen eine Aufforderung zum Tanz seitens des Todes voraus, die jedoch in der

Inkunabel nicht vorkommt. Der lübisch-revalsche Text ist, wie bereits erwähnt, so strukturiert, daß zunächst der sterbende Mensch acht Verse spricht. Es antwortet der Tod in sieben Versen, mit dem letzten Vers wendet er sich mit der Aufforderung zum Tanz an die nachfolgende Figur. Der Totentanz von 1489 übernimmt zwar die Reihenfolge, zuerst den Menschen, dann den Tod sprechen zu lassen, doch verzichtet er, wohl aus drucktechnischen Gründen, auf den den Reigen verbindenden Aufforderungsvers des Todes. Denn in der Inkunabel stehen sich auf je einer Verso- und einer Recto-Seite die einzelnen Tanzpaare, Ständevertreter und Tod, gegenüber. Die Blickrichtung der dargestellten Figuren weist zueinander (d. h. in Richtung Buchmitte). Von dieser Konzeption her würde eine Aufforderung des Todes an den nachfolgenden Tanzpartner, wie sie in der durchgehenden Reigendarstellung der Marienkirche durchaus sinnvoll ist, wo die einzelnen Todesgestalten mit jeder Hand einen Ständevertreter ergreifen, in der Buchfassung gewissermaßen an die falsche Figur gerichtet; die richtige erscheint erst auf dem umseitigen Blatt und schaut auf eine neue, anders als die vorangegangene gestaltete Todesfigur, die ihr dort gegenübersteht. Da also dem Auftreten der Ständerepräsentanten keine Aufforderung seitens des Todes vorangeht, leitet der Verfasser des Totentanzes von 1489 die Texte der auftretenden Menschen mit verschiedenen Wahrnehmungen und Beobachtungen der einzelnen Figuren ein, aus denen diese schlußfolgern, daß sie sterben müssen. Beispielhaft für diese z. T. sehr humorvoll gestalteten und die Dargestellten bereits charakterisierenden Einleitungen seien angeführt:

V. 323-326, der König:

„Alle de arsten, de dâr sin in unsem rike,
De schal men vorboden algelike,
De dâr sin geleret in der kunst der medicinen,
Wente de dôt beginnet mi sere to pinen“.

V. 363-66, der Bischof:

„Pax domini nostri unde sine grote barmherticheit
De si mi nu unde to allen tiden bereit,
Wente also mit dunket bi breklicheit miner naturen,
So en wil mîn levent nicht lange duren“.

V. 407f., der Herzog:

„Helpet gi hilgen dre koninge, wo kome ik in desse nô!
Ik vruchte, dat mi alrede eschet de dôt“.

V. 497, der Gottesritter:

„Help Maria, wo selsen is mi jummer geworden!“

V. 597, der Ritter:

„Help ridder sunte Jurgen, minem herten is gans bange“.

V. 735f., der Arzt:

„Se ik mîn water rechte an,
So is mine kunst altomalen gedân“.

V. 1061f., der Handwerker:

„Help Got unde de hilge man sunte Loie!
In dem pinxten scholde ik scheten na dem papagoie“.

V. 1257f., der Reiter:

„Wol umme, wol hêr, wat wil hîr werden?
Ik kan nicht riden noch gân up der erden“.

Ähnlich sind noch V. 189f. (der Kaiser), V. 233 (die Kaiserin)²⁴³, V. 279 (der Kardinal), V. 449 (der Abt), V. 551f. (der Mönch), V. 645f. (der Chorherr), V. 783-787 (der Junker), V. 1103-1105 (der Werkmeister), V. 1301-1306 (die Jungfrau), 1359f. (der Handwerksgeselle).

Es treten nun jedoch einige Fälle auf, in denen der Text der auftretenden Ständevertreter eine vorangegangene, tatsächlich aber nicht mitgeteilte Aufforderung seitens des Todes voraussetzt. So beginnt der *Student* (V. 921): „Non, non expectate, beide wat, it is noch nein tît“. Der Text des *Bauern* (V. 1165) wird eingeleitet: „Nên twâr, wo scolde ik so alrede sterven“, und die *Begine* (V. 1209) setzt ein: „Och dôt, schone miner noch umme Jesus willen“. Die ersten Worte der *Amme* (V. 1409) schließlich lauten: „Ach Got, wat schal ik seggen to dessen stucken“. Es ist deutlich, daß hier ein Vorlagentext anzusetzen ist, in dem der Tod eine Aufforderung an die sterbenden Menschen ausspricht, auf die diese dann, wie im *Lübeck-Revaler Totentanz*, reagieren.

Die angeführten Merkmale belegen also, daß die Totentanzmalerei aus dem Jahre 1463 von dem Bearbeiter des Totentanzdrucks *Des dodes dantz* als Grundlage seiner Dichtung herangezogen worden ist. Übereinstimmungen in der Gesamtkonzeption (Auswahl und Anordnung der Stände, Reihenfolge: Mensch / Tod) wie auch v. a. in der Auffassung und Darstellung der verschiedenen Ständerepräsentanten bezeugen dies augenfällig. Aus dem dargelegten Verhältnis von Vorlage und Druck läßt sich die Verfahrensweise des Bearbeiters von 1489 ablesen: Der Quellentext wurde nicht einfach abgeschrieben (wörtliche Passagen finden sich selten), sondern, dem veränderten Medium des Buchdrucks und den darin begründeten Möglichkeiten einer breiteren Darstellung gemäß, neu gestaltet; und zwar auf der Grundlage theologischer und homiletischer Kenntnisse, ausgerichtet nach den didaktisch-paränetischen Intentionen des Verfassers.

²⁴³ Vgl. dazu die angeführten Verse aus dem Text der Kaiserin auf S. 219 dieser Arbeit.

Ist nun also die Totentanzmalerei aus der Lübecker Marienkirche als der grundlegende Quellentext des Totentanzdruckes vom Jahre 1489 nachgewiesen, bleibt noch zu klären, in welcher Form, ob als Abschrift oder als gedrucktes Werk, sie dem Bearbeiter der Inkunabel vorgelegen hat. Grundsätzlich ist es denkbar, daß der Verfasser des Totentanzes von 1489 mit einer handschriftlich angefertigten Kopie des zu dem Kirchengemälde gehörenden Textes gearbeitet hat. Es besteht aber auch die Möglichkeit, daß ihm eine gedruckte Version des Totentanzes aus der Marienkirche oder einer sehr nah daran orientierten Edition zur Verfügung gestanden hat. Daß der Inkunabel von 1489 bereits ein Totentanzdruck vorgegangen sein muß, läßt sich aus dem verwendeten Holzschnittmaterial rekonstruieren. Und daß dieser wohl erste Lübecker Totentanzdruck nicht, wie Seelmann angenommen hatte, mit der 1520 erschienenen Totentanzausgabe identisch war, läßt sich ebenso erschließen.

Zunächst einmal ist festzustellen, daß die Illustrationen im Druck von 1489 bereits leichte Verschleißerscheinungen aufweisen, die darauf schließen lassen, daß die Druckstöcke nicht mehr ganz neu, sondern schon einmal benutzt worden waren. Dies zeigt sich beispielsweise an dem Holzschnitt, auf dem der Tod mit Sense abgebildet ist. Diesem fehlt in allen Abbildungen ein kleiner Teil der unteren Rahmenleiste; dies gilt wohl auch für die pfeiltragende Todesgestalt und den Totengräber-Tod. Bei der Darstellung des Papstes fehlt in der oberen Leiste ein schmales Stück; ähnlich verhält es sich wohl bei den Holzschnitten für den Jüngling, den Studenten, die Begine und den Reiter; die Darstellung des Mönches ist am unteren Rand beschädigt²⁴⁴.

Weiterhin treten, verglichen mit der Malerei, im Lübecker Druck von 1489 fünf neue Figuren auf: der Werkmeister, die Begine, der Reiter, der Handwerksgeselle und die Nonne. Zwei dieser Ständevertreter erhalten keine eigene Holzschnittillustration: Der Werkmeister wird mit der Darstellung des Bürgers abgebildet, der Handwerksgeselle erhält den Holzschnitt, der auch schon den Jüngling vorgestellt hatte.

Geht man davon aus, daß für den ersten Druck alle für die Darstellung der Ständerepräsentanten notwendigen Illustrationen angefertigt worden sind, erhält man ein Holzschnittinventar, das auf die Figurenreihe des *Lübeck-Revaler Totentanzes* zugeschnitten ist, möglicherweise auch schon Begine und Reiter, nicht aber die weiteren Figuren von 1489 enthalten hat. Der Totentanz von 1520 führt gegenüber der Inkunabel noch drei weitere Ständerepräsentanten in den Todesreigen ein, und zwar den Kirchherrn, den Offizial und den Narren. Hätte, wie Seelmann

²⁴⁴ Grundsätzlich ist anzumerken, daß es in manchen Fällen schwierig ist, die fehlenden Stücke in den Rahmenleisten eindeutig als Beschädigungen nachzuweisen, da einfach die Möglichkeit besteht, daß durch die enge Anordnung von Holzschnitt und Text oder einfach aufgrund fehlender Druckerschwärze manche Teile der Holzschnitte nicht im Druck erscheinen, obwohl sie durchaus vorhanden waren. Zur Absicherung der angeführten Argumentation habe ich bei der Überprüfung der Holzschnitte auch die Totentanzdrucke von 1496 und 1520 zum Vergleich herangezogen.

annah, die Ständereihe von 1520 dem ersten Druck und seinen Illustrationen zugrundegelegen, müßten Druckstöcke für diese drei Figuren vorhanden sein. Dies ist jedoch nicht der Fall. Der Kirchherr erhält eine Kreuzigungsszene als Illustration, vom Offizial wird nur der Text mitgeteilt, und der Narr wird mit einem Narrenschiff-Holzschnitt abgebildet²⁴⁵. Grundsätzlich besteht natürlich die Möglichkeit, daß ausgerechnet die Druckstöcke der für die Darstellung der neu hinzugekommenen Ständevertreter notwendigen Holzschnitte bis 1520 verlorengegangen sind, doch ist dies mehr als unwahrscheinlich.

Die vorgetragenen Befunde zum Holzschnittinventar der Lübecker Drucke allein reichen sicherlich nicht aus, um die Existenz eines nicht überlieferten, nach Seelmann auf ca. 1487 anzusetzenden Totentanzdruckes sicherzustellen. Jedoch in Korrelation gesetzt zu den aufgezeigten strukturellen und inhaltlichen Beziehungen zwischen dem *Lübeck-Revaler Totentanz* und der Druckfassung vom Jahre 1489, stützt die anhand der Holzschnitte geführte Argumentation die dazu eruierten Überlieferungsverhältnisse. Die ermittelten Fakten erlauben folgenden Schluß: Ein mit demselben Holzschnittmaterial angefertigter Totentanzdruck ist wahrscheinlich vor der überlieferten Inkunabel von 1489 anzusetzen. Dieser vermutlich erste gedruckte Lübecker Totentanz ist, vom erhaltenen Holzschnittinventar her zu schließen, weitestgehend mit der Ständereihe der Kirchenmalerei identisch; eventuell war bereits eine Erweiterung um die Figuren Begine und Reiter vorgenommen worden. Die engen gestalterischen, verbalen und v. a. inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen dem *Lübeck-Revaler Totentanz* und der Inkunabel aus dem Jahre 1489 machen es wahrscheinlich, daß der erste Lübecker Totentanzdruck eine Reproduktion der Kirchenmalerei repräsentiert hat. Diese These erhält auch durch die Tatsache Unterstützung, daß die Anregung durch ein berühmtes Wandgemälde und das Bemühen um seine getreue Wiedergabe für die Entstehung der ersten Buchtotentänze naheliegend war, wie das Beispiel der Pariser *Danse macabre* eindrucksvoll bezeugt²⁴⁶. Und auch die handschriftlich und gedruckt überlieferten Buchversionen des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* sind mit großer Wahrscheinlichkeit durch das Großbaseler Totentanzgemälde inspiriert²⁴⁷.

Der *Dodentanz*-Druck von 1520 bildet einen tatsächlich wohl erst in jenem Jahre angefertigten Auszug aus der Inkunabel von 1489, nicht aber eine vormalige Totentanzversion. Um diese Aussage weiter zu stützen, wird im folgenden das Verhältnis zwischen den Lübecker Totentanzdrucken von 1489 und 1520 untersucht.

²⁴⁵ Vgl. dazu auch Anm. 212, S. 208 dieser Arbeit, wo ich ausführlicher auf diese Holzschnitte eingehe.

²⁴⁶ Vgl. dazu Pkt. IV.1: „Die Pariser Danse macabre“.

²⁴⁷ Vgl. dazu Pkt. IV.2: „Der Großbaseler Totentanz und die oberdeutsche Texttradition“.

IV.5.4.2 *Das Überlieferungsverhältnis zwischen den gedruckten Lübecker Totentänzen von 1489 und 1520*

Mit 424 Versen erreicht der im Jahre 1520 edierte Druck *Dodendantz* etwa ein Viertel des Textumfangs der 1686 Verse umfassenden Inkunabel *Des dodes dantz* von 1489. Etwa zwei Drittel des Verstoffes von 1520 gehen auf die Vorlage zurück; sie sind teils wörtlich, teils in sehr ähnlichen Formulierungen in beiden Texten überliefert. Als Beispiel für die Übereinstimmungen und Anklänge zwischen beiden Texten seien einige Passagen angeführt.

Wörtliche Übereinstimmungen über mehrere Verse hin treten u. a. bei der Figur des Papstes, der Kaiserin, des Königs, des Ritters, des Klausners, der Nonne und der Jungfrau auf. Die Strophen der Kaiserin, des Klausners und der Nonne werden sogar als ganze aus dem Druck von 1489 übernommen. So lauten die letzten sieben Verse des *Einsiedlers* der Inkunabel (V. 846-852):

„In arbeide unde armode hebbe ik mîn levent to einem ende gebracht.
Des wes, here, andechtich nu in desser miner lesten stunt,
De du jammerliken unde sere umme minen willen wordest vorwunt.
O here erlose mi, alse du dedest den hilgen Heliam,
Unde alse du entwidedest den guden konink Ezechiam!
Nim mi, here, üt dessem elende;
Mine sele bevele ik in dine hende“.

Der Klausner im Totentanz von 1520 spricht (V. 219-224):

„O Here, dencke myner in desser stunt,
De du umme my byst jemmerliken vorwunt,
Erlöse my, so du dedest den hilgen Heliam
Unde den guden konnyck Ezechiam!
Nym my, Here, uth dessem elende,
Myne sele bevele ick in dyne hende!“

Die einleitenden Verse der Nonne lauten 1489 (V. 1017-2022):

„Eia, help Maria, mi is ovel to mode!
Schal ik alrede sterven, dat do ik node.
Ik hadde gehopet noch mêr to leren,
Wo ik scholde denen Gode minem heren,
Dem ik mine sele hebbe vortruwet gans,
Up dat ik mochte entvagen der junkvrowen kranz“.

Im Druck von 1520 spricht die Nonne (V. 243-249):

„Eya, help Maria, my is ovel to mode!
Schal ik alrede sterven, dat do ik node.
Ick hadde ghehopet noch meer to leren,

Wo ick scholde denen Gode, mynem heren,
 Deme ik myne sele hebbe vortruwet gantz,
 Unde also mochte erlangen der junckfrouwen krantz“.

In der Regel werden aus dem Druck von 1489 nur einzelne Zeilen und Verspaare übernommen und zu neuen Strophen umgearbeitet. So enthält beispielsweise der Text des Bürgermeisters in der Inkunabel folgende Verse (V. 698-700; V. 707):

„Mi dunket, de dôt wil mi nemen van hinne.
 Ik hadde hopet, he scholde mi noch welke tît sparen,
 Dat ik mîn dink bet mochte klaren
 [...]
 De mênheit kan miner noch gans ovel entberen“.

Im Totentanz von 1520 sagt der Bürgermeister (V. 231-236):

„Ach God, wo schal ick dyt vorstaen?
 De doet tastet my ernstlyk an.
 Ick meende, ick scholde noch werden gesparet,
 Dat vele saken noch werden gheklaret.
 De borgers konen my nicht wol entberen.
 Id is gud by tyden sterven leren“.

Diese Strophe belegt recht deutlich die Bearbeitungsweise des Verfassers von 1520. Die beiden einleitenden Verse und der Schluß sind eigenständig in Anlehnung an die Vorlage gestaltet, und drei Verse werden fast wörtlich übernommen.

Der Text des Studenten im Totentanz von 1489 lautet (V. 921-938):

„Non non expectate, beide wat, it is noch nein tît.
 Ik hebbe studeret mit grotom vlît;
 Dâr en wolde ik nein gelt ane sparen,
 Up dat ik vor einen gelêrden man mochte varen.
 In den seven vrien kunsten plach ik jo to wunderen,
 Unde ik hebbe geleret eine islike bisunderen.
 Vaken hebbe ik gekregen scharpe correxien,
 So wan ik jo plach to vorsumen de lexien.
 Up der bursen sat ik tavende wat to lange,
 Wi drunken scharpe, dârvan is mi so bange,
 In dem hovede unde ôk in dem magen.
 Schal ik alrede sterven in minen jungen dagen,
 Dat do ik nicht gerne unde gans node.
 Ach mochte ik appelleren mit dem dode,
 Dat desse sake worde vele jâr vorlenget,
 De mit mit so ernstliken is betenget.

Ach leider nein, dat is impossibile,
Wente mi is in alle minen ledematen we“.

Die dem Studenten zugedachte Strophe im Druck aus dem Jahre 1520 ist aus verschiedenen Versen und Verspaaren, die in der Vorlage nicht direkt aufeinander folgen, zusammengesetzt worden (V. 921f. = V. 339f.; V. 927f. = 341f.; V. 934/938 = V. 343; V. 937 = V. 344). Im Totentanz von 1520 argumentiert der Student mit folgenden Worten (V. 339 - 344):

„Non, non, expectate! yd is noch neen tyd.
Ik hebbe studeret myt grotem flyd,
Vaken hebbe ik ghekregeen scharpe correccien,
So wan ik jo vorsumede de leccien.
Mochte ick appelleren! – de doth deyth my wee –
Ach leyder neen, dat is impossibile“.

Auch die Zusammenstellung dieser Strophe läßt sehr deutlich die Verfahrensweise des Bearbeiters von 1520 erkennen; er greift einige Verse zur eindeutigen Charakterisierung der Figur heraus und fügt sie zu einer einigermaßen verständlichen bzw. sinnvollen Einheit zusammen. Daß, wie Seelmann angenommen hatte, der Text von 1520 die Vorlage bilde, wird aufgrund dieser deutlich nachvollziehbaren Texterstellung vollends unwahrscheinlich. Vergleicht man diese beiden oder auch andere Strophen der beiden gedruckten Lübecker Totentänze, ihren Aufbau, die Darstellung der Figuren und die vorgetragene Argumentation, zeigt sich eindeutig, daß der Text von 1489 eine in sich geschlossene, logische Einheit bildet. Demgegenüber wirken die Strophen des Totentanzdruckes von 1520 häufig etwas holperig, zeigen Gedankensprünge und bleiben oberflächlich, wie etwa bei der Figur des Studenten deutlich wird. Dieser Sachverhalt läßt sich m. E. darauf zurückführen, daß die meisten Strophen eben tatsächlich aus größeren Text- und Denkeinheiten herausgetrennt und neu zusammengefügt worden sind. Zur weiteren Veranschaulichung dieser Aussage seien noch die Verse des Bauern und des Reiters angeführt.

Lübecker Totentanz von 1489 (V. 1165-1178), der Bauer:

„Nên twâr, wo scolde ik so alrede sterven,
Ik wil noch anders to werke gân mit den gerwen,
Wan ik leven mochte wente in de arne,
Mîn wîf heft ôk noch wol veftein stucke garne,
Dat heft se sulven allene gespunnen;
Ik hebbe ôk twintich voder hauwes gewonnen.
Alsus wil ik mi ernerren unde komen wøl to vorn.
Ok hebbe ik geseiet wol xviii scheppel korn,
Dat mach ik al na der tît laten meien,
Unde denne up dat nie echter weddertoseien.

Nicht ein schite mochte mi schaden, mochte ik leven,
 Ok wolde ik minem junkheren alle sine pacht wol geven.
 Wan he up mi is tornich umme welke sake,
 Wo draden ik denne vort sinen willen make“.

Lübecker Totentanz von 1520 (V. 351-356):

„Neyntwar, wo scholde ik so alrede sterven!
 Ick wyl noch bynden mannyghe gerwen,
 Mochte ik leven wente in de arne,
 Myn wyff heft ock vesteyn stucke garne.
 Nicht ein schyte schadet my, mochte ik leven,
 Ok wolde ik minem junkere de pacht wol geven“.

Auch hier werden verschiedene Verspartien aus der Vorlage herausgezogen und im letzten Vers einzelne Gedanken aufgegriffen.

Lübecker Totentanz von 1489 (V. 1257, V. 1270-1274), der Reiter:

„Wol umme, wol hêr, wat wil hîr werden?
 [...]
 Ach unde we, de dôt let mi nene tît!
 He kumt jagende, efte he hebbe den schrul,
 He maket mi rasende, sinnelôs unde alderdinges dul.
 Nicht lange wil he mit mi oversên,
 He wil mi ein vel rucken, ôk dunket mi, he wil mi de hût aftên“.

Lübecker Totentanz von 1520 (V. 363-368):

„Wol umme, wol heer myt lichten synnen!
 De nicht en waget, de kan nicht wynnen.
 De doth maket my half den schrul,
 My duncket, he is alder dynghe dul,
 He beginnet my hir unde dar to plûcken.
 He menet my vorwar eyn fel to rûcken“.

Auch in dieser Strophe wird deutlich, daß der Druck von 1489 die Vorlage des späteren Totentanzes von 1520 bildet. Das in sich stimmige Bild, daß der Tod (der im Holzschnitt auf einem Löwen reitend und dabei ein Schwert schwingend dargestellt ist) herangejagt kommt und den Reiter verrückt macht, wird im Druck von 1520 entstellt: Daß der Tod den Reiter in Mißstimmung bringt, mag noch angehen, aber daß der Tod nun ‚dul‘ (töricht, unvernünftig) sein soll, paßt nicht ganz.

Ein ähnlicher Fall liegt auch bei den Versen des Todes an den Junker vor. Im *Lübecker Totentanz von 1489* setzt der Tod ein (V. 807-810; V. 815f.):

„Junkher, du môst mede sunder jennigerhande schimpen,
 De wegge is upgegetten wente an den timpen.“

Dat schaltu in solker wise vorstân:
 Dîn levent heft einen ende unde is vorgân
 [...]
 Ein junkman schal bi tiden leren
 To denen Gode sinem heren“.

Im Druck von 1520 heißt es (V. 261-266):

„Juncker, wo rechte fromde is dy by my,
 Unde byn doch nu so na by dy,
 Dat schaltu recht also vorstan:
 Dyn levent is nu tho deme ende ghan.
 Hefstu wol ghedenet Gode, dynem heren,
 So kumpstu nu tho groten eren“.

Hier ersetzt der Bearbeiter von 1520 das Sprichwort aus der Vorlage durch eine eigenständige Formulierung, die – im Rahmen eines Totentanzes – eigentlich keiner weiteren Erklärung bedürfte, doch läßt er nun die erläuternden Verse aus dem Druck von 1489 folgen.

Über diese exemplarisch angeführten Übereinstimmungen hinaus lassen sich ähnlich strukturierte Anklänge und Umgestaltungen auch für die nachfolgenden Figuren belegen: Kardinal, Bischof, Abt, König, Deutschordensritter, Arzt, Kaufmann, Handwerker, Jungfrau, Bürger und Begine sowie beim Text des Todes zum Papst, zum Mönch, zum Kaufmann, zum Kaiser, zum Chorherrn, zum Klausner, zum Bürgermeister, zum Handwerker, zum Studenten und zur Begine. Kaum Übereinstimmungen finden sich bei den Figuren Kaiser, Herzog, Chorherr, Pfarrer, Mönch, Offizial, Junker, Narr, Handwerksgeselle und Amme sowie bei den Worten des Todes zur Kaiserin, zum Herzog, zum Abt, zum Deutschordensritter, zum Ritter, zum Narren, zum Handwerksgesellen und zur Amme.

Über das soeben aufgezeigte verbal-inhaltliche Abhängigkeitsverhältnis hinaus belegt ein weiteres strukturelles Merkmal, daß die Inkunabel *Des dodes dantz* dem Totentanzdruck von 1520 als Vorlage gedient hat. In dem späteren Druck aus dem Jahre 1520 ist der Aufbau des Dialogs zwischen Mensch und Tod, verglichen mit dem Aufbau der Inkunabel, die hierin dem *Lübeck-Revaler Totentanz* folgt, verändert: Es spricht nun zuerst der Tod, dann der Mensch. In zwei Fällen jedoch setzen die Eingangsverse des Todes die Rede der sterbenden Menschen voraus, die zwar in der Vorlage gehalten worden ist, im Text von 1520 aber erst noch folgen muß. So sagt der Tod als Einleitung zu der Auseinandersetzung mit der Kaiserin (V. 81f.):

„Ja, keyserynne, dat is dat olde leet,
 Se spreken alle: Ick byn noch nicht bereyt“.

Diesen Aufschub hatte sich die Kaiserin im *Lübecker Totentanz von 1489* vom Tode erbeten, im Druck von 1520 folgt ihr Widerspruch gegenüber dem Tod

später, d. h. nach der Logik des 1520 dargebotenen Textes kann der Tod eigentlich gar nicht – wie er es aber tut – auf einen Einwand der Kaiserin reagieren, denn diese hat zu diesem Zeitpunkt überhaupt noch nicht gesprochen. Den Chorcherrn spricht der Tod wie folgt an (V. 153f.):

„Her domhere, proficiat, bona dies!
Wordestu vorgetten, dat were wat nyes!“

Es sind dieses die aus der Inkunabel entlehnten Verse 669f., die dort den Anfangstext des Todes bilden, nachdem der Chorcherr in V. 664 gesagt hatte, er hoffe, der Tod werde noch etwas Nachsicht mit ihm haben. Im Totentanz von 1520 geht dieser Vers jedoch der Anrede des Todes nicht voraus.

Die angeführten Textbeispiele mögen genügen, um zu belegen, daß die Totentanzinkunabel von 1489 dem nachfolgenden Druck aus dem Jahre 1520 als Vorlage gedient hat und nicht umgekehrt. Der *Dødedantz* von 1520 bildet einen Auszug aus dem Totentanztext von 1489. Der Bearbeiter des Druckes von 1520 hat seine nicht allein von der Anzahl der Verse her umfangreichere, sondern auch in den einzelnen Formulierungen z. T. sehr viel weitschweifigere Vorlage in den meisten Fällen gekürzt, indem er Füllwörter, Erläuterungen oder einzelne Aufzählungsglieder ausfallen läßt. Die Übereinstimmungen oder zumindest sehr ähnlich formulierten Textstellen stammen nicht aus den ausgesprochen narrativen Passagen des Lübecker Druckes von 1489, sondern greifen im wesentlichen die allgemeinere Kennzeichnung der Figuren auf. Häufig finden sich die übernommenen Textpassagen am Anfang der entsprechenden Strophe im Druck von 1520. Den Abschluß bilden, begründet durch den wesentlich geringeren Textumfang von jeweils sechs Versen pro Strophe, eigenständige Formulierungen des Verfassers. Hierbei tritt das in der Inkunabel kaum erinnerte Tanzmotiv wieder deutlicher in den Vordergrund.

IV.5.5 *Der Dänische Totentanz und sein Verhältnis zu den Lübecker Drucken*

Ein weiteres gedrucktes Zeugnis der mittelniederdeutschen Totentanzüberlieferung steht in enger Beziehung zu den 1489 und 1520 in Lübeck gedruckten Totentänzen. Es handelt sich dabei um den ca. 1550 in Kopenhagen von Hans Vingaard herausgegebenen ältesten überlieferten Totentanz in dänischer Sprache²⁴⁸. Dieser Totentanzdruck *Dødedantz* ist dem Traditionsstrang der Lübecker Totentänze zu-

²⁴⁸ *Dødedans*. Kopenhagen, ca. 1550. Vgl. dazu L. NIELSEN, Dansk Bibliografi 1551-1600. Kopenhagen 1931-1933, Nr. 555. Das Unikum des Druckes wird in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen aufbewahrt. Vgl. dazu auch Ch. BRUUN, *Dødedansen*. In: Aarsberetninger og Meddelelser fra det store Kongelige Bibliotek. II. Kopenhagen 1875, S. 154-161. Textausgaben besorgten E. J. BRANDT, *Dødedansen*. Kopenhagen 1862 (Aeldre Danske Digtere 1); R. MEYER, *Den gamle danske Dødedans*. Kopenhagen 1896 (im folgenden: MEYER, *Den gamle danske Dødedans*).

zuordnen, denn H. Vingaard verwendete sowohl die Druckstöcke der alten Holzschnittillustrationen als auch Mohnkopfdruktypen für seine Toten- tanzausgabe²⁴⁹. Darüber hinaus geht auch der dänische Text, obgleich er eindeutig als Schauspiel konzipiert und mit protestantischer Polemik gespickt ist, ohne Zweifel auf mittelniederdeutsche Vorlagen zurück²⁵⁰. Der dänische Totentanz umfaßt 895 Verse²⁵¹, er steht damit von der Textmenge her zwischen den beiden Lübecker Drucken. Ebenso wie die Inkunabel von 1489 kennt er kein festes Strophenmaß. Die kürzesten Strophen zählen vier Verse (der Handwerker, Amme und Kind), die längste 45 (der Papst); sehr viele Strophen umfassen wie der Lübecker Druck von 1520 sechs Verse (Deutschordensritter, Arzt, Kirchherr, Mönch, Ritter, Offizial, Nonne, Jungfrau, Bürger, Student, Bauer und Reiter). Weiterhin läßt der dänische *Dødedantz* 30 Ständerepräsentanten auftreten; sie sind in Auswahl und Anordnung mit der Figurenreihe des im Jahre 1520 in Lübeck gedruckten Totentanzes weitgehend identisch²⁵².

Bereits Maßmann hatte 1849 in seiner Mitteilung über den Totentanzdruck von 1520 darauf aufmerksam gemacht, daß der älteste erhaltene dänische Totentanz mit dem Lübecker Druck in Verbindung stehe²⁵³. Auch Seelmann bietet einen kurzen Textauszug aus dem dänischen Druck, um auf die Beziehung dieses Text-

²⁴⁹ Einen Überblick über die Wanderung dieses Druckmaterials, das zunächst von den Lübecker Druckern Hans Barth und Johann Hoochstraten benutzt worden ist, bevor es von H. Vingaard aufgekauft wurde, bietet der anschauliche Artikel über H. Vingaards Leben und Werk von L. NIELSEN, Hans Vingaard. Et Bidrag til Danmarks ældre Bogtrykkerhistorie. In: Nordisk tidskrift f. bok- och biblioteksväsen. Kopenhagen 3 (1916) S. 91-111. In diesem Artikel weist Nielsen anhand der von Vingaard für seine Totentanzausgabe verwendeten Drucktypen nach, daß der *Dødedans* zwischen 1550-1555 gedruckt worden sein muß. Die ältere Forschung hatte, von einer Eintragung auf dem Buchdeckel des Unikums ausgehend, den Druck auf 1536 datiert. Vgl. auch L. NIELSEN, Johan Hoochstraten. In: Nordisk Tidskrift 5 (1918) S. 54-56.

²⁵⁰ Vgl. dazu den informativen Beitrag von C. FEHRMANN / C. A. NORDMAN, Art. ‚Dødedansen‘. In: Kulturhistorisk Leksikon for nordisk middelalder fra vikingetid til reformationstid, hg. v. J. BRØNDSTED (u. a.). 3. Bd. Kopenhagen 1958, Sp. 449-455.

²⁵¹ Das Unikum des Druckes von ca. 1550 aus der Königlichen Bibliothek von Kopenhagen ist unvollständig. Es fehlen vier Blätter mit den Figuren Kaufmann, Junker, Begine, Narr und Handwerksge- selle sowie der Abschluß des Totentanzes. Ein im Jahre 1634 aufgelegter Totentanzdruck (*Dødedantz. Dødedantzen vel fordansket, gantske nytelligen for Unge oc Gamle*. Gedruckt von Salomon Sartorius, Kopenhagen 1634) bietet einen identischen Nachdruck der älteren Totentanzausgabe und enthält auch die dort inzwischen verlorengegangenen Passagen. Er kann also bei einem Textvergleich des dänischen Totentanzes mit den Lübecker Drucken als Ergänzung zu dem älteren Text herangezogen werden. Das einzige Exemplar des Totentanzdrucks von 1634 wird in der Karen Brahes-Bibliothek in Odense aufbewahrt. Vgl. dazu auch: Bibliotheca Danica. Systematisk Fortegnelse over den Danske Literatur fra 1482 til 1830 efter Samlingene i det store Kongelige Bibliotek i Kjøbenhavn. 4. Bd. Kopenhagen 1902, S. 12.

²⁵² Lediglich die Reihenfolge der ersten sieben Figuren im dänischen Text ist gegenüber dem Druck von 1520 etwas verändert: Papst, Kaiser, Kaiserin, König, Herzog, Kardinal, Bischof; vgl. dazu S. 213 dieser Arbeit.

²⁵³ Vgl. dazu H. F. MASSMANN, Neuer Todtentanz. In: Serapeum 10 (1849) S. 156-159.

zeugen zu den beiden Lübecker Drucken hinzuweisen²⁵⁴. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit habe ich das Abhängigkeitsverhältnis der drei Totentanzdrucke untersucht. Ausgangspunkt der Überlegungen war die Frage, ob möglicherweise die im dänischen Druck repräsentierte Textversion, d. h. seine mittelniederdeutsche Quelle, als Vorlagentext für den *Lübecker Totentanz von 1489* bzw. von 1520 identifiziert werden könnte. Mit 895 Versen steht der dänische Druck, wie bereits erwähnt, vom Textumfang her zwischen den beiden Lübecker Totentänzen. Grundsätzlich hätte die Möglichkeit bestanden, daß hier die Vorlage für die umfangreiche Inkunabel von 1489 überliefert worden wäre. Daß dies jedoch nicht der Fall ist, verdeutlicht bereits die oben angeführte Darlegung des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen dem *Lübeck-Revaler Totentanz* und dem Druck von 1489. Der Totentanzdruck aus dem Jahre 1489 folgt wie dargestellt dem Vorbild der Kirchenmalerei in der Auswahl, Anordnung und Charakterisierung der Stände. Diese Nähe zu dem *Lübeck-Revaler Totentanz* zeigt die im dänischen Druck überlieferte Totentanzversion nicht²⁵⁵. Die Übereinstimmungen zwischen dem *Dänischen Totentanz* und der Lübecker Inkunabel von 1489 sind als Übernahmen und Bearbeitungen des dänischen Verfassers aus dem älteren Lübecker Druck anzusehen. Ein Beispiel für dieses Abhängigkeitsverhältnis bietet das Einleitungskapitel der dänischen Totentanzausgabe. *Der Lübecker Totentanz von 1489* leitet seinen Totentanz mit 24 Versen ein, in denen er sehr knapp fünf verschiedene Deutungen des Todes vorstellt: den natürlichen Tod, den Tod der Ehre, der Welt "sterben" (entsagen), den Tod der Seele durch die Sünde und den ewigen Tod, die Verdammnis. Der dänische Bearbeiter greift dieses Motiv auf und gestaltet es in ca. siebzig Versen breiter aus, wobei er auf den Tod der Ehre nicht eingeht. Sehr eng sind auch die Entlehnungen, die der dänische Text bei der Figur des Königs aus der Lübecker Inkunabel übernommen hat. So spricht der König in V. 323-330 des *Lübecker Totentanzes von 1489*:

„Alle de arsten, de dår sin in unsem rike,
De schal men vorboden algelike,
De dår sin geleret in der kunst der medicinen,

²⁵⁴ Vgl. dazu SEELMANN, Die Totentänze, S. 41; DERS., Der Lübecker Totentanz vom Jahre 1520. In: NdJb 21 (1895) S. 108-122, hier: S. 109ff. ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, berücksichtigt den dänischen Druck in seiner Bibliographie auf S. 347.

²⁵⁵ MEYER, Den gamle danske Dødedans, äußert im Vorwort seiner Textausgabe die Vermutung, der dänische Bearbeiter habe auch die Lübecker Kirchenmalerei von 1463 gekannt. Als Beleg führt er an, daß der dänische Text die Strophen von Tod und Ständevertretern nach dem Vorbild der Malerei verknüpfe. Dies trifft nicht zu. Im *Dänischen Totentanz* spricht zuerst der Tod eine lange Passage, es antwortet der Ständevertreter, dann geht der Tod ganz kurz auf das Gesagte ein und führt die Figur in seine ‚Burg‘. Es handelt sich hier zwar um ein dramatisches Element (der dänische Text ist als Schauspiel konzipiert), doch stimmt es nicht mit dem der Kirchenmalerei überein, denn die abschließenden Verse beziehen sich auf den v o r a n g e a n g e n e n Ständevertreter und beinhalten nicht, wie im *Lübeck-Revaler Totentanz*, die Aufforderung an die n a c h f o l g e n d e Figur.

Wente de dôt beginnet mi sere to pinen.
 He kumt to mi sunder jennigerhande vrage,
 Ik wolde, dat wi it mit dem mochten setten in dage.
 Hundert jâr efte lenger scholde de dach stân
 Er he mi scholde ein jawort afgân“.

Im *Dänischen Totentanz* lauten die Eingangsverse des Königs (V. 274-278):

„Oho, Alle de laeger der ere i vort rige
 lader dem alle komme hid tillige
 Skicker mig oc en mester klog
 som haffuer studeret i laegebog
 Thi døden begynder mig saare at plauue
 Ieg tror ieg fanger ey mange dauue
 Ieg ville hand vilde det saette i dau
 til ieg finge skicket min ting i lau“²⁵⁶.

Die ersten zwei Verse geben eine wörtliche Übersetzung des mittelniederdeutschen Textes wieder. Bereits im dritten und vierten Vers wird die Übersetzung des Vorlagentextes freier, der fünfte Vers ist wieder getreu übertragen. In den folgenden Versen hat sich der Bearbeiter von der Vorlage inspirieren lassen, der mitgeteilte Sinn ist jedoch verändert, obwohl z. T. sogar wörtliche Anklänge auftreten. Die angeführten Textbeispiele kommen im Totentanzdruck von 1520 nicht vor; die Übereinstimmungen zwischen dem dänischen Text und der Lübecker Inkunabel sind als Entlehnungen und Umgestaltungen seitens des dänischen Bearbeiters zu erklären. Weitere Parallelen, die exklusiv zwischen den beiden Letztgenannten, nicht aber im Druck von 1520 auftreten, finden sich noch bei folgenden weiteren Figuren: Papst, Tod zum Papst, Bischof, Tod zum Bischof, Kaiser, Kaiserin, Tod zur Kaiserin, Herzog, Tod zum Herzog, Abt und Handwerker.

Weiterhin wäre noch denkbar gewesen, daß die im *Dänischen Totentanz* überlieferte Textversion einen Auszug aus der Inkunabel repräsentierte, der dann möglicherweise im Jahre 1520 nochmals zu der bekannten Totentanzausgabe *Dodendantz* verkürzt worden wäre. Doch dies ist nicht der Fall, denn es bestehen auch zwischen dem dänischen Text und dem Totentanz von 1520 Übereinstim-

²⁵⁶ Hier und im folgenden zitiert nach der Textausgabe von MEYER, Den gamle danske Dødedans.

Übersetzung:

„Oh, alle die Ärzte, die in unserem Reich sind,
 laßt sie alle zugleich hierher kommen.
 Schickt mir auch einen weisen Meister,
 der im Ärztebuch studiert hat,
 denn der Tod beginnt, mich sehr zu plagen.
 Ich glaube, ich habe nicht mehr viele Tage.
 Ich wollte, er würde es aufschieben,
 bis ich meine Angelegenheit geordnet hätte“.

mungen, die in der Inkunabel von 1489 nicht überliefert sind. Überprüft man diese Parallelen, so zeigt sich, daß auch in diesem Falle der dänische Verfasser für die Umarbeitungen verantwortlich zeichnet. Ein Beispiel hierfür bieten die Worte, die der Tod an den Abt richtet. Aus der wohlwollenden Sicht des Drucks von 1520 wird deutliche Kritik im dänischen Text.

Lübecker Totentanz von 1520 (V. 117-122):

„Her abbet, geystlike vader, di mene ik gantz,
Kum hastygen in den dodendantz!
In velen capittelen hefstu gewesen,
Dar dines ordens regel wart gelesen:
Hefstu di wol dar na gericht
Myt dynen broderen, so fruchte nicht!“

Dänischer Totentanz (V. 372-381):

„Her Abbet, geistlig fader gantz
kom nu hid vdi min dantz
Huor mange Capitteler monne du i vere
Før du kunde din Regel laere
Men, huad som der staar screffuit vdi
det lader ieg denne tid gaa forbi
Kloster haffuer du giffuit dig i
for du ville vere for arbeyde fri
Du vilde aldrig noget gaat laere
huor Guds ord laerdis ville de ey vaere“²⁵⁷.

Die ersten vier Verse sind zwar nicht wörtlich, so doch sehr eng am Vorlagentext übersetzt. Zum Umschwung in der Einschätzung des Abtes, die dann insgesamt ein völlig von der Vorlage unterschiedenes Bild des Abtes zeichnet, kommt es im fünften Vers. Eine wörtliche Übernahme des mittelniederdeutschen in den dänischen Text läßt bei der Figur des Reiters eindeutig die Abhängigkeit des *Dänischen Totentanzes* als Bearbeitung der Lübecker Drucke, hier der Ausgabe von

²⁵⁷ Übersetzung:

„Herr Abt, geistlicher Vater ganz,
komm nun her in meinen Tanz,
in welchen Kapiteln du auch gewesen sein magst,
bevor du deine Regel lernen konntest.
Aber was darin geschrieben steht,
das will ich jetzt einmal beiseite lassen;
du hast dich doch nur ins Kloster begeben,
um von Arbeit frei zu sein.
Du wolltest nie etwas Gutes lernen,
wo Gottes Wort gelehrt wird, da wolltest du nicht sein“.

1520²⁵⁸, erkennen. Der dänische Text lautet (V. 665-670; der Tod zum Reiter / V. 671f.; der Reiter antwortet):

„Du Rytter woldest gerne iuncker heten
 Dantze vort, laet di nicht vordreten
 I denne dag vil ieg fickle met dig
 du slass til Ridder om du slar mig
 Ieg vil din hoffmod ey lenger spare
 Dine staaite ord kunde dig icke beuare
 Rytteren Suarer.
 Vol vmme, wolheer mit lichten sinnen.
 de nicht enuogen, de kan nicht winnen“²⁵⁹.

Weitere Parallelen, die allein zwischen dem Totentanz von 1520 und dem dänischen Text bestehen, zeigen sich bei folgenden Figuren: Tod zum Papst, Tod zum Abt, Arzt, Tod zum Pfarrer, Tod zum Ritter, Tod zum Offizial, Offizial, Kaufmann, Narr und Handwerksgeselle.

Der dänische Text enthält also Verspartien, die allein mit dem Druck von 1489 übereinstimmen; ebenso gibt es Abschnitte, die nur mit dem Totentanz von 1520 parallel gehen. Schließlich treten Textpassagen auf, die bereits den beiden Lübecker Drucken gemeinsam und damit in allen drei Überlieferungsträgern enthalten sind. Ein Beispiel hierfür bietet die Figur der Kaiserin. Die Verse lauten im *Lübecker Totentanz von 1489* (V. 233-242; 251-253):

„Och wo rechte wunderliken is mi to sinne!
 Al bin ik eine rike, eddele keiserinne,
 Nicht en kan ik hoger in state risen,
 Ok en kan sik nene grotterer vorstinne bewisen
 In alle desser helen cristenheit.
 To stervende bin ik noch nenerleie wis bereit.
 Gans vele hebbe ik noch mit der werlde to dônde.
 Ik wolde, dat mi de dôt mit vlite schônde.

²⁵⁸ Der Text des Totentanzdruckes vom Jahre 1520 ist bereits auf S. 233 dieser Arbeit wiedergegeben worden.

²⁵⁹ Übersetzung:

„Du Reiter wolltest gerne Junkher heißen,
 tanz weiter, laß dich nicht verdrießen.
 An diesem Tag will ich mit dir fechten,
 du wirst zum Ritter geschlagen, wenn du mich besiegst.
 Ich will deinen Hochmut nicht länger schonen,
 deine stolzen Worte können dich nicht bewahren.
 Der Ritter antwortet:
 Wohl um, wohl her mit leichtem Sinn.
 Wer nicht wagt, kann nicht gewinnen“.

Wat konde em dat schaden, efte he mi wolde sparen,
Ik bin ôk jo noch nicht gans olt van jaren.

[...]

Mine kinder de mogen in korter tît werden
De alderweldigesten, de dår sint up erden.
Och mochte ik dat afleven unde it sên“.

Lübecker Totentanz von 1520 (V. 87-92):

„Och, wo rechte wunderlyk is my to synne,
Al byn ick eyne ryke eddele keyserynne!
Nicht en kan ik hōger in stathe rysen,
Ok kan syk neyne groter forstynne bewysen
In alle desser heelen cristenheyt,
To sterven bin ik noch nenerleyewysz bereyt“.

Dänischer Totentanz (V. 250-257):

„Aha, huor vnderlig er ieg til sinde
dog er ieg en aedel Keyserinde
Ieg haffuer nu megit met verden at skaffe
O, vilde døden mig icke straffe
Huad kunde det hanne skade vilde han mig spare
at ieg komme icke i saadan fare
Motte ieg see mine børns heder och aere
da ville ieg megit glader vaere“²⁶⁰.

Stellt man die gemeinsamen Verse nebeneinander, ergibt sich folgendes Bild:

<i>Lübecker Totentanz von 1489</i>	<i>Dänischer Totentanz</i>	<i>Lübecker Totentanz von 1520</i>
V. 233f.	= V. 250f.	= V. 87f.
V. 235-238		= V. 89-92
V. 239-241	= V. 252-254	
V. 251-253	= V. 256f.	

²⁶⁰ Übersetzung:

„Ah, wie wunderbarlich ist mir zumute,
bin ich doch eine edle Kaiserin.
Ich habe doch viel mit der Welt zu schaffen,
oh, mag der Tod mich nicht strafen.
Was könnte es ihm schaden, wenn er mich aussparte,
damit ich nicht in solche Gefahr komme.
Könnte ich meiner Kinder Ehre und Glück sehen,
das würde mich sehr freuen“.

Weitere Übereinstimmungen zwischen allen drei Texten zeigen sich bei folgenden Figuren: Tod zum Papst, Papst, Bischof, Tod zum Kaiser, Tod zum König, Tod zum Chorherrn, Ritter, Tod zum Bürgermeister, Bürgermeister, Nonne, Tod zur Jungfrau, Jungfrau, Tod zur Begine, Student, Bauer, Tod zum Reiter.

Das aufgezeigte Verhältnis der drei Totentanzdrucke zueinander macht es wahrscheinlich – hier ist dem Herausgeber des dänischen Textes R. Meyer zuzustimmen²⁶¹ –, daß der dänische Bearbeiter mit dem Druckmaterial, das er von der Lübecker Mohnkopffoffizin übernommen hatte, zumindest auch je ein Exemplar der Totentänze von 1489 und 1520 in seinen Besitz bekam. Beide Lübecker Totentanzdrucke haben dem dänischen Verfasser bei der Anfertigung seiner Totentanzausgabe als Vorlage gedient. Der im *Dänischen Totentanz* repräsentierte Überlieferungsstrang kommt als Quellentext für die Inkunabel *Des dodes dantz* von 1489 nicht in Frage.

IV.5.6 Der Totentanz *Hermen Botes*

Ein letzter mittelniederdeutscher Textzeuge schließlich, der in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu dem 1489 gedruckten Lübecker Totentanz steht, soll nun noch kurz vorgestellt werden. Im Schlußteil der zweiten Weltchronik²⁶² des braunschweigischen Zolleschreibers Hermen Bote²⁶³ findet sich neben anderen Texten erbaulichen Inhalts ein kurzer mittelniederdeutscher Totentanz in Prosa. Er umfaßt 26 Texteinheiten, bestehend aus je zwei Zeilen, die dem Tod in den Mund gelegt werden. Die Ständevertreter kommen nicht zu Wort. Der Totentanz setzt, wahrscheinlich weil die vorangehenden Blätter der Weltchronik verloren gegangen sind, mit der Figur des Kardinals ein. In den ersten 21 Texteinheiten ist ein Akrostichon (Alphabet) verborgen, das allerdings als ein sekundäres Gestaltungsprinzip anzusehen ist und auf die Strukturierung des Totentanzes keinen Einfluß hatte. Vom schematischen Aufbau her, und zwar sowohl hinsichtlich der sozialen Rangfolge als auch das lübeckische Strukturprinzip der Paarbildung betreffend, steht der *Totentanz Hermen Botes* in Abhängigkeit von der Lübecker Totentanzinkunabel des Jahres 1489. Auswahl, Anzahl und Anordnung der Figuren

²⁶¹ Vgl. dazu MEYER, *Den gamle danske Dødedans*. Vorwort, S. 12-34: „Den gamle danske Dødedans og dens Kilder“.

²⁶² *Niederdeutsche Weltchronik* „ab orbe conditio“ bis zum Jahre 1518. Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek. Signatur: Ms. XI 669. Eine Handschriftenbeschreibung bietet C. BORCHLING, *Mittelniederdeutsche Handschriften in Norddeutschland und den Niederlanden*. Erster Reisebericht. Göttingen 1899, S. 209-211. Eine Textausgabe besorgte ebenfalls C. BORCHLING, *Ein prosaischer niederdeutscher Totentanz des 16. Jahrhunderts*. In: *NdJb* 28 (1902) S. 25-31. Vgl. dazu auch G. CORDES, *Die Weltchroniken von Hermen Bote*. In: *Braunschweigisches Jahrbuch* 33 (1952) S. 75-101.

²⁶³ Zu Person und Werk Botes vgl. G. CORDES, Art. ‚Bote, Hermen‘. In: *Verfasserlexikon* (2. Aufl.) Bd. I. Berlin/New York 1978, Sp. 967-970.

stimmen nahezu mit der Lübecker Vorlage überein, auch die Darstellung und Einschätzung der verschiedenen Stände ist weitestgehend durch den Lübecker Druck von 1489 geprägt²⁶⁴. Auffallend ist die durchgängige Betonung des Tanzmotivs in den einzelnen Texteinheiten, die kaum mehr Raum für tiefergreifende Aussagen gewährt. Bereits Rosenfeld hatte auf die Übereinstimmungen des Boteschen Totentanzes mit den Lübecker Totentänzen hingewiesen. Seine Deutung, Aufbau und Figurendarstellung des Hannoverschen Totentanzes gingen zwar auf die Inkunabel zurück, der „zuversichtliche Ton stamm[e] jedoch aus dem Totentanzbuch von 1520“²⁶⁵, läßt sich aus den Texten nicht ableiten. Ganz eindeutig allerdings kann die Abhängigkeit des *Totentanzes Hermen Botes* von einer konkreten Vorlage, eben dem Lübecker Totentanzdruck des Jahres 1489, belegt werden. Auch die seitens der einschlägigen Bote-Forschung aufgebrachte Hypothese von der Einflußnahme Hermen Botes auf die Produktion der Lübecker Mohnkopffoffizin kann, bezogen auf die Totentänze, ebenso eindeutig als blanke Theorie, der es an jeglicher wissenschaftlicher Fundierung mangelt, qualifiziert werden²⁶⁶.

IV.5.7 Die Abhängigkeitsverhältnisse der vorgestellten mittelniederdeutschen Totentänze

Die dargelegte Untersuchung der mittelniederdeutschen Totentänze ergibt hinsichtlich der Überlieferungs- und Abhängigkeitsproblematik folgende Ergebnisse:

1. Es gibt eine fragmentarisch erhaltene mittelniederdeutsche Übersetzung der *Danse macabre* aus dem westfälischen Sprachraum vom Ende des 15. Jahrhunderts.
2. Die Totentanzmalerei der Lübecker Marienkirche von 1463 geht, wahrscheinlich über ein mittelniederländisches Bindeglied vermittelt, auf eine (ältere) Version der *Danse macabre* zurück. Ein maßgeblicher Einfluß der oberdeutschen Texttradition auf das Lübecker Kirchengemälde kann nicht überzeugend nachgewiesen werden. Das in Reval (Tallinn) überlieferte Fragment eines Totentanzgemäldes steht in enger Beziehung zur Lübecker Kirchenmalerei von 1463. Ob der *Revaler Totentanz* nun ein Bruchstück des ursprünglichen Lübecker Gemäldes oder eine eigenständige „originäre“ Version dieses mittel-

²⁶⁴ Vgl. dazu die ausführlichere Darstellung und den Nachweis dieses Abhängigkeitsverhältnisses durch B. SCHULTE, Hermen Botes Prosa-Totentanz und sein Verhältnis zur Lübecker Vorlage. In: NdKbl 88 (1981) S. 15-22.

²⁶⁵ ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 228. Vgl. dazu nun auch H. ROSENFELD, Art. ‚Lübecker Totentänze‘. In: Verfasserlexikon (2. Aufl.) Bd. V. Berlin/New York 1985, Sp. 935-938, bes. Sp. 938.

²⁶⁶ Vgl. dazu die ausführliche Argumentation bei SCHULTE, Hermen Botes Prosa-Totentanz und sein Verhältnis zur Lübecker Vorlage. In: NdKbl 88 (1981) S. 15-22.

niederdeutschen Totentanzes repräsentiert, kann an dieser Stelle nicht entschieden werden.

3. Eine sehr eigenwillige Totentanzversion repräsentieren die Totentanzfresken in der Berliner Marienkirche. Der *Berliner Totentanz* zeigt sehr weitläufig Anklänge sowohl an den *Lübeck-Revaler Totentanz* als auch an den Totentanzdruck vom Jahre 1520, mit dem ihn möglicherweise eine gemeinsame Quelle verbindet.
4. Der *Lübecker Totentanz von 1489* bietet eine sehr selbständige Bearbeitung der Kirchenmalerei von 1463, die ihm als Vorlage diente. Der Bearbeiter von 1489 nahm den *Lübeck-Revaler Totentanz* als Grundlage für eine in paränetischer Wirkungsabsicht neu gestaltete Erbauungsschrift.
5. Ein nicht erhaltener Totentanzdruck, vielleicht eine Reproduktion der Kirchenmalerei, ist vor der Lübecker Inkunabel vom Jahre 1489 anzusetzen.
6. Der *Lübecker Totentanz von 1520* gibt einen Auszug aus dem 1489 in Lübeck edierten Totentanz wieder. Möglicherweise hat er eine weitere Vorlage mit dem Berliner Totentanzgemälde gemeinsam.
7. Der *Dänische Totentanz* von ca. 1550 hat die beiden 1489 und 1520 in Lübeck gedruckten Buchtotentänze als Vorlagen für seine Bearbeitung herangezogen.
8. Der Totentanz am Schluß der zweiten Weltchronik Hermen Botes repräsentiert eine sehr kurze, freie Bearbeitung der Lübecker Totentanzinkunabel vom Jahre 1489.

Vergleicht man die Ständereihen der verschiedenen mittelniederdeutschen Überlieferungsträger, so zeigt sich, daß einzelnen Textzeugen einige Figuren gemeinsam sind, die in den anderen Totentänzen nicht vorkommen. Auch aus diesen Sachverhalten lassen sich Beziehungen zwischen den verschiedenen Überlieferungsträgern erschließen. Die nachfolgend aufgezeigten Gruppierungen bestätigen die bisher getroffenen Feststellungen zum Abhängigkeitsverhältnis der mittelniederdeutschen Totentänze.

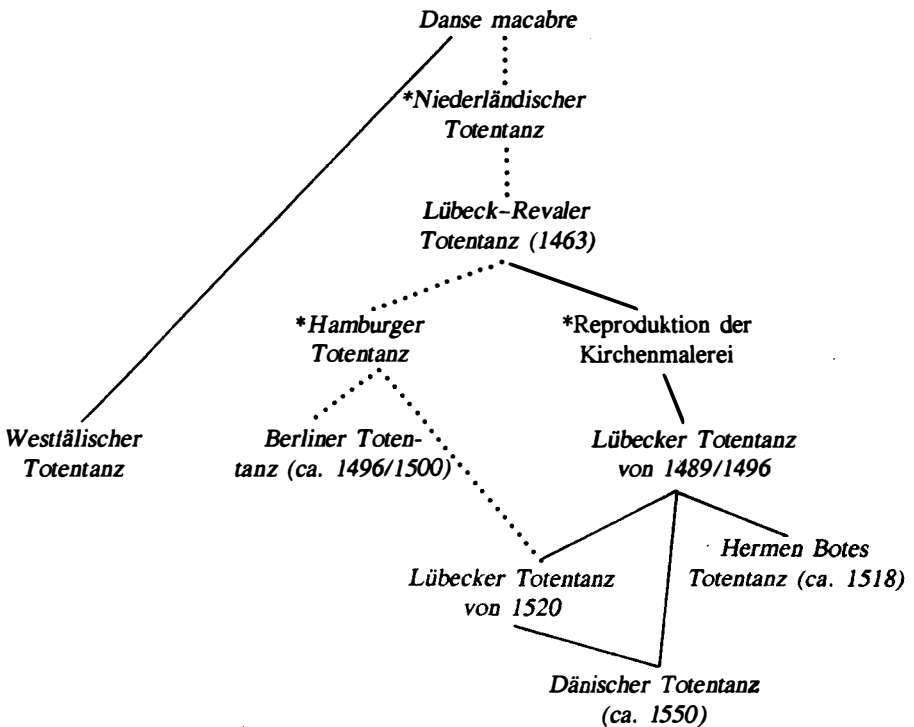
Der *Lübeck-Revaler Totentanz* hat mit dem Berliner Kirchengemälde vier Ständevertreter gemeinsam, die in dieser Auffassung und Kennzeichnung der Figur nicht im *Lübecker Totentanz von 1489* vorkommen: Wucherer, Kartäuser, Kaplan und Küster. Sie treten in dieser Gestalt nur in den beiden Kirchenmalereien auf.

Drei andere Figuren verbinden exklusiv den *Berliner Totentanz* mit dem Lübecker Totentanzdruck von 1520: Kirchherr, Offizial und Narr. Da eine direkte Beeinflussung dieser beiden Texte untereinander ausgeschlossen werden kann, ist mit Seelmann eine gemeinsame Vorlage zu postulieren, die diese drei Figuren überliefert.

Der *Lübecker Totentanz von 1489* hat gegenüber seiner Vorlage drei Ständevertreter ausgetauscht: An die Stelle des Wucherers tritt der Bürger, an die

des Kaplans der Student, an die des Küsters tritt die Nonne. Vier Figuren werden neu in den Reigen eingeführt: Werkmeister, Begine, Reiter und Handwerksgele. Der Totentanzdruck von 1520 folgt in der Darstellung dieser Ständevertreter seiner Vorlage. Er hat mit der Inkunabel – gegen die anderen Überlieferungsträger – folgende Figuren gemeinsam: Bürger, Student, Nonne, Begine, Reiter und Handwerksgele.

Diese Ergebnisse bestätigen die bisher dargelegten Abhängigkeitsverhältnisse ein weiteres Mal. Die Überlieferungstradition der mittelniederdeutschen Totentänze läßt sich deshalb im abschließenden Stemma folgendermaßen darstellen²⁶⁷:



²⁶⁷ Erschlossene Überlieferungsstufen werden durch * gekennzeichnet. Durchgehende Verbindungsstriche bezeichnen eindeutig nachweisbare Abhängigkeitsverhältnisse, gestrichelte Linien lediglich vermutete Beziehungen.

IV.5.8 Die *Wismarer Totentänze* und weitere *Denkmäler des niederdeutschen Sprachraums*

Es werden nun noch einige Totentänze aus dem niederdeutschen Sprachraum vorgestellt, die

- a) aufgrund der räumlichen und zeitlichen Distanz mit dem bisher Abgehandelten nichts zu tun haben;
- b) nur durch urkundliche Erwähnung bekannt sind, ohne daß nähere Aussagen über Ursprünge, Aussehen und Überlieferung gemacht werden könnten;
- c) zwar unter dem Stichwort ‚Totentanz‘ in der Literaturgeschichte geführt werden, tatsächlich jedoch dieser Gattung nicht zuzuordnen sind.

Als erstes sind die *Wismarer Totentänze* zu nennen. Im Jahre 1877 machte F. Crull auf ein Totentanzfresko aufmerksam, das sich in einem als Gartensaal genutzten Gebäude der Wismarer St. Marien-Pfarrei befunden hatte, bei Renovierungsarbeiten unter einer Putzschicht freigelegt worden war, jedoch nicht ausreichend restauriert werden konnte²⁶⁸. Ein Teil des Gemäldes war so verschlissen, daß die dargestellten Figuren kaum mehr erkannt, geschweige denn identifiziert werden konnten²⁶⁹. Bei dem erhaltenen Fragment handelt es sich um einen in über zwei Metern Höhe angebrachten, etwa 0,6 Meter hohen Bilderfries, auf dem elf Ständevertreter von etwa 0,43 Metern Größe und die dazugehörigen Todesgestalten vor einem grünen Hintergrund schreitend dargestellt sind. Die abgebildeten Figuren identifiziert Crull als einen Kardinal, einen Patriarchen, einen Erzbischof, einen Kriegsmann, einen Bischof, einen weltlichen Ständerepräsentanten, zwei nicht näher bestimmbare Geistliche²⁷⁰, einen Ordensmann, einen Doktor im geistlichen Recht und einen Domherrn²⁷¹. Ein Text war der Malerei nicht beigegeben. Eine eindeutige Datierung des Bilderfrieses war nicht möglich, doch geht Crull aufgrund der „Ausführung der Malerei“²⁷² und der „Tracht der beiden weltlichen Personen“²⁷³ von einer Entstehungszeit um 1500 aus. Auch das Gebäude könnte etwa aus dieser Zeit stammen, und so weist Crull darauf hin, „daß der im Jahre 1500 als Pfarrer zu S. Marien erscheinende Doctor im geistlichen Rechte Johannes Brügge, Sohn eines Wismarschen Bürgermeisters und vordem Professor zu Greifswald († 1515), ein reicher oder doch wohlhabender Mann war, dessen

²⁶⁸ F. CRULL, Nachricht von einem Todtentanze zu Wismar. Schwerin 1877. Vgl. dazu auch die Darstellung von W. KROGMANN, Wismarer Totentänze. In: ZfdPh 63 (1938) S. 387-396.

²⁶⁹ Vgl. dazu CRULL, ebd., S. 4.

²⁷⁰ „Ob diese Figuren etwa einen Doberaner Abt und einen Präzeptor der Tempziner Antoniter, die beide in der Stadt eine Herberge hatten, darstellen sollen, oder wen sonst, läßt sich nicht sagen“. CRULL, ebd., S. 6.

²⁷¹ Vgl. dazu ebd., S. 5f.

²⁷² Ebd., S. 7.

²⁷³ Ebd.

Mittel wohl gestatteten, seinem Wohnsitz eine künstlerische Ausgestaltung zu geben²⁷⁴. Weiterreichende Angaben über Vorbilder oder Abhängigkeitsverhältnisse dieser Totentanzmalerei zu anderen (mittelniederdeutschen) Denkmälern können nicht gemacht werden²⁷⁵.

Ein weiteres Totentanzfresko, das in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts datiert wird, ist im Jahre 1880 an der nördlichen inneren Turmwand der Wismarer Nikolaikirche aufgedeckt worden. Sichtbar wurden zwei übereinander angeordnete, jeweils einen Meter hohe Bilderfriese, von denen der untere in etwa zweieinviertel Metern Höhe über dem Boden seine untere Begrenzung hat. In der oberen Reihe waren als zweite Figur die Kaiserin und als fünfte ein Ritter erkennbar; die untere Darstellung umfaßte Papst, Kardinal, Bischof und Arzt sowie vier weitere, nicht näher bestimmbare Figuren. Die Fresken sind nicht mehr erhalten²⁷⁶. Überliefert ist jedoch ein Totentanztext. Das erste, bis zum Jahre 1724 geführte Taufregister von St. Nikolai enthält auf den Seiten 736 bis 746 einen in vierzeilige Strophen gegliederten, 22 Ständevertreter vorstellenden Totentanz; vorangeht eine Einleitung von acht Versen²⁷⁷. Am Ende der Eintragung werden der Stifter des Totentanzes, Jacob Middach, und ein Fertigstellungsdatum, „gemahlt Anno 1616“²⁷⁸, genannt. Krogmann nahm aufgrund dieser Angaben an, daß der überlieferte Text nicht zu den Fresken vom Beginn des 16. Jahrhunderts gehöre, und postulierte einen dritten *Wismarer Totentanz*²⁷⁹. Crull hatte in seinem 1877, also vor der Wiederentdeckung der Fresken, erschienen Beitrag folgende Angaben zu dem Totentanz in der Nikolaikirche mitgeteilt: „Die Kunde von einem Todtentanze in der Kirche S. Nikolai in Wismar ist noch nicht ganz geschwunden, doch ist von demselben – er soll an die innere Thurmwand gemahlt gewesen sein – nichts weiter übrig als eine Abschrift des siebzehnten Jahrhunderts von den Versen, welche der Rathmann, spätere Bürgermeister Gregor Jule auf Ersuchen der Prediger im Jahre 1596 dazu

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Geradezu phantastisch mutet allerdings Rosenfelds Einordnung dieses Wismarer Totentanzes an: Der alte – leider nicht existente – Lübecker Totentanzbilderbogen, der den oberdeutschen Totentanztypus nach Norddeutschland vermittelt und schon 1388 die Anfertigung des ersten Gemäldes in der Lübecker Marienkirche angeregt haben soll, dieser Bilderbogen also und nicht das seit mehr als 50 Jahren in seiner bekannten Gestalt im knapp 50 km entfernten Lübeck existierende Totentanzgemälde, habe die Anfertigung des Wismarer Totentanzes angeregt; vgl. dazu ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 101. Bleibt noch anzumerken, daß die dort von Rosenfeld als typisch oberdeutsch gekennzeichneten Figuren des *Wismarer Totentanzes* auch in der *Danse macabre* vorkommen und im übrigen auch nicht mit Crulls Auflistung des Figureninventars übereinstimmen.

²⁷⁶ Vgl. dazu die detaillierten Angaben bei KROGMANN, Wismarer Totentänze. In: ZfdPh 63 (1938) S. 387-396; hier: S. 388f.

²⁷⁷ Vgl. dazu ebd., S. 389. Einen Abdruck des Totentanztextes bietet DERS., ebd., S. 389-396. Die auftretenden Stände sind: Papst, Kaiser, Kaiserin, Kardinal, König, Bischof, Fürst, Abt, Ritter, Advokat, Bürgermeister, Edelmann, Doktor, Bürger, Mönch, Witwe, Handwerker, Tagelöhner, Bauer, Jüngling, Jungfrau, Kind.

²⁷⁸ Zitiert nach der Textausgabe KROGMANNs, ebd., S. 396.

²⁷⁹ Vgl. dazu ebd., S. 389.

verfertigt hat. Ob damahls auch das Bild gemahlt worden ist, muß zweifelhaft bleiben²⁸⁰. Anzunehmen sei allerdings, daß „jene Verse zu der angegebenen Zeit einem älteren Bilde hinzugefügt worden sind“²⁸¹. Vor dem Hintergrund dieser Information hält Koller folgende Entwicklung für denkbar: Im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts wurde in der Turmhalle der Nikolaikirche ein Totentanzfresko angefertigt; 1596 erstellte das Ratsmitglied Gregor Jule einen Verstext, der möglicherweise einen älteren vorreformatorischen Text ersetzte, zu diesem Gemälde, das im Jahre 1616 einer Restaurierung, finanziert von Jacob Middach, unterzogen worden ist. Anlässlich der Reformationsfeiern ist er 1818 übertüncht und bei Renovierungsmaßnahmen 1880 freigelegt worden²⁸². In diesem Falle hätte man also von nur zwei Wismarer Totentänzen auszugehen²⁸³.

Bemerkenswert an dem Wismarer Totentanztext ist seine eindeutig antikatholische Haltung²⁸⁴. So spricht der Tod zu den hohen geistlichen Würdenträgern: „Ach Papst, du rechter Anti-Crist“²⁸⁵, „O Cardinal, du Gleissner groß“²⁸⁶, „O bischoff: du untreuer Mann“²⁸⁷. Zwar erinnert das Auftreten der Kaiserin, die dem Tod ihre Kleinodien als Bestechungsgeld anbietet, an den Lübecker Totentanzdruck von 1489²⁸⁸, doch kann von einem ‚deutlichen Einfluß‘ der Lübecker Totentänze auf den zeitlich und sprachlich viel späteren, tendenziell antikatholischen Wismarer Totentanztext so nicht mehr die Rede sein²⁸⁹. Mit dem vorreformatorischen *Lübeck-Revaler Totentanz* verbinden den wohl mehr als einhundert Jahre später entstandenen Wismarer Text einige Anklänge im Aufbau, kaum bei der Charakterisierung der Figuren. Hier ist die zeitliche und mentale Distanz zu groß, als daß noch Abhängigkeiten aufgezeigt werden können oder sollten.

²⁸⁰ CRULL, Nachricht von einem Todtentanze zu Wismar. Wismar 1877, S. 1.

²⁸¹ Ebd., S. 2.

²⁸² Vgl. dazu KOLLER, Totentanztexten, S. 544 u. S. 694.

²⁸³ Abzulehnen ist auf jeden Fall die von ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 307, vorgenommene stemmatologische Einordnung der Wismarer Totentänze.

²⁸⁴ Vgl. dazu KROGMANN, Wismarer Totentänze. In: ZfdPh 63 (1938) S. 396; KOLLER, Totentanztexten, S. 67-73: „Reformatorische Texte“; bes. S. 67 zum Wismarer Totentanztext.

²⁸⁵ Zitiert nach der Textausgabe KROGMANNs, ebd., S. 389f.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ In V. 245-48 des Totentanzdruckes von 1489 bietet die Kaiserin dem Tod ihre Morgengabe von fünfundzwanzigtausend Pfund. Die Jungfrau sagt in V. 1319f., sie gäbe dem Tod ihre Kleinodien, ließe er sie leben. Die Verse der Jungfrau finden sich auch in dem Totentanzdruck von 1520: V. 281f.

²⁸⁹ Gilt ihm der ältere *Wismarer Totentanz* als Zeugnis des ‚Würzburger Totentanzes‘, so verrät nach Rosenfelds Deutung das jüngere Totentanzfresko „aus dem Jahre 1616 deutlich den Einfluß des Lübecker Totentanztextes von 1463“, ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, S. 101, ohne daß allerdings auch nur ein Beleg für diese Behauptung angeführt werden könnte.

Eine weitere Totentanzmalerei des 15. oder 16. Jahrhunderts im niederdeutschen Sprachraum verzeichnet Seelmann für die ehemalige St. Andreaskirche in Braunschweig²⁹⁰. Er bezieht sich dabei auf einige allgemeine Angaben, die Hilscher in seiner ‚Beschreibung des sogenannten Todten-Tanzes‘ (1705) gibt²⁹¹, ohne daß jedoch konkrete Vorstellungen über die Gestaltung, den Umfang, einen möglicherweise dazugehörigen Text oder die Überlieferungsgeschichte entwickelt werden könnten. Diese Aussage gilt auch für den von Letzner in seiner ‚Dasselischen und Einbeckischen Chronik‘ (1596)²⁹² beschriebenen Totentanz im Kreuzgang des Gandersheimer Barfüßerklosters, dem offenbar auch ein hochdeutscher Text beigegeben worden war²⁹³. Bei dem ‚Halberstädter Totentanz‘ handelt es sich lediglich um eine „Skulptur auf dem von Joh. Pincerna (Schenk) 1554 gemeisselten Grabmale des Bischofs Markgrafen Friedrichs von Brandenburg im Dome“²⁹⁴. Wie eine einzelne Totentanzszene wirkt ein Wandgemälde aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in der Kirche von Loxstedt im Land Hadeln (an der Elbemündung)²⁹⁵. „Der Tod mit der Sense steht zwischen einem Ritter und einer Edelfrau und winkt ihnen mitzugehen. Die Spruchbänder über den Figuren sind z. T. zerstört, doch läßt sich über dem Tod erkennen: ‚O mynsche‘ [...] ‚an de erden, wat ick nu bin, dat warstu werden““²⁹⁶. Bei dem Text handelt es sich offenbar um eine mittelniederdeutsche Variante des tradierten Spruchs der Toten an die Lebenden aus der *Legende von den drei Lebenden und Toten*.

Bei einem als ‚Totentanz‘ bezeichneten Exempel, das in die niederdeutschen Fassungen ‚H‘ und ‚W‘ der *Chronica novella* des Lübecker Schreibers Hermann Korner aufgenommen worden ist, handelt es sich nicht um einen Totentanz im gattungsmäßigen Sinne. Die kurze Historie erzählt, wie zu nächtlicher Stunde einem tanzenden Toten das Leichentuch durch einen vorwitzigen Jüngling gestohlen wird. Die abenteuerliche Verfolgungsjagd zwischen dem Toten und dem Lebenden führt über das Ersteigen des Kirchturms zum Altar, auf den sich der Dieb setzt und das Gerippe mit dem Kreuz von sich bannt. Mit dem Klang der Glocke, die zur Morgenandacht ruft, ist der Spuk vorbei; der Teufel fährt aus dem

²⁹⁰ SEELMANN, Die Totentänze, S. 42f.

²⁹¹ P. C. HILSCHER, Beschreibung des sogenannten Todten-Tanzes Wie selbiger An unterschiedlichen Orten Sonderlich an Hertzog Georgens Schlosse in Dreßden Als ein curioses Denck-Mahl zu finden. Dreßden und Leipzig bei Johann Christoph Miethen. 1705. Vgl. dazu SEELMANN, Die Totentänze, S. 42f., der die Angaben Hilschers im Zitat mitteilt.

²⁹² LETZNER, Dasselische und Einbeckische Chronica. Erfurt 1596; vgl. dazu SEELMANN, ebd., S. 43.

²⁹³ Vgl. dazu das bei Seelmann angegebene Textzitat; ebd.

²⁹⁴ SEELMANN, ebd.

²⁹⁵ Mitgeteilt durch KÖNCKE. In: Jb d. Männer vom Morgenstern 12 (1911) S. 127; zitiert nach STAMMLER, Der Totentanz, S. 76, Anm. 47.

²⁹⁶ STAMMLER, Der Totentanz, S. 24.

Leichnam, der zu Staub zerfällt, der Jüngling bleibt in geistiger Verwirrung zurück²⁹⁷.

Bisher ist lediglich die lateinische Version der *Chronica novella* neu herausgegeben worden, die dieses Exempel nicht enthält. Aus diesem Grunde konnte zur Zeit nicht überprüft werden, ob die Erzählung – mit diesem Titel – tatsächlich bereits in der mittelalterlichen Chronik, datiert auf ca. 1430, vorkommt und somit als indirekter Beleg der Kenntnis von Totentänzen im niederdeutschen Sprachgebiet im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts gewertet werden kann, oder ob die Erzählung aus späterer Zeit stammt und ob der Titel, was wahrscheinlich ist, auf den ersten Herausgeber H. Pfeiffer zurückgeht.

Auch bei einem kurzgefaßten, erbaulichen Gedicht vom Ende des 15. Jahrhunderts, überliefert in einem Rechnungsbuch des Klosters Abdinghof in Paderborn²⁹⁸, handelt es sich nicht um einen Totentanz im eigentlichen Sinne, auch wenn der Herausgeber G. Cordes es als eine „ungewöhnliche Fassung eines mittelniederdeutschen Totentanzes“²⁹⁹ charakterisiert. Mitgeteilt wird vielmehr, wie Cordes dann zu Recht feststellt, eine „eigentümliche Verschmelzung von Stunden-gedicht, Lebensaltergedicht und Totentanz“³⁰⁰, wobei m. E. allerdings die Strukturelemente von Stunden- und Altersstufen-Dichtung deutlich überwiegen. Der Tod tritt überhaupt nicht auf; die Mahnung des ‚Memento mori‘ wird dem Lebenden in seinen verschiedenen Lebensaltern von der Figur des ‚Doctors‘ entgegengehalten, das Stände- und das Tanzmotiv fehlen vollständig. Insofern ist nach Entsprechungen zu diesem kleinen Dichtwerk auch nicht in der Forschungsliteratur zum Totentanz, sondern wohl v. a. zu den Lebensalterdichtungen und zu den allgemeinen literarischen Todesbetrachtungen zu suchen³⁰¹.

IV.6 Zusammenfassung

Die Darstellung des Überlieferungsbestandes der europäischen Totentänze hat einerseits gezeigt, daß eine den bekannten Denkmälern vorangehende Texttradition anzunehmen ist, die sich ansatzweise aus dem erhaltenen Überlieferungsmaterial erschließen läßt³⁰². Zum anderen ist deutlich geworden, daß die entscheidenden Im-

²⁹⁷ Die Erzählung ist zweimal veröffentlicht worden, und zwar durch H. PFEIFFER, *Niederdeutsche Erzählungen aus dem XV. Jahrhundert*. In: *Germania* 9 (1864) S. 257-289; H. TEUCHERT, *Totentanz*. In: *Niederdeutsche Mundarten*. Leipzig o. J., S. 47f.

²⁹⁸ Münster, Staatsarchiv. Kloster Abdinghof Akten, Nr. 417, Bl. 1^r.

²⁹⁹ G. CORDES, *Ungewöhnliche Fassung eines mittelniederdeutschen Totentanzes*. In: *NdKbl* 65 (1958) S. 46.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Vgl. z. B. A. ENGLERT, *Die menschlichen Altersstufen in Wort und Bild*. In: *Zschr. d. Ver. f. Volkskunde* 15 (1905) S. 399-412.

³⁰² Vgl. dazu Pkt. III: „Die älteste Überlieferungsstufe“.

pulse für die Verbreitung der darstellerischen, handschriftlichen und gedruckten Totentänze von den berühmten Denkmälern in den wirtschaftlichen und geistigen Zentren, allen voran von dem populären Totentanzgemälde auf dem Pariser Friedhof ‚Aux Saints Innocents‘, ausgegangen ist³⁰³. Diese Malerei hat die weitere französische, die englische und wohl auch die spanische, die italienische und nicht zuletzt die deutschsprachige Totentanztradition angeregt und maßgeblich beeinflusst³⁰⁴. Auch die letztgenannte Überlieferungsgruppe läßt sich ihrerseits wiederum an die bekannten und zentralen Totentanzdarstellungen in Basel und Lübeck anbinden, die dann in ihrem Wirkungsbereich die Ausbildung weiterer Totentänze – in Bild und Wort – gefördert haben³⁰⁵.

Zugleich offenbart v. a. die ausführlich dargelegte Abhandlung zur Überlieferungsproblematik der mittelniederdeutschen Textzeugen die prinzipielle ‚Offenheit‘ der Gattung Totentanz, die mit jeder Redaktionsstufe eine neuartige Gestaltung der spätmittelalterlichen Totentänze hervorgebracht hat. So lassen sich einerseits mehr oder weniger eindeutig Abhängigkeiten aufzeigen oder zumindest vermuten; gleichzeitig erweist sich, mit Ausnahme des *Lübeck-Revaler Totentanzes*, jeder der erhaltenen Textzeugen als einmalige Ausprägung der Gattung Totentanz. Die Aufgabe der Totentanzforschung kann sich nun jedoch nicht mehr darauf beschränken, ‚Urtexte‘ zu rekonstruieren und Abhängigkeiten aufzuzeigen. Es hat sich gezeigt, daß die philologische Untersuchung der erhaltenen Denkmäler notwendig und sinnvoll ist, um die Abhängigkeiten einerseits, die Eigenständigkeiten andererseits der verschiedenen Textzeugen zu ergründen und zu belegen. Sie bildet damit die grundlegende Voraussetzung für die Untersuchung der einzelnen Überlieferungsträger, ihre ganz eigenständige Gestaltung und Intentionen. Einen Ansatz in dieser Richtung bietet die nachfolgende Darstellung der Gestaltungsprinzipien des *Lübecker Totentanzes von 1489* und der darin vermittelten Wirkabsichten.

³⁰³ Vgl. dazu Pkt. IV: „Die berühmten Totentanzmalereien von Paris, Basel und Lübeck und ihr Einfluß auf die weitere Totentanztradition“.

³⁰⁴ Vgl. dazu Pkt. IV.1: „Die Pariser Danse macabre“; vgl. auch Pkt. IV.3: „Der Mittelrheinische Totentanz“, denn die mitteldeutschen Totentänze stehen direkt unter dem Einfluß der *Danse macabre*.

³⁰⁵ Vgl. dazu Pkt. IV.2: „Der Großbaseler Totentanz und die oberdeutsche Texttradition“, vgl. ebenso Pkt. IV.5: „Die mittelniederdeutschen Totentänze“.

Der Lübecker Totentanz von 1489. Aufbau, Intention und gestalterische Mittel

Der Lübecker Totentanzdruck vom Jahre 1489 *Des dodes dantz* zählt zu den volkssprachlichen Erbauungsschriften – wie *Reynke de Vos*, *Dat Narrenschyp*, mittelniederdeutsche Psalter, Plenarien, Gebetbücher und andere Texte –, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts von der Lübecker Mohnkopffoffizin publiziert worden sind. Nach seiner Vorlage, der Totentanzdarstellung in der Lübecker Marienkirche, gestaltete der Bearbeiter von 1489 mit *Des dodes dantz* eine ebenso eigenständige wie umfangreiche, literarische Totentanzversion. Die Originalität dieser mittelniederdeutschen Dichtung wird nicht allein durch die dargelegte Überlieferungsge-schichtliche Argumentation und die darin aufgezeigten Bearbeitungstendenzen des Verfassers bezeugt, sondern erfährt durch die Untersuchung des Versbaus und der Reimbildung eine weitere Bestätigung: „Außerdem hat unser Denkmal vor dem Reineke Vos einen großen Vorzug insofern voraus, als es unzweifelhaft original ist, wie schon ein Blick auf die Reime zeigt“¹.

Die Intention des Bearbeiters und die Konzeption, die er seiner Totentanzversion zugrundelegt, sind eindeutig: *Des dodes dantz* ist als paränetisches Erbauungsbuch angelegt. Sein Verfasser verfügt über eine gediegene theologische Bildung, seelsorgerische Erfahrung, literarische Kenntnisse und ein geübtes schriftliches Gestaltungsvermögen. Über die Gesamtkonzeption des Druckes mit seiner allgemeinen Einführung in die Thematik, der Explikation in den Texten der sterbenden Menschen und der Mahnrede am Ende führt er – im Sinne der mittelalterlichen Ständepredigt – seinen Lesern den umfassenden Heilsplan Gottes mit den Menschen vor Augen. Er vermittelt ihnen Einsicht in die Eigenverantwortlichkeit eines jeden Menschen für sein Leben und zeigt am Beispiel der Ständevertreter Anspruch und Wirklichkeit einer christlichen Lebensgestaltung auf. Die Texte zu den einzelnen Figuren mit Einleitung, Entfaltung und Vertiefung des Themas anhand eingängiger Exempla sowie dem abschließenden tröstenden oder warnenden Verweis auf Gott und seine Heiligen bilden in sich abgeschlossene Texteinheiten. Sie erwecken den Eindruck von Kurzpredigten zur Vergewärtigung des menschlichen Lebens vor dem Korrektiv des Todes, wie sie dem gebildeten Laien zur meditativen Versenkung, aber auch monastischen Kreisen zur

¹ BAETHCKE, *Des Dodes Danz*. Einleitung, S. 1. Eine umfangreiche Untersuchung zum Versbau des Lübecker Druckes von 1489, die Baethckes Aussage nachdrücklich bestätigt, bietet H. WENDT, *Zur Metrik des Lübecker Totentanzes vom Jahre 1489*. Ein Beitrag zur Geschichte des mittelniederdeutschen Verses. (Diss. masch.) Marburg 1951.

Vertiefung der täglichen Glaubensübung dienen mochten. Dies soll im folgenden aus dem Text belegt werden.

V.1 Die katechetisch-didaktische Gesamtkonzeption

Die Bearbeitung des *Lübeck-Revaler Totentanzes* zum katechetisch-unterhaltenden Lehrstück für die private religiöse Erbauung im Druck von 1489 erweist sich zunächst einmal in der Gesamtkonzeption der Inkunabel, ihrer epischen Breite, die dem Verfasser genügend Raum bietet, in erzählerischer und sehr anschaulicher Weise seinen Gegenstand zu entfalten.

Der Aufbau des Buches läßt sich wie folgt skizzieren. Drei allgemeine Kapitel führen in die Themenstellung ein: Der Tod ist die bitterste Erfahrung des menschlichen Lebens, doch dem Menschen, der gottwohlgefällig gelebt und damit seinen Tod gut vorbereitet hat, wird der Tod zum Tor in die ewige Seligkeit. Das vierte Kapitel leitet den eigentlichen Totentanz ein; nun ist es der Tod, der spricht und alle Menschen in seinen Kreis ruft. Es folgt die Reihe von 28 Ständerepräsentanten, die Sein und Sollen einer christlichen Lebensführung und Gesellschaftsordnung aufzeigt. Der Todesreigen endet zunächst mit der abschließenden allgemein über das menschliche Leben reflektierenden Rede des Todes an die Mutter oder Amme. Weitere fünf Kapitel sind wohl als Stellungnahme des impliziten Verfassers (oder Predigers?) aufzufassen¹. Sie vertiefen mit einer predigtähnlichen Konzeption die am Beispiel der Ständevertreter aufgezeigte Notwendigkeit einer christlichen Lebensführung als Vorbereitung eines gutes Todes zum Gewinn des ewigen Lebens. Das sechste (bzw. in der Zählung des Totentanzes das 66.) Kapitel (V. 1603-1630) ist eindeutig wieder dem Tod in den Mund gelegt². Den Abschluß des Erbauungsbuches bilden zwei weitere Kapitel des impliziten Verfassers, die mit einem persönlichen Gebet enden (V. 1678-1684):

„Hirumme waket unde weset alle tît bereit,
Sede Cristus unse leve here;
Eme si lof, dank unde ewige ere.
De dit heft gedicht unde laten setten,
Got mote siner nummermêr vorgetten
Unde vorgeve em sine sunde klein unde grôt
Unde helpe uns allen üt aller nôt“.

¹ Kapitel 61 und 62 könnten auch vom Tod gesprochen sein, dies wird nicht ersichtlich. In Kapitel 63 und 64 heißt es allerdings ganz eindeutig „alse wi“ (V. 1507) und „hebbe wi“ (V. 1529). Hier spricht der implizite Autor und nicht die fiktive Todesgestalt.

² So heißt es in V. 1603f.:
„Hirumme nicht en spare ik wer adel efte joget,
Nein gelt, stât, wîsheit efte doget“.

Bereits diese Gesamtkonzeption der Inkunabel bezeugt die didaktische Strukturierung des Werkes und die erbaulich – unterweisenden Intentionen des Verfassers. Der Sprecher der einleitenden und abschließenden Kapitel wird zwar im Druck selbst nicht vorgestellt, doch handelt es sich, der literarischen Tradition folgend, entweder um den fiktiven Prediger auf der Kanzel oder, wie in der *Danse macabre*, um den impliziten Autor. Diese fiktive Prediger- oder Erzählergestalt entfaltet die Gesamtthematik des Buches in narrativ-unterweisender Breite, im Gegensatz zu den stärker fiktional-dramatischen Einzelszenen zwischen dem Tod und den sterbenden Menschen. Am Beispiel dieser den eigentlichen Totentanz umrahmenden Kapitel werden nachfolgend einige inhaltliche und strukturelle Elemente aufgezeigt, die die paränetische Gestaltung des Totentanzes tragen, damit auch die Intentionen seines Verfassers verdeutlichen.

In drei einleitenden Kapiteln führt der Autor seine Leser in die Thematik ein, ganz allgemein mit der unumstößlichen Feststellung einsetzend (V. 1f.):

„Al, dat geboren wert, kumt in de nôt,
dat it môt liden den bitteren dôt“.

In den anschließenden 22 Versen schlägt er in einem ersten anschaulichen Bild das Thema an, das er im nachfolgenden breit entfalten wird (V. 3-24):

„Van vîfleie dôt hebbe ik gelesen;
Des êrsten kone wi nicht genesen;
Dat is de dôt der natûr, des wi vorbeiden,
Wan sik de sele van dem live schal scheiden.
Dit is dat greselikeste unde bitterlikeste an dessem leven,
Also de mêster Aristotiles it heft beschreven.
Adam heft uns gebracht bi dit ungemak,
Do he in dem paradise mit Even Godes gebot brak.
De ander dôt heft manningen vordorven,
Dat is, de der ere is gestorven;
De wecht grote sunde unde schande kleine.
De dridde dôt maket de sele reine,
Unde is, de der werlde stervet unde êr valscheit nicht en acht.
De vêrde dôt heft manningen in de helle gebracht
Unde is, wan de sele mit dôtliken sunden wert vordorven,
So is se dôt vor Gode gestorven.
Mit bicht, ruwe, bote mach se wedderkrigen dat leven.
Wil Got êr dit van siner gnaden geven,
Der he nemant weigert, de se socht mit vlit.
De vêfte is de ewige dôt to ewiger tît;
Dârvor beware uns Jesus unser here
Dorch sinen dôt unde siner hilgen vîf wunden ere.

Die Vorstellung von den fünf Toden, wohl durch eine Einleitung in einen *Ars moriendi*-Traktat inspiriert³, umfaßt auf verschiedenen Argumentationsebenen angesiedelte Auffassungen von ‚Tot-Sein‘ (leiblicher Tod, ein ehrloses und ein sündiges Leben, Weltentsagung, ewige Verdammnis), die zugleich unterschiedliche Lebenskonzepte vorstellen. Welche dieser Existenzformen der Verfasser seiner Leserschaft im folgenden nahelegen wird, ist deutlich: die Abkehr von den Falschheiten der Welt in Demut und Reue. Über das Bild von den fünf Toden vermittelt der Autor die christliche Botschaft, daß der Tod zwar ein bitteres, mit jedem Leben untrennbar verbundenes Schicksal bedeute, daß aber dieses menschliche Dasein durch eine viel größere Bedrohung gefährdet sei, nämlich die Vernichtung der ganzen Existenz durch ein Leben in Sünde. Wie der Mensch dieser Gefahr trotzen kann, legt er in Vers 19-21 dar, und er wird es in den nachfolgenden Paradigmen menschlichen Lebens und Sterbens immer wieder verdeutlichen: die gottwohlgefällige, eigenverantwortliche Lebensführung. Zugleich spricht er seinen Rezipienten aber auch die Versicherung zu, daß ein ‚gnädiger Gott‘ dem aufrichtig Bittenden seinen Beistand letzten Endes nicht verwehren wird. Das erste Einleitungskapitel also führt in komprimierter Form in die Thematik des Buches ein und legt den Standort des Verfassers sowie seine Wirkabsichten in erzählerischer Weise dar.

Zugleich gewährt es einen guten Einblick in die Darstellungsweise des Autors. In den einführenden und abschließenden Kapiteln des Buches, die den eigentlichen Totentanz umrahmen, tritt der Verfasser über die einleitende Formulierung „hebbe ik gelesen“ (V. 3) als persönlicher Erzähler auf und bezieht in Vers 4 auch seine Leser in das Thema ein: „Kone wi nicht“. Dieses liturgische ‚wi‘ tritt in den ersten drei Einführungskapiteln immer wieder auf. Es steht für ‚wir sterbliche Menschen‘, und es vereint damit impliziten Autor und impliziten Leser zur menschlichen Gemeinschaft. Das ‚wi‘ macht die allgemeine Rede des Verfassers über das menschliche Dasein für den Rezipienten verbindlich, der sich der ‚Wahrheit‘ des Gesagten nicht entziehen kann. Ähnliche Formulierungen, die den Autor und sein Publikum vereinen und die Allgemeinverbindlichkeit des Mitgeteilten stützen sollen, sind: (V. 9) „Adam heft u n s“; (V. 25) „Mote wi“. Und ausgehend von der implizierten menschlichen Gemeinschaft kann der Verfasser auch andere Gruppierungen dieser Einheit als Beispiel anführen: (V. 11) „heft m a n n i g e n vordorven“; (V. 12) „de der ere“; ebenso V. 13, 15, 16 etc. Sie erlaubt ihm auch, ganz allgemeine Aussagen über das menschliche Leben zu machen: (V. 1) „Al, dat geboren wert“; (V. 7) „an dessem leven“; (V. 27) „De stunde des dodes is beter wan der gebort“; (V. 33f.) „Därto is dat levent in der joget Vorvullet mit sunden unde veler undoget“; (V. 43f.) „Nicht schal men vruchten den natûrliken dôt Men ein quât levent, dat dâr bringet in ewige nôt“.

³ Auch diese stellen in der Einführung verschiedene Tode vor. Vgl. dazu RUDOLF, *Ars moriendi*, S. 43.

Die aufgezeigten ‚kommunikativen‘ Sprachstrukturen, die den Leser in den Text einbeziehen, das Gesagte für ihn verbindlich machen (sollen), sind ein Charakteristikum der katechetischen Literatur wie auch der volkstümlichen Predigt: „Der inhaltlichen Abstimmung auf den jeweiligen Zuhörerkreis entsprechen auch bestimmte formale Charakteristika. Die Bettelmönche konnten das Volk mit ihrem Wort nur dann aufrütteln, wenn es ihnen gelang, unmittelbaren Kontakt mit dem Auditorium herzustellen. Daher identifizierte sich der Prediger mit den Zuhörern, wechselte von der ‚Ich-Form‘ zur ‚Wir-Form‘“⁴.

Ein weiteres, im Totentanzdruck ebenfalls auftretendes Kennzeichen der volks-sprachlichen Predigt wie der katechetischen Unterweisung bildet die Anschaulichkeit des Gesagten, hier vermittelt über eine bildhafte Sprache, eingängige Exempla und Autoritätsbelege werden durch formelhafte Redewendungen in den Text eingefügt: (V. 49) „He schrift“; (V. 73) „Men leset“; (V. 97) „Lese wi“; (V. 306) „Hore, wat de here in dem ewangelio secht“; (V. 391) „Drie sprak Jesus to sunte Peter“; (V. 680) „dâr vele von gescreven steit“; (V. 1476) „Alse men horet unde ôk openbare sût“; (V. 1533) „Alsus in dem boke der oltvaders steit geschreven“; (V. 1567) „men lest van sunte Jeronimus“; (V. 1589) „Wente Job secht“; (V. 1679) „Sede Cristus unse leve here“ etc. Bereits die narrative Formulierung in Vers 3 „hebbe ik gelesen“ weist das nachfolgend Ausgeführte als eine festgeschriebene und tradierte Erkenntnis aus und bezeugt so seinen ‚Wahrheitsgehalt‘. Auch der Hinweis (V. 8) „Alse de mêster Aristotiles it heft beschreven“ verleiht durch die Autorität des antiken Philosophen der im späten Mittelalter so nachdrücklich vertretenen Auffassung von der Grausamkeit des Sterbenmüssens mehr Nachdruck.

Das zweite Kapitel stellt die Notwendigkeit einer guten Vorbereitung auf den Tod heraus. Diese Ausrichtung auf den Tod muß das ganze menschliche Leben umfassen. Alle Menschen müssen sterben, doch für diejenigen, die ihr Leben in der Befolgung der zehn Gebote gottwohlgefällig geführt haben, wird die Todesstunde glücklicher sein als die Geburt, denn sie werden großen Lohn empfangen (V. 35-40):

„So we de stunde des dodes alle tît overdachte
 Unde sik sulvest hælde in guder wachte
 Unde nene dôtliken sunde vullenbrochte,
 Dâr dem duvel welk dênst van schên mochte,
 Unde levede in den boden Godes des heren“.

Hieran anschließend wird die Autorität des Apostels Paulus zitiert, um die Schilderung der für den guten Menschen zu erwartenden Paradiesesfreuden zu bestätigen (V. 45-50):

⁴ HEINEMANN, Zur Ständedidaxe in der deutschen Literatur des 13.-15. Jahrhunderts. In: PBB (Halle) 88 (1966) S. 81.

„Dorch den dôt entvagen de guden grôt lôn sunder feil,
 Nemant kan dârvan ûtspreken dat minste dêl.
 Paulus hadde in dem dridden hemmel gewest,
 Also men in siner epistelen lest;
 He schrift, dat he sôdâns dâr heft gehôrt,
 De nên sterflik minsche mach spreken vort“.

Eine interessante sprachliche Wendung in Vers 63 des zweiten Kapitels verdeutlicht den appellativen Charakter dieser seelsorgerisch-katechetischen Darstellung in der Umrahmung des eigentlichen Totentanzes. Hier wird der Rezipient direkt angesprochen und zum Überdenken des Dargelegten aufgefordert, wobei die Bestätigung, die der Leser notwendigerweise leisten wird, zugleich als Beleg für die Richtigkeit der unterweisenden Ausführungen dient. So heißt es in Vers 63-66 zur Erläuterung der Nutzlosigkeit zeitlichen Besitztums:

„Ein jewelk denke to rugge korte jâr,
 Wo vele sint gestorven hîr unde dâr;
 De weren eres levendes jo so vri also wi in desser tît,
 Ok mênden se to bruken dat tîtlike gût, dat nu ein ander besit“⁵.

Ein weiteres Merkmal des predigthaften und unterweisenden Charakters der Darstellung, das den Verfasser des Textes als Seelsorger und den *Lübecker Totentanz von 1489* als eine zeittypische katechetisch-unterhaltende Erbauungsschrift ausweist, bilden die Auslegungen, die einigen der in den Text eingebauten Exempla und Schriftbelege beigefügt werden. Die erste dieser Ausdeutungen wird im vierten Einleitungskapitel geboten (der Tod spricht V. 125-144):

„It môt wesen, latet ju nicht gruwen;
 Cristus heft ju gewernet mit allen truwen
 In dem ewangelio, dâr alsus gescreven steit:
 Waket unde bedet, weset alle tît bereit,
 Went gi wetten nicht de stunde noch den dach,
 Dat Cristus juwe sele van ju nemen mach.
 Wuste de hûswert, to welker tît
 Dat de dêf queme, he wakede mit vlît,
 Uppe dat de dêf em nenen schaden dede,
 Unde he sîn gût mochte beholden in vrede.
 Bi dem waken schole wi vorstân algemeine,
 Dat wi scholen wesen van sunden reine.
 De wakete wól unde is berêt,
 De nene dôtlîke sunde up sik wêt.

⁵ Weitere Beispiele solcher appellativen Formulierungen finden sich auch im Text des eigentlichen Totentanzes.

Hirumme is nicht so vârlîk, dat is wis,
 Men de so levet unde in sodanem state is,
 Dâr he nicht in sterven wille,
 Efte sik dat so hastigen velle.
 Hirumme wakent, wente de dôt sendet ju nenen brêf;
 He kumt sliken recht so ein dêf“.

Hier ist die sprachliche Gestaltung, der Aufbau des Dargestellten bemerkenswert. Anschließend an den Aufruf des Todes an alle Menschen (V. 115-124) folgt die Paraphrasierung des Evangelientextes von Mt. 24,43, der hier als Schriftbeleg die Rechtmäßigkeit des Todes und die Eigenverantwortlichkeit des Menschen für sein Leben als fundamental christliche Forderung ausweist. An die Paraphrase schließt sich die Auslegung für den Leser an; abgerundet wird das ganze Kapitel dann durch das bereits aus dem *Zwiesgespräch zwischen Leben und Tod* bekannte Bild vom Tod, der keine Warnung schickt, sondern überraschend auftritt wie der Dieb in der Nacht.

Das dritte einleitende Kapitel soll den Lesern vor Augen führen, wie nutzlos und unfruchtbar es für die eigentliche Existenz des Menschen ist, zu sehr den weltlichen Gütern anzuhängen, und alles Streben auf den Erwerb irdischer Besitztümer zu richten. Hier wird als einprägsames Beispiel und zur Verstärkung des theoretisch Dargelegten (V. 67-86) das Exempel eines reichen Mannes eingefügt, der das Reich Gottes gegen seinen Besitz eintauschen wollte (V. 73-84):

Men leset van einem riken van gelde, ein uneddel man,
 Dâr de rechte rîkheit noch nu in en quam.
 He wart krank unde begunde ôk to olden.
 Do sprak de dôr: Got mochte wol sîn rike beholden,
 Dat wolde ik em gunnen, mochte ik beholden dat mîn,
 Dârmede wolde ik tovreden sîn.
 Wat schal dat wesen gût unde grôt geacht,
 Dârumme gesorget wert dach unde nacht?
 Sus wert it gekregen mit swarem arbeide unde groter nôt
 Unde wert beseten in anxte unde sorgen grôt
 Unde wert vorlaten mit pinen, wen wi sterven.

Wie notwendig es für den sündigen Menschen sei, gottwohlgefällig zu leben, um desto besser für den Tod gerüstet zu sein, soll das Beispiel der Menschen im nachfolgenden „speigel des dodes“ (V. 89) belegen. Nur den Heiligen und Märtyrern war ein plötzlicher und schneller Tod verdienstlich; die einfachen Menschen müssen sich in ihrem Leben gut vorbereiten, um den ewigen Lohn zu empfangen. Als Beleg hierfür wird nun der Tod Johannes des Täufers angeführt: „Lese wi doch van sunte Johannen dem hilgen doper“ (V. 97ff.).

In den abschließenden Kapiteln der Dichtung (61-68) versucht der Verfasser, den hermeneutischen Bezug des fiktiven Todesreigens zur realen Lebenswelt wie-

der herzustellen, die heilsgeschichtliche Dimension in der Erfahrung des gegenwärtigen Lebens aufzuzeigen. Auch hierin offenbart sich die seelsorgerische Denk- und Bearbeitungsweise des Autors. In immer neuen Ansätzen führt er den Leser zur Reflexion des eigenen Daseins und des daran geknüpften heilsnotwendigen Handelns in der göttlichen Weltordnung.

Im ersten der den Totentanz umrahmenden Abschlußkapitel (61) greift er die kollektive Gestimmtheit, die Wahrnehmung des Zeitgeschehens und seine allgemeine Deutung auf und macht sich zum Sprachrohr der kollektiven Meinung (V. 1463-1470):

„Den minschen wundert nu, wo dat mach tokomen,
 Dat nu dorch rôf so vele gudes wert genomen,
 Beide to water unde ôk up dem lande.
 Ok wundert en, dat nu de plage Godes mannigerhande,
 Pestilencie, unvrede, dure tît, unwedere grôt,
 Vele krankheit, nie suke unde mannige nôt
 De minschen mere plaget wan in olden jaren;
 Do plach int gemene it so nicht to varen“.

Die Erklärung, die er für das gehäufte Auftreten der ‚Plagen‘ gibt, liegt nahe – sie sind Gottes Strafen für die den Sünden verfallene Menschheit (V. 1475-1479). Hieran schließt sich eine Ständekritik im eingängigen Topos der Zeitklage an (V. 1481-1486):

„De leve Godes is bi den geistliken worden kolt,
 De rechtverdicheit is bi den vorsten geworden olt,
 De gude rât is vorgân von den olden,
 De love unde Godes gebot wert van dem volke ovel geholden,
 To der junkvroweschop plegen de junkvrowen nene grote leve to dregen,
 De echte stât wert mankt velen veil geholden mannigerwegen“.

Das gesamte nachfolgende Kapitel 62 expliziert diese Zeitkritik. Am breit ausgeführten Beispiel des vormals gottesfürchtigen Lebenswandels der Kaufleute und ihrer nun so unchristlichen Lebenshaltung (V. 1493-1497) –

„So wan de kôpman, schipman nu sin up dem lande,
 Se driven grote sunde unde vele schande
 In drunkenheit, overvlôt, in vloken unde mit kive;
 Gân se to schepe, so volgen en ein dêl de losen wive.
 Varen se denne wôl, dat kumt van Godes barmherticheit“

– wird die Zeitklage einprägsamer gestaltet. Der Verfasser nennt einige Stichworte „drunkenheit“, „overvlôt“, „vloken“ und „kive“, und der reale Leser gestaltet für sich eine Szenerie dieses Beispiels lasterhaften Lebenswandels. In Übereinstimmung mit dem Aufbau der einzelnen Ständekapitel wird auch hier Negativ und Positiv

des dargestellten Verhaltens einander gegenübergestellt: die Wirklichkeit und das Idealbild der gottgewollten Ständeordnung.

Im 63. Kapitel wird noch einmal das Beispiel der Heiligen herangezogen, um den Menschen der Gegenwart die rechte christliche Lebensweise aufzuzeigen. Sie werden nicht als unnachahmliche Überfiguren vorgestellt, sondern als Menschen, die sich selbst bezwungen und die Versuchungen der Welt überwunden haben, indem sie das Evangelium zum Maßstab ihres Lebens machten (V. 1507-1514). Hier wird dem Leser wiederum, verdeutlicht am Vorbild der Heiligen, eine Orientierungshilfe für die eigene christliche Lebensführung gegeben (V. 1515-1518):

„Drege wi den cristennamen unde do wi unrechtverdicheit,
 So wil it uns gân, alse dâr geschreven steit,
 Dat de here wil seggen, wan wi vor em komen, des sît bericht:
 Ik segge it ju vorware, ik en kenne juwer nicht“.

Auch das 64. Kapitel (V. 1529-1552) erklärt dem Leser, woran es den gegenwärtigen Menschen mangelt. Drei Feinde sind es, die ihnen zusetzen (V. 1530): „unse egen vlêsch, de werlt unde de bose geist“. Das ‚Einblasen‘ des Teufels, dem die Menschen widerstehen müssen, wird sehr anschaulich an einem Exempel, das dem *Väterbuch* entnommen ist, dargestellt (V. 1534-1548): Ein frommer Bruder sieht, wie viele Teufel auf der Klausen eines Einsiedlers sitzen und diesen zur Sünde verleiten wollen; eine ganze Stadt aber wird von einem einzigen Teufel in Schach gehalten. Hier sind es die Menschen selbst, die sich gegenseitig zur Sünde verleiten. Die Art, wie dieses Kapitel aufgebaut ist, entspricht einer kurzen Predigt. Das Thema wird genannt und erklärt; zur Veranschaulichung und Unterstützung des Gesagten wird das einprägsame Exempel vorgetragen, das mit seiner Botschaft auch dann noch erinnert wird, wenn das sachlich-theoretisch Dargestellte längst vergessen ist. Zum Abschluß wird wieder der hermeneutische Bezug zur Gegenwart hergestellt.

Das anschließende 65. Kapitel faßt das bisher Dargestellte zusammen: Viel sei gesagt worden von etlichen Ständen, niemand wurde ausgespart. Wer sich unschuldig fühle, lasse es stehen, wie es steht; wer seine Schuld erkannt habe, der nutze die Zeit, um sich zu bessern. Diese Passage erinnert ein wenig an das Nachwort des *Reynke de vos*, das sich dort direkt an den letzten Vers 6844 anschließt, wo dem Leser auch vorgeschlagen wird, die Glosse, d. h. die erläuternde erbauliche Auslegung des Verstemtes, zu überschlagen. Dies ist im Totentanz wohl so zu deuten, daß der Verfasser sein Buch als Angebot an den Leser versteht, dem er in seelsorgerischer Absicht Orientierung bieten und den er zum Überdenken seines Tuns anregen möchte. Wie in der Ständereihe wird auch hier die Eigenverantwortlichkeit des Menschen für die eigene Existenz betont. Allerdings scheint der Verfasser selbst nicht ganz zu glauben, daß es jemanden geben könnte, der auf die angeregte Reflexion verzichten kann. Denn nun folgt ein Verweis auf den Hl.

Hieronymus: Selbst dieser heilige Mann habe in allen Lebenslagen den Tag des Gerichtes vor Augen gehabt und ihn gefürchtet (V. 1567-1576):

„Wente men lest van sunte Jeronimus dem groten hilgen,
 He dede den willen Godes mit vlite unde ôk gans willigen;
 Bi sinen dagen was nemant, de so strenge unde hillichliken levede,
 Jodoch eme all tît gruwede, zetterde unde he bevede,
 So wan he overdachte dat gerichte, den jungesten dach.
 He schrift sulven: ik ete, ik drinke efte wat ik dôn mach,
 In lesende, scrivende, slapen, waken efte wat it si,
 Alle tît hore ik des gerichtes basunen, des dunket mi,
 Dede alsus lût: stât up, gi doden, unde sumet nicht,
 Komet alle to der rekenschop vor dat rechte gericht“.

Weiterhin wird Hieronymus als Beispiel für die Heiligen angeführt, die zu sterben begehren, um Gott nahe zu sein. Die Menschen der Gegenwart jedoch seien nicht bereit zu sterben, statt sich auf einen guten Tod vorzubereiten und sich zu vergegenwärtigen, daß das Leben endlich sei. Als Autoritätsbeleg wird nun Hiob 14,1 angeführt, der die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins im Bild der Blume veranschaulicht (V. 1590-1602).

Die beiden letzten Kapitel (67 und 68) fassen das bisher Gesagte zusammen: Alle Menschen müssen sterben, alle sind im Tod gleich, ein hoher Stand bringt für das ewige Leben keinen Nutzen. Jeder ist für sein Leben verantwortlich und muß es in der Erfüllung seiner Standespflichten gottwohlgefällig gestalten.

Die angeführten Textbeispiele aus den Rahmenkapiteln des Totentanzes verdeutlichen von der inhaltlichen Ausrichtung wie der sprachlichen Gestaltung her die didaktisch-unterweisende Tendenz des Erbauungsbuches. Der eigentliche Todesreigen wird als fiktive literarische Darstellung in einen eindeutiger theologisch-seelsorgerischen Rahmen gestellt. Von der allgemeinen und jeden betreffenden Tatsache, daß alle Menschen sterben müssen, ausgehend, führt der Verfasser den Leser Schritt für Schritt in die Thematik ein. Bereits die ersten Kapitel, hier in einem predigtähnlichen, erklärenden und belehrenden Stil, verkünden die mitzuteilende Botschaft: Nicht der Tod, über den die Menschen sich beklagen, ist zu fürchten, sondern ein schlechtes Leben. Eine gottesfürchtige Lebensgestaltung ist die beste Vorbereitung auf den Tod. Der eigentliche Totentanz dient dem Verfasser als Beispiel (Spiegel), als anschauliche und eindrucksvolle Schilderung der Menschen, die nicht vorbereitet waren, und derjenigen, für die der Tod zum Eingang in die Verheißung wird. Die abschließenden Kapitel sollen die Umsetzung des Dargestellten auf die eigene Lebenssituation leisten. Eingekleidet in den Topos der Zeitklage wird nochmals die gottwohlgefällige eigenverantwortliche Lebensführung in der Erfüllung der Standespflichten gefordert, die, würden sie richtig gelebt, jedem Menschen ermöglichen, seine Aufgabe im göttlichen Ordo zu leisten und ewiges Seelenheil zu erlangen. Diese theologisch-katechetischen Rahmenkapi-

tel sind in der sprachlichen Gestaltung und durch das Einführen von Beispielen und kleinen Erzählungen katechetisch anschaulich gestaltet. Sie machen durch bestimmte sprachliche Formulierungen das Gesagte für den Leser verbindlich und haben z. T. appellativen Charakter.

V.2 Die Ständereihe: Paradigmen für Anspruch und Wirklichkeit der spätmittelalterlichen Ständegesellschaft

Auch der eigentliche Totentanz, die Reihe der sterbenden Menschen und des ihnen antwortenden Todes, ist sehr anschaulich gestaltet und gewährt einer detaillierten Darstellung der Figuren und ihrer Standesverpflichtungen breiten Raum. Wo die anderen bekannten Totentänze in vier, sechs oder acht Zeilen das Bild der Stände und ihrer Verpflichtungen skizzieren und zur Ausgestaltung der Szenerie die Phantasie des Rezipienten anregen, stellt der Lübecker Verfasser in aller Ausführlichkeit Ideal und Wirklichkeit der spätmittelalterlichen Ständegesellschaft einander gegenüber.

Die bildnerisch-literarische Gattung Totentanz dient dem Bearbeiter des Lübecker Druckes von 1489 als unterhaltend-erbauliches Medium zur um so nachdrücklicheren Vermittlung seiner seelsorgerischen Intentionen. Der fiktionale Charakter des dargestellten Geschehens, das zwar nicht wahr ist, jedoch eine denkbar mögliche Wirklichkeit entwirft und deshalb mit dem Anspruch der ‚Wahrheit‘, der Verbindlichkeit für den Leser, vorgetragen wird, eröffnet ihm Zugangsmöglichkeiten zu seinem Publikum, die der theologisch-theoretischen Argumentation meist verschlossen bleiben.

Die Darstellung der Ständevertreter soll ein Bild von den Menschen der gegenwärtigen Zeit entwerfen, ihren Einstellungen, Verfehlungen und Verpflichtungen, soll die Gesellschaft in ihrer ganzen Kritikwürdigkeit abbilden. Am Beispiel der einzelnen Figuren soll zugleich die Situation des Menschen in der Todesstunde durchgespielt werden. Es soll mit allem Nachdruck aufgezeigt werden, wie heilsnotwendig eine gottwohlgefällige Lebensführung ist, um den Leser zur Antizipation seiner Sterbestunde und damit zum Überdenken seines eigenen Lebens anzuregen.

Einen weiteren Anspruch der Ständereihe und des darüber vermittelten Totentanzes bildet das umfassende Bemühen, möglichst alle Menschen anzusprechen, für alle Gültigkeit zu besitzen. Stellen die Totentänze in der Regel einen einzelnen Ständevertreter in seinen exemplarischen Verfehlungen vor, so zeigt der *Lübecker Totentanz von 1489* die Tendenz, mit jeder vorgestellten Figur wirklich alle damit verbundenen Menschen zu erreichen, niemandem zu ermöglichen, sich nicht angesprochen zu fühlen. Aus diesem Grunde werden in viele Ansprachen des Todes an den jeweiligen sterbenden Menschen Formulierungen eingeflochten, die die Aussage für alle entsprechenden Standesangehörigen verbindlich machen wollen. So spricht der Tod zum Kaiser (V. 229):

„Alle prelaten vor di unde de na di komen vort“.

Bei der Kaiserin heißt es (V. 274):

„Dit segge ik to allen vrowen, se sîn van sidem efte van hogem grât“.

Nicht allein der König ist angesprochen, sondern auch alle, „De under di weren gesat to regeren“ (V. 350). Und der Domherr steht exemplarisch für alle Geistlichen (V. 681-684):

„Dit wert nicht gesecht to di alleine,
Men alle de anderen papen ik ôk dârmede meine.
He si provest, deken, vicarius efte officiante,
Cappellân, soccentor, koster efte ein ander slafante“.

Beim Bürgermeister heißt es (V. 727):

„To allen weldigen renteneren is dit alsus gesecht“.

Und auch der Arzt steht beispielhaft für „al de sik an kunst de arstodie priesen“ (V. 780), ebenso wie es bei dem Handwerksgehilfen keine Rolle spielt, welche Arbeit er verrichtet (V. 1385). Ähnlich heißt es beim Bauern (V. 1195):

„Wente dâr sin etlike bûr“.

Eine andere Formulierung leitet ganze Aufzählungen ein. So spricht der Tod den Klausner an (V. 853):

„Ja broder Konrât, efte wo dîn name is geheten“;

bei der Begine lautet es (V. 1233f.):

„Vorvêr di nicht, suster kornute efte bagineken,
Dat is mi like vele, wer du hetest Wobbeke efte Kristineken“.

Bei der Figur der Jungfrau schließlich folgt auf die Anrede „Junkvrowe Giseltrût efte wo dîn name is geheten“ (V. 1327) eine Aufzählung von siebenzig Frauennamen, getreu dem Motto (V. 1334f.):

„Dâr sint vele achter, de moten ôk al mede,
Wo se ôk heten“.

Ähnliche Aufzählungen werden bei dem Repräsentanten des Mönchtums gegeben (V. 580-585), und auch beim Werkmeister (V. 1145-1149; V. 1155-1162) folgt eine Aneinanderreihung verschiedener Berufe, die mit der Geld- und Rentenverwaltung zu tun haben. Die umfangreichste Aufstellung dieser Art gibt das Kapitel, in dem der Tod alle Handwerker ansprechen will und insgesamt 98 verschiedene Berufe aufgezählt werden.

Der Aufbau der einzelnen Kapitel der Ständereihe läßt sich wie folgt skizzieren: Den Anfang jeder Textsequenz zwischen einem Ständevertreter und seinem toten

Gegenspieler bilden, wie bereits erwähnt, die Wahrnehmungen und Empfindungen, die den einzelnen Menschen signalisieren, daß sie nun sterben müssen. Diese Einleitungen sind zwar strukturell bedingt – eine Aufforderung seitens des Todes geht der Rede der sterbenden Menschen nicht voran –, gleichwohl zeigt sich auch hier das gestalterische Geschick des Verfassers. In den einführenden Versen der Ständerepräsentanten wird immer wieder neu eine fiktive Situation aufgebaut, die den Leser in das dargestellte Geschehen einführt und mit den verschiedenen Gestalten vertraut macht. Die Skizzierung der Figuren muß also einerseits situative Komponenten enthalten; sie muß zugleich eine erste grundlegende Charakterisierung der verschiedenen Ständevertreter leisten. Eingeführt in die verschiedenen Sterbesituationen der einzelnen Gestalten wird der Rezipient durch die von dem jeweiligen Menschen selbst geäußerte Wahrnehmung seiner Lage. Die Art und Weise, wie dieser seine Situation beschreibt und auf sie reagiert, charakterisiert ihn zugleich: Der Kaiser will nicht an Silber oder Gold sparen, um sein Leben zu retten (V. 195f.); die Kaiserin weigert sich schlichtweg zu sterben (V. 238); der König läßt nach allen Ärzten des Reiches schicken (V. 323ff.); der Herzog malt noch in der Sterbestunde weiter aus, welche Länder er noch erobern will (V. 412ff.); die geistlichen Ständerepräsentanten rufen Gott und seine Heiligen an, natürlich in lateinischer Sprache (V. 145f. der Papst):

„Got vorbarne di over mi, miserere mei,
Maria de helpe mi unde ôk de gracia dei“⁶.

Gut gelungen ist auch die Einführung in die untergeordneten Stände: Der Ritter fürchtet sich (V. 597); der Arzt geht die ganze Angelegenheit mit einer wissenschaftlichen Analyse an (V. 735f.); Bürger und Kaufmann sprechen von ihrem Streben nach Geld und Gewinn (V. 873f. u. V. 967f.); der Handwerker wollte zu Pfingsten eigentlich noch nach dem Schützenvogel schießen (V. 1061f.); der Bauer möchte die Erntezeit noch erleben (V. 1165ff.); die Begine berichtet von ihrer Arbeit des Spinnens, mit der sie ihren Lebensunterhalt verdient hat (V. 1210f.); die Jungfrau erzählt von einem nächtlichen Alptraum (V. 1301ff.), und der Handwerksgehilfe gesteht, daß er abends zu lange gezecht habe und sich nun unwohl fühle (V. 1361ff.).

Im Gegensatz zu den anderen Totentänzen, in denen zuerst der Tod spricht, dann der Mensch, und die deshalb nur die Auseinandersetzung zwischen den beiden Gegenspielern darstellen⁷, führt der *Lübecker Totentanz von 1489* die Menschen in für sie typischen Lebenssituationen vor, in denen sie vom Tode

⁶ Ähnlich sind auch die folgenden Verse: V. 279f. (der Kardinal); V. 363f. (der Bischof); V. 449f. (der Abt); V. 497 (der Kreuzritter); V. 551 (der Mönch); V. 645 (der Chorherr); V. 831 (der Klausner); V. 1017 (die Nonne); V. 1103 (der Werkmeister) und V. 1209 (die Begine). Vgl. dazu die angeführten Textbeispiele auf S. 226 dieser Arbeit.

⁷ Vgl. dazu etwa Aufbau und Dialogstruktur der *Danse macabre* bzw. der ober- und mitteldeutschen Totentänze.

überrascht werden – vergleichbar den ca. vierzig Jahre später erschienenen ‚Imagines mortis‘ des Hans Holbein⁸.

Einen weiteren Beleg für die Anschaulichkeit des Gesagten und die Bildhaftigkeit der Sprache repräsentieren die in den Text aufgenommenen volkstümlichen Redeweisen und Sprichwörter. So spricht beispielsweise der Tod zum Domherrn (V. 673f.):

„Unde dīnen vetten proven dār sechstu vele af,
Se helpen di nu nicht ein haverkaf“.

Den Junker fordert der Tod mit den Worten (V. 807f.):

„Junkher, du mōst mede sunder jennigerhande schimpen
De wegge is upgegetten wente an den timpen“.

Und dem Studenten wirft der Tod vor (V. 955f.):

„Dorch Got dedestu di nein grōt ungemak,
Men du haddest eine conciencien so rume alse ein hoppensak“.

Ebenfalls sehr anschaulich ist es, wenn der Arzt feststellt (V. 735f.):

„Se ik mīn water rechte an,
So is mine kunst altomalen gedān“,

wenn der Kaiserin vorgeworfen wird (V. 257f.):

„Keiserinne, alle dīn herte unde sinlicheit
Hefstu gelecht en wertlike idelicheit“.

Ähnlich heißt es beim Bürger (V. 898f.):

„Machstu gelt unde tītlik gūt gewinnen,
Dārup hefstu al dīn herte gesat,
Unde is doch man ein sundich schat“.

Der Handwerksmeister erzählt ganz realistisch (V. 1065f.):

„Gisteren gink ik ūt miner werkstede,
Do zetterden mi rede al mine lede“.

Und zum Bauern spricht der Tod (V. 1189f.):

„Wultu di ôk weren, dat is nich vele wêrt,
Al gevestu ôk dārumme dīn beste pêrt“.

⁸ Er stellt die Figuren nicht mehr im Reigentanz, sondern in alltäglichen Situationen dar, in die der Tod unerwartet eintritt. Vgl. dazu HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes, S. 218f., Abb. 197-214; 281.

Weitere Beispiele lassen sich anführen. Sie alle sind dem eigentlichen Todesreigen entnommen und dienen ganz offenbar der Verlebendigung der dargestellten Szenen, verleihen diesen mehr Couleur.

Die Darstellung der Ständevertreter entwirft also die fiktive Situation des Totentanzes, die in der Rezeption des einzelnen Lesers weiter ausgestaltet wird. Ihre Funktion ist es, dem Publikum Paradigmen menschlichen Lebens vorzuführen, die es vor seiner eigenen Lebenserfahrung weiterdenken und auf seine eigene Situation übertragen kann. Die einzelnen Gestalten können nicht als vorbildhaft bezeichnet werden, im Gegenteil, ihr Nicht-Vorbereitetsein auf den Tod wird als abschreckendes Exempel mitgeteilt. Jedoch als beispielhaft und nachahmenswert für jeden Menschen erweist sich die in den Abschlußzeilen fast aller Ständevertreter formulierte Anrufung der göttlichen Barmherzigkeit. Durch eigene Verdienste haben sie sich die Seligkeit nicht erworben. Das einzige, worauf sie hoffen können, ist die Güte des göttlichen Richters, Gnade vor Recht ergehen zu lassen. Auch die *Ars moriendi* lehrt, daß der Mensch in seiner Todesstunde an die Barmherzigkeit Gottes appellieren solle, um ihn an seine den Menschen erwiesenen Heilstaten und seine Liebe zu den Menschen zu erinnern. Einige Textbelege dieser also vorbildlichen Haltung, die zwar variiert wird, aber durch die Grundsätzlichkeit des wiederholten Tuns an Nachdruck gewinnt, seien angeführt (V. 255f., die Kaiserin):

„Got, de du mi hefst gesat to dessem state,
Lât dine guderterende barmherticheit mi jo nu komen to bate“;

(V. 342f., der König):

„Och, were ik nu van sunden reine!
Dat were ein gût kleinode miner sele.
O here, alle desse sake ik di bevele“;

(V. 523f., der Kreuzritter / ähnlich auch V. 383f. der Bischof):

„Cristus, de an dem cruce lêt den bitteren dôt,
De helpe mi in desser miner lesten nôt“;

(V. 472, der Abt):

„O domine Jesu adjuva me: wente alle mîn hopen an di lît“;

(V. 571-574, der Mönch):

„Salich, de bidden nu jo vor mi armen,
Dat sik de ewige Got miner jo nu wille erbarmen
Unde late mi jo nu schreven in dat bôk der ewigen salicheit
Dorch siner guderterende gruntlosen milden barmherticheit“;

(V. 665-668, der Chorherr):

„Des besten, des ik mi nu hîrût berade,
 Is dat ik Gode bidde umme sine gnade,
 Dat he dorch sine gruntlosen milden barmherticheit
 Mi jo nu wil geven sine ewigen salicheit“;

(V. 710, der Bürgermeister):

„Hîrumme, here, vorbarme di miner, wente it is nu de rechte tît“;

(V. 1228-32, die Begine):

„Hîrumme, leve Jesus, ik bevele mi di in dine hende,
 Ik bidde di umme dîn lident unde wemôt Marien,
 Dattu mi van allem elende unde kummer willest vrien,
 Unde wes du jo nu mîn ewige trôst,
 De du mi mit pinen swârliken hefst vorlôst“⁹.

Die durch das Auftreten der Ständerepräsentanten geschaffene fiktionale Situation bleibt – allein durch die Personifikation der Todesgestalt – auch in den verschiedenen Gegenreden des Todes erhalten. Er tritt nun aber als die richterliche Instanz auf, die zwar kein Urteil fällt (diese Kompetenz steht allein Gott zu), aber massive Kritik an die einzelnen Stände heranträgt. Er fungiert als Sprachrohr des Verfassers, der über die Todesgestalt seine Vorstellung von der menschlichen Gesellschaft, von der Realität und den Idealbildern, denen die Menschen nacheifern sollen, an das Publikum heranträgt. Der Text, der den Todesfiguren in den Mund gelegt wird, gliedert sich in Vorwürfe, die die Mißstände beim Namen nennen, und Entwürfe von der Erfüllung der Ständepflichten. Gerade die letztgenannten Ausführungen des Todes haben die Funktion, über eine Rede an die Ständevertreter den Lesern Maßstäbe für ihr eigenes Leben an die Hand zu geben. Ein Beispiel für den typischen Aufbau einer solchen Rede des Todes bildet seine Antwort an den Papst. Der Mensch wird persönlich angesprochen, seine Stellung in der Hierarchie beschrieben. Vorwürfe und Kritik schließen sich an, dann werden die Pflichten, die an den Stand gebunden sind, beschrieben; und zwar in der Form, daß Taten und Leistungen des Menschen aufgezählt werden, die ihm als verdienstvoll angerechnet werden. Es wird also nicht einfach ein Sünden- und Ständespiegel oder Laster- und Tugendenkatalog aufgestellt. Die wahrhaft christliche Lebensführung muß sich im Handeln erweisen, das dann in direkten Bezug zur daraus resultierenden Belohnung gesetzt wird (V. 169f., 173-184):

⁹ Ähnlich sind auch V. 755f. (der Arzt); V. 805f. (der Junkher); V. 849-852 (der Klausner); V. 894ff. (der Bürger); V. 941f. (der Student); V. 991f. (der Kaufmann); V. 1035ff. (die Nonne); V. 1078 (der Handwerker); V. 1134 (der Werkmeister); V. 1185f. (der Bauer); V. 1278 (der Reiter); V. 1325f. (die Jungfrau); V. 1384 (der Handwerksgele) und V. 1432 (die Amme).

„Her pawes, du werest hōch geresen in state,
 Der hilgen cristenheit de hogeste prelate,
 [...]
 Hefstu dat hilge ampt recht unde hillichliken vōrstān,
 So machstu vroliken vor den richter gān.
 Men giricheit unde simonia hefstu to vele tostadet;
 Ik vruchte, it diner selen schadet.
 De prebenden, de vor de armen clerke sint gemaket,
 Dār sint al de riken bi geraket
 Mit gelde, gunst efte mit listicheit,
 Wente alsus dār jo nicht geschreven steit.
 Is dit ôk so mit dinem willen nicht geschên,
 So wil Got gnedichliken mit di oversên.
 Hefstu ôk de uncristen vorvolget mit vlīt,
 Dat wil Got wōl belonen to ewiger tīt“.

Auffallend ist, daß den auf den Papst folgenden hohen geistlichen und weltlichen Ständen ganz massive und auch sehr konkrete Kritik entgegeng gehalten wird. So umfaßt der Text des Todes zum Kaiser (V. 211-232), zum Kardinal (V. 301-322), zum König (V. 345-362), zum Bischof (V. 385-406) und zum Herzog (V. 427-448) fast durchgängig von der ersten bis zur letzten Zeile Kritik. Als Beispiel für diese doch sehr dezidiert vorgetragenen Vorwürfe und Forderungen sei ein Teil der Rede des Todes an den Herzog angeführt (V. 435-448):

„Vele vorsten sint up erden, nicht du alleine,
 Se achten ein dêls de bode Godes unde dat hilge ewangelium kleine.
 Etlike laten de stratenrovers dorch ere lant tēn
 Unde mit en se dorch de vinger sēn;
 De varende kōpman heft van en klēn vorhach,
 De dār mōt holden der lande ummeslach.
 Etlike heren sin, mogen se stede unde lande vorwerven,
 Dār laten se mannigen unschuldigen umme sterven.
 Vlensekers, plumenstrikers de hebben ôk bi sik etlike heren,
 Mit den se der armen swēt unde blōt vorteren.
 Desse moten seggen placebo van erem love;
 Sede jemant anders, de mōste út erem hove.
 Dār sint ôk mannige dorchluchtete vorsten vul aller rechtverdicheit;
 Bistu der ein, vrochte nicht: de hemmel is di bereit“.

Die Kritik an den hohen geistlichen Würdenträgern wird bemerkenswerterweise nicht direkt formuliert, sondern über einen Schriftbeleg abgesichert und verdeutlicht: Die Hl. Schrift ist der Maßstab für ihr Leben, und daran werden sie gemessen. Hier zeigt sich im übrigen auch sehr deutlich die eingängige und bildreiche Sprache des Verfassers und sein Verfahren, durch Beispiele und Erzäh-

lungen das Dargestellte zu veranschaulichen. Als Beleg seien die Worte des Todes an den Kardinal mitgeteilt (V. 303-312):

„Der hôcheit wêrstu nu ein gast
 Wente alle stât bringet die sele in last,
 Wan he wert geholden nicht recht.
 Hore, wat de here in dem ewangelio secht:
 Se sitten up dem stole Moisi, dat volk to leren;
 Wat se ju seggen, dârna schole gi ju regeren,
 Men na eren werken en dôt gi nicht.
 Se binden borden, de dâr sin swâr unde wicht,
 De leggen se up dat volk, sulven roren se de nicht an;
 Sus hefstu ôk mit den anderen cardinalen gedân“.

Ein weiteres, die Erzähltechnik des Verfassers veranschaulichendes Beispiel bieten die Verse des Todes zum Bischof (V. 390-403):

„Diner pâpheit hefstu ein quât exempel gemaket.
 Drie sprak Jesus to sunte Peter: make di bereit,
 Hefstu mi lêf, so weide mine cristenheit.
 Bi sunte Peter wert uns vornomen
 Alle, de to jennigem state sin gekomen.
 Den heft Cristus geboden sine schâpken to weiden,
 Up dat se nemant moge vorderven unde vorleiden.
 Vele prelaten achten de wulle, dat is genut, van eren schâpken gemeine;
 Wo se vorder an sele, an live varen, achten se kleine.
 Sus werden de schape Cristi van en geplucket, gemelket, geslacht unde nicht
 geweidet;
 Wente de here Jesus in dem ewangelio so nicht en bedet.
 De schâpken, de du van Godes wegen scholdest voden unde bewaren,
 Sint vorbistert unde ein dêl ovel gevaren;
 Got wil van di eschen dit dure pant“.

Von der Figur des Abtes an zeigt sich ein Umschwung in der Behandlung der einzelnen Figuren durch den Tod und damit ihrer Einschätzung seitens des Verfassers. Nun werden immer wieder positive Beispiele gegeben, die über die fiktive Gestalt dem Leser als Orientierung und Lebenshilfe dienen mögen. So weiß sich der Abt seinen Ordensregeln und dem Vorbild der Ordensgründer verpflichtet (V. 451-457):

„In viii capittelen hebbe ik gewesen,
 Dâr hörde ik van unsem orden lesen,
 Wo he van den hilgen vaderen is gesettet an,
 Also ik it rechte hebbe vorstân.
 Hadde ik dat so geholden mit vlît

Mit al minen broderen, de mit mi sît,
Dat scholde mi nu komen to bate“.

Dem Arzt werden die heiligen Ärzte Cosmas und Damianus (gest. um 290) zum Maßstab gesetzt, die Milde und Barmherzigkeit gegenüber den Armen übten (V. 771-776):

„Se we dat wil, dat sik Got siner schal vorbarmen,
De schal ôk barmhertich wesen over de nôttroftigen armen.
De hilgen arsten unde mertelêr Cosma unde Damiân,
De hebben dit alsus mit vlite gedân.
De minschen arstedieden se an sele, an live ût rechter mildcheit,
Dârto leten se sik mertelen dorch den loven der cristenheit“.

Der Einsiedler muß sich am Vorbild der Wüstenväter messen lassen. Über 14 Verse geht das Lob, das der Tod den Eremiten zollt. Er beschreibt das Leben in Demut und Armut, das diese Männer führten und das in dieser Darstellung allen Christen, d. h. allen Lesern zum Vorbild gereichen mag (V. 863-871):

„Also Paulus, Antonius, Jeronimus unde Macharius,
Silvanus, Benedictus, Eusebius unde Hilarius,
Mit al den anderen vaders, der êr name Gode is bekant;
Der ere sele in dessem levende heft geholden de overen hant
Unde den licham undergeholden in groter spengicheit,
Unde hebben alsus den hemmel gekregen mit gewalt unde strengicheit.
Guder werke Gode to love leten se sik nicht vordreten,
Ritterliken jegen alle sunde gevecht, des let ene Got ewich geneten.
Bistu ene gelîk, dat sulfste lôn gift di Got in dem ewigen leven“.

Gerade dieses Textbeispiel verdeutlicht auch sehr gut die narrative Darstellungsweise des Verfassers. Er entwirft das Bild vom Leben der Wüstenväter und allein die Aufzählung der verschiedenen Namen weckt zahlreiche Assoziationen, die der Leser mit seinem Wissen über diese Musterbeispiele christlicher Lebensführung füllen und damit über eine christliche Lebensweise nachdenken kann. Zugleich wird jedem Leser die Versicherung gegeben, daß Gott alle Menschen kenne und keine gute Tat unbelohnt bleibe. Die ausführliche Darstellung des Lebens der Anachoreten belegt zugleich, daß hier die Lebenshaltung beschrieben wird, zu der der Verfasser seine Leser führen möchte – nicht zu einem Wüstendasein, aber zu einem demütigen Leben in der Erfüllung der individuellen Pflichten.

Sehr anschaulich und einprägsam ist auch das Exempel über einen Kirchenvorsteher, der Geld veruntreut hatte und dann vom Teufel geholt worden ist, das dem Werkmeister durch den Tod erzählt wird (V. 1138-44):

„De sodân ampt hebben, scholen vlitichlîk merken,
Dat to dem Gripeswolde is geschên ein exempel

Van einem untruwen werkmêster, de den hilgen tempel
 Unde der kerken gelt so angeleit vorprâlde,
 Dat en dârna de duvel mit lif unde selen wechhâlde.
 So welk vôrstender de kerken ôk mit truwen menet,
 Dem wert wól gelonet, wente he groten luden denet“.

Der Jungfrau schließlich wird Maria zum Vorbild gesetzt (V. 1355-1358):

„Maria wart in erer joget geoffert in den tempel
 Allen junkvrowen to einem hilgen exempel,
 Up dat se êr scholen volgen in aller doget
 Unde in Godes dênste hennebrigen ere bloienden joget“.

Die hier angeführten Exempel geben Musterbeispiele einer gottwohlgefälligen christlichen Lebensgestaltung. Sie bieten dem Leser Orientierungshilfen, geben ihm einen Maßstab für die eigene Lebensführung, wie gerade am zuletzt genannten Textbeleg der Jungfrau deutlich wird.

Interessant ist auch eine ebenfalls in fast allen Texten des Todes vorkommende Wendung, die auf den ersten Blick beinahe die vorgetragene Kritik zurückzunehmen scheint. Als Beispiel seien die Worte des Todes an den Reiter angeführt (V. 1283-1299):

„[...] dine roverie wil di hinderen unde bringen in vâr,
 De du hefst bedreven hemelik unde openbâr,
 Dârto dine valscheit unde undoget grôt,
 Vloken, sweren, quâtzen unde overmôt,
 Sodane stucke mit velen schedichliken dingen
 Willen di nicht to Gode bringen.
 Wo vaken hefstu den unschuldigen helpen vorhêrt,
 Men Gode to denen hefstu nicht wól gelêrt.
 Bi dem varende kôpman unde ôk dem armen bûr,
 Den ere neringe wert gans sûr,
 Dorch rechticheit behôrt di bi en lif unde sunt to laten.
 Hefstu dat gedân, dat schal di nu mêr baten.
 Got belonet alle gût, wo id ôk is geschên,
 De umme sinen willen gût deit grôt efte klên.
 Hefstu wat gudes gedân, Got wil it nicht vorgetten;
 Is it anders, he wert di ôk wol de bote setten.
 Alle quât let he pinigen, alle gût belonen“.

Nach der eindeutig und massiv vorgetragenen Kritik in den Versen 1283-1293 kommt ein Umschwung, eingeleitet durch „Hefstu dat gedân“. Das negative Verhalten des Reiters wird ausführlichst dargestellt, dann tritt eine Wende ein, in der der Tod sich den Anschein gibt, nicht zu wissen, ob der Ritter auch Gutes getan hat. Die grundsätzliche Aussage, die der Autor seinem Publikum mitteilen will,

wird in den Zeilen 1295-1299 deutlich: Alles Gute wird belohnt, alles Schlechte bestraft. Gleichwohl entsteht hier, und bei fast allen anderen Figuren auch, der Eindruck, als relativiere der Tod das eben Gesagte. Was soll eine über mehrere Verse gehende Kritik, wenn es dann heißt: Das gilt aber alles nicht für den Fall, daß du doch ein guter Mensch warst. Zum einen zeigt sich hier eine ähnliche Haltung wie auch in Vers 1557 des abschließenden 65. Kapitels: Der Verfasser beansprucht zwar mit seiner Dichtung allgemeine Gültigkeit, aber er will nicht grundsätzlich ausschließen, daß es auch Menschen gibt, die seine Ermahnung nicht nötig haben. Zum anderen handelt es sich bei den formelhaften Wendungen ‚hefstu ... so machstu‘, ‚haddestu‘, ‚scholdestu‘ um appellative Textstrukturen, die den Rezipienten zur Überprüfung des Gesagten vor dem Hintergrund der eigenen Lebenserfahrung animieren sollen. Auf textimmanenter Ebene ist es der Ständevertreter, dem auf der einen Seite damit Mut zugesprochen wird, der aber auf der anderen Seite nach der Formulierung ‚hefstu ...‘ überprüfen muß, was denn nun auf ihn zutrifft. Die Floskeln – wie der Konjunktiv ‚haddestu‘ – könnten implizieren: ‚Hättest du, du hast aber nicht‘. Sie könnten aber auch die Frage evozieren: ‚Hast du nun oder hast du nicht?‘ Hier ergeht der Appell an den Leser, das zu dem Ständerepräsentanten Gesagte zu überprüfen. Dies wäre zum einen denkbar im Rahmen der sozialen Ordnung – wie sind seine Erfahrungen mit diesen Ständen, wie deutet er die Zeichen der Zeit (auch wie der Verfasser im Topos der Zeitkritik)? Zum anderen können alle vorgestellten Figuren, abstrahiert von ihrem gesellschaftlichen Stand, als allgemeine Paradigmen menschlichen Denkens, Strebens und Handelns aufgefaßt werden. Hier wäre also für den Leser zu überdenken, ob die vorgetragenen sündhaften Verhaltensweisen Hochmut, Besitzstreben, Mißachten der Gebote etc. auch auf ihn zutreffen, ihn charakterisieren.

V.3 Die Intention des Lübecker Totentanzes von 1489

Die Lebensorientierung, die dem Leser im *Lübecker Totentanz von 1489* geboten wird, zielt ganz im Sinne der spätmittelalterlichen Ständelehre darauf ab, ihn rückzubinden an die christliche Weltordnung. Jeder Stand ist von Gott gegeben, und jeder Mensch kann seinen Heilsweg in dem Erfüllen seiner Standesverpflichtungen vollenden. In diesem Sinne läßt sich eine immer wiederkehrende Formulierung des Todes paraphrasieren: ‚Hast du die Verpflichtungen deines Standes erfüllt, so wirst du großen Lohn empfangen‘. So wird beispielsweise dem Bürgermeister versprochen (V. 729):

„[...] dîn stât is mit groter sorge beladen.
Hefstu den wøl geholden, so en schal di nicht schaden“.

Der Kaiser klagt (V. 200):

„Och hadde ik minen stât to dem besten gekêrt“.

Zum Kardinal spricht der Tod (V. 304f.):

„[...] alle stât bringet de sele in last,
Wan he wert gehalten nicht recht“.

Und an den Abt gewendet heißt es (V. 495):

„Na dinem state wert he it reken grôt“.

Daß dies für alle Stände gilt, auch die niederen, mögen die Worte des Todes zum Bauern belegen (V. 1192-1194):

„Cristus, de vor di den dôt heft geleden,
De wil di nu sunderliken lonen vor dîn arbeit,
So verne du it hefst gedân in rechtverdicheit“.

Auch der Hinweis an den Handwerksgelesen bestätigt dies (V. 1388):

„Hefstu mit truwen gearbeitet, des kumstu nu to vunde“.

Nicht allein die Erfüllung dieser Ständepflichten wird in den einzelnen Kapiteln der Figurenreihe verdeutlicht, auch ganz allgemeine Lebensorientierung wird geboten, an die sich der Christ halten kann, um ewigen Lohn zu empfangen (V. 1449-1462):

„Wente alle minschen, de dâr hebben den cristennamen,
De sint verbunden to drên stucken altosamen,
So vern se denken salich to wesen mit Gode.
Int êrste moten se holden de hilgen tein godesgebode,
Int ander de seven dôtliken sunde to vormiden,
Int dridde in dem rechten cristenloven bliven to allen tiden,
Den loven mit guden werken ziren unde dârinne olden;
Merke, wo vele is der, de dit rechte holden.
Salich is, dede sus in unshult wert van hîr genomen
Unde mach alsus sunder sunde vor den heren komen;
Salich is, dede des dodes stunde unde Godes rike mit vlite wachtet
Unde de desser werlde idelen valscheit nicht en achtet,
Men noch is he saliger unde dat is wis,
De dorch den dôt desser valschen werlde wól berovet is“.

Das Einhalten der Zehn Gebote, das Vermeiden von Todsünden und die Standhaftigkeit im christlichen Glauben, dies sind die Faustregeln einer gottesfürchtigen Lebensgestaltung. Interessant ist die Vertiefung und Verstärkung dieser Ausführungen im Stile der Seligpreisungen der Bergpredigt.

„Wille wi Godes hofgesinde werden,
So mote wi manliken vechten up desser erden,
Wente des minschen levent is eine ridderschop,

So heft geschreven de hilge duldige Job.
 De wech, de to dem ewigen levende geit,
 Is gans smâl unde enge, alse in dem hilgen ewangelio geschreven steit;
 De wech to der hellen is brêt, grôt, dârvor gruwet mi sere“ (V. 1645-1651).

Das Leben also ist eine Ritterschaft, eine Bewährungsprobe auf dem Weg zur Seligkeit. Zu vermeiden sind Hochmut, Gier und Unkeuschheit (V. 1498). Das wohl beste Beispiel dieses Lebens in williger Armut gibt der Klausner, dessen Versteht schon beinahe in eine Gebetsformel übergeht (V. 831-846):

„Got, de du in Marien minsche bist entvagen
 Unde letest di an ein bitter cruce hangen,
 Ik bidde di umme de marter, de du vor mi ledest willigen,
 Unde umme vordênstes willen al diner leven hilligen,
 Umme alle der guden werke willen, de in der cristenheit werden gedân,
 So se mi armen sunder barmhertichliken an,
 Dat dîn dûrbâr lidet unde de merter swere
 Mote mi jo nu helpen to der ewigen ere,
 Wente de guden werke, dâr ik mi hebbe an gepriset,
 De ik di to love unde to eren hebbe bewiset,
 Dat is di allene bekant, efte se ôk gût werden gericht,
 Wente dit wêt ik, dat se jegen dine gûtheit sint gewêrt altes nicht.
 Van diner rechtverdicheit hebbe ik vele gelesen unde gehôrt;
 De vient heft mi gans vaken ernstliken bekôrt
 To allen stunden beide den dach unde ôk de nacht;
 In arbeide unde armode hebbe ik mîn levent to einem ende gebracht“.

Dafür, daß der Mensch eine gottwohlgefällige und für sein Seelenheil notwendige Lebensführung vollzieht, wird ihm im Sinne der spätmittelalterlichen Ständepredigt selbst die Verantwortung zugewiesen (V. 1631-1634):

„Vele dogede maken den minschen eddel unde nicht de bort;
 De dogede komen van Gode unde gân wedder to em vort.
 Alsus is he eddel, de dâr is vul veler doget,
 Unde de umme siner rechtverdicheit van Gode wert vorhoget“.

Ist es einerseits der einzelne Mensch, der für sein Leben in die Verantwortung genommen wird und dem in seelsorgerischer Absicht über den Totentanz Orientierung und Glaubensvertiefung geboten werden soll, so wird zugleich – ganz dem spätmittelalterlichen Ständedenken gemäß – immer auch die menschliche Gemeinschaft als ganze in den Blick genommen. In der Erfüllung der Standespflichten liegt der Weg der Selbstvollendung. Das bedeutet aber auch, daß das Ständebild, das der *Lübecker Totentanz von 1489* entwirft, eine Stabilisierung der „göttlichen“ Gesellschaftsordnung intendiert. Der göttliche Ordo wird nicht in Frage gestellt. Es gibt hohe und niedrige Stände – dies entspricht der göttlichen Ordnung – und

der Platz des Menschen innerhalb der Hierarchie ist ihm von Gott zugewiesen worden. Dabei gilt grundsätzlich, daß mit der Höhe des von Gott gegebenen gesellschaftlichen Standes auch die Verantwortlichkeit des Menschen und entsprechend die Verwerflichkeit seiner Verfehlungen wächst. So stellt z. B. der Kardinal fest, daß der hohe weltliche Stand ihm nicht hilft, die Seligkeit zu erlangen, denn er hat die hohen Anforderungen nicht erfüllt (V. 281f.):

„Al was ik geresen hōch in state,
Dat kumpt mi altes nicht to bate“.

Und auch der Abt klagt (V. 461–463):

„So we to grotem state is gebracht,
Sundiget de, dat wert vor Gode groter geacht,
Men eft he ein ringer man were“.

Die Stabilisierung der göttlichen Weltordnung durch die Rückbindung der Menschen an die christlichen Gebote, hierauf zielt der Verfasser des *Lübecker Totentanzes von 1489* über den von ihm entworfenen Ständespiegel und die darin enthaltene Zeitkritik. Der einzelne Mensch trägt die Verantwortung für sein Seelenheil, das er durch eine christliche Lebensführung erwerben kann. Diese muß sich in einem gottesfürchtigen Handeln in der Gesellschaft erweisen, die damit zugleich als göttliche Weltordnung, als Heilsplan Gottes mit den Menschen bestätigt wird.

Schluß

Des dodes dantz bringt jene zeittypische kollektive Welt- und Lebensdeutung des späten Mittelalters zum Ausdruck, die im ersten Teil dieser Arbeit ausführlich dargestellt worden ist¹. Er ist der spätmittelalterlichen Ständelehre und der damit verknüpften christlichen Ethik verpflichtet, die dem Menschen mit dem wachsenden Bewußtsein vom Wert der individuellen Existenz in zunehmendem Maße die Verantwortung für das eigene Seelenheil – und daran gebunden – der gottgewollten Gesellschaftsordnung zuspricht. Damit erweist sich *Des dodes dantz* als ein Beispiel für die zeittypische paränetische Erbauungsliteratur², das die in der Gattung Totentanz entfaltenen Gestaltungsmittel (und ihre Wirkung) in der schriftlichen katechetischen Tradition des ausgehenden Mittelalters zur umfangreichen religiösen Unterweisung für die private Glaubensvertiefung ausgestaltet. Die künstlerische Fiktion des Totentanzes mit dem ganzen, im Verlaufe seiner Entwicklungsgeschichte daran geknüpften Assoziationshorizont dient dem Verfasser des Lübecker Drucks von 1489 zur Vertiefung und Veranschaulichung seiner seelsorgerischen Intention, Lebensorientierung und religiöse Unterweisung zu bieten, die er in der Umrahmung des eigentlichen Todesreignis breit entfaltet. Der Text selbst erweist also von den dargestellten Inhalten und intendierten Wirkabsichten her den *Lübecker Totentanz von 1489* als ein in der katechetischen Tradition stehendes und für das spätmittelalterliche Erbauungsschriftum typisches Werk. Sehr eigenständig und ein gewisses literarisches Interesse wie schriftliches Gestaltungsvermögen des Verfassers verratend, ist die Konzeption, Unterhaltung und Erbauung, literarische Fiktion und religiöse Unterweisung miteinander zu verknüpfen. Die inhaltliche wie schriftliche Gestaltung weist den Lübecker Bearbeiter mit Sicherheit als Geistlichen aus, der in seelsorgerischer Absicht seine Schrift verfaßte. Ob er allerdings dem Franziskanerorden oder dem Kreis der ‚Devotio moderna‘ zuzuordnen ist, kann nicht bestimmt werden und spielt – insofern das Werk als eine zwar ganz eigenwillige, aber zeittypische Dichtung ausgewiesen werden kann – eine eher untergeordnete Rolle. Die vorgelegte Untersuchung bestätigt also weitestgehend die etwa von W. Kämpfer³ für die mittelniederdeutschen Plenarien belegte und auch im Rahmen der mannigfaltigen *Reynke-* und *Narrenschyp-*Forschungen⁴ nachgewie-

¹ Vgl. dazu Pkt. I: „Sozialgeschichtliche und kulturelle Zeitumstände der Entwicklung der Totentänze“.

² Vgl. dazu Pkt. I.3.3.2: „Die Vergegenwärtigung des Todes in der asketisch-didaktischen Literatur bis zum 15. Jahrhundert“.

³ W. KÄMPFER, Studien zu den gedruckten mittelniederdeutschen Plenarien. Münster/Köln 1954 (Niederdeutsche Studien 2). Vgl. auch P. KATARA (Hg.), *Speygel der Leyen*. Neuausgabe eines Lübecker Mohnkopfdruckes aus dem Jahre 1496. Helsinki 1952.

⁴ Vgl. H. BRANDES, Die literarische Tätigkeit des Verfassers des Reinke. In: *ZfDA* 32 (1888)

sene, erbaulich-unterweisende Bearbeitungstendenz der unter dem Mohnkopfsignet erschienenen Frühdrucke für die „Herren Lübecks“⁵.

Der *Lübecker Totentanz von 1489* bildet einen der Endpunkte der spätmittelalterlichen Totentanztradition und fällt, verglichen mit anderen gedruckten Totentänzen, aufgrund seines Textumfanges aus dem Rahmen des Gewohnten⁶. Während die älteren, groß angelegten Totentanzgemälde über ihre Darstellungen die Betrachter in ihren Bann zu ziehen vermochten, versucht der Bearbeiter der Lübecker Buchversion, durch eine Vertiefung auf der Textebene seinem Publikum den umfassenden Heilsplan Gottes mit den Menschen einsichtig zu machen. Er kann, auf der bisherigen Tradition aufbauend, bei seinen Lesern nicht nur die Kenntnis des Genres Totentanz und der daran geknüpften Konnotationen voraussetzen. Darüber hinaus gelingt es ihm, ein gebildetes, lesefähiges Publikum auf literarisch anspruchsvolle Weise zur religiösen Reflexion des eigenen Lebens zu motivieren. Damit haben die literarische und theologische Bildung, die seelsorgerische Erfahrung und die paränetische Wirkabsicht des unbekanntenen Bearbeiters eine ganz eigenwillige, neuartige Ausgestaltung des mittelalterlichen Totentanzes in Lübeck hervorgebracht.

Die spätmittelalterlichen Totentänze und damit auch *Des dodes dantz* erweisen sich also aufgrund der verkündeten Inhalte, der gestalterischen Mittel und der hierüber evozierten Wirkung als Reflex und Movens der kollektiven Mentalität des ausgehenden Mittelalters. Aufgabe und ästhetische Zielsetzung der mittelalterlichen Kunst war es, über die festgelegte Form der Darstellung die Menschen zu dieser Reflexion, zur Vertiefung des eigenen Lebens durch die Hinwendung auf höhere Ziele, anzuleiten. Sie „will den Leser nicht als einfachen Zuschauer, sondern als Mitwirkenden in die beschriebene Situation hineinversetzen und ihn dadurch zwingen, zu der gegebenen Situation Stellung zu nehmen. Sie schließt ebenfalls ein interesseloses Wohlgefallen aus, ohne daß deshalb die Kunst zu einem bloßen

S. 24-42; *Das Narrenschiff* von Hans van Ghetelen, hg. v. H. BRANDES. Halle/S. 1914, S. XIX-LI; L. BAUCKE, *Das mittelniederdeutsche Narrenschiff und seine hochdeutsche Vorlage*. In: *NdJb* 58/59 (1932/33) S. 115-164; W. FOERSTE, *Von Reinaerts Historie zum Reinke de Vos*. In: *Münstersche Beiträge zur niederdeutschen Philologie*. Köln/Graz 1968 (Niederdeutsche Studien 6) S. 105-146; O. SCHWENCKE, *Ein Kreis spätmittelalterlicher Erbauungsschriftsteller in Lübeck*. In: *NdJb* 88 (1965) S. 20-58; *Das narren schyp. Lübeck 1497*. Fotomechanischer Nachdruck der mittelniederdeutschen Bearbeitung von Sebastian Brants ‚Narrenschiff‘, hg. v. T. SODMANN. Bremen 1980, Nachwort S. 16-23.

⁵ L. OKKEN, *Reinke de Vos und die Herren Lübecks*. In: *Nd. Wort* 11 (1972) S. 7-24.

⁶ Dieser auffallende Textumfang wird von den Vertretern der Sekundärliteratur unterschiedlich bewertet. So urteilt SEELMANN, *Die Totentänze*, S. 47: „Es erklärt sich dieser Umfang dadurch, daß der Verfasser ihn für die Buchform, nicht für die monumentale Verwendung verfaßt hat [...] Seine Sprache ist lehrhaft, breit, durchwegs moralisierend, aber doch nie langweilend oder schleppend, und der Neigung zu satirischem Humor wird mit Behagen Raum gegeben“. Demgegenüber kritisiert H. ROSENFELD, *Mittelalterlicher Totentanz*, S. 220f.: „Wie in den Illustrationen der Totentanzgedanke aufgegeben war, so geht letztlich auch bei der Aufschwellung des Textes zu langatmigen Reden der heiße Atem und der erschütternde Anruf des ursprünglichen Totentanzes verloren“.

Instrument herabgewürdigt würde. [...] Was wir heute ästhetischen Genuß nennen, war dem Mittelalter ein betrachtendes Schauen, das alle Interessen des Denkens und des Lebens einschloß. Entscheidend für die Schönheit eines Kunstwerkes war nicht die Fähigkeit, den Beschauer die anderen Gedanken und Interessen vergessen zu lassen, sondern gerade das Vermögen, sie wachzurufen und in höchste Spannung zu versetzen. In dieser äußersten Anspannung aller Interessen bestand die letzte Zweckbestimmung, der ‚anagogische‘ Sinn. Er verlieh der Kunst die Macht, die Menschen den *superne cose* (höchsten Dingen) gegenüberzustellen⁷. Und in diesem Sinne inspirieren die spätmittelalterlichen Totentänze in der künstlerischen Gestaltung des Todes und der Gesellschaft die individuelle Reflexion des eigenen und sozialen Lebens, sind sie Ausdruck und Movens der gemeinschaftlichen Anschauungen des späten Mittelalters.

⁷ R. ASSUNTO, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. Köln² 1982, S. 34 u. S. 35.

Abgekürzt zitierte Zeitschriften

DVjs	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
Euphorion	Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte
NdJb	Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung
NdKbl	Korrespondenzblatt des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung
NdW	Niederdeutsches Wort. Beiträge zur niederdeutschen Philologie
PBB	Paul / Braunes Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
TNTL	Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde
VMA	Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie

Literaturverzeichnis

1. Texte

Der Ackermann aus Böhmen

Textausgabe: Johannes von Saaz, *Der Ackermann aus Böhmen*, hg. v. G. JUNGBLUTH. Bd. 1. Heidelberg 1969.

Das andere Land

Textausgaben: F. J. MONE, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprache*. Bd. 1. Aachen/Leipzig 1830, S. 126-133.

H. OESTERLEY, *Niederdeutsche Dichtung im Mittelalter*. Dresden 1871, S. 61f.

G. KALFF, *Vant ander lant*. In: *TNTL* 4 (1884) S. 188-195; 5 (1885) S. 90f.

L. LE CLERCQ, *Dat ander lant*. In: *De gulden passer* 19 (1941) S. 99-114.

Augsburger Totentanz

„Handschrift Gossembrot“. München. Bayerische Staatsbibliothek. Cod. lat. mon. 3491, fol. 14^r-19^v.

Textausgaben: W. STAMMLER, *Die Totentänze des Mittelalters*. München 1922. Exkurs II, S. 35ff.

W. STAMMLER, *Der Totentanz. Entstehung und Deutung*. München 1948. Anhang II, S. 48-60.

„Das Spiegelbuch“. Handschrift. München. Bayerische Staatsbibliothek. Cod. germ. mon. 4930.

Textauszüge: J. BOLTE, *Das Spiegelbuch. Ein illustriertes Erbauungsbuch des 15. Jahrhunderts in dramatischer Form*. In: *Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, phil. - hist. Klasse*. 1932/VIII, S. 130-171.

Berliner Totentanz

Reproduktionen: W. LÜBKE, *Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin. Bild und Text. Mit 4 Tafeln Abbildungen*. Berlin 1861.

Th. PRÜFER, *Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin. Mit 6 photolithographischen Tafeln*. Berlin 1876.

Th. PRÜFER, *Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin und Geschichte und Idee der Todtentanzbilder überhaupt. Mit 4 Blatt farbiger Lithographien*. Berlin 1883.

Textausgaben: W. SEELMANN, Der Berliner Totentanz. In: NdJb 21 (1895) S. 81-107.

W. KROGMANN, Berliner Sprachproben aus sieben Jahrhunderten. Berlin 1937, S. 24-37.

Berner Totentanz

Reproduktion: P. ZINSLI, Der Berner Totentanz des Nikolaus Manuel in den Nachbildungen des Albrecht Kauw. Bern (1953) ²1979 (Berner Heimatbücher 54/55).

Hermen Botes Totentanz

Abschließendes Kapitel in Hermen Botes *Weltchronik* „ab orbe conditio“ bis zum Jahre 1518. Handschrift. Hannover. Niedersächsische Landesbibliothek. Ms. XI 669.

Textausgabe: C. BORCHLING, Ein prosaischer niederdeutscher Totentanz des 16. Jahrhunderts. In: NdJb 28 (1902) S. 25-31.

Dänische Totentänze

„Dødedans“. Kopenhagen. ca. 1550. Drucker: H. Vingaard. Unikum. Kopenhagen, Königliche Bibliothek.

Textausgaben: E. J. BRANDT, Dødedansen. Kopenhagen 1862 (Ældre Danske Digtere 1).

R. MEYER, Den gamle danske Dødedans. Kopenhagen 1896.

„Dødedantzen vel fordansket, gantske nytteligen for Unge oc Gamle“. Kopenhagen. 1634. Drucker: S. Sartorius. Unikum. Odense. Karen Brahes-Bibliotek.

Danse macabre

„La Danse macabre“. Paris. 1485. Drucker: G. Marchant. Unikum. Grenoble. Bibliothèque municipale. In-fo. I.327.

Faksimile-Ausgaben: Recherches sur la Danse macabre peinte en 1425 au cimetière des Innocents. Par l'abbé V. DUFOUR. Fac-similé de l'édition de 1484 [sic]. Paris 1873.

La Danse macabre peinte sous les charniers de Saints Innocents de Paris (1425), reproduction de l'édition princeps donnée par Guyot Marchant (1485). Avec un introduction par l'abbé V. DUFOUR. Paris 1891.

La Danse Macabre de 1485, reproduite d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque de Grenoble et publiée sous l'égide de la Société des Bibliophiles Dauphinois. Préface de P. VAILLANT. Grenoble 1969 (Editions de 4 Seigneurs).

La Danse Macabre. In: Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von G. KAISER. Frankfurt/M. 1983, S. 74-107.

Textausgabe: V. DUFOUR, La Danse macabre des SS. Innocents de Paris, d'après l'édition de 1484 [sic] précédée d'une étude sur le cimetière, le charnier et la fresque peinte en 1425. Paris 1874.

„La Danse Macabre nouvelle“. Paris. 1486 u. ö. Drucker: G. Marchant. Unikum. Paris. Bibliothèque Nationale. Rés. Y^c 189.

Faksimile-Ausgabe: La Danse Macabre, reproduction en fac-similé de l'édition de Guy Marchant Paris 1486. Notice par P. CHAMPION. Paris 1925 (Editions de quatre Chemins).

Danza general de la muerte

Handschrift. ca. 1400. Madrid. Bibliothek des Escorial. Ms b IV, fol. 109^r-129^r.

Textausgaben: K. APPEL, Die Danza general de la muerte nach der Handschrift des Escorial. In: Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, dem Breslauer Neuphilologentage überreicht. Breslau 1902, S. 1-43.

J. SAUGNIEUX, Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires. Lyon 1972, S. 165-182.

Englische Totentänze

Textausgabe der handschriftlich überlieferten englischen Totentanztradition: The Dance of Death. Edited from Mss. Ellesmere 26/A.13 and B.M. Lansdowne 699, collated with the other extant Mss. by Florence WARREN with introduction, notes etc. by Beatrice WHITE, M.A. (Oxford 1931) ²Oxford/New York 1971 (Early English Text Society No. 181).

Großbaseler Totentanz

Reproduktionen: H. FRÖHLICH, Zwen Todtentantz, deren der eine zu Bern ... der Ander aber zu Basel ... auff S. Predigers Kirchhof mit teutschen Versen/ darzu auch die Lateinischen kommen/ ordentlich sind verzeichnet. Basel 1581, 1588, 1608.

M. MERIAN, Todten-Tantz, Wie derselbe in der Weiterümbten Statt Basel als ein Spiegel Menschlicher beschaffenheit gantz Künstlich mit Lebendigen Farben Gemahlet, nicht ohne nutzliche Verwunderung zu sehen ist. Basel. 1621 u.ö.

Faksimile-Ausgabe: Großbaseler Totentanz. In: Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von G. KAISER. Frankfurt 1983. S. 194-275.

Textausgabe: H. F. MASSMANN, Die Baseler Todtentänze in getreuen Abbildungen nebst geschichtlicher Untersuchung, so wie Vergleichung mit den übrigen

deutschen Todtentänzen, ihrer Bilderfolge und ihren gemeinsamen Reimtexten. Sammt einem Anhang: Todtentanz des 15. Jahrhunderts. Stuttgart 1847.

Kientzheimer Totentanz

Textausgabe: B. STEHLE, Der Totentanz von Kientzheim im Ober-Elsaß. In: Jahrbuch des Vogesen-Clubs. Straßburg 1899, S. 88-145.

Kleinbaseler Totentanz

Textausgabe: H. F. MASSMANN, Die Baseler Todtentänze. In getreuen Abbildungen nebst geschichtlicher Untersuchung, so wie Vergleichung mit den übrigen deutschen Todtentänzen, ihrer Bilderfolge und ihren gemeinsamen Reimtexten. Sammt einem Anhang: Todtentanz des 15. Jahrhunderts. Stuttgart 1847.

Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten

Textausgaben: K. KÜNSTLE, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Nebst einem Exkurs über die Jakobslegende. Freiburg/Br. 1908.

W. F. STORCK, Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten. (Diss. Heidelberg) Tübingen 1910.

W. ROTZLER, Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen. (Diss. Basel) Winterthur 1961.

Lübeck-Revaler Totentanz

Reproduktion: Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck. Nach einer Zeichnung von C. J. MILDE, mit erläuterndem Text von Professor W. MANTELS. Lübeck 1866.

Textausgaben: W. SEELMANN, Der alte lübisch-revalsche Totentanztext. In: NdJb 17 (1891) S. 68-80.

W. STAMMLER, Mittelniederdeutsches Lesebuch. Hamburg 1921, S. 119-127.

Lübecker Totentanz von 1489

„Des dodes dantz“. Lübeck. 1489. Mohnkopfdrucker. Zwei Exemplare: Linköping. Stifts- und läroverksbiblioteket; Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum. 8° Inc. 28.260.

Faksimile-Ausgabe: M. J. FRIEDLÄNDER, Des Dodes Dantz. Lübeck 1489. Berlin 1910 (Graphische Gesellschaft, 12. Veröffentlichung).

Textausgabe: Des Dodes Danz. Nach den Lübecker Drucken von 1489 und 1496, hg.v. H. BAETHCKE. (Tübingen 1876) Nachdruck Darmstadt 1968.

Lübecker Totentanz von 1496

„Dodendantz“. Lübeck. 1496. Mohnkopfdrucker. Unikum. Wolfenbüttel. Herzog August Bibliothek. 137. Theol. 8°.

Textauszüge. P. J. BRUNS, Beiträge zur kritischen Bearbeitung unbenutzter alter Handschriften, Drucke und Urkunden. Braunschweig 1802, S. 321-360.

Lübecker Totentanz von 1520

„Dodendantz“. Lübeck. 1520. Mohnkopfdrucker. Unikum. Oxford. Bodleian Library.

Textausgabe: W. SEELMANN, Der Lübecker Totentanz vom Jahre 1520. In: NdJb 21 (1895) S. 111-122.

Neudruck durch N. Chytraeus 1597

„Der Alte Todtentantz Sächsisch. Wie derselbe für Achtzig Jahren in der keyserlichen Seestadt Lübeck in öffentlichem Truck außgangen. Mit einer neuen Vorred NATHANIS CHYTRAEI“. Bremen 1597. Unikum. Bremen. Stadtbibliothek.

Lübecker Totentanz von 1701

Reproduktion: L. SUHL, Der Todtentanz nach einem 320 Jahre alten Gemahle in der St. Marienkirche zu Lübeck auf einer Reihe von acht Kupfertafeln, wobey zugleich im Hintergrunde perspectivische Vorstellungen der Stadt Lübeck nach verschiedenen Theilen und Seiten, der Mecklenburgischen und Holsteinischen Grenzen, der Trave, ihrer Mündung und der Ostsee. Unter jeder Tafel stehen hochteutsche Reime von Nathanael Schlott, die älteren niedersächsischen Reime sind wieder mit abgedruckt so viele noch davon zu finden waren, wobey zugleich einige Erläuterungen über diesen Todtentanz und ähnliche Vorstellungen überhaupt von Ludewig Suhl. Lübeck. 1783.

Textausgabe: K. J. SCHRÖER, Der Erfurter Totentanz nebst Anhang: Die Verse des Lübecker Totentanzes von 1701. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Alterthumskunde von Erfurt 23 (1902) S. 1-62.

Memento mori

Pergamenthandschrift. 11. Jh. Straßburg. Bibl. Nat. et Univers. cod. germ. 278, fol. 154^v-155^r

Faksimile-Ausgabe: K. A. BARACK, Ezzos Gesang von den Wunden Christi und Notkers Memento mori. Straßburg 1879.

Textausgabe: W. BRAUNE, Althochdeutsches Lesebuch. Zusammengestellt und mit Wörterbuch versehen von W. B., fortgeführt von K. HELM, 15. Aufl. bearb. v. E. A. EBBINGHAUS. Tübingen 1969, S. 142-144.

Mittelniederländische Totentanzverse

Gebetbuch. Mittelniederländisch. Paris. 1509. Drucker: T. Kerver. Unikum. Stadtbibl. Amsterdam.

Textausgabe: F. A. STOETT, Iets over doodendansen in Nederland. In: Noord en Zuid 16 (1893) S. 10-17.

Mittelrheinischer Totentanz

„Kasseler Handschrift“. Pergamentfragment. Kassel. Landesbibliothek. Ms. poet. et roman. 5. 4°.

Textausgabe: M. RIEGER, Der jüngere Todtentanz. In: Germania 19 (1874) S. 257-280.

„Der doten dantz mit figuren clage und antwort schon von allen staten der werlt“. Heidelberg. ca. 1488/89. Drucker: H. Knoblochtzter. Mehrere Exemplare.

Faksimile-Ausgaben: A. SCHRAMM, Der doten dantz mit figuren. Leipzig 1922.

A. SCHRAMM, Der doten dantz mit figuren. In: A. SCHRAMM, Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 19. Leipzig 1936, Abb. 618-659.

Der doten dantz mit figuren. In: Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von G. KAISER. Frankfurt/M. 1983, S. 112-193.

Nordböhmischer Totentanz

Sammelhandschrift. Nordböhmen. ca. 1496/1501. Privatsammlung.

Textausgabe: K. J. SCHRÖER, Todtentanzsprüche. In: Germania 12 (1867) S. 294-309.

Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz

„Totentanz“. Sammelhandschrift. Augsburg 1443/47. Heidelberg. Universitätsbibliothek. Cod. pal. germ. 314, fol. 79^r-80^v.

Textausgabe: W. FEHSE, Der Ursprung der Totentänze. Mit einem Anhang: Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext. Halle 1907.

„Totentanz“. Sammelhandschrift. Ehem. Kloster Weihenstephan. 1446. München. Bayer. Staatsbibliothek. Cod. germ. mon. 2927, fol. 13^r-15^v.

„Totentanz“. Sammelhandschrift. Ehem. Kloster St. Marie, Rottenbuch b. Füssen. 1464. München. Bayer. Staatsbibliothek. Cod. germ. mon. 270, fol. 192^v-197^v.

„Totentanz“. Sammelhandschrift. Basel. 1448. Berlin. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Ms. germ. fol. berol. 19, fol. 224-227.

„Münchner Blockbuch“. Totentanzdruck. 2. Hälfte 15. Jh. München. Bayer. Staatsbibliothek. Cod. xyl. mon. 39, fol. 1^v-15^r.

„Heidelberger Blockbuch“. Totentanzdruck. Basel. ca. 1465. Eingebunden in eine Sammelhandschrift des 16. Jhs. Heidelberg. Universitätsbibliothek. Cod. pal. germ. 438, fol. 129^r-142^r.

Faksimile-Ausgaben: H. F. MASSMANN, Atlas zu dem Werke ‚Die Baseler Todtentänze‘. Leipzig 1847.

W. L. SCHREIBER, Der Totentanz. Blockbuch von 1465. Leipzig 1900.

E. KOLLER, Totentanz. Versuch einer Textembeschreibung. Innsbruck 1980. Abb. Nrn. 1-27: Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz. [...] reproduziert nach der Faksimileausgabe von H. F. MASSMANN.

Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz. In: Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von G. KAISER. Frankfurt 1983, S. 278-329.

Textausgaben: H. F. MASSMANN, Die Baseler Todtentänze in getreuen Abbildungen, nebst geschichtlicher Untersuchung, so wie Vergleichung mit den übrigen deutschen Todtentänzen, ihrer Bilderfolge und ihren gemeinsamen Reimtexten. Sammt einem Anhang: Tottentanz des 15. Jahrhunderts. ‚Urtext‘. Stuttgart 1847.

W. FEHSE, Der oberdeutsche vierzeilige Totentanztext. In: ZfdPh 40 (1908) S. 67-92.

H. ROSENFELD, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung. (Köln 1954) ³Köln/Wien 1974. Anhang: Quellentexte 1. ‚Der Würzburger Totentanz‘, S. 308-320.

Overijsselsches Totentanzfragment

Pergamentfragment vom Ende des 15. Jahrhunderts. Leeuwarden. Provinciale Bibliotheek van Friesland. Hs. 150.

Textausgaben: F. A. STOETT, Spreekwijzen verklaard. III. Den dans ontspringen. In: Noord en Zuid 14 (1891) S. 153-158.

H. ROSENFELD, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung. (Köln 1954) ³Köln/Wien 1974. Anhang: Quellentexte, S. 335f.

Casper Scheits Totentanz

CASPER SCHEIT, De Dodendantz / dorch alle Stende vnd Geslechte der Minscken / darin er herkomst vnnnd ende / nichticheit vnd sterfflicheit / also in enem Spiegel tho beschowende vorgebildet / vnd mit schönen Figuren getzieret // Sampt der heilsamen Arstodie der Selen D. Vrbani Regij. Frankfurt a. M. / 1558. Unikum. Wolfenbüttel. Herzog August Bibliothek. Th. 2949.

Spanische Totentänze

Textausgaben der verschiedenen spanischen Totentanzversionen des 15./16. Jahrhunderts: J. SAUGNIEUX, Les Danses macabres des France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires. Lyon 1972, S. 165-306.

‚Totentanz‘ (mittelniederdeutsch)

‚Totentanz‘. Erzählung in den niederdeutschen Ausgaben der ‚Chronica novella‘ des Hermann Korner. Mitte des 15. Jahrhunderts.

Textausgaben: H. PFEIFFER, Niederdeutsche Erzählungen aus dem XV. Jahrhundert. In: Germania 9 (1864) S. 257-289.

H. TEUCHERT, Niederdeutsche Mundarten. Leipzig o. J., S. 47f.

‚Totentanz‘ (mittelniederdeutsch)

Lebensalter-Gedicht. Handschrift. Ende 15. Jh. Ehem. Kloster Abdinghof, Paderborn. Münster. Staatsarchiv. Kloster Abdinghof Akten, Nr. 417, Bl. 1^r.

Textausgabe: G. CORDES, Ungewöhnliche Fassung eines mittelniederdeutschen Totentanzes. In: NdKbl 65 (1958) S. 46.

Vado mori

Textausgaben: W. F. STORCK, Das ‚Vado mori‘. In: ZfdPh 42 (1910) S. 422-428.

E. P. HAMMOND, Latin texts of the Dance of Death. In: Modern Philology 8 (1910/11) S. 399-410.

E. BREEDE, Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts. Halle/S. 1931, S. 17f.

H. ROSENFELD, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung - Bedeutung. (Köln 1954) ³Köln/Wien 1974. Anhang: Quellentexte, S. 323-326.

St. COSACCHI, Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters. Meisenheim 1965, S. 49f.

Westfälisches Totentanzfragment

Pergamentfragment. Ende 15. Jh. Berlin. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Ms. germ. fol. 735.

Textausgabe: W. SEELMANN, Fragment eines Totentanzes. In: NdJb 11 (1885) S. 126f.

Wismarer Totentanz

Totentanztext des 16. Jahrhunderts im Taufregister der St. Nikolaikirche Wismar.

Textausgabe: W. KROGMANN, Wismarer Totentänze. In: ZfdPh 63 (1938) S. 387-396.

Wylser Totentanz

Textausgabe: R. RAHN, Die Wandgemälde in der Muttergottescapelle und der Totencapelle in Wyl im Canton St. Gallen. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 3 (1880) S. 191-199.

Zwiesgespräch zwischen Leben und Tod

(Mittelhochdeutsch)

Textausgabe: ‚Priamel vom Tode‘, hg. von: K. GOEDEKE. In: K. GOEDEKE, Deutsche Dichtung im Mittelalter. Dresden ²1871, S. 961f.

(Mittelniederdeutsch)

Faksimile-Ausgabe: T. LEWANDOWSKI, Das mittelniederdeutsche Zwiesgespräch zwischen dem Leben und dem Tod und seine altrussische Übersetzung. Köln/Wien 1972 (Slavistische Forschungen 12) S. 185-190.

Textausgaben: W. MANTELS, Zwiesgespräch zwischen Leben und dem Tode. In: NdJb 1 (1875) S. 54-56.

W. SEELMANN, Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele. (Norden 1885) ²Neumünster 1931, S. 95-98.

W. STAMMLER, Mittelniederdeutsches Lesebuch. Hamburg 1921, S. 116-118.

Zwiesgespräch zwischen Welt und Seele

Textausgabe: B. HÖLSCHER (Hg.), Niederdeutsche geistliche Lieder und Sprüche aus dem Münsterlande. Nach Handschriften aus dem XV. und XVI. Jahrhundert. Berlin 1854, S. 59-62.

2. Forschungsliteratur und weitere verwendete Textausgaben

A. ADAM, Lehrbuch der Dogmengeschichte. Bd. 2: Mittelalter und Reformationszeit. Gütersloh ³1978.

J. AMADOR DE LOS RIOS, Historia crítica de la literatura española. Bd. IV. Madrid 1863; Bd. VII. Madrid 1865.

W. ANDREAS, Deutschland vor der Reformation. Eine Zeitenwende. (Berlin 1932) Stuttgart ⁶1959.

A. ANGENENDT, Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Totenmemoria. (Unveröffentlichtes Skript zu einem Hauptseminar gleichen Titels). Münster o. J.

Ph. ARIES, Studien zur Geschichte des Todes im Abendland. München/Wien 1976.

Ph. ARIES, Geschichte des Todes. München/Wien 1980.

Ph. ARIES, Bilder zur Geschichte des Todes. München/Wien 1984.

K. ARNOLD, Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Renaissance. Beiträge und Texte zur Geschichte der Kindheit. Paderborn 1980.

- K. ARNOLD, Die Einstellung zum Kind im Mittelalter. In: B. HERRMANN (Hg.), Mensch und Umwelt im Mittelalter. Darmstadt 1986, S. 53-64.
- R. ASSUNTO, Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln (1963) ²1982.
- Aurelius Augustinus. Bekenntnisse und Gottesstaat. Mit einer Einleitung von K. Flasch. Übersetzt, mit Anmerkungen versehen und hg. v. K. FLASCH und B. MOJSISCH. Stuttgart 1987.
- A. BACH, Geschichte der deutschen Sprache. ⁸Heidelberg 1965.
- H. BAETHCKE, Der Lübecker Totentanz. Ein Versuch zur Herstellung des alten niederdeutschen Textes. Berlin 1873.
- F. G. BANTA, Art. ‚Berthold von Regensburg‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. I. Berlin/New York 1978, Sp. 817-823.
- K. A. BARACK, Althochdeutsche Funde. In: ZfdA 23 (1879) S. 212-216.
- J. BATANY, Une image en négatif du fonctionnalisme social: les Danses Macabré. In: J. TAYLOR (Hg.), Dies illa. Death in the Middle Ages. Proceedings of the 1983 Manchester Colloquium. Liverpool 1984, S. 15-27.
- L. BAUCKE, Das mittelniederdeutsche Narrenschiff und seine hochdeutsche Vorlage. In: NdjB 58/59 (1932/33) S. 115-164.
- P. BAUMGART, Formen der Volksfrömmigkeit – Krise der alten Kirche und reformatorische Bewegung. Zur Ursachenproblematik des ‚Bauernkrieges‘. In: P. BLICKLE (Hg.), Revolte und Revolution in Europa. Referate und Protokolle des internationalen Symposions zur Erinnerung an den Bauernkrieg 1525. München 1975 (Historische Zeitschrift. Beiheft 4 NF) S. 186-204.
- H. BECKERS, Art. ‚Leben und Tod‘. (Zwiegespräch zwischen dem Leben und dem Tode; Levent und Dod‘). In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. V. Berlin/New York 1985, Sp. 637-639.
- V. BENEKE, Die Gräber zu St. Maria Magdalenen. In: Zschr. d. Ver. f. Hamburgische Geschichte 5 (1866) S. 611-615.
- W. BESCH, Sprachlandschaften und Sprachausgleich im 15. Jahrhundert. Studien zur Erforschung der spätmittelhochdeutschen Schreibdialekte und zur Entstehung der neuhochdeutschen Schriftsprache. München 1967 (Bibliotheca Germanica 11).
- Die Bibel. Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Zürich 1980.

- Bibliotheca Danica. Systematisk Fortegnelse over den Danske Literatur fra 1482 til 1830 efter Samlingene fra det store Kongelige Bibliotek i Kjøbenhavn. Bd. 4. Kopenhagen 1902.
- W. BLOCK, Der Arzt und der Tod in Bildern aus sechs Jahrhunderten. Stuttgart 1966.
- T. S. R. BOASE, Death in the Middle Ages. Morality, judgement and remembrance. London 1972.
- Giovanni di Boccaccio. Das Dekameron. Übertragung v. K. WESSELSKI. Einleitung von A. Jolles. 2 Bde. Frankfurt/M. 1972.
- F. M. BÖHME, Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte. Nach den Quellen zum erstenmal bearbeitet und mit alten Tanzliedern und Musikproben herausgeben. Bd. 1. Leipzig 1886.
- M. VON BOEHN, Der Tanz. Berlin 1925.
- P.-H. BOERLIN, Der Baseler Prediger Totentanz. In: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt d. Ges. f. schweizer. Kunstgeschichte 17 (1966) S. 128-140.
- K. BÖSE, Das Thema ‚Tod‘ in der neueren französischen Geschichtsschreibung. Ein Überblick. In: P. R. BLUM (Hg.), Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert. Wolfenbüttel 1983 (Wolfenbütteler Forschungen 22) S. 1-20.
- H. DE BOOR / R. NEWALD, Geschichte der deutschen Literatur. Bd. IV/1 bearb. v. H. RUPPRICH, Vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil: Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance. 1370-1520. München 1970.
- H. DE BOOR / R. NEWALD, Geschichte der deutschen Literatur. Bd. III/1 bearb. v. H. DE BOOR, Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Zerfall und Neubeginn. Erster Teil: 1250-1350. München 1973.
- H. DE BOOR / R. NEWALD, Geschichte der deutschen Literatur. Bd. III/2, hg. v. I. GLIER, Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. 1250-1350. 2. Teil: Reimgedichte, Drama, Prosa. München 1987.
- C. BORCHLING, Mittelniederdeutsche Handschriften in Norddeutschland und den Niederlanden. Erster Reisebericht. Nachrichten v. d. Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Göttingen 1899.
- C. BORCHLING, Mittelniederdeutsche Handschriften in Wolfenbüttel und in einigen benachbarten Bibliotheken. Dritter Reisebericht. Nachrichten v. d. Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Beiheft 1902.

- C. BORCHLING, *Mittelniederdeutsche Handschriften in den Rheinlanden und in einigen anderen Sammlungen. Vierter Reisebericht. Nachrichten v. d. Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Beiheft 1914.*
- C. BORCHLING / B. CLAUSSEN, *Niederdeutsche Bibliographie. Gesamtverzeichnis der niederdeutschen Drucke bis zum Jahre 1800. Bd. 1. Neumünster 1931-36.*
- A. BORST, *Lebensformen im Mittelalter. Frankfurt/M./Berlin/Wien 1979.*
- H. Th. BOSSERT, *Ein altdeutscher Totentanz. Berlin 1919 (Wasmuths Kunsthfte 2).*
- I. BRAINARD, *Rezension zu R. HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes. Die spätmittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern 1980. In: Speculum. A. Journal of Medieval Studies 58 (1983) S. 188-193.*
- H. BRANDES, *Die literarische Tätigkeit des Verfassers des Reynke. In: ZfdA 32 (1888) S. 24-42.*
- Dat Narrenschyp von Hans van Ghetelen, hg. v. H. BRANDES. Halle/S. 1914.*
- J. BRAUN, *Die liturgische Gewandung in Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik. Freiburg/Br. 1907.*
- E. BREEDE, *Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts. Halle/S. 1931.*
- D. BRIESEMEISTER, *Bilder des Todes. Unterschneidheim 1970.*
- D. BRIESEMEISTER, *Art. ‚Ars moriendi. Romanische Literaturen‘. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 1. München/Zürich 1980, Sp. 1041f.*
- P. BROCKHAUS, *Der Totentanz in der Marienkirche. In: Der Wagen. Ein lübeckisches Jahrbuch 1951, S. 52-62. Separatdruck Wolfshagen-Scharbeutz o. J.*
- J. BROSOLETT, *Les danses macabres en temps de peste. In: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Antwerpen 1971, S. 29-72.*
- H. BRUNNER, *Art. ‚Konrad von Würzburg‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. V. Berlin/New York 1985, Sp. 272-304.*
- Ch. BRUUN, *Dødedansen. In: Aarsberetninger og Meddelelser fra det store Kongelige Bibliotek. II Kopenhagen 1875, S. 154-161.*
- G. BUCHHEIT, *Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung. Berlin 1926.*

- N. BULST, Der schwarze Tod. Demographische, wirtschafts- und kulturgeschichtliche Aspekte der Pestkatastrophe von 1347-1352. Bilanz der neueren Forschung. In: *Saeculum* 30 (1979) S. 45-67.
- K. BURDACH, Der Dichter des *Ackermann aus Böhmen* und seine Zeit. Berlin 1926/32 (Vom Mittelalter zur Reformation. Bd. 3/Teil 2).
- J. CHORON, Der Tod im abendländischen Denken. Stuttgart 1967.
- J. M. CLARK, The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance. Glasgow 1950.
- B. CLAUSSEN, Der Lübecker Totentanz von 1520 in einem Neudruck des Nathan Chyträus vom Jahre 1597. In: *NdKbl* 37 (1919/21) S. 68-70.
- O. CLEMEN, Die Volksfrömmigkeit des ausgehenden Mittelalters. Dresden/Leipzig 1937 (Studien zur religiösen Volkskunde 3).
- I. COLLIJN, Katalog över Linköpings Stifts- och Läroverksbiblioteks Inkunabler. Uppsala 1909.
- G. CONDRAU, Der Mensch und sein Tod. certa moriendi condicio. Zürich/Einsiedeln 1984.
- G. CORDES, Die Weltchroniken von Hermen Bote. In: *Braunschweigisches Jahrbuch* 33 (1952) S. 75-101.
- G. CORDES, Art. ‚Bote, Hermen‘. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. I. Berlin/New York 1976, Sp. 967-970.
- A. CORVISIER, La représentation de la société dans les danses des morts du XV^e au XVIII^e siècle. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 16 (1969) S. 489-539.
- St. COSACCHI, Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters. Meisenheim 1965.
- R. CRUEL, Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter. (Detmold 1879)²Darmstadt 1966.
- F. CRULL, Nachricht von einem Todtentanze zu Wismar. Dem großherzoglichen geheimen Archivrathe Dr. G. C. F. Lisch in Schwerin [...] gewidmet. Schwerin 1877.
- E. DEECKE, Lübische Geschichten und Sagen. Lübeck 1890.
- H. DEGERING, Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der Preussischen Staatsbibliothek. 3 Bde. Leipzig 1925/1932.

- P. DINZELBACHER, Die Visionen des Mittelalters. In: Zschr. f. Religions- und Geistesgeschichte 30 (1978) S. 116-128.
- P. DINZELBACHER, Klassen und Hierarchien im Jenseits. In: A. ZIMMERMANN (Hg.), Soziale Ordnungen im Selbstverständnis des Mittelalters. Berlin/New York 1979 (Miscellanea Mediaevalia 12.1) S. 20-40.
- E. DÖRING-HIRSCH, Tod und Jenseits im Spätmittelalter. Zugleich ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums. Berlin 1927.
- F. DOUCE, The Dance of Death. Exhibited in Elegant Engravings on Wood. With a Dissertation on the Several Representations of that Subject. But more Particularly on Those Ascribed to Macaber and Hans Holbein. London 1833 u. ö.
- E. DUBRUCK, The Theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance. London/Den Haag/Paris 1964.
- G. DUBY, Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980-1420. Frankfurt/M. 1980.
- U. ECO, Das offene Kunstwerk. Frankfurt/M. 1973.
- W. EHBRECHT, Zu Ordnung und Selbstverständnis städtischer Gesellschaft im späten Mittelalter. In: Blätter f. Deutsche Landesgeschichte 110 (1974) S. 83-103.
- K. EHLERT u. a., Thesen über Erziehung zu kritischem Lesen (1971). In: K. DITHMAR (Hg.), Literaturunterricht in der Diskussion. Ein Reader. Kronberg/Ts. 1973, S. 123-130.
- G. EIMER, Bernt Notke. Das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum. Köln/Bonn 1985 (Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen).
- P. W. EINHORN, Die Geschichte der Franziskanerklöster in Lübeck, Hamburg und Kiel. Katholischer Wegweiser für Hamburg und Schleswig-Holstein. 1970.
- G. EIS, Art. ‚Visio Philiberti‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. W. STAMMLER. Bd. IV. Berlin 1953, Sp. 707-710.
- A. ELLISSEN, Geschichtliche Abhandlung über die Totentänze. In: Hans Holbeins Initialbuchstaben mit dem Todtentanz nach Hans Lützelburgers Originalholzschnitten [...] treu copiert von Heinrich Loedel. Mit erläuternden Gedenkversen und einer geschichtlichen Abhandlung über die Todtentänze. Göttingen 1849.
- A. ENGLERT, Die menschlichen Altersstufen in Wort und Bild. In: Zschr. d. Ver. f. Volkskunde 15 (1905) S. 399-412.

- D. Th. ENKLAAR, De Dodendans. Een cultuur-historische studie. Amsterdam 1950.
- E. ENNEN, Die Frau in der mittelalterlichen Stadt. In: B. HERRMANN (Hg.), Mensch und Umwelt im Mittelalter. Darmstadt 1986, S. 35-52.
- M. ERBE, Zur neueren französischen Sozialgeschichtsforschung. Die Gruppe um die Annales. Darmstadt 1979.
- F. FALK, Die Druckkunst im Dienste der Kirche, zunächst bis zum Jahre 1520. (Köln 1879) Nachdruck Amsterdam 1969.
- F. FALK, Die deutschen Sterbebüchlein von der ältesten Zeit des Buchdrucks bis zum Jahre 1520. Köln 1890 (Veröffentl. d. Görres-Gesellschaft, 2. Vereinschrift).
- C. FEHRMANN / C. A. NORDMAN, Art. ‚Dødsdansen‘. In: Kulturhistorisk Leksikon for nordisk middelalder fra vikingetid til reformationstid, hg. v. J. BRØNDSTED u. a. Bd. 3. Kopenhagen 1958, Sp. 449-455.
- W. FEHSE, Das Totentanzproblem. In: ZfdPh 42 (1910) S. 261-286.
- J. FEST, Wie der Tanz zum Tod kam. Über die Idee des Totentanzes vom Mittelalter bis zur Gegenwart. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Beilage: ‚Bilder und Zeiten‘. 24.11.1984.
- W. FOERSTE, Von Reinaerts Historie zum Reinke de Vos. In: Münstersche Beiträge zur niederdeutschen Philologie. Köln/Graz 1960 (Niederdeutsche Studien 6) S. 105-146.
- G. FRANZ, Tugenden und Laster der Stände in der didaktischen Literatur des späten Mittelalters. Diss. masch. Bonn 1957.
- A. FREYBE, Das Memento mori in deutscher Sitte, bildlicher Darstellung und Volksglauben, deutscher Sprache, Dichtung und Seelsorge. Gotha 1909.
- H. FREYTAG, Die Totentanzfragmente der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche im ehemaligen Reval (heute Tallinn). In: NdJb 111 (1988) S. 31-52.
- H. FREYTAG, Art. ‚Revaler (heute Tallinner) Totentanz‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. VIII. Berlin/New York 1990. [Der Artikel wurde mir freundlicherweise von H. Freytag vorab zur Verfügung gestellt].
- E. FRIEDEL, Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. München 1927/31.
- M. FRIEDLÄNDER, Der Holzschnitt. Berlin 41970.

- W. P. GERRITSEN, Art. ‚Ars moriendi. Englische Literatur. Mittelniederländische Literatur‘. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 1. München/Zürich 1980, Sp. 1042f.
- Een scone leeringe om salich te sterven. Een Middelnerlandse ars moriendi, uitgegeven, geannoteerd en ingeleid door B. DE GEUS, J. VAN DER HELDEN, A. MAAT, D. DEN OUDEN. Utrecht 1985.
- A. GOETTE, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Straßburg 1897.
- J. LE GOFF, Die Geburt des Fegefeuers. Stuttgart 1984.
- R. S. GOTTFRIED, The Black Death, Natural and Human Disaster in Medieval Europe. London 1984.
- F. GRAUS, Das Spätmittelalter als Krisenzeit. Ein Literaturbericht als Zwischenbilanz. In: Mediaevalia Bohemica. (Supplementum 1) Prag 1969.
- F. GRAUS, Vom ‚Schwarzen Tod‘ zur Reformation. Der krisenhafte Charakter des europäischen Mittelalters. In: P. BLICKLE (Hg.), Revolte und Revolution in Europa. Referate und Protokolle des internationalen Symposions zur Erinnerung an den Bauernkrieg 1525. München 1975 (Historische Zeitschrift. Beiheft 4 NF) S. 10-30.
- F. GRAUS, Mentalitäten im Mittelalter. Methodische und inhaltliche Probleme. Sigmaringen 1987 (Vorträge und Forschungen Bd. XXXV).
- J. GRIMM, Deutsche Mythologie. (Göttingen 1835) Vierte Aufl. besorgt v. E. H. MEYER. Berlin 1875/78. Nachdruck 1953.
- S. GROSSE, Zur Ständekritik in den geistlichen Spielen des späten Mittelalters. In: ZfdPh 86 (1967) Sonderheft, S. 63-79.
- K. GRUBMÜLLER, Nôes Fluch. Zur Begründung von Herrschaft und Unfreiheit in mittelalterlicher Literatur. In: Medium Aevum deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters. Festschrift f. K. RUH zum 65. Geburtstag, hgg. v. D. HUSCHENBETT / K. MATZEL / G. STEER / N. WAGNER. Tübingen 1976, S. 99-119.
- H. GRUNDMANN, Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Untersuchungen über die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen der Ketzerei, den Bettelorden und der religiösen Frauenbewegung im 12. und 13. Jahrhundert und über die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik. Anhang: Neue Beiträge zur Geschichte der religiösen Bewegungen im Mittelalter. (Berlin 1935) 4Darmstadt 1970.
- A. HAHN, Tod und Individualität. Eine Übersicht über neuere französische Literatur. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie 31 (1979) S. 746-765.

- G. HAHN, Art. ‚Johannes von Tepl‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. IV. Berlin/New York 1983, Sp. 763-774.
- K. HAHN, Art. ‚Ars moriendi‘. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1. Rom u. a. 1968, Sp. 188f.
- R. HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern 1980.
- M. HASSE, Bernt Notke. In: Zschr. d. dt. Ver. f. Kunstwiss. NF 24 (1970) S. 19-60.
- M. HASSE, Art. ‚Notke‘. In: Kindlers Malerei Lexikon im dtv. Bd. 9. München 1982, S. 315-318.
- E. HASSINGER, Das Werden des neuzeitlichen Europa 1300-1600. Braunschweig (1959) ²1964.
- W. HAUG, Der Ackermann und der Tod. In: K. STIERLE / R. WARNING (Hgg.), Das Gespräch. München 1984 (Poetik und Hermeneutik 11) S. 281-286.
- M. HEIMBUCHER, Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche. 2 Bde. Paderborn (1907/8) ³1933/34.
- W. HEINEMANN, Zur Ständedidaxe in der deutschen Literatur des 13.-15. Jahrhunderts. In: PBB 88 (Halle 1967) S. 1-90; PBB 89 (Halle 1967) S. 290-403; PBB 92 (Halle 1970) S. 388-437.
- C. G. HEISE, Der Lübecker Totentanz von 1463. Zur Charakteristik der Malerei Bernt Notkes. II. In: Zschr. d. dt. Ver. f. Kunstwiss. 4 (1937) S. 187-202.
- B. HELLWIG, Inkunabelkatalog des Germanischen Nationalmuseums. Wiesbaden 1970.
- R. HELM, Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze. Straßburg 1928.
- K. B. HEPPE, Bemerkungen zu den Gestalten des Todes in der Dürerzeit. In: Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter. Eine Ausstellung des Kreises Unna. Unna 1982, S. 28-41.
- A. HEUSLER, Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des Altenglischen und Altnordischen Stabreimverses. Bd. 3. Berlin (1927) ²1965.
- E. HINRICHS, Zum Stand der historischen Mentalitätsforschung in Deutschland. In: Ethnologia Europaea 11 (1979/80) S. 226-233.

- W. HÖVER, Art. ‚Bernhard von Clairvaux‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. I. Berlin/New York 1978, Sp. 754-762.
- T. HOHMANN / G. KREUZER, Art. ‚Heinrich von Langenstein‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. III. Berlin/New York 1981, Sp. 763-773.
- C. HONEGGER, Geschichte im Entstehen. Notizen zum Werdegang der Annales. In: M. BLOCH (u. a.), Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, hg. v. C. HONEGGER. Frankfurt/M. 1977.
- A. HÜBNER, Deutsches Mittelalter und italienische Renaissance im *Ackermann aus Böhmen*. In: Zschr. f. Deutschkunde 51 (1937) S. 225-239.
- E. HÜHNS, Der Berliner Totentanz. In: Deutsches Jahrbuch f. Volkskunde (Berlin Ost) 14 (1968) S. 235-246.
- J. HUIZINGA, Herbst des Mittelalters. Studien über die Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, hg. v. K. KÖSTER. Stuttgart ¹¹1975 (Kröners Taschenausgabe 204).
- W. ISER, Der Lesevorgang. In: R. WARNING (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München ²1979 (UTB 303) S. 253-276.
- W. ISER, Die Appellstruktur der Texte. In: R. WARNING (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München ²1979 (UTB 303) S. 228-252.
- G. JARITZ, Leben, um zu sterben: Den Tod sehen. Den Tod hören – Vom Tod hören. Für den Tod vorsorgen. Den Tod fühlen – oder, ‚Wie der Mensch bewahrt das Leben sein‘. In: H. KÜHNEL (Hg.), Alltag im Spätmittelalter. Darmstadt 1984, S. 121-156.
- H. JEDIN (Hg.), Handbuch der Kirchengeschichte. Bd. III: Die mittelalterliche Kirche. 2. Halbbd.: Vom kirchlichen Hochmittelalter bis zum Vorabend der Reformation. Freiburg/Basel/Wien 1968.
- A. JUBINAL, Explication de la danse des morts de La Chaise-Dieu, fresque inédite du XV^e siècle, précédée de quelques détails sur les autres monuments de ce genre. Paris 1841.
- W. KÄMPFER, Studien zu den gedruckten mittelniederdeutschen Plenarien. Münster/Köln 1954 (Niederdeutsche Studien 2).
- G. KAISER, Das Memento mori. Ein Beitrag zum sozialgeschichtlichen Verständnis der Gleichheitsforderung im Mittelalter. In: Euphorion 68 (1974) S. 337-370.

- G. KAISER, Der tanzende Tod. In: Spektrum der Wissenschaft. Internationale Ausgabe in deutscher Sprache 10 (1984) S. 134-145.
- G. KALFF, Noch vant ander lant. In: TNTL 5 (1885) S. 90f.
- G. KASTEN, Totentanzdarstellungen zwischen 1870 und 1930. Heidelberg 1982.
- Speygel der Leyen. Neuausgabe eines Lübecker Mohnkopfdruckes aus dem Jahre 1496, hg. v. P. KATARA. Helsinki 1952.
- G. KEIL, Seuchenzüge des Mittelalters. In: B. HERRMANN (Hg.), Mensch und Umwelt im Mittelalter. Darmstadt 1986, S. 109-128.
- U. KELLERMANN, Überwindung des Todesgeschicks in der alttestamentlichen Frömmigkeit vor und neben dem Auferstehungsglauben. In: Zschr. f. Theologie u. Kirche 73 (1976) S. 259-282.
- R. VON KIENLE, Historische Laut- und Formenlehre des Deutschen. ²Tübingen 1969 (Sammlung kurzer Grammatiken Germanischer Dialekte. A. Hauptreihe Nr. 11).
- H. KIEPE, Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckerwesen im 15. Jahrhundert. München 1984 (MTU 74).
- N. C. KIST, Het humoristisch karakter der christlijke kunst in het tijdvak, hetwelk de Kerkhervorming der XVI^{de} eeuw heeft voorbereid; zigtbaar vooral in de kerkelijke architectuur en de doodendansen. In: Archief voor kerkelijke geschiedenis. 4. Deel. Leiden 1844, S. 369-480.
- W. KLEIBER / K. KUNZE / H. LÖFFLER, Historischer Südwestdeutscher Sprachatlas. Aufgrund von Urbaren des 13. bis 15. Jahrhunderts. Bern/München 1979 (Bibliotheca Germanica 22A u. 22B).
- J. KLEINSTÜCK, Zur Auffassung des Todes im Mittelalter. In: DVjS 28 (1954) S. 40-60.
- F. KLUGE, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 21. Aufl. bearb. v. W. MITZKA. Berlin 1975.
- H. KNIRIM, Vom Todesgenius zum Tod in weiblicher Gestalt. Ein Aspekt der Todesikonographie im 19. Jahrhundert. In: Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter. Eine Ausstellung des Kreises Unna. Unna 1982, S. 86-96.
- J. KOCH, Art. ‚Rupert von Deutz‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. W. STAMMLER. Bd. III. Berlin 1943, Sp. 1147-1151.

- E. KOLLER, Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung. Innsbruck 1980 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 10).
- R. KOTTJE / B. MOELLER (Hgg.), Ökumenische Kirchengeschichte. Bd. 2: Mittelalter und Reformation. Mainz/München ³1983.
- R. A. Th. KRAUSE, Die Totentänze in den Marienkirchen zu Lübeck und Berlin. In: Zschr. d. Ver. f. Lübeckische Geschichte u. Altertumskunde 9 (1907) S. 334-351.
- E. KREBS, Art. ‚Seuse (Suso), Heinrich‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. W. STAMMLER. Bd. IV. Berlin 1953, Sp. 164-180.
- E. KREBS, Art. ‚Zerbold van Zutphen, Gerhard‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. W. STAMMLER. Bd. IV. Berlin 1953, Sp. 1142f.
- L. KRETZENBACHER, Rezension zu E. KOLLER, Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung. Innsbruck 1980. In: Schweizer. Archiv f. Volkskunde 77 (1981) S. 223f.
- H. KUHN, Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters. Tübingen 1980.
- L. P. KURTZ, The Dance of Death and the Macabre spirit in European Literature. (New York 1934) ²Genf 1975.
- E. H. LANGLOIS, Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des morts. Rouen 1852.
- A. LASSO DE LA VAGA, La danza de la muerte en la poesía castellana. In: Revista Europea 10 (1870) S. 707ff.; S. 784ff.
- G. E. LESSING, Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung. (1769). In: G. E. LESSING, Werke. Bd. 2. Kritische Schriften, hg. v. P. STAPF. München 1972, S. 1134-1179.
- M. LEXER, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Bd. 2. (Leipzig 1876) Nachdruck Stuttgart 1970.
- R. LIGTENBERG, Over de Legende der drie levenden en der drie dooden. 's Hertogenbosch 1934 (Collectanea Franciscana Neerlandica III-4).
- J. LORTZ, Zur Problematik der kirchlichen Mißstände im Spätmittelalter. In: Trierer Theologische Zeitschrift 1949, S. 1-26; 212-227; 257-279; 347-357.

- M. LÜCKER, Art. ‚Thomas von Kempen‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. W. STAMMLER. Bd. IV. Berlin 1953, Sp. 455-464.
- I. VON DER LÜHE / W. RÖCKE, Ständekritische Prädigt im Mittelalter. In: D. RICHTER (Hg.), Literatur im Feudalismus. Stuttgart 1975, S. 41-82.
- M. LUMISTE / S. GLOBATSCHOWA, Der Revaler Totentanz von Bernt Notke. Forschungsergebnisse im Lichte einer neuen Restaurierung. In: Zschr. d. dt. Ver. f. Kunstwiss. NF 23 (1969) S. 122-138.
- E. MALE, L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur les sources d'inspiration. Paris (1908) 2¹⁹²².
- E. M. MANASSE, The Dance Motive of the Latin Dance of Death. In: *Medievalia et Humanistica* IV (1946) S. 83-103.
- W. MANTELS, Rezension zu: Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck. Nach einer Zeichnung von C. J. MILDE, mit erläuterndem Text von Professor W. MANTELS. Lübeck 1866 und H. BAETHCKE, Der Lübecker Todtentanz. Ein Versuch zur Herstellung des alten niederdeutschen Textes. Diss. Göttingen 1873. In: Göttingische gelehrte Anzeigen. Stück 19 vom 7. Mai 1873, S. 721-741.
- W. MANTELS, Der Lübecker Todtentanz vor seiner Erneuerung im Jahre 1701. In: Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit 20 (1873) Sp. 158-161. Wiederabdruck in: Lübeckische Blätter 23 (1881) S. 216-218.
- W. MANTELS, Noch einmal das Zwiegespräch zwischen dem Leben und dem Tode. In: *NdJb* 2 (1876) S. 131-133.
- Ch. MARTINEAU-GENIEYS, Le thème de la mort dans la poésie française. De 1450 à 1550. Paris 1978 (Editions Honoré Champion).
- E. MASCHKE, Die Unterschichten der mittelalterlichen Städte Deutschlands. In: E. MASCHKE / J. SYDOW (Hgg.), Gesellschaftliche Unterschichten in den südwestdeutschen Städten. Stuttgart 1967 (Veröffentl. d. Komm. f. gesch. Landeskunde in Baden-Württemberg. Reihe B Bd. 41).
- E. MASCHKE, Mittelschichten in den deutschen Städten des Mittelalters. In: E. MASCHKE / J. SYDOW (Hgg.), Städtische Mittelschichten. Stuttgart 1972 (Veröffentl. d. Komm. f. gesch. Landeskunde in Baden-Württemberg. Reihe B Bd. 69).
- E. MASCHKE, Soziale Gruppen in der deutschen Stadt des späten Mittelalters. In: J. FLECKENSTEIN / K. STACKMANN (Hgg.), Über Bürger, Stadt und städtische Literatur im Spätmittelalter. Göttingen 1980, S. 127-145.

- H. F. MASSMANN, Literatur der Totentänze. Beiträge in: Serapeum Bd. 1-11. Leipzig 1840-1850. Neudruck Hildesheim 1963.
- H. F. MASSMANN, Atlas zu dem Werke ‚Die Baseler Todtentänze‘. Leipzig 1847.
- H. F. MASSMANN, Neuer Todtentanz. In: Serapeum 10 (1849) S. 156-159.
- F. MAURER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt. Bd. V. Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Basel 1966.
- J. VON MELLE, Gründliche Nachricht von der kaiserlichen freyen und des H. R. Reichs Stadt Lübeck welche den Einheimischen und Fremden aus unverwerflichen Dokumenten mit aufrichtiger Feder ertheilet wird. Lübeck ³1787.
- Mensch und Tod. Totentanzsammlung der Universität Düsseldorf. Ausstellungskatalog, hg. v. M. BARTELS. Düsseldorf 1979.
- V. MERTENS, ‚Der implizierte Sünder‘. Prediger, Hörer und Leser in Predigten des 14. Jahrhunderts. Mit einer Textpublikation aus den ‚Berliner Predigten‘. In: W. HAUG / T. R. JACKSON / J. JANOTA (Hgg.), Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts. Dubliner Colloquium 1981. Heidelberg 1983, S. 76-114.
- J. VAN MIERLO, Art. ‚Zerbold van Zutphen, Gerhard‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. W. STAMMLER. Bd. V (Nachtragsbd.). Berlin 1955, Sp. 1148f.
- J. VAN MIERLO, Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden. Deel II: De Letterkunde van de Middeleeuwen. 's Hertogenbosch o. J.
- B. MOELLER, Frömmigkeit in Deutschland um 1500. In: Archiv für Reformationsgeschichte 56 (1965) S. 5-31.
- D. MÖLLER, Untersuchungen zur Symbolik der Musikinstrumente im Narrenschiff des Sebastian Brant. Regensburg 1982 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 126).
- E. MOLTKE, Der Totentanz in Tallinn (Reval) und Bernt Notke. In: Nordisk medeltid. Konsthistoriska studier tillägnade Armin Tuulse, hg. v. St. KARLING. Kopenhagen 1967, S. 321-327.
- J. F. MORAAZ, Nog iets over doodendansen. In: Noord en Zuid 16 (1893) S. 240-254.
- D.-R. MOSER, Ein Babylon der verkehrten Welt. Über Idee, System und Gestaltung der Fastnachtsbräuche. In: H. SUND (Hg.), Fas(t)nacht in Geschichte, Kunst und Literatur. Konstanz 1984.

- V.. MOSER, Frühneuhochdeutsche Grammatik. Bd. I.1. Heidelberg 1929.
- H. H. MUCHOW, Art. ‚Tanz‘. In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Tübingen ³1962, Sp. 615.
- J. W. MÜLLER, Nederlandsche Doodendansen. In: NdKbl 16 (1892) S. 87f.
- H. NAUMANN, Art. ‚Walther von der Vogelweide‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. W. STAMMLER. Bd. IV. Berlin 1953, Sp. 807-822.
- K. NEUMANN, Das geistige und religiöse Leben Lübecks am Ausgang des Mittelalters. In: Zschr. d. Ver. f. Lüb. Gesch. u. Altertumskunde 21 (1923) S. 113-183.
- J. NEUNER / H. ROOS (Hgg.), Der Glaube der Kirche in den Urkunden der Lehrverkündigung. Regensburg ¹⁰1979.
- P.-E. NEUSER, Art. ‚Der sogenannte Heinrich von Melk‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. III. Berlin/New York 1981, Sp. 787-797.
- L. NIELSEN, Dansk Bibliografi 1551-1600. Kopenhagen 1931/33.
- L. NIELSEN, Hans Vingaard. Et Bidrag til Danmarks ældre Bogtrykkerhistorie. In: Nordisk tidskrift f. bok- och biblioteksväsen 3 (1916) S. 91-111.
- L. NIELSEN, Johan Hoochstraaten. In: Nordisk tidskrift f. bok- och biblioteksväsen 5 (1918) S. 54-56.
- S. OBERMEIER, Walther von der Vogelweide. Der Spielmann des Reiches. Biographie. Frankfurt/M./Berlin/Wien 1982.
- O. G. OEXLE, Die Gegenwart der Toten. In: H. BRAET / W. VERBEKE (Hgg.), Death in the Middle Ages. Löwen 1983 (Mediaevalia Lovaniensia Series I/Studia IX) S. 19-77.
- L. OKKEN, Reinke de Vos und die Herren Lübecks. In: Niederdeutsches Wort 11 (1972) S. 7-24.
- W. PAATZ, Bernt Notke und sein Kreis. Berlin 1939.
- G. PARIS, La danse macabre de Jean Le Fèvre. In: Romania 24 (1895) S. 129-132.
- H. PAUL, Mittelhochdeutsche Grammatik. 21. durchges. Aufl. v. H. MOSER /I. SCHRÖBLER. Tübingen 1975 (Sammlung kurzer Grammatiken Germanischer Dialekte A Hauptreihe Nr. 2).

- G. PEIGNOT, *Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes à jouer*. Paris 1826.
- F. P. PICKERING, Rezension zu H. ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung - Bedeutung*. Köln 1954. In: *Euphorion* 49 (1955) S. 481-488.
- H. PLEIJ, *Het gilde van de Blauwe Schuit. Literatuur, volksfeest en burgermoral in de late middeleeuwen*. ²Amsterdam 1983.
- G. PLOTZEK-WEDERHAKE, Art. ‚Ars moriendi. Kunst‘. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 1. München/Zürich 1980, Sp. 1043f.
- U. PÖRKSEN, *Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert. Vorüberlegungen zu einer Rezeptionsgeschichte als Rezeptionskritik*. In: P. WAPNEWSKI (Hg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*. Stuttgart 1986 (Germanistische Symposien. Berichtsbände hg. v. A. SCHÖNE 6) S. 245-262.
- J. B. B. VAN PRAET, *Catalogue des livres imprimés sur velin de la bibliothèque du roi*. Paris 1822/26.
- A. QUAK, *Unbeachtete Fragmente einer Parzival-Handschrift*. In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 6 (1974) S. 143-165.
- K. RAHNER / H. VORGRIMLER, *Kleines Theologisches Wörterbuch*. Freiburg/Br. ¹¹1978.
- F. RAPP, *La réforme religieuse et la méditation de la mort à la fin du Moyen Age*. In: *La mort au Moyen Age. Publications de la Société Savante d'Alsace et des Régions de l'Est* 25. Strasbourg 1977 (Collection ‚Recherches et documents‘) S. 53-66.
- U. RAULFF (Hg.), *Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion historischer Prozesse*. Berlin 1987.
- H.-J. RAUPP, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570*. Niederzier 1986.
- W. REHM, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*. Halle/S. 1928 (DVjS Buchreihe Bd. 14).
- Th. REICHEL, *Doodendansen en de daarmede in verband staande literatuur*. Amsterdam 1873.
- R. RIEDINGER / V. HONEMANN, Art. ‚(Pseudo-) Dionysius Areopagita‘. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. II. Berlin/New York 1980, Sp. 154-166.

- R. RIGGENBACH, Der Tod von Basel und die schweizerischen Totentänze. In: Jahresbericht der öffentlichen Baseler Denkmalspflege Nr. 24. Basel 1942.
- W. RÖSENER, Bauern im Mittelalter. München ²1986.
- R. ROMANO / A. TENENTI, Die Grundlegung der modernen Welt. Spätmittelalter, Renaissance, Reformation. Frankfurt/M. 1967 (Fischer Weltgeschichte Bd. 12).
- H. ROSENFELD, Die Entwicklung der Ständesatire im Mittelalter. In: ZfdPh 71 (1952) S. 196-207.
- H. ROSENFELD, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung - Bedeutung. (Köln 1954) ³Köln/Wien 1974.
- H. ROSENFELD, Art. ‚Totentanz‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. W. STAMMLER. Bd. V (Nachtragsbd.). Berlin 1955, Sp. 1090-1094.
- H. ROSENFELD, Art. ‚Bilderbogen‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. v. P. MERKER / W. STAMMLER. 2. Aufl. Bd. 1, hg. v. W. KOHLSCHMIDT / W. MOHR. Berlin 1958, S. 174f.
- H. ROSENFELD, Der mittelalterliche Totentanz und seine Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. In: J. KÜHNEL u. a. (Hgg.), Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions ‚Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts‘. Göttingen 1982, S. 453-473.
- H. ROSENFELD, Art. ‚Totentanz‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. v. P. MERKER / W. STAMMLER. 2. Aufl. Bd. 4, hg. v. K. KANZOG / A. MASSER. Berlin/New York 1984, S. 513-523.
- H. ROSENFELD, Art. ‚Lübecker Totentänze‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. V. Berlin/New York 1985, Sp. 935-938.
- H. ROSENFELD, Art. ‚Mittelrheinischer Totentanz‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. VI. Berlin/New York 1987, Sp. 625-628.
- D. ROTH, Die mittelalterliche Predigttheorie und das Manuale curatorum des Johann Ulrich Surgant. Basel/Stuttgart 1959 (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft 58).
- R. RUDOLF, Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens. Köln/Graz 1957 (Forschungen zur Volkskunde 39).

- R. RUDOLF, Art. ‚Bilder – Ars-moriendi. (Ars moriendi cum figuris)‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. I. Berlin/New York 1978, Sp. 862-864.
- R. RUDOLF, Art. ‚Ars moriendi. Literatur‘. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 1. München/Zürich 1980, Sp. 1039-1041.
- R. RUDOLF, Art. ‚De contemptu mundi‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. II. Berlin/New York 1980, Sp. 5-8.
- R. RUDOLF, Art. ‚Dialogus mortis cum homine‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. II. Berlin/New York 1980, Sp. 80.
- K. RUH, Art. ‚Bonaventura (Johannes Fidanza)‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. I. Berlin/New York 1978, Sp. 937-947.
- K. RUH, Art. ‚Hugo von St. Viktor‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. IV. Berlin/New York 1983, Sp. 282-292.
- K. RUH, Art. ‚Innozenz III.‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. IV. Berlin/New York 1983, Sp. 388-395.
- W. SALMEN, Mittelalterliche Totentanzweisen. In: Die Musikforschung 9 (1956) S. 189f.
- J. SAUGNIEUX, Les Danses macabres de France et d’Espagne et leurs prolongements littéraires. Lyon 1972.
- E. SCHAFFERUS, Der Ackermann aus Böhmen und die Weltanschauung des Mittelalters. In: ZfdA 72 (1935) S. 209-239.
- V. M. SCHIRMUNSKI, Deutsche Mundartkunde. Vergleichende Laut- und Formenlehre der deutschen Mundarten. (Originalausgabe Moskau 1956) Berlin 1962.
- M. E. SCHLICHTING, Religiöse und gesellschaftliche Anschauungen in den Hansestädten des späten Mittelalters. Berlin 1935.
- F.-J. SCHMALE, Art. ‚Hermann von Reichenau‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. III. Berlin/New York 1981, Sp. 1082-1090.
- R. H. SCHMITZ, Entstehung und Entwicklung der Gestalt des Todes und ihrer Symbolik bis zu den heutigen Totentänzen. In: Bilder und Tänze des Todes.

- Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter. Eine Ausstellung des Kreises Unna. Unna 1982, S. 9-27.
- M. SCHNETTE / S. MÜLLER-CHRISTENSEN, Das Stickereiwerk. Tübingen 1963.
- Das Redentiner Osterspiel. Mittelniederdeutsch und Neuhochdeutsch. Übersetzt und kommentiert von B. SCHOTTMANN. Stuttgart 1975.
- A. SCHRAMM, Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 12. Leipzig 1929.
- W. L. SCHREIBER, Die Totentänze. In: Zschr. f. Bücherfreunde II (1898/99) S. 211-304, 321-342.
- B. SCHULTE, Hermen Botes Prosa-Totentanz und sein Verhältnis zur Lübecker Vorlage. In: NdKbl 88 (1981) S. 15-22.
- J. C. SCHULTZ JACOBI, De Nederlandsche Doodendans. (Utrecht 1849) Nachdruck Nijmegen 1976.
- G. SCHWEIKLE, Art. ‚Memento mori‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. VI. Berlin/New York 1986, Sp. 381-386.
- O. SCHWENCKE, Des Dodes Dans. Zu den spätmittelalterlichen niederdeutschen Totentänzen. In: Schleswig-Holstein. Monatshefte f. Heimat u. Volkstum 15 (1963) S. 152-154.
- O. SCHWENCKE, Ein Kreis spätmittelalterlicher Erbauungsschriftsteller in Lübeck. In: NdJb 88 (1965) S. 20-58.
- O. SCHWENCKE, Rezension zu: Des Dodes Danz. Nach den Lübecker Drucken von 1489 und 1496, hg. v. H. BAETHCKE. Nachdruck Darmstadt 1968. In: NdJb 93 (1970) S. 179f.
- W. SCHWER, Stand und Ständeordnung im Weltbild des Mittelalters. Die geistes- und gesellschaftsgeschichtlichen Grundlagen der berufsständischen Idee. Paderborn 1934 (Veröffentl. d. Görres-Ges. Sektion f. Sozial- u. Wirtschaftswiss. 7. Heft).
- W. SEELMANN, Der Lübecker Unbekannte. In: Centralblatt f. Bibliothekswesen I (1884) S. 19-24.
- W. SEELMANN, Die Totentänze des Mittelalters. In: NdJb 17 (1891) S. 1-80.
- W. SEELMANN, Allerlei Märkisches III. Zur Baugeschichte der Marienkirche in Berlin. In: Brandenburgia 45 (1937) S. 169-172.

- F. SEIBT, Die Krise der Frömmigkeit – die Frömmigkeit in der Krise. Zur Religiosität des späteren Mittelalters. In: 500 Jahre Rosenkranz. Köln 1975, S. 11-29.
- T. SODMANN, ‚Memento mori‘ und ‚Paratus es‘. Zu einer Inschrift in der St.-Briccius-Kirche in Schöppingen. In: Unsere Heimat. Jahrbuch des Kreises Borken. Borken 1986, S. 125-127.
- Dat narren schyp. Lübeck 1497. Fotomechanischer Nachdruck der mittelniederdeutschen Bearbeitung von Sebastian Brants ‚Narrenschiff‘. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von T. SODMANN. Bremen 1980.
- F. SOLEIL, La danse macabre de Kermaria-en-Isquit. Saint Brieuc 1882.
- R. SPRANDEL, Mentalitäten und Systeme. Neue Zugänge zur mittelalterlichen Geschichte. Stuttgart 1972.
- R. SPRENGER, Zu niederdeutschen Dichtungen. In: NdJb 21 (1895) S. 135.
- R. SPRENGER, Adel, Bürger, Bauern. Der anthropologische Hintergrund der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung. Kastellaun 1978.
- W. STAMMLER, Die Totentänze des Mittelalters. München 1922.
- W. STAMMLER, Art. ‚Totentänze‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hg. v. P. MERKER / W. STAMMLER. Bd. III. Berlin 1928/29, Sp. 381.
- W. STAMMLER, Der Totentanz. Entstehung und Deutung. München 1948.
- W. STAMMLER, Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie. Freiburg/Schweiz 1959 (Freiburger Universitätsreden NF 23).
- G. STEER, Art. ‚Anselm von Canterbury‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. I. Berlin/New York 1978, Sp. 375-381.
- G. STEER, Der Laie als Anreger und Adressat deutscher Prosaliteratur im 14. Jahrhundert. In: W. HAUG / T. R. JACKSON / J. JANOTA (Hgg.), Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts. Dubliner Colloquium 1981. Heidelberg 1983, S. 354-367.
- Th. STEINBÜCHEL, Christliches Mittelalter. Darmstadt 1968.
- Ch. STIEGEMANN, Vom Bild des Toten zur Allegorie des Todes. Zur Ikonographie des Todes in der Grabskulptur der Renaissance und Barockzeit. In: Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter. Eine Ausstellung des Kreises Unna. Unna 1982, S. 42-73.

- F. A. STOETT, Iets over doodendansen in Nederland. In: Noord en Zuid. Tijdschrift ten dienste van onderwijs. 16 (1893) S. 1-20. Naschrift, ebd. S. 254f.
- G. STRUCK, Die Handschriftenbestände der Landesbibliothek Kassel. In: Die Landesbibliothek Kassel 1580-1930. Marburg 1930, S. 94-98.
- W. SUHR, Die Lübecker Kirche im Mittelalter. Ihre Verfassung und ihr Verhältnis zur Stadt. Lübeck 1938.
- A. TENENTI, La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle. Paris 1952.
- J. M. THIRIET, Methoden der Mentalitätsforschung in der französischen Sozialgeschichte. In: Ethnologia Europaea 11 (1979/80) S. 208-225.
- Des Coninx Summe, hg. v. D. C. TINBERGEN. Groningen 1900.
- M. TOSETTI, St. Marien zu Berlin. Aus 700 Jahren Kirchengeschichte. Berlin (Ost) ²1974.
- Die Lübecker Totentänze, hg. v. d. St.-Marien-Kirchgemeinde Lübeck. Lübeck ⁵1971.
- G. TROESCHER, Burgundische Malerei. Malerei und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen. Berlin 1966.
- A. TRONNIER, Die Lübecker Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Göttingen 1904.
- B. TUCHMAN, Der ferne Spiegel. Das dramatische 14. Jahrhundert. München 1982.
- E. UITZ, Zu einigen Aspekten der gesellschaftlichen Stellung der Frau in der mittelalterlichen Stadt. In: Jahrbuch für die Geschichte des Feudalismus 5 (1981) S. 57-88.
- P. VAILLANT, La Danse macabre de 1485 et les fresques du Charnier des Innocents. In: La mort au Moyen Age. Publications de la Société Savante d'Alsace et des Régions de l'Est. Strasbourg 1977 (Collection 'Recherches et documents' 25) S. 53-66.
- G. VALLARDI, Trionfi e Danza della morte, dipinta a Clusone. Mailand 1859.
- J. F. VANDERHEIJDEN, Het Thema en de Uitbeelding van den Dood in de Poëzie der Late Middeleeuwen en der vroege Renaissance in de Nederlanden. Gent 1930.
- J. F. VANDERHEIJDEN, Een dodendansspel van Eusebius Candidus (J. Placentius?) 1532. In: VMKA 1958, S. 43-115.

- E. VAVRA, Kunst. In: H. KÜHNEL (Hg.), *Alltag im Spätmittelalter*. Darmstadt 1984, S. 271-353.
- P. VIGO, *Le Danze macabre in Italia*. (Livorno 1878)²Bergamo 1901.
- E. VOULLIEME, *Die deutschen Drucker des 15. Jahrhunderts*. Berlin 1916.
- M. VOVELLE, *L'histoire des hommes au miroir de la mort*. In: H. BRAET / W. VERBEKE (Hgg.), *Death in the Middle Ages*. Löwen 1983 (*Mediaevalia Lovaniensia Series I/Studia IX*) S. 1-18.
- W. WACKERNAGEL, *Der Tottentanz*. In: *ZfdA* 9 (1853) S. 302-365. Ebenso in: W. WACKERNAGEL, *Kleinere Schriften*. Bd. 1. Leipzig 1872, S. 302-375.
- B. A. WALLNER, *Die Bilder zum achtzeiligen oberdeutschen Totentanz*. Ein Beitrag zur Musik-Ikonographie des 15. Jahrhunderts. In: *Zschr. f. Musikwiss.* 6 (1923/24) S. 65-74.
- T. O. WEIGEL / A. Ch. A. ZESTERMANN, *Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift*. Leipzig 1866.
- H. WEIMANN, *Anno DMI. MCCCCXCVI, Lübeck. Dodendanz*. Ein Lübecker Kulturdenkmal. In: *Die Lübecker Totentänze*. Lübeck (1956)⁴1966 (Türme, Maste, Schlotte 5) S. 3-11.
- K. WEINHOLD, *Mittelhochdeutsche Grammatik*. Paderborn 1877.
- H. WENDT, *Zur Metrik des Lübecker Totentanzes vom Jahre 1489*. Ein Beitrag zur Geschichte des mittelniederdeutschen Verses. (Diss. masch.) Marburg 1951.
- F. W. WENTZLAFF-EGGEBERT, *Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock*. Berlin/New York 1975.
- J. E. WESSELY, *Die Gestalten des Todes und des Teufels in der Darstellenden Kunst*. Leipzig 1876.
- E. WIMMER, Art. ‚Die drei Lebenden und die drei Toten‘. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. K. RUH. Bd. II. Berlin/New York 1980, Sp. 226-228.
- K. WOLBERT, ‚Et in Arcadia ego‘. Ein Streifzug durch die Ikonographie des Todes. In: *Memento mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Ausstellungskatalog, hg. v. Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Darmstadt 1984, S. 22-36.
- L. WOLFF, *Das Zwiegespräch zwischen Leben und Tod*. In: *NdKbl* 44 (1931) S. 51-53.

- L. WOLFF, Art. ‚Ulrich von Singenberg‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. W. STAMMLER. Bd. IV. Berlin 1953, Sp. 595-603.
- D. WUTTKE, Rezension zu E. KOLLER, Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung. Innsbruck 1980. In: Germanistik 23 (1982) S. 698f.
- F. ZARNCKE, Zur Frage nach dem Verfasser des Reinke de Vos. In: ZfdA 9 (1853) S. 374-388.
- P. ZUMTHOR, Art. ‚Macchabaeus‘. In: Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes. Verfaßt von W. VON WARTBURG. 6. Bd./ I. Teil, hg. v. H. E. KELLER. Basel 1969, S. 1-3.

ABBILDUNGEN

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2, 3, 4, 19, 20, 25 - 28

reproduziert nach: R. HAMMERSTEIN, Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern 1980.

Abb. 5 - 8, 23, 24

reproduziert nach der Inkunabel ‚Des dodes dantz‘. Lübeck 1489. Exemplar des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg: 8° Inc. 28.260.

Abb. 9

reproduziert nach: F. RUSSEL, Dürer und seine Zeit 1471 - 1528. o. O. 1972.

Abb. 10

reproduziert nach: Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter. Eine Ausstellung des Kreises Unna. Unna 1982.

Abb. 11

reproduziert nach: D. BRIESEMEISTER, Bilder des Todes. Unterschneidheim 1970.

Abb. 12

reproduziert nach: H. KIEPE, Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckerwesen im 15. Jahrhundert. München 1984.

Abb. 13 - 18, 21, 22

reproduziert nach: Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von G. KAISER. Frankfurt/M. 1983.

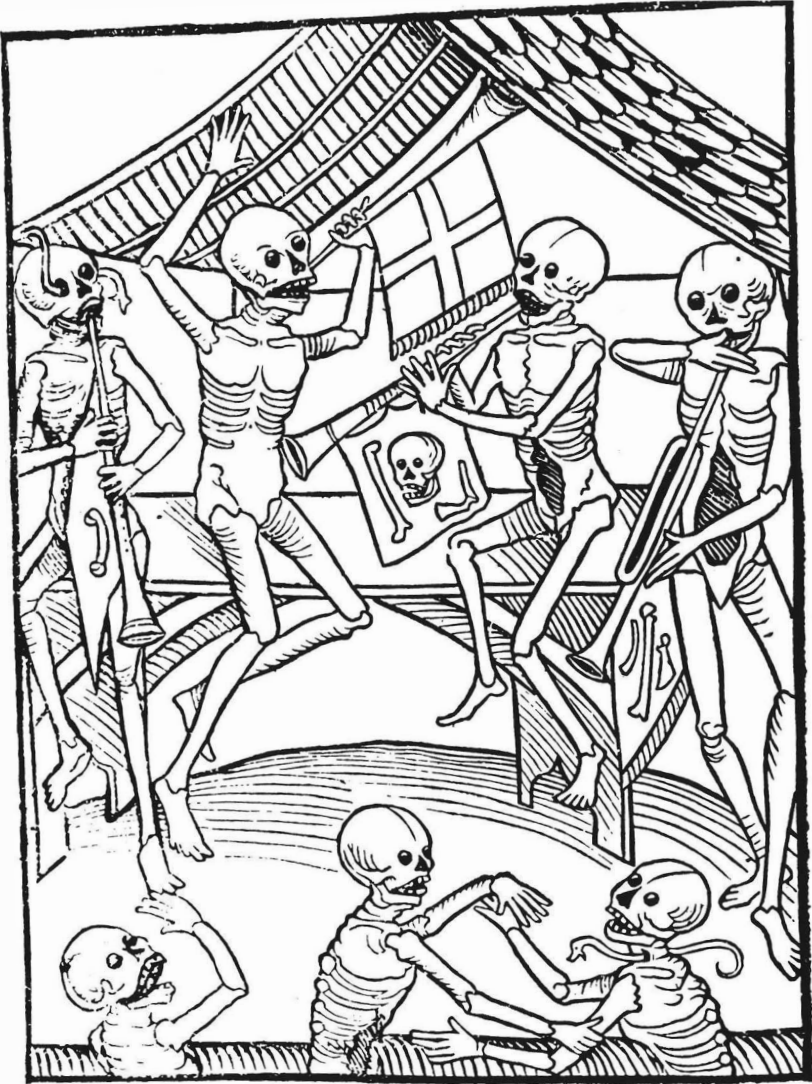


Abb. 1: Der doten dantz mit figuren. Heidelberg ca. 1488/89:
Beinhausorchester



Abb. 2: La Danse macabre. Paris 1485:
Totenorchester



Abb. 3: Hartmann Schedel, Liber chronicarum. Nürnberg 1493:
De morte ac fine rerum



Abb. 4: Westfälischer Totentanz (Pergamentfragment, Ende 15. Jh.):
 Tod mit Sarg, der Landarbeiter, Tod mit Sarg, der Junker

u en sneren berē 211us anhone wy vns des dodes nicht
 weren De kumpē to sy vns les cneleget Dur vnsē wēket
 vntz wēset alle eyde bereyē Gētz cristus wēle kē wēpēre
 sime se los danck vā ewigheere De dyt best ghebediche
 vntz lēte lēten lēde wōde siner nū mer mer vōogere
 Wji vōogheue em sime lēde kēryn vū groet Wntz bel
 pe vns allen vch aller noed So wens te doet te sēde sēde
 dei van dem linc Dat se zenne to ewich mēt gode blyue
 ze in c



Omedict vū ghesach in der bēst
 ken sta d luberck na der bor d iheru xpi
 in cccclxxxix

Omo2s p̄ama
 ra est menp̄ia
 tua homini parē
 haberi in lubisā
 tuis suis. ecclesā
 stici xli.



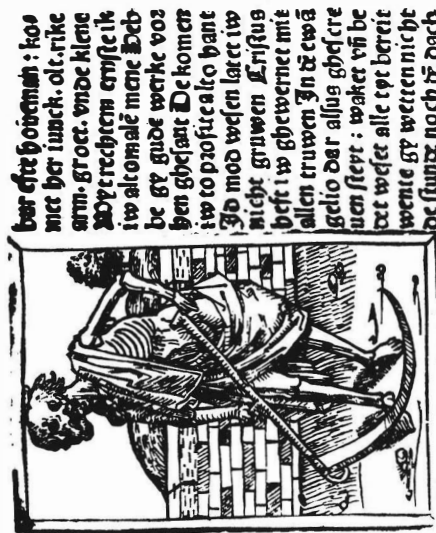
Abb. 5: Des dodes dantz. Lübeck 1489: Tod mit Spaten



De doet
 Der pater du werst
 hoch gherien in state
 Der bilghē cristenheit
 te hogheste padare Gij
 te peters stex vā gods
 wegen gheholē vō erē
 den De anteren pzelarē
 dy denen vntz glozifi
 ceren Bessu dat hylē
 ghe ampt rechte vū hylē
 lichlyken vōzslacē Gō
 machstu vzolikhē vōz dē
 richte gbaen. W en gbt
 richteit vnde stmonia
 hessu to vrie to stadet
 hessu to dyner scharē
 De pzebneren te vōz
 de armen klerke snt ghemaket
 Dar sēnt al de riken by
 gheraket Wdyt ghebe. gunst. este mēt lūsticheit: wēre
 alus dar to nicht ghescheuen seyt. Is dyt ok so mēt
 dynem willen nicht ghescheuen So wil god gnedichlikē
 mēt dy ouer seē Bessu ok te vnkristen vōz volghet
 mēt vlyt Dat wyl god wol belonen tho ewigher eyde.
 Dēn lofent vntz bēvrent was heel. vullenkomē. vntz
 ghās Tu mostu mēt mē in desen mynē ghemēnē dants
 Bessu den wille gods vullenbracht albrdinges gans
 vntz heel Dat ewige leuē krichstu in desser stunde sūns
 ter isini gherbēvntz feyl
 vi.

Ik vuzchte to dyner scharē
 De pzebneren te vōz
 de armen klerke snt ghemaket
 Dar sēnt al de riken by
 gheraket Wdyt ghebe. gunst. este mēt lūsticheit: wēre
 alus dar to nicht ghescheuen seyt. Is dyt ok so mēt
 dynem willen nicht ghescheuen So wil god gnedichlikē
 mēt dy ouer seē Bessu ok te vnkristen vōz volghet
 mēt vlyt Dat wyl god wol belonen tho ewigher eyde.
 Dēn lofent vntz bēvrent was heel. vullenkomē. vntz
 ghās Tu mostu mēt mē in desen mynē ghemēnē dants
 Bessu den wille gods vullenbracht albrdinges gans
 vntz heel Dat ewige leuē krichstu in desser stunde sūns
 ter isini gherbēvntz feyl
 vi.

Abb. 6: Des dodes dantz. Lübeck 1489: Tod mit Pfeil (Stachel)



Der eſte boeckman : hoer
 mit her iuack. ol. rike
 arm. groot. vnde kleine
 doyt recht en emſte ik
 i w al om alē mēne Deb
 be gy gude werke voz
 ben gheſant De komen
 i w to profite alto hant
 Ido med weſen laet i w
 nicht gruwen Kriſtus
 heſt i w ghewermet mit
 allen truwen In de ewā
 gelio dar allus gheſcre
 uen ſteyt : waket vñ be
 tet weſet alle eyt bereit
 wente gy werten nicht
 doe ſtunex noch de dach
 Dat kriſtus iu we ſele van i w nemen mach : wuſſe de huſ
 werd to welker yd Dat de deſequene he wakete myt
 wipte Wippe dat de deſ em nenen ſcharen dede Wintre he
 ſyn gud mochte beholten in vrede Dy tem wake ſcho
 le wē voz ſian al ghemeene Dat wē ſcholen weſen wā
 ſundenreue De waket wol vnde is bereed de neme
 dootlike ſunde vñ ſek wēd Dir vime is nicht ſo varlik
 dat is wis Wden de ſo leuet vñ de in ſodane ſtate ſo varlik
 he nicht in ſteruen wyle Eſte ſek dat ſo haſtighe vvel
 le Dir vime wa ket wēntex doer ſent w nenen bar.
De humpet ſyken recht ſo eyn deſ

Abb. 7: Des dodes dantz. Lübeck 1489:
 Tod mit Sense



De doet
 Der keſter du wret ſit
 ghehoze to eynem here
 De criſtenheit to voz
 ſtam vñ to regere doyt
 tem ſwerce d rechtuere
 dicheit To holdē de hil
 ghe kerke in eyn dēch
 dicheit Alle en kriſten
 to hebben in hathe de
 to voz volghen dat to
 ghehozet dynem ſtate.
 Den tyrannē to ſtuen
 loe dar ſyn vozbolghen
 Dete gude criſten ſo ſe
 re voz volghen Wden
 dat tu mochteſ to hope leggen van goltz eynen ſchat.
 Dar vñ beſtu den berre gheſat Sūs heft ghyricheyt
 vñ houerde dy vozblent Dattu dy ſuluen nicht beſt
 gheken : wente to hogher ſtaet io mer dogte dar tw
 ſchole weſen Alle ormodicheit. barmherticheit dar mē
 vele mach van leſen In dem byghē ewangelio dar ihe
 ſus kriſtus vñ her here Wan deſſen vñ van allen dogbe
 den mere beſt gheſprokē vñ de ok ſulue bewyſet in den
 kerke Wippe dat kriſtus de hogheſte prelare mochte ſer
 Wdeſtu dy dar na vñ rich gherichtet ſo wēſtu horen
 eyn gredich wort Wan gode tem du alle dinc to der
 rehenſ chopmoſt bzingen Wy a haſtighe voz. by ſual
 ſus gherecht ſo ſchal dy wol gbelingen vñ

Abb. 8: Des dodes dantz. Lübeck 1489:
 Tod mit Schwert, auf einem Löwen reitend

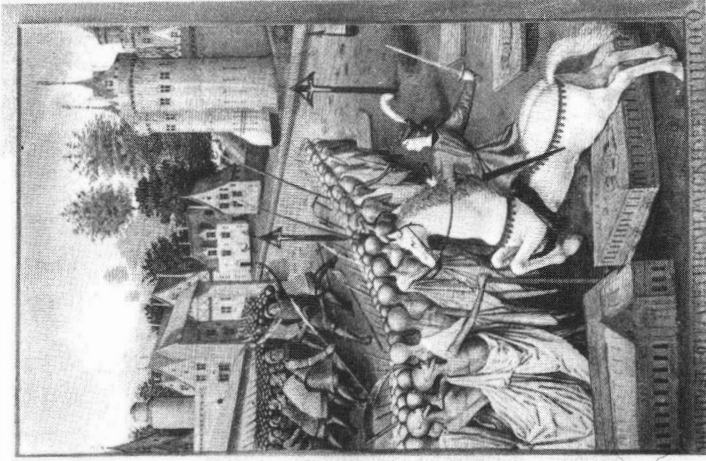


Abb. 10: Jean Colombe. Très Riches Heures 1485/1489:
Der Reiter Tod (und das Heer der Toten)



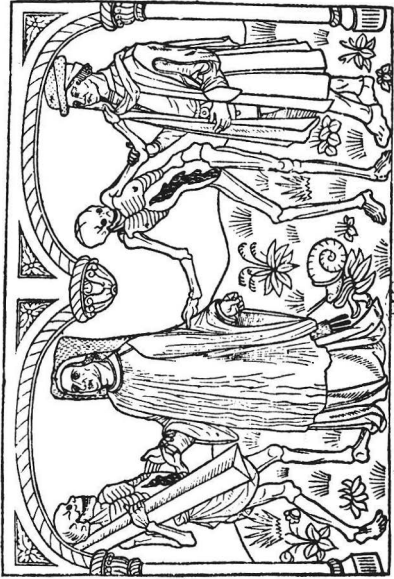
Abb. 9: Albrecht Dürer. Holzschnitt 1505:
König Tod



Abb. 11: Kalendrier et compost des bergiers. Paris 1493:
 Der apokalyptische Reiter Tod entspringt, ausgestattet mit Pfeil und Sarg, dem
 Höllenrachen



Le mort
 Maître: pour vostre reg arder
 En blaut: ne pour vostre dregier
 Je pouez la mort retrarber.
 Cy ne vault rien airologier.
Le mort
 Toute la genealogie
 D'Adam qui fut le premier homme
 D'ore parent: ne vit theologic.
 Tous fault moure pour vne poine.
Le maistre
 Pour s'icreuz: ne pour degrez
 Je puis avoir promotion
 Car maintenant tous mes reges
 Sont: moit a conclusion
 Pour finable conclusion
 Je ne sca yrien que plus de vaine.
 Je pere cy tout aoulion.
 Qui voudra bien moure: bien vne



Le mort
 Sire chanoine preberbes:
 Plus ne aures distribution:
 Je grecoz ne bouz y attendre:
 Excus cy consolacion.
Le mort
 Pour toute retribution
 Pour bons conuient las demene
 Na ny aures: dilacion.
Le mort
 La mort vuet qu'on ne garde lenes.
Le chanoine
 Cery gueres ne me conforte:
 Preberbes: fus en maine collie:
 En est la mort plus que moy forte:
 Qui tout emilaine cest la grille,
 Blanc tempis et amulle grille
 De fait laiffier: et a mort renber.
 Que vault gloire: fy tout bas mule,
 A bien moure: doit chascun tenre

Abb. 13: La Danse macabre. Paris 1485:
 Der Tote, der Gelehrte, der Tote, der Bürger

Abb. 14: La Danse macabre. Paris 1485:
 Der Tote, der Chorherr, der Tote, der Kaufmann

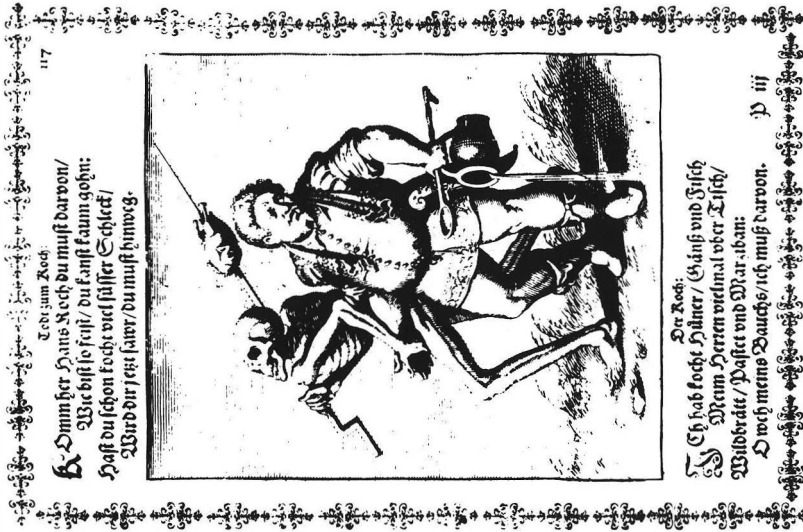


Abb. 16: Matthäus Merian, Großbaseler Totentanz (1649):
 Tod und Koch

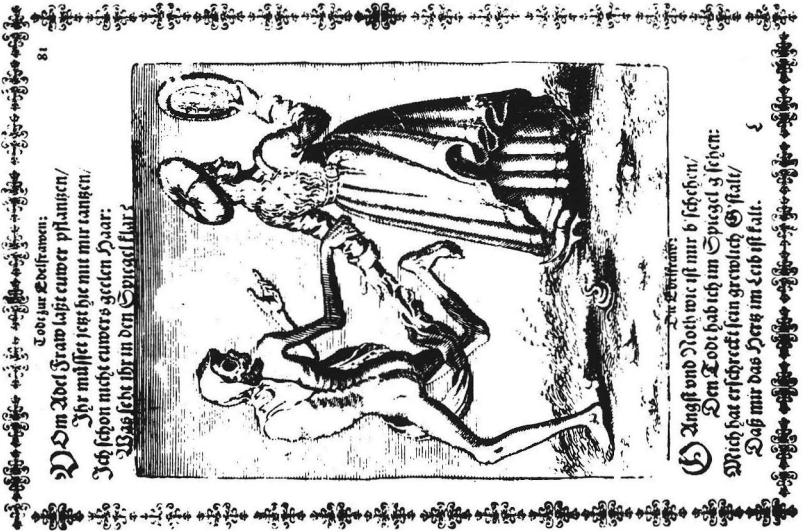


Abb. 15: Matthäus Merian, Großbaseler Totentanz (1649):
 Tod und Edelfrau (tanzend)

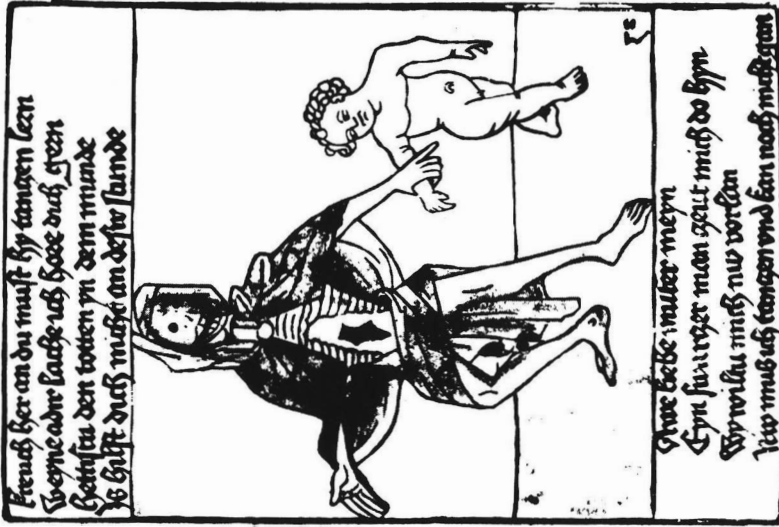


Abb. 18: Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz.
 Heidelberger Blockbuch, ca. 1465:
 Tod und Kind

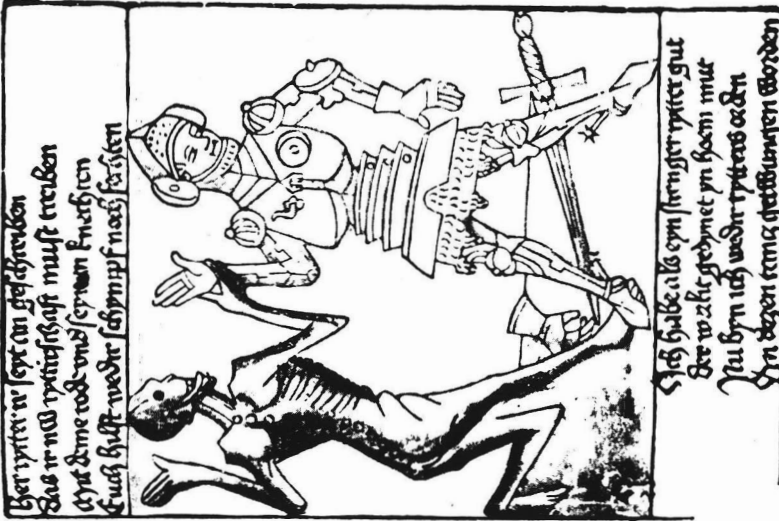
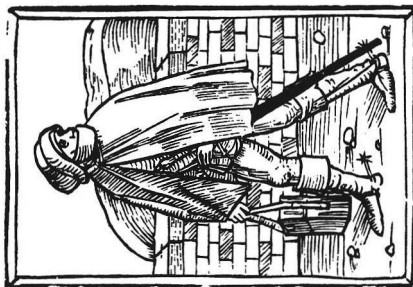


Abb. 17: Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz.
 Heidelberger Blockbuch, ca. 1465:
 Tod und Ritter



Amme und Kind.
 Ach god was sohal ick
 segge to desen slucken
 alle ik to tücke dat wil
 mi so nichte lücke Dyt
 kint dat dar is iuck vil
 kien Dat en wil de doet
 nicht langer ouer scen.
 De nymt to wech myt
 der hant dy dunchet
 besaet wer werd ofte
 gart Dy sparet he nichte
 vuntz. Iusset ofte brod
 Dy nicht my de ik byn
 des kintes sine ofte mo
 der De halet se wech al
 le ghader Dat hufgher
 sende ock den sonen myt dem vader: wat mach dat me
 ne dat he sus is ghet De achtet nicht dat dyt suerlike
 kint were beklaget. Dy mochte to leuen wente to se
 in mündighen iaren Wn wolde de doet id tenne von
 dem sparen Wnde ick met mochte af seuen de dyd Dar
 vme wolde ik doem alle mynen vlyd So mochte ik den
 ne trost hebben van desen kintz. Dat ik hir nu in dese
 boeke wynde dyt seker desen bece werre ik nicht ghe
 ho: Ik moedyp der stant suluen metz vort Dier en wil
 an d'ragen den dancst af werten Wden alswa werde wy
 nu gbevoeghet tho ter erzen Wde doet de nymt bey
 de dat kint vade my dy her e god desse sake de beuele ik
 dy.

Abb. 23: Des dodes dantz, Lübeck 1489:
 Amme und Kind



De koopman.

Ik hebbe ghereyset to wal
 vil ok to lanx Wme myne
 kopelchopyn euenur manni
 ghebraxe Tu erste wolde ik
 begynnē to wācxen Dy
 wert. Iudwert. in ege'lat vil
 ok i vlācxē Al mach ik alle
 de selwege sulūē nicht wācx
 hē So sint doch dar hē alle
 mine ghe'dā'ckē: wo ik get
 vil gud mochte ghewynnē
 Dar vp hebbe ik ghe'dacht
 myt alle mynē spinnē: wētē
 na gelze vil na gute (stevt al
 men moed L. ikerwynne ch
 karrē na d' mues doet In leyd wat is myn bare dat ik
 vusse hebbe gheghiret Wn hebbe den blyghē dach ok
 nicht vake ghevuret De doet de iaghet my myt groter
 iacht Wn en hadde ick noch nicht ghe'dacht Ik mernde
 he (scholte my he hē sāge ghe'paret Dar ik mine reken
 schop hech hadde ghe'klar' Wn mochte kane myn herre
 to vree' serē Wn vp gore decke den ikvake hebbe voo
 gette Dat wolde ik alle na hālē wā ik begheue to oltz
 wēre spne'pplighe r ghe'doze hebbe ik nicht vele schol
 de: wēre myn staed is ghe'weest vā euenure groet Wme
 ghe'cl' vort god hebbe ik ghe'had mānighe sware noed
 scholte ik to vele do'rch gods leue lyē Wimer vullē
 bāchre ik dat to nēnē rē' dy och du here byst ghude
 rē' vil dene barmherticheit is groet Wn vme help my
 to... wētē ik se' ten grū'wefame bytē'ē doet rli

Abb. 24: Des dodes dantz, Lübeck 1489:
 Der Kaufmann



Abb. 25: Lübeck-Revaler Totentanz (Revaler Fragmente):
 Prediger auf der Kanzel. Dudelsack spielender Tod, Tod mit Sarg, der Papst,
 Tod mit Leichentuch



Abb. 26: Lübeck-Revaler Totentanz (Revaler Fragmente):
 Tod mit Leichentuch, der Kaiser, der Tod, die Kaiserin, der Tod



Abb. 27: Lübeck-Revaler Totentanz (Revaler Fragmente):
Tod, Kardinal, Tod, König, Tod

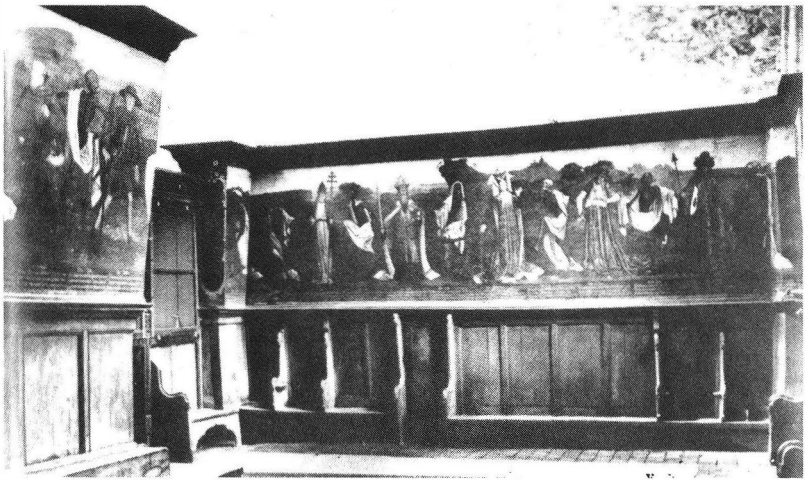


Abb. 28: Blick in die Totentanzkapelle der Lübecker Marienkirche vor deren Zerstörung